

A MODA DE BARBARA CARTLAND: VENDENDO SONHOS DO SÉCULO XIX

BARBARA CARTLAND'S FASHION:
SELLING 19TH CENTURY DREAMS

Renata Fratton Noronha *

Ticiane Giehl **

* Mestre em Mode et Création pela Université de la Mode /Lumière Lyon 2 e professora no UniRitter e na Faculdade Senac Porto Alegre, em cursos de graduação e pós-graduação.
✉ ffratton@gmail.com

** Jornalista, especialista em Moda, mídia e inovação pela Faculdade Senac Porto Alegre.
✉ tgiehl@hotmail.com

R e s u m o

A partir dos romances que compõem a obra da escritora britânica Barbara Cartland, este artigo propõe-se a verificar como é idealizado o vestir e a moda feminina do século XIX por meio das personagens apresentadas. As doces mocinhas de Cartland em nada lembram, com suas roupas vaporosas e românticas, as mulheres dos anos 1980 – período de grande sucesso da autora –, que buscam por um lugar no mercado de trabalho. Partindo das figuras femininas idealizadas pela romancista, buscou-se verificar se as descrições vestimentares apresentadas eram coerentes com a moda do período em que viviam. Para esta análise, foram selecionados trechos de sete volumes, eleitos por seu maior conteúdo em relação à moda, especialmente no que se refere à descrição dos trajes. A verificação da conformidade entre o vestir das personagens idealizadas por Cartland com os estilos e gostos do século XIX se deu por meio de uma pesquisa bibliográfica que acabou demonstrando a existência de uma correlação bastante precisa.

P a l a v r a s - c h a v e: Alta-costura. Moda na literatura. Barbara Cartland.

A b s t r a c t

Based on the novels by the British author Barbara Cartland, this paper examines

the idealized feminine dressing through the 19th century fashion. Cartland idealized types, wearing romantic dresses which were very different from the 1980 women focused on their professional life and wearing masculine suits with shoulder pads. These idealized types were studied to confirm that the way of dressing presented by Cartland were in conformity with the styles and changes of the fashion during the 19th century. For this analysis, different chapters and parts of seven books were selected and compared to the descriptions presented by well-known authors.

Keywords: Haute couture. Fashion in literature. Barbara Cartland.

1 Introdução

A obra da escritora britânica Barbara Cartland é uma compilação de contos de fadas em série. Ambientados quase em sua totalidade na sociedade aristocrata da Europa do século XIX, eles invariavelmente tratam do amor puro de uma mocinha virgem por um nobre heroico. Dama do império britânico, sempre vestida de rosa e envolta em plumas e babados, Barbara Cartland, esta figura mítica da literatura, vivenciou ela mesma um dos grandes contos de fada do século XX – o qual, no fim, tornou-se uma tragédia grega –, o casamento do herdeiro da coroa britânica, príncipe Charles, com lady Diana Spencer, que era enteada da filha da escritora. As jovens casadoiras, como a própria Diana o era na ocasião, seus sonhos, sua doçura e sua beleza são o mote dos livros de Cartland e ajudaram a alimentar os ideais românticos de milhões de mocinhas pelo mundo desde a década de 30, quando ela iniciou a carreira como escritora. Sua obra culminaria em mais de 700 livros publicados, traduzidos em 36 línguas, e um recorde no *Guinness*.

Por estarmos entre essas mocinhas, os romances de Barbara Cartland despertaram nosso interesse pela moda. Suas descrições de trajes ricamente ornamentados, belos, de sonho, eram capazes de nos transportar diretamente ao século XIX e a invejar as mulheres que puderam usar *toilettes* (termo de origem francesa que denota não apenas a vestimenta, mas o conjunto, incluindo penteado e acessórios) tão vaporosas e românticas. Assim, questionamos se Barbara Cartland realmente pintou um retrato fiel das vestimentas e do sistema de vestuário daquela época ou se, simplesmente, perdeu as referências históricas em meio à enxurrada de romances que produziu. Era possível haver uma pesquisa profunda

se considerarmos que ela produzia um livro a cada duas semanas? Mesmo extremamente banal e romântica, a obra desta escritora britânica pode ser usada como um referencial de moda do século XIX?

Este artigo propõe-se a lançar um olhar, por meio de uma pesquisa bibliográfica, em sete volumes da obra de Cartland – escolhidos por apresentarem um maior conteúdo de moda – e bibliografia existente sobre o assunto moda. Este estudo pretende não apenas determinar exatidões históricas, mas também verificar as representações da mulher que ela descreve, o sistema de produção do vestuário na época – aqui temos o surgimento da alta costura e como ela modificou tudo isso –, o papel da moda e daqueles que a faziam na sociedade aristocrata do século XIX. Para esta análise, foram selecionadas as obras: *Baile de máscaras* (1984), *Karina, adorada Karina* (1984), *O cavaleiro dos meus sonhos* (1990), *Raio de sol* (1984), *Segredos do coração* (1994), *Um sonho na Espanha* (1987) e *Um paraíso nas montanhas* (1987).

Em *Baile de máscaras*, a mocinha Olívia viaja para Paris como acompanhante de uma jovem rica e, ao participar da festa que dá título ao livro, sem que ninguém saiba, acaba conquistando o coração de um conde. O ponto mais interessante desta obra é quando ela descreve amplamente como Charles-Frédéric Worth, o primeiro estilista no sentido da palavra como o conhecemos hoje, revolucionou o vestuário da época, já que as personagens frequentam seu atelier, comentam sua fama e suas roupas.

Em *Karina, adorada Karina*, a Karina do título consegue conquistar o amor do conde com quem foi obrigada a se casar, mas enfrenta suas suspeitas de traição com o pior inimigo. Em *O cavaleiro dos meus sonhos*, a jovem Natália deixa a casa simples do pai, um pastor, para se casar por conveniências com um lorde. Estas duas obras mostram a mudança do vestuário de uma mulher solteira para o de casada e a construção de sua *toalete* diariamente. Em *Raio de sol*, que denota as diferenças de vestuário entre as classes sociais da época, a mocinha Giona é obrigada, por seus parentes, a trabalhar como empregada, o que não evita que conquiste o amor de um duque.

Em *Segredos do coração*, Larina é erroneamente diagnosticada com uma doença terminal e pensa que seu amor, descoberto em uma *villa* grega, está condenado. Este livro é particularmente interessante por mostrar as mudanças que Paul Poiret começava a introduzir no guarda-roupa feminino, especialmente quanto aos espartilhos e a outras estruturas que tolhiam os movimentos.

Em *Um sonho na Espanha*, a mocinha concorda em se passar por empregada da irmã para que ela não precise levar uma dama de companhia em uma viagem à Espanha; lá, ela acaba se apaixonando por um nobre. É mais um livro que mostra as diferenças, com relação aos trajes, entre mulheres casadas/solteiras e também as de classe social.

No último, *Um paraíso nas montanhas*, a empobrecida Penélope se prepara para um casamento de conveniências com um príncipe estrangeiro, em um arranjo feito pela própria rainha Vitória. O livro mostra como a nobreza precisava manter um determinado nível de vestuário exigido pela posição social, mesmo quando não havia recursos financeiros adequados.

2 Modas e mulheres no século XIX

Não há dúvidas de que o retrato que Barbara Cartland pintou das mulheres do século XIX é romantizado ao extremo e, muitas vezes, caricato: as mocinhas, puras e ingênuas, sempre vestem branco; as mulheres casadas – na maioria das vezes inimigas – usam azul escuro, verde, vermelho, peles, joias e todo tipo de adorno forte e “vulgar”, por assim dizer.

Como nos lembra Philippe Perrot (1981), a moda do século XIX é marcada por transformações importantes nas diferenças do vestir masculino e feminino. O abandono dos ornamentos excessivos na indumentária masculina investem as mulheres de uma nova função: a de representar, por meio de suas elaboradas *toilettes*, o *status* social e financeiro do poder masculino do qual eram dependentes.

Sem poder trabalhar, falar com liberdade, ter acesso à educação ou mesmo sair de casa sem uma acompanhante, a figura feminina aristocrata tinha nas vestimentas um dos poucos caminhos de comunicação para mostrar quem era ou, o que era bem mais frequente, quem a tinha criado e com quem havia casado. Sua função era ser uma boneca de luxo, que, após cumprir o dever de dar herdeiros ao marido, tinha como única função social ser um objeto de ostentação e admiração. Segundo Lipovetsky (2010), a moda da época era um prolongamento da exigência, que se fazia às mulheres, de serem belas – se não de atributos naturais, de artificiais –, marcando a definição social do segundo sexo através dos “artifícios” usados para a sedução. A forma como a figura feminina era vista na época foi retratada pelo escritor francês Baudelaire, como verificamos no trecho a seguir:

Tudo que adorna a mulher, tudo que serve para realçar sua beleza faz parte dela própria. [...] Ela é, sobretudo, uma harmonia geral, não somente no seu porte e no movimento de seus membros, mas também nas musselinas, nas gazes, nas amplas e reverberantes nuvens de tecidos com que se envolve, que são como que atributos e o pedestal de sua divindade [...]. (BAUDELAIRE apud COELHO, 1988, p. 199)

Por isso, a moda era um dos poucos campos em que as mulheres abastadas do século XIX tinham opinião e escolhas, desde que observados os chamados bons costumes. “A vida na corte (ou na alta sociedade), ao mesmo tempo em que exigia a mulher de salão, a mulher vestida com propriedade e elegância e que, por procuração refletia a riqueza do marido, dava a ela meios de realizar algumas escolhas” (RAINHO, 2002, p. 144). Por isso, a toaleta da época – em que as cores, as formas e os adereços eram usados como representações de diversos status sociais – era pensada com muito cuidado e dedicação. De acordo com Rodrigues (2010, p. 94), as mulheres sabiam que, “tendo que respeitar as regras de decoro demasiadamente rígidas, toques sutis no vestuário poderiam reconfigurar a opinião de terceiros sobre elas”, fosse através da cor, do comprimento do vestido, do penteado ou das joias utilizadas.

Seguindo a ordem dos fatores constatada na obra de Cartland, a primeira função da vestimenta feminina era mostrar a diferença entre uma solteira e uma casada. A mulher nobre e solteira do século XIX era muito jovem, uma vez que se debutava na corte com cerca de 16 anos, e indubitavelmente virgem. Perrot chama a atenção para o baile, momento social importante em que a jovem casadoira devia exibir-se, consciente de que o vestido adequado, “pouco decorado, mas promissor” poderia ter papel decisivo no futuro de sua vida social (PERROT, 1981, p.181).

Por isso, Barbara Cartland retrata suas heroínas, sempre mocinhas nobres – mesmo que empobrecidas – e bem educadas, em vestidos de cortes pudicos, românticos, de cores claras, tecidos vaporosos e definidos por termos como “adorável” e “angelical”. Os adornos eram constituídos de peças simples, como xales, capas, fitas e chapéus discretos. Joias ou grandes adereços não ficavam bem para mocinhas casadoiras. Era preciso também realçar as qualidades do corpo ainda virgem: “a cintura fina compunha o estereótipo da mulher ideal. Estreita, artificialmente construída (pelo espartilho), representava o corpo ainda não deformado

pelas funções de mulher, pela maternidade” (RODRIGUES, 2010, p. 112). Em *Um paraíso nas montanhas* (1987), a escritora descreve o entusiasmo da protagonista com o vestido novo que a mãe lhe confeccionara, uma toaleta de 1887.

Era de fato lindo: gaze chiffon debruava o decote e caía em babados delicados sobre o busto. O corpete bem justo revelava a esbeltez da cintura de Penélope [...] Não ficava bem para uma mocinha mostrar as linhas do busto, como fazia a maioria das mulheres amadurecidas e extravagantes de Londres. (CARTLAND, 1987b, p. 44)

Em 1819, o modelo do vestido era totalmente diferente já que, como relata Baudelaire (apud COELHO, 1988, p. 175), “cada época tinha seu porte, seu olhar e seu gesto”. Se no livro anterior estava em voga a saia sustentada por anquinhas no quadril, no início do século reinava o despojamento do estilo império. Contudo, os critérios para vestir a jovem casadoira parecem não ter se alterado em mais de 50 anos, segundo nos descreve a autora em *Raio de sol* (1984a).

O vestido branco, caríssimo, era exatamente o que uma moça de sua idade devia usar. Tinha fitas azuis que se cruzavam abaixo do busto, caindo suavemente pelas costas e da mesma cor dos olhos dela. (CARTLAND, 1984c, p. 24)

Já para as mulheres nobres casadas, era reservado o máximo do luxo e extravagância que a fortuna do marido pudesse ostentar. Ela não apenas usava os adornos para satisfazer a própria vaidade, mas para marcar a posição e o poder do marido naquela sociedade. Segundo Lipovestky (2010, p. 105), enquanto o homem era “espoliado” dos adereços de moda, por motivos que não analisaremos neste trabalho, no século XIX coube às mulheres dar “continuidade aos símbolos de luxo, de sedução, de frivolidade”.

Em *Um sonho na Espanha* (1987b), que se passa em 1883, Cartland descreve a toaleta de uma jovem nobre, viúva e de posses. “A mulher viúva não sofria os rigores da vida das mocinhas que, vigiadas em sua castidade, tinham a vontade sempre submetida” (RODRIGUES, 2010, p. 100). Sendo a personagem inimiga da heroína, mesmo muito elegante, ela utiliza de todos os adornos que não eram permitidos à jovem solteira para marcar sua posição social superior.

Hermione começou a descer os degraus, majestosamente, trajando elegante vestido de viagem de cetim azul-marinho, recoberto por uma capa toda debruada de zibeline, e usando um chapéu enfeitado com flores e fitas de veludo. Movendo-se como um navio, de velas enfunadas ao vento, atravessou a porta de entrada e encaminhou-se para a segunda das carruagens à espera. (CARTLAND, 1987a, p. 36)

A autora utilizou, na citação acima, uma comparação que já havia sido feita por um contemporâneo de suas histórias: “Outrora as mulheres eram arquitetônicas como proas de navios, e belas”, disse o estilista Paul Poiret (POIRET apud LIPOVETSKY, 2010, p. 86). Este estilista trabalharia, na virada do século XIX para o XX, justamente para simplificar e reduzir essa silhueta, como veremos em outro momento do texto.

O casamento era, assim, um meio de libertação do poder de vestimenta feminino, sempre se tratando aqui de mulheres que nasciam em casas nobres e que deviam encontrar maridos da mesma classe, ou superior. O ritual de passagem da mulher solteira para a casada é retratado pela autora em dois momentos, entre as obras escolhidas para o trabalho: quando a noiva recebe o enxoval do futuro marido (a história se passa no ano de 1830) e quando ela mesma adquire o enxoval, já casada (não há especificação da data da narrativa). Em ambos, vemos a passagem de um guarda-roupa feito para “vender” a imagem de uma mulher pura e recatada para outro, montado para agradar ao marido e tornar-se objeto de admiração na sociedade.

Vieram-lhe também à mente os lindos vestidos de seda e cetim, as diáfanas camisolas e as roupas íntimas finíssimas que chegaram à casa paroquial, presentes de Lorde Colwall. Naquele momento podia sentir a suavidade do arminho sob o agasalho de viagem, graças ao qual se sentia aquecida apesar do vento gélido. O enxoval que Lorde Colwall enviara à noiva era tão primoroso e por certo custara uma quantia tão astronômica que lady Margareth considerou o primo extravagante ao extremo. (CARTLAND, 1990, p. 28)

Ainda nessa mesma obra, Cartland nos descreve um vestido de noiva que, tendo sido escolhido e comprado pelo futuro marido, já trata de expor sua posição e riqueza.

O decote do vestido, estilo canoa, deixava à mostra o alto dos seus ombros alvos. Ao redor da cintura minúscula, Natália trazia uma faixa ricamente bordada com perolas e pequeninos diamantes, indo a mesma cair-lhe às costas, acompanhando a longa cauda do vestido. (CARTLAND, 1990, p. 48)

A mesma exuberância de vestimentas, desta vez as íntimas, é descrita em *Karina, adorada Karina* (1984a), quando a jovem esposa usufrui do “poder” de adquirir suas primeiras roupas por conta própria.

Aliás, só agora se dava conta da quantidade enorme de roupas que tinha adquirido sem ao menos se preocupar com os preços. Mas como resistir àqueles modelos leves e graciosos? Além disso, a modista se mostrara extremamente gentil, fazendo questão de lhe apresentar as últimas criações em termos de peças íntimas, como meias de seda, saíotes com babados, combinações, espartilhos e um exótico roupão chinês de seda branca, enfeitado com fitas de cetim. (CARTLAND, 1984b, p. 63)

Pela obra de Barbara Cartland é possível perceber que, já naquele século, a moda e o luxo estavam intimamente ligados. As vestimentas consideradas adequadas à elite tinham um custo consideravelmente alto por serem feitas em tecidos nobres e, a partir do advento da alta costura, por estilistas/modistas que apenas produziam modelos exclusivos.

Conforme nos descreve Lipovetsky (2010, p.80), o surgimento da alta costura dividiu o sistema da moda da época em duas frentes interligadas: “uma criação de luxo e sob medida, opondo-se a uma produção de massa, em série e barata, imitando de perto ou de longe os modelos prestigiosos [...]”. Nas histórias da autora, nem sempre a mocinha tinha posses correspondentes ao seu *status* de nobre e, por isso, ter um item que pudesse ser exibido na corte acarretava o sacrifício de outras necessidades.

A princesa Louise, com ideia fixa no baile de debutantes, estava trabalhando em uma toailete nova para a filha [...]. Havia gastado uma fortuna na aquisição do material e por isso Penélope afastava a esperança de adquirir vestidos novos

para o dia a dia. E bem que estava precisando, pois todos os que possuía estavam justos e muito usados. Porém, o que vestiu a deixava ainda mais jovem e muito linda. Marcava-lhe a cinturinha de vespa, acentuando-lhe as anquinhas não tão ricas em babados como exigem os últimos ditames da moda. (CARTLAND, 1987b, p. 21)

A partir do outono de 1858, quando Charles-Frédéric Worth abre a primeira casa do que seria chamado, mais tarde, de alta costura, outro fator tornou-se fundamental na vestimenta da mulher nobre europeia: o novo. Ele foi o primeiro a introduzir “mudanças incessantes de formas, de tecidos, de acessórios”, transformando “a uniformidade das toaletes a ponto de chocar o gosto do público”, segundo Lipovetsky (2010, p. 92). O slogan da loja de Worth traduzia o que estava por vir: altas novidades. Era preciso mudar para seguir acompanhando a moda ditada pelo costureiro/estilista. Tais extravagâncias não agradavam aos maridos mais “sovinas” da época.

- Arthur era generoso quando lhe convinha, mas em algumas ocasiões sabia ser aquilo que considero um verdadeiro sovina. No Natal anterior à sua morte, por exemplo, eu lhe pedi uma nova capa de chinchila e duas fileiras compridas de pérolas... [...] Ele recusou-se a me dar a capa, com a desculpa de que meu arminho ainda estava muito apresentável e só tinha dois anos de uso! (CARTLAND, 1987a, p. 29)

Se hoje somos um novo consumidor, batizado de *consumator*, conforme Cidreira (2005, p. 75), e se “de um consumismo passivo e, na maior parte das vezes teleguiado, passou-se a um consumo ativo, refletido, [...] ao lado de uma vontade lúcida e lúdica de singularidade”, naquela época não havia escapatória quanto ao estilo de roupa a ser usado. Quem não estivesse nos últimos ditames da moda seria depreciada na corte e motivo de chacota. Em *Baile de máscaras* (1984), Cartland nos descreve esta imposição de vestimentas em 1869.

Além disso, Olívia considerava os vestidos da moça menos elegantes e atraentes do que deveriam ser, pois, em vez de lhe valorizarem a aparência, acentuavam-lhe os pontos negativos. [...] Sua pequena estatura, aliada à amplidão da saia-balão, dava a impressão de que ela era gorda e deselegante.

[...] Todas as mulheres usavam saia-balão, inclusive ela própria. [...] Colocara vários saiotos em seu vestido simples de musselina para deixá-lo amplo como ditava a moda. (CARTLAND, 1984a, p. 14)

É no ano descrito acima que a “desassossegada” moda sofre uma de suas guinadas. Em 1869, segundo Cartland, as mulheres abandonam as crinolinas – estruturas de forma circular feitas por oito aros de arame de aço flexível, que serviam para armar as saias-balão, segundo a definição de James Laver (2008) – e migram para as anquinhas – um suporte feito inicialmente de crina de cavalo, que criava volume na saia apenas sobre o quadril da mulher. O responsável por essa mudança foi Worth, descrito por Cartland como “o primeiro estilista homem do mundo” (CARTLAND, 1984a, p. 17).

Relanceando um olhar em torno, Olívia viu, pela primeira vez, o novo estilo de roupas introduzido por Charles Worth. Nenhuma das mulheres presentes usava saia-balão como Lady Walmer e Penélope. As saias usadas agora eram justas na frente e muito amplas atrás, com corte marcante na cintura. (CARTLAND, 1984a, p. 31)

Este trecho denota outra mudança introduzida pelo sistema da alta costura: os limites territoriais deixarão de ser uma imposição de moda. Não coexistirão mais o estilo inglês, o russo, o italiano: todos se renderão à moda vinda de Paris. Como vimos no trecho acima, as damas deixarão suas confortáveis casas para se vestirem, neste primeiro momento específico, com Worth para não passarem a humilhação de retornar à corte inglesa com roupas que as mulheres elegantes já não vestiam mais. Exatamente como nos descreve Lipovetsky (2010, p. 85), quando diz que “a alta costura, secundada pela confecção, ao contrário, permitiu à moda desprender-se da influência nacional, não deixando subsistir senão o modelo e sua cópia em grande número, idêntica em todos os países”.

Ainda de acordo com o mesmo autor, o grande feito de Worth foi ter transformado o costureiro “subalterno” em um artista “moderno”, “aquele cuja lei imperativa é a inovação” (LIPOVETSKY, 2010, p. 92). Segundo Souza (1996, p.140), a mulher não quer mais escolher sua roupa, mas, sim, “procurar o tirano que, medindo-a de alto a baixo, decide por ela qual é o traje que melhor lhe assen-

ta”. O ímpeto criativo de Worth, exibindo sempre novos modelos desfilados em salões luxuosos e que, após a escolha da cliente, eram executados sob medida, se tornou objeto de desejo na sociedade, tópico das conversas corriqueiras. A moda e o seu ciclo de novidades passaram a integrar o repertório da mulher do século XIX, conforme nos descreve Cartland.

As pessoas falavam de tule, seda, cetim e brocado como se fossem palavras de um lindo poema, e as senhoras da região olhavam mais criticamente para as roupas austeras, feitas de veludo e lã grossa. Em pouco tempo, Charles Worth estava na boca de todas as mulheres, que comentavam sua vida nas igrejas, no mercado, onde quer que se encontrassem. (CARTLAND, 1984a, p. 18)

Esse “espetáculo” elaborado para a clientela mais nobre da Europa – Worth atendia rainhas, princesas e imperatrizes – mostra que ele não só deu o pontapé inicial para que a moda passasse de um processo colaborativo entre o comprador e o “costureiro artesão” para uma criação feita pelo “costureiro artista” de ponta a ponta, como também deu à moda um caráter publicitário. Pelo critério da exclusividade – de vestimenta e de atendimento –, ele aumentava o status de quem usava uma roupa sua. “É assim que é preciso compreender a arrogância de Worth, a autoridade com que se dirigia às mulheres da mais alta sociedade [...]” (LIPOVETSKY, 2010, p. 107). Em seu ateliê, conforme Cartland nos descreve em *Baile de máscaras* (1984), era preciso impressionar para ser atendido.

Ansiosas, desceram da carruagem e foram recebidas por um criado muito distinto que as convidou a entrar e aguardar em uma sofisticada sala de espera, onde muitas mulheres elegantes já se encontravam. [...] – Bem, vamos ver o que é possível fazer pela senhora. Onde se encontra hospedada? – Na Embaixada da Inglaterra – respondeu ela com um acento de orgulho na voz. – Meu marido veio a Paris a fim de resolver alguns problemas importantes. Obviamente nem passava pela cabeça de Lady Walmer que Monsieur Worth não ficaria nem um pouco impressionado com aquelas palavras, uma vez que estava acostumado a receber em seu ateliê várias rainhas da Europa. (CARTLAND, 1984a, p. 30 e 32)

Dentro de tamanha condição de apreço e exclusividade das criações em voga nas cortes europeias do século XIX, não se podia conceber que uma pessoa de fora da aristocracia usasse roupas semelhantes às de um nobre, se não reformadas e adaptadas à sua condição. Num mundo em que “a heterogeneidade das *toilettes*, consubstancial à ordem aristocrática, onde o fausto ostentatório é um imperativo social destinado a marcar com brilho a dessemelhança humana e social [...]” (LIPOVETSKY, 2010, p. 86), era possível tentar adivinhar a classe ou profissão de uma pessoa por seus trajes. Conforme nos mostra a escritora em *Raio de sol* (1984), quando a mocinha é confundida com uma empregada.

À primeira vista, pensou que devia tratar-se da filha de algum trabalhador, ou talvez de uma empregada da casa. Usava um vestido de algodão cinza que parecia um uniforme e estava inclinada para a frente, como se estivesse contemplando a vista [...] O rapaz achava que essa devia ser a explicação para que a tivesse confundido com uma criada. O vestido de algodão cinza era do tipo que elas costumavam usar. [...] Reparou também que os sapatos pretos de Giona estavam bem gastos nas pontas. (CARTLAND, 1984c, p. 26 e 30)

Em *Um sonho na Espanha* (1987), a diferenciação pelas roupas é novamente abordada. Para que a nobre protagonista se disfarçasse de professora particular, bastava modificar as roupas de sua irmã, uma mulher rica e viúva. Desta vez, o destaque são os acessórios que, dentro de um sistema de moda em que a estrutura do traje é idêntica para todas as mulheres (sempre saia-balão, sempre anquinhas, sempre mangas bufantes etc), os adornos ganham uma grande importância.

[...] - Já separei uma variedade de vestidos que você poderá usar na Espanha, porque não vão parecer muito enfeitados para uma simples preceptora. [...] Mandei minha criada remover todas as pregas e drapeados desnecessários dos vestidos [...] Você encontrará chapéus, toucas e todos os outros acessórios no baú, onde espero que já tenham sido acondicionados. Mas para o seu próprio bem, Valéria, faça alguma coisa com seu cabelo e apresente uma aparência mais de acordo com a de uma preceptora. (CARTLAND, 1987a, p. 23)

Além de separar trabalhadores de nobres, as roupas serviam para diferenciar aqueles que tinham “berço” daqueles que tinham apenas posses. Ainda no século XIX, os “novos ricos” eram desprezados nos mais altos círculos sociais por sua origem humilde. O mesmo acontecia com cortesãs – prostitutas de luxo que se colocavam sob a proteção de nobres e deles recebiam os mesmos presentes que as esposas – e as atrizes – que, após o teatro, exerciam as mesmas funções das cortesãs, muito longe do patamar de divas que ganhariam no começo do século seguinte. Cartland mostra a visão da nobre mocinha sobre duas senhoras obviamente não bem nascidas, embora estejam frequentando uma festa da alta sociedade, em *Karina, adorada Karina* (1984b).

Quase no mesmo instante uma mulher de aproximadamente 40 anos, usando um casaco de tafetá com mangas extravagantes, postou-se diante dela com uma expressão risonha no olhar. [...] Embora seu tom fosse gentil, por algum motivo que lhe escapava à compreensão imediata, Karina não se sentiu segura diante daquela mulher de aspecto um tanto estranho, cuja vestimenta se apresentava em mau estado de conservação. [...] A Senhora Connaught, tal e qual Lady Mayhew, tinha bem mais de 30 anos e se trajava mal, com um vestido muito justo na cintura e uma porção de jóias que, pelo aspecto, pareciam ser falsas. Seus cabelos loiros também não pareciam naturais. (CARTLAND, 1984b, p. 143 e 145)

Portanto, o valor das roupas produzidas para uma mulher nobre era com certeza grande e não se extinguia pelo fato de a vestimenta ser passada para uma segunda pessoa. A doação de trajes tornara-se corriqueira no século XIX, já que a moda começava a instituir seus ciclos sazonais segundo os quais uma mulher que não os acompanhasse estaria fora daquilo que era estabelecido como o bem vestir. Segundo Lipovetsky (2010, p. 80-81) “[...] a alta costura monopoliza a inovação, lança a tendência do ano; a confecção e as outras indústrias seguem, inspiram-se nela mais ou menos de perto, com mais ou menos atraso, de qualquer modo a preços incomparáveis”.

Ter uma roupa feita para uma classe superior significava adquirir um pouco do status que ela representava e se destacar entre os da mesma classe que a sua. Sendo assim, segundo Lipovetsky, muitas mulheres, que não tinham posses para

renovar seu guarda-roupa no ateliê de Worth, “continuaram a recorrer a uma costureira ou a realizar elas próprias seus vestidos, a partir dos ‘moldes’ à venda nos magazines ou difundidos pelas revistas de moda [...]” (LIPOVETSKY, 2010, p. 80). Assim o faz a protagonista de *Baile de máscaras* (1984), uma vez que, empobrecida mesmo sendo nobre, não podia comprar roupas novas.

Virou para um lado, depois para o outro, observando-se no vestido azul que reformara de tal maneira que agora parecia ter saído direto do ateliê de Worth. Tinha abaixado um pouco a cintura, ajustando apenas a frente da saia-balão, deixando a parte de trás folgada, terminando em uma pequena cauda. Fizera uma sobressaia de tule e passara os laços de cetim para as costas. Com muito cuidado, modificara o decote, alargando-o. (CARTLAND, 1984a, p. 36)

Quando não eram mantidas e reformadas para uso próprio, as roupas eram para a venda, aumentando assim a renda da família menos abastada que recebeu a doação das roupas. Segundo Cartland, “era comum que as damas de companhia vendessem as roupas usadas de suas patroas”.

Inclusive, uma revista divulgara que duas vezes por ano a imperatriz se desfazia de seus guarda-roupas, dando-os às empregadas, que vendiam todos os seus vestidos. Tratava-se de um costume antigo, seguido por todas as senhoras de posses. Mas, como a moda havia mudado radicalmente, os vestidos com saia-balão de Lady Walmer não valiam mais nada. (CARTLAND, 1984a, p. 36)

Além de Worth, outro nome da moda, já na virada para o XX, que faz aparições nos romances de Cartland é Paul Poiret. Em *Segredos do coração* (1994), ambientado em 1904, a heroína descreve o estilo de roupas vigente na época – comandado por Charles Dana Gibson – e que será o exato contraste à “revolução” promovida por Poiret: a abolição do espartilho e de outras estruturas que enrijeciam a mulher. Conforme nos relata Rodrigues (2010, p. 116), “sejam pelos espartilhos, pelos metros de tecidos, pelas anáguas, crinolinas, anquinhas, caudas, sejam pelos chapéus desconfortáveis ou os penteados trabalhosos, o corpo feminino viu-se com pouca mobilidade no século XIX”. Mas isso estava prestes a mudar.

A silhueta popularizada pelo americano Charles Dana Gibson tinha tomado conta da Inglaterra. Em suas revistas, apareciam desenhos de lindas mulheres com o corpo em forma de violão. Larina sabia que nunca teria nenhuma daquelas curvas, nem usaria nenhum enchimento postiço. Resolveu também não usar nenhuma gola alta engomada, que estavam na moda, mas eram extremamente desconfortáveis, por causa das barbatanas. (CARTLAND, 1994, p. 54)

Fora dos padrões corporais de beleza da época, a protagonista opta pelas roupas encontradas no ateliê de Poiret, que lhe permitiam muito mais conforto e liberdade: o estilista “deu uma flexibilidade nova ao andar feminino, mas permaneceu fiel ao gosto da ornamentação sofisticada, à suntuosidade tradicional do vestuário” (LIPOVETSKY, 2010, p. 86)

Faltava comprar os vestidos de noite, e se lembrou de ter lido uma reportagem no *The Ladie's Journal* sobre um costureiro francês chamado Paul Poiret, que estava tentando mudar a aparência da roupa feminina para o que chamava de ‘um estilo mais solto e mais gracioso’. [...] Soube que ele não gostava do estilo de Gibson. Preferia vestidos esvoaçantes, que eram os que ficavam bem em Larina. Escolheu um branco de chiffon e outro rosa-claro que fazia lembrar flores de amendoeira. Os vestidos de noite tinham estolas combinando e caíam tão bem que lhe lembravam o movimento dum vento no gramado. (CARTLAND, 1994, p. 55)

Passamos, assim, pelas referências de moda contidas em sete livros de Barbara Cartland, mostrando como suas heroínas casadoiras e suas vilãs cobertas de adereços utilizavam as *toilettes* para diversas representações ao longo do século XIX e início do XX, fosse para atrair o olhar de um duque poderoso, fosse para se disfarçar de serviçal ao fugir de um tutor maquiavélico. À rica descrição das *toilettes* da nobreza e alta sociedade da época, correlacionamos como autores teóricos retratam os mesmos fatos e pudemos, ao reunir ficção e realidade, examinar a veracidade da pesquisa histórica da romancista mais publicada do mundo.

3 Considerações finais

Ao longo deste trabalho percebemos, a partir dos romances de Barbara Cartland, como a mulher aristocrata do século XIX se vestia, as grandes mudanças ocasionadas pela alta costura e as representações que suas roupas e acessórios carregavam. Para todos os itens históricos, foi possível associar trechos de um dos sete livros escolhidos para esta pesquisa. Cartland conseguiu, apesar do distanciamento temporal, retratar em suas obras a diferenciação de vestimentas entre mulheres solteiras e casadas, entre nobres e plebeias (de posses ou não), como preservavam suas roupas através da doação e reforma, como utilizavam os adereços como sinais das mais diversas diferenciações, como suas toaletes podiam ser luxuosas.

Vimos também a atuação de dois grandes nomes da moda no século XIX e início do século XX: Charles-Frédéric Worth e Paul Poiret. O primeiro, devido à sua grande importância e repercussão no sistema de moda da época, foi abordado em maiores detalhes, todos respaldados no decorrer da pesquisa. Worth inovou ao criar sempre modelos novos e exclusivos, ao elevar o costureiro ao status de artista, ao transformar seu ateliê e suas exposições em espetáculos com alcance publicitário, ao promover a derrocada da crinolina. De Poiret, vimos a inovação que foi livrar a mulher das estruturas que enrijeciam a silhueta na época.

Assim, pode-se concluir que o trabalho de Barbara Cartland, mesmo que de cunho fictício, revela ao fundo a pesquisa histórica de uma época na qual ela não chegou a viver – embora o tenham seus pais e avós –, e do nicho social ao qual pertencia: a nobreza europeia. Quando a maioria dos livros e pesquisas de moda estão voltados ao século XX, momento em que o *prêt-à-porter* deu forma final ao ciclo que conhecemos hoje, essa autora nos alcança a visão de um tempo em que a vestimenta e cada item de vestuário feminino eram carregados de representações e serviam para colocar a mulher em seu lugar na sociedade apenas com um olhar. Portanto, seus livros descrevem o sistema da moda do século XIX com veracidade, exatidão e detalhismo.

Toda essa precisão se revela como um pano de fundo para histórias de amor que parecem absurdamente inocentes e deslocadas em pleno século XX, sendo que o maior sucesso e difusão dos romances de Cartland pelo mundo se deram exatamente na década de 80, quando as mulheres usavam até mesmo ombreiras desproporcionais para tentar garantir seu lugar ao sol no mercado de trabalho e na igualdade de direitos sociais.

Não cabe a este trabalho explorar as razões antropológicas deste fenômeno, mas podemos, através de dois eventos já mencionados na introdução do trabalho, ter uma noção de que o ideal romântico continua sendo um poderoso motor social. Nos anos 80, o casamento do príncipe Charles com Diana foi o primeiro evento desse tipo televisionado para o mundo todo. Uma audiência de milhões de pessoas parou seu sono ou seu trabalho (dependendo do fuso horário) para assistir ao enlace. Em 2011, e mesmo depois de se saber que o matrimônio dos pais havia causado uma tragédia familiar, o filho de Charles, William, casou-se com uma plebeia em outra cerimônia divulgada em escala global, agora alavancada pelo imediatismo da internet. Outra vez, o mundo parou, talvez ainda mais fascinado por ver uma jovem sem título de nobreza tornando-se uma princesa. Disto pode depreender-se que, pelo menos no imaginário popular, o amor de conto de fadas nunca sai de moda.

Referências

- CARTLAND, Barbara. *Baile de máscaras*. São Paulo: Nova Cultural, 1984a. 128p.
- _____. *Karina, adorada Karina*. São Paulo: Nova Cultural, 1984b. 194p.
- _____. *O cavaleiro dos meus sonhos*. São Paulo: Nova Cultural, 1990, 128p.
- _____. *Raio de sol*. São Paulo: Nova Cultural, 1984c. 127p.
- _____. *Segredos do coração*. São Paulo: Nova Cultural, 1994, 125p.
- _____. *Um sonho na Espanha*. São Paulo: Nova Cultural, 1987a. 241p.
- _____. *Um paraíso nas montanhas*. São Paulo: Nova Cultural, 1987b. 128p.
- CIDREIRA, Renata Pitombo. *Os sentidos da moda*. São Paulo: Annablume, 2005, 146p.
- COELHO, Teixeira (Org.). *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, 212p.
- LAVIER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, 285p.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010, 347p.

PERROT, Phillippe. *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*. Paris: Editions Complexe, 1981, 344p.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a moda*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002, 172p.

RODRIGUES, Mariana Christina de Faria Tavares. *Mancebos e mocinhas: moda na literatura brasileira do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010, 224p.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, 254.