

## Modelos e Modas — traje de corte em Portugal nos séculos XVII e XVIII

Alberto Júlio Silva \*

Falar de traje de corte em Portugal nos séculos XVII e XVIII é, antes de mais, falar de protótipos e de modelos, modelos que não se restringem ao figurino, mas são, por exemplo, derivados da história, da sociologia, da estética, da política<sup>1</sup>.

Como observa Gilo Dorfles<sup>2</sup>, nos séculos XVII e XVIII e no respeitante à moda, era a nobreza quem ditava as leis, seguida de perto, e *imitada*, pela alta burguesia. No outro extremo situava-se o povo, que reproduzia quase sem alteração o seu próprio tipo de vestuário transmitido em herança de uma geração à outra. Nesté sentido, o traje popular situava-se fora da moda, uma vez que se reproduzia a si mesmo, sem alteração, correspondendo às necessidades básicas do vestuário, isto é, proteger e cobrir o corpo.

Segundo tem sido comumente aceite, a moda, tomada como factor de diferenciação social e de aproximação aos períodos que definem as épocas e movimentos artísticos, nasce no séc. XIV e separa radicalmente o porte masculino do porte feminino, mantendo-se a mulher envolvida na sua veste longa e passando o homem a figurar em público com a sua inteira estrutura anatómica marcada: veste curta, pernas visíveis. Ressalvada esta diferenciação fundamental e fixados, com pequenas variações, os módulos masculino e feminino (a reunificação viria a dar-se já no séc. XX) caberia de

---

\* Museu Nacional do Traje, Lisboa

<sup>1</sup> *Traje Erudito e Traje Popular em Portugal*, Leal Senado, Macau, 1989. Madalena Brás Teixeira, "A Sociedade e a Estética" - 1623-1699; Traje 1623-1699; id. id. 1750-1777-1807.

<sup>2</sup> Gilo Dorfles, *A Moda da Moda*, Edições 70, p.14-15.

ali em diante a alterações de superfície apenas, como sejam ornamentação dos tecidos, seu tipo de manufactura, presença de metais e corte do *fato*, o indiciar de influências que a moda acusaria por “contaminação” de movimentos e correntes estéticos de grande alcance.

Quer isto dizer que passou também a haver, dentro da moda, modas.

No que nos diz respeito, e relativamente aos tempos em análise, vivemos tutelarmente de modas espanholas e francesas ou, se preferirmos, de modelos espanhóis e franceses.

A propósito de modelos, ou de protótipos sociais, é sabido quanto no século XVII e no século XVIII, as aparições régias eram importantes e como elas eram regulamentadas e administradas devido à necessidade que uns tinham de se dar a ver e que os outros tinham de os admirar, organizando-se, por via desta etiqueta, que era também uma necessidade de espectáculo, autênticas “mise-en-scène”. E aqui o traje tem a missão específica do revestimento do poder. Vejam-se, a propósito, os exemplos extremos fixados nos retratos de Isabel I de Inglaterra e de Luís XIV. É claro que o retrato deverá ser tratado com as cautelas que impõem, por um lado, a intenção do retratista e do retratado e por outro o quase total distanciamento da nossa parte, visto o nosso filtro cultural retirar e adicionar, num movimento próprio da nossa apreensão, elementos de inevitável falsidade. Teremos ainda de ter em conta, na sequência da nossa cautela, como observadores, que um retrato é como uma sombra — uma sombra pintada. O mesmo se diga de um traje, tomado como relíquia de um tempo inevitavelmente transcrito, passado, que nos propomos redescobrir. Se o retrato é uma sombra pintada, o traje é um invólucro. A um e a outro falta quase tudo: falta-lhes o corpo vivo que informa, movimenta, distorce, amarrota, e gasta. É, pois, a partir destes documentos *enganadores* que investigamos e que, investigando, ficcionamos também.

A moda intervinha, pois, directamente, na encenação/representação pública do poder, mais que não fosse a um nível de representação simbólica. E neste domínio do simbólico, serão tanto de analisar os atributos do poder explícito exibidos no vestuário e acessórios masculinos, como os sinais do poder expostos no vestuário feminino; ambos se sobrepõem ao traje e ambos são exibidos.

Voltando aos modelos que nos séculos XVII e XVIII fizeram a moda modelar é necessário registar, primeiramente, a unanimidade verificada em torno da moda espanhola que da corte de Filipe II se expandiu a toda a Europa, com alterações que permitem, no entanto, e sempre, reconhecer o modelo original. A dominante espanhola na moda de corte portuguesa haveria que ir buscá-la mais atrás, ao século XVI, com as raízes consorciais, tão importantes neste domínio, dos sucessivos casamentos de D. Manuel com princesas de Espanha, do casamento de Carlos V com a Infanta



Retrato de D. Luís de Vasconcelos e Sousa,  
Conde de Castelo Melhor — 1636-1720.

D. Isabel de Portugal e, depois, de D. João III com Catarina da Áustria; mas é sobretudo à corte de Filipe II que se atribui o carácter austero, elegante e sóbrio<sup>3</sup>.

Essa moda, vigente até meados do séc. XVII, consiste, para o homem, no uso de capa curta, gibão cintado com gorgeira alta de linho, calções tufados e espada, cabeça bem modelada por corte de cabelo muito curto e pernas igualmente modeladas por meias. No decurso do séc. XVII e por influência francesa, a capa curta desaparecerá e surgirá a casaca; no lugar do gibão vai aparecer a véstia (mais tarde o colete), o calção desce até abaixo do joelho, até onde sobe a meia para esconder a dobra, usam-se também botas, a gorgeira transforma-se em gola deitada sobre os ombros, aparece a gravata de renda, emergindo daí uma outra cabeça masculina na variante de cabelo natural comprido e pouco frisado com pêra, ou mosca, e bigode. Os atributos bélicos (elmo, guantes, espada, meia armadura) que nos retratos do princípio do séc. XVII convivem com o traje civil, desaparecem; o homem perde a sua "allure" militar para se tornar num gentil homem. Vem aí o cortesão galante que, do meio de seiscentos, entra em pleno no séc. XVIII. Com efeito, a influência espanhola decrescerá pelo fim do século sendo necessário, neste tempo de acentuada influência da corte francesa, reflectir que a moda é em muito a afirmação mundana de uma política, rememorando nomes como os de Luís XIV e Pompadour (para nos mantermos ao nível dos modelos).

A elegância, sobriedade e austeridade da moda filipina encontra a sua mais alta expressão na elegantíssima silhueta feminina composta de saia campaniforme sobre estrutura metálica em cone que de Espanha herdou o designativo de *verdugo* (francês "vertugadin") por ser também suportada por vime verde, corpete rígido cosido a varetas metálicas com duas ordens de mangas e alta gorgeira branca sobre esta estrutura de cones invertidos, frequentemente negros, pentuados de vermelho ou de branco em rendas, pérolas ou pedras. A esta silhueta de inultrapassável distanciamento e hieratismo, não obstante apelativo, se associam vulgarmente zelos de contra reforma. Diz François Boucher que<sup>4</sup> no Escorial nem os próprios bobos se vestiam de cores garridas. Pelo meio de Seiscentos toda esta construção refinada, austera, distanciadora, que exhibe um corpo dissimulado em armações cónicas e cingidas de onde emerge uma cabeça nobre, modelada com perfeição, se "descontraí", diríamos, a gorgeira desdobra-se largamente sobre os ombros (como já acontecera no figurino do homem), empluma-se a cabeça, no homem o cabelo começa a tombar-lhe sobre o ombro, ousadia esta que, no final de Seiscentos, nos aparece tocada de contaminação "barroca", num recorte artificializado de frisados e postiços.

<sup>3</sup> François Boucher, *Histoire du Costume en Occident, de l'Antiquité à nos jours*, Flammarion, Paris, 1965, p. 26.

<sup>4</sup> *O. c.*, p. 26.



Retrato de Senhora — Primeiro quartel do séc. XVII  
Museu Nacional de Arte Antiga.

É este o tempo que assinala o esbatimento do homem soldado, com sobreposição de uma concepção de virilidade exibicionista situada no pólo inverso da exibição do séc. XV e XVI. Esta exibição, num tempo em que a moda francesa dá o tom a todas as cortes da Europa<sup>5</sup>, comporta agora características supostamente femininas (veja-se o modelo galante do final de Seiscentos com a adoção do “rhingrave” - espécie de amplo calção muito largo, guarnecido de laços, vejam-se os laços nos sapatos, os saltos altos, e mesmo o corte de casaca que, apertada, desenha no homem um vestido rodado de reduzidas dimensões). De uma forma genérica, o séc. XVII é ainda espanhol. No dizer de Yvonne Deslandres (*ibidem*) “no séc. XVII, ao tempo de Filipe IV e de Velázquez, Madrid tinha conservado um estilo próprio: um fato muito sóbrio para os homens e, para as senhoras, vestidos armados na horizontal, à altura das ancas, pelo volume do guarda-infanta, sucessor do «vertugadin»”.

Acontece que possivelmente devido também “à convergência de aspectos estéticos com aspectos económicos” (Dorfles, *ibidem*), o que para este autor constitui uma das características interessantes da moda, o séc. XVIII se revela um período de uma total dominação francesa. François Boucher, que passo a citar a propósito, fala do traje francês em termos de universalidade<sup>6</sup>. Diz mais: “aux alliances dynastiques des Bourbons, à la dispersion des artisans huguenots, à la personnalité brillante des diplomates en mission, à la supériorité grandissante de la soirée française s’ajoutent le reflet attardé du prestige de Versailles, la formation d’une société de salon, le maintien par “le monde” d’un esprit de cour où se forme un goût et un art français, l’adoption de la langue française dans tous les milieux cultivés de l’Occident comme de l’Orient européen. La primauté des robes de Paris est née de cet ensemble de causes et de moyens qui ont alors attribué à la civilisation française une place privilégiée. La diffusion des modes françaises n’a été en rien amoindrie par les deux courants d’influence extérieur, le britannique et l’oriental, qui les ont pénétrées” (*ibidem*).

Nesta situação do clássico historiador do traje se encontram reunidos, a meu ver, todos os elementos que compõem a nossa visão da moda no séc. XVIII, tomada esta não só como um código de práticas indumentais codificadas, mas como nó privilegiado de um conjunto de modas. Podemos enumerar: alianças dinásticas aliadas a casamentos de conveniência; importância mundana da carreira diplomática; afirmação tecnológica da indústria têxtil; reconhecimento de Versailles como modelo de corte absolutista; afirmação da importância dos salões numa sociedade que neles alimentava o seu espírito de corte reflexa; cultivo do francês como língua

<sup>5</sup> Yvonne Deslandres, *Le Costume Image de l’Homme*, Albin Michel, Paris, 1976, p. 131.

<sup>6</sup> F. Boucher, *o. c.*, p. 135



Retrato «figurino» de fidalgo inserido na Pragmática de D. Pedro II — 1698.

galante e passaporte social; finalmente, o culto da moda francesa como sinal de pertença a esse pequeno mundo de “sociétés à clef”. Admito que seja uma extrapolação com o seu quê de caricatura. Mas, como toda a caricatura, com o seu quê de vera fisionomia...

O surgimento da moda no séc. XIV e o seu constante diálogo com outras formas estilísticas corresponde a algo de novo no domínio social. A agitação barroca não será apenas (sem ver nela o que de pejorativo se queira ver) a agitação representada pela passagem de uma cosmologia ptolomeica para uma cosmologia copérnico-galileana e kepleriana, confrontada com a perda de um centro e a afirmação de outro (descentramento, tensão entre dois pólos — heliocêntrico e geocêntrico), com a valorização da elipse como círculo tenso na horizontal, entre dois focos<sup>7</sup>. Neste sentido, a elipse barroca pode ter a ver com a afirmação da lateralidade como desenvolvimento do primado do círculo afirmado no vestuário do séc. XVI e XVII: veja-se, como exemplo, a dimensão dos “panniers” laterais, a partir dos protótipos de Velázquez e Watteau.

Se falarmos em barroco como movimento artístico, tal como, por reacção se deu em Espanha, na Áustria, em Portugal e na Alemanha do Sul<sup>8</sup>, como vontade de exteriorização, como arte de impressionar, como exibição de poder, de riqueza, como importância dada à sobreposição entendida enquanto método decorativo, então poderemos encontrar nas formas de vestir uma correspondência com a forma de ser e nesse sentido o traje aparecerá de certo modo como a forma visual da consciência que o homem de Setecentos tem de si e do seu mundo — um tempo tumultoso e quebrado em relação ao tempo estático da Idade média, ou ao tempo linear e estável da Renascença<sup>9</sup>. Algo nos retratos que nos ficaram sublinha esta consciência, registada nas formas de vestir e na pose das personagens<sup>10</sup>.

Mas, parece-me, deveremos guardar alguma cautela no que respeita a designarmos por barroca uma sociedade e por barroco um tipo de traje, já que este tipo de catalogação é feito com base nas artes visuais.

Na imagem deste homem de Setecentos, imagem que é o resultado de um diálogo com um mundo revulso, intervenção nas artes visuais, na música, na escrita e em praticamente todas as formas do saber<sup>11</sup> entrará, além da

---

<sup>7</sup> Severo Sarduy, *Barroco*, Editions du Seuil, Paris, 1975.

<sup>8</sup> Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque-profondeurs de l'apparence*, Librairie Larousse, Paris, 1973, p. 57.

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*, p. 68-69.

<sup>10</sup> Ragnhild Hatton, *A Época de Luís XIV*, Editorial Verbo Lisboa, 1971. Monografia de síntese a ter em conta pelo seu carácter global de leitura dos anos 1648-1721 em que a Física, a Astronomia, a Filosofia, a Geografia, o Comércio, a Indústria, a Guerra e a Diplomacia se articulam no conjunto de outros aspectos ligados às Artes, sob os quais se costuma ver a sociedade dita barroca.

<sup>11</sup> Vd. nota anterior.

afirmação de um eu hipertrofiado como constante do tempo, o gosto da hipérbole, o gosto da repetição das superfícies em espelho, como formas de dizer, e entrará sobretudo a sua maneira de vestir, que assim nos aparece como a imagem visível de como ele pensa, ou se pensa e de como quer ser visto.

Aproximando tudo isto de lugares comuns como são Robillion em Queluz, Nasoni no Porto, Ludovice em Mafra, numa intenção de que arte, ideologia e suas praxis se correspondam, o traje, mesmo e talvez sobretudo o traje de corte, surgirá não apenas como uma anedota simplesmente frívola, luxuosa e de importação.

Que na moda de influência francesa, já pelos fins de Seiscentos e marcadamente no início de Setecentos há elementos que se ligam a um mais largo fenómeno ou o indiciam, parece evidente. Basta pensar no volume do assim chamado vestido “plis Watteau”. Os bambolins ou “panniers” laterais projectam a figura numa amplitude elíptica. Acontece no final do séc. XVII algo como se a verticalidade engenhosamente mantida desde o “Quattrocento” a partir de Itália, depois já em Quinhentos e Seiscentos com características assumidamente hispânicas, fosse submetida a uma desmontagem brusca, a uma subversão de proporções e dimensões. O que em moda cortesã teria de ter, necessariamente, a sua leitura frívola, quase carnavalesca, ambígua em termos de masculino/feminino. Este pendor “desconstrutivo” de uma linha mais sóbria parente do “equilíbrio” renascentista é verificada sobretudo no modelo masculino; atentando-se no já muito citado retrato de Luís XIV por Rigaud e em outros documentos semelhantes, o que se nos revela é uma espécie de extenuante exercício de fragmentação, em termos de leitura: desde o cabelo, que é agora uma cascata de inumeráveis caracóis, tudo no traje se sobrepõe a tudo, de tal forma que, na citação ainda de François Boucher, “a silhueta masculina de 1789 já não tem, por assim dizer, nada em comum com a de 1710”<sup>12</sup>. E no entanto os elementos básicos do traje masculino vinham de antes, mantiveram-se durante o séc. XVIII e passaram para o XIX<sup>13</sup>.

No traje feminino impera o *robe à la française*<sup>14</sup>, com variantes bastantes para um gosto que se sustenta de mudança; ele consiste

<sup>12</sup> François Boucher, *o. c.*, p. 308.

<sup>13</sup> De acordo com os analistas, c. 1720 o fato do homem estava fixado em calção, colete e casaca; a casaca tem ainda variações de pormenor nos punhos, na gola e no comprimento das abas. Em 1710 aparece o modelo *redingote*, de sugestão inglesa — modelo de casaca próprio para montar a cavalo que viria a influenciar a moda do período romântico, e ainda no séc. XVIII, a moda feminina c. 1780. Com efeito, por esta altura aparece, sob influência inglesa e por via masculina, o *vestido-redingote*, abotoado à frente, sem armações interiores.

<sup>14</sup> *Vestido à francesa*. Vestido de corpo justo, aberto à frente sobre uma “pièce d’estomac”, triangular e no geral muito ornamentada; nas costas, duas grandes pregas duplas, formadas ao meio do pescoço caíam livremente, até ao chão. Este vestido teve, primeiro, um uso

basicamente num vestido de duas peças da mesma cor e tecido: corpo e saia que pode ser largamente aberta à frente, no intuito de deixar ver uma outra saia que se enverga por baixo do “vestido”, mas que necessariamente aparece pela frente da figura. No modelo “Watteau” as costas eram constituídas por igual tecido em pregas distribuídas ao centro ou nos ombros até ao chão. A técnica dos bordados polícromos com fio de seda ou fio metálico e das sobreposições decorativas foi aperfeiçoada ao extremo; da indumentária fazia parte uma curiosa peça, muitíssimo decorada (espécie de frente de espartilho), que unia as duas frentes do corpo do vestido, comprimindo o estômago, e que por isso se chamou “pièce d’estomac”. O decote, quadrado, desceu até onde foi possível. O busto, em bico, continuava modelado por varetas de baleia e as saias por estruturas que alargavam a anca.

Julgo que será necessário especificar o seguinte: quando se diz que a moda feminina no séc. XVIII consistiu no “robe à la française” isto não quer dizer que o modelo fosse, estritamente, o “plis Watteau” mas, genericamente, o “robe à panniers”, forma herdada da “robe volante, portée par les femmes de petite condition jusqu’à la Revolution” (Deslandres, 132). Visto assim, este indumento de aparato consistia num fato de corpo justo, “balleiné” e cónico em ponta e grande decote, abrindo-se sobre o saiote pela frente, ou de uma saia só, e vai desde o “robe volante” (Ruppert, III, p. 46) de c. 1730, passa pelo “watteau” e fixa-se num modelo característico destes dois; sendo o fundamental, sempre, a ampla armação lateral.

“Até à Revolução o vestido de cerimónia, de teatro, de baile ou de corte é o vestido à francesa, o qual consiste num vestido com armações (“à panniers”)... Com Luís XVI os dois “panniers” alargavam-se à altura das ancas: é o *pannier à coudes* (...). A saia era ornamentada com um alto folho de rendas, de fitas de tufo de gaze” (Ruppert, IV, p.15, 16, 17).

Com o avançar do século e a afirmação de um outro modelo (o vestido à inglesa) pelo último quartel do século XVIII, o suporte volumoso deslocar-se-à para trás, adelgaçando a figura e renunciando a “tournure” que, retomada um século mais tarde, seria mais acentuada e provocadora<sup>15</sup>.

---

muito generalizado; fixou-se depois como vestido de cerimónia até à Revolução, mesmo quando outros modelos mais aligeirados se divulgaram. (Boucher, 440).

Yvonne Deslandres (*o. c.*, p. 139), estabelece distinção entre *Robe volante* e *robe à la française*.

Jacques Ruppert, *o. c.*, III, cap. IX, p. 41-45 descreve diferentemente a distribuição das pregas e descreve *robe à la française* à *plis Watteau* com variantes não referenciadas em François Boucher. Ainda J. Ruppert IV, p. 15-17, descreve *vestido à francesa* como “robe à panniers” o que inclui “robe volante” (c. 1730), “plis Watteau” (1725-35) e “robe à la française” (panniers) (1735-1789).

<sup>15</sup> As armações interiores que desde o Renascimento “aprisionavam” o corpo da mulher tiveram um breve desaparecimento durante o período da Revolução Francesa até c. 1820, para reaparecerem, numa reedição da silhueta quinhentista, mas de acentuado exagero, durante quase



Retrato de D. Maria I (reprodução parcial)  
Museu Nacional dos Coches.

Em Portugal a nobreza e a corte vestiram-se pelo figurino francês, muito embora, a julgar pela iconografia corrente, sem as, chamemos-lhes assim, ousadia e desproporção de outros meios cortesãos da Europa. Penso aqui, sobretudo, no “*pannier à coudes*”<sup>16</sup>, e nas nada menos que 11 variações do traje feminino surgidas no último quartel do séc. XVIII<sup>17</sup>, a saber: “*robe à la française; robe retroussée dans les poches; robe à la polonaise; polonaise aux ailes; polonaise d’hiver; circassienne; polonaise anglaise; les caracos; [robe] chemise à la reine; robe inspirée de la redingote masculine; robe à l’anglaise*”. De todas estas variedades de “*robe*” a única a fixar-se e a desenvolver-se, em correspondência com novas formas ideológicas, é o vestido à inglesa<sup>18</sup>. Mas, de uma forma genérica e caricatural, poderemos dizer que, nestes domínios, em Portugal, nem D. João V assumiu a pose de Luís XIV, nem nunca D. Maria I se penteou como Maria Antonieta, com a correspondente “*lacuna*” de não ter surgido por cá nenhum engenho tão inovador como Rose Bertin. Os elementos fundamentais da moda vigente haviam sido assimilados, sim, mas administrados à nossa escala e com alguma parcimónia. O que poderá significar, a meu ver, sentido da proporcionalidade e inteligente aplicação das formas<sup>19</sup>. Recorde-se, porém, que a celebração de contratos nupciais, nesta data, trouxe para Portugal reais damas consortes (com as consequentes séquitos e influências de suas Casas originárias), como Maria Francisca Isabel de Sabóia e a trama cortesã de Luís XIV, Maria Sofia Isabel de Neuburgo, Maria Ana de Áustria e Mariana Vitória. Fosse como fosse, parece-me poder dizer-se que da corte portuguesa o que se diz, relativamente ao mesmo período, de outras cortes. “*Les petites cours allemandes qui, au XVII<sup>ème</sup> siècle, imitaient naïvement les costumes espagnols et renchérisaient sur la hauteur des fraises et la longueur des corps à baleines, se jetteront avec la même avidité sur les produits de l’industrie française. Et le journaliste parisien Sébastien Mercier pourra*

---

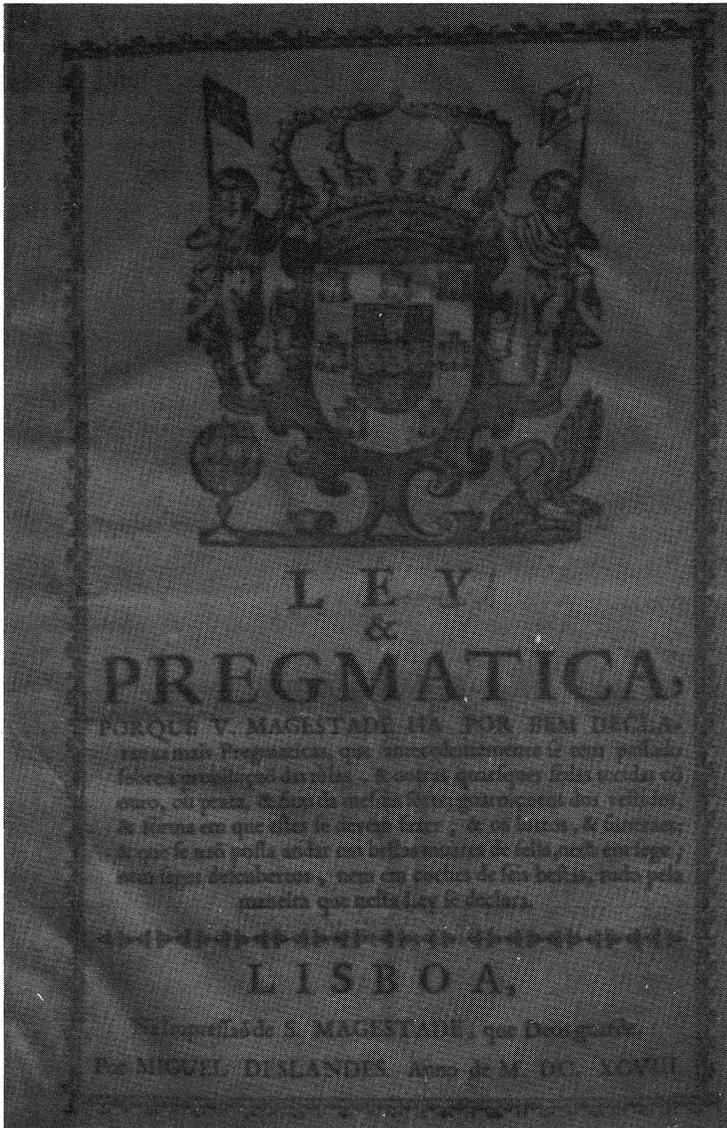
todo o séc. XIX, até à “*tournure*”, ela também já aparecida um século antes, com a voga da anglomanía, c. 1780. Mas a maior extensão destas elegantes deformações terá sido e, por volta de 1740, o uso do “*pannier à coudes*”.

<sup>16</sup> J. Ruppert, vol. III, p. 36.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*, vol. IV, p. 11-22.

<sup>18</sup> *Vestido à Inglesa*. c. 1778-1785. Vestido de corpo sem “*baguettes*” de baleia e sem armações interiores; caracteriza-se por uma ponta rígida que desce do meio das costas até abaixo da cintura; fecha-se à frente como um colete; os lados da saia abrem-se, deixando ver um saiote, normalmente do mesmo pano (Boucher, 440).

<sup>19</sup> *Pragmáticas contra o luxo*. Pelo seu papel interventivo na economia nacional, nomeadamente no que se refere ao fabrico de tecidos, rendas, à protecção de joalheiros e ourives, são de mencionar as pragmáticas contra o luxo decretadas por D. Pedro II e por D. João V. Penso que o alcance destes decretos reais teria também uma função importante na padronização do gosto, actuando as pragmáticas como leis reguladoras, ao estabelecer fronteiras de sobriedade à natural ostentação da moda. Vd. Joaquim Veríssimo Serrão, *História de Portugal*, Vol. V, Editorial Verbo, Lisboa, 1980, p. 364-366.



Página de rosto de Pragmática de 1698 (D. Pedro II).

écrire: (...) Tout ce qui concerne la parure a été adopté avec une espèce de fureur par toutes les femmes de l'Europe" (Deslandres, 132). *Mutetur mutandum*.

Verifica-se no entanto que passado mais de um século de império da moda francesa o cansaço das formas, o esgotamento de uma gramática indumental que talvez não dissesse, apenas repetisse, se faz sentir. Estamos perante uma moda que se esgota em repetir-se, que "já não é reflexo de uma aspiração profunda do gosto"<sup>20</sup>. Daí a natural simplificação, tal como a vemos em Goya e mesmo em Sequeira, simplificação em que entra tanto o gosto inglês, como novos conceitos de higiene e a aprendizagem do discurso de Rousseau, o que justifica os "robes de simplicité" e "négligés" femininos e os fatos masculinos em que a elegância se afirma sobretudo na renúncia paulatina a uma forma de vestir que se aproxima mais de um ideal do *honnête homme* prático e esclarecido, saído das instituições de ensino e dessa nova Europa do *Frühaufklärung*<sup>21</sup>, que do passado modelo de "gentil-homem" cortesão.

Muito embora o traje segundo o cânone convencional "à francesa" continue com uso reservado à corte, a partir dos alvares da Revolução a história será outra. Prenuncia-se já, através do esquematizado traje Império, o aproximar do século XIX, e da sua marcha industrializante e uniformizadora, correspondente de uma necessidade de maior solidez e menos fantasia.

Vale a pena vermos o que a este propósito prediz o clássico François Boucher. "Tout au long du siècle, on pressent que le costume, revêt, à des nuances près selon les pays, un caractère de plus en plus égalitaire, de plus en plus accessible à tous les échelons. Dans l'ancienne valeur de qualité, qui a atteint alors son plus haut degré, pénètre déjà la dominante moderne de quantité.

C'est la substitution progressive de celle-ci à celle-là qui va constituer l'étape prochaine de l'évolution du costume."<sup>22</sup>

Este afirmar-se do carácter igualitário da moda "oficial" no final de Setecentos fez nascer uma tendência geral que apontava no sentido de uma cada vez maior sobrecarga, tendência que escondia a degradação e o vazio destas formas ironicamente cheias; uma outra tendência, correspondendo a um movimento de ideias mais renovado, vinha de Inglaterra e conota-se com tudo o que na moda do último quartel do séc. XVIII tem a ver com maior naturalidade de movimentos, e com o emprego corrente de fibras como o algodão e a lã e o aperfeiçoamento da estampagem. A corrente neoclássica

<sup>20</sup> Yvonne Deslandres, *o. c.*, p. 137.

<sup>21</sup> Ragnhild Hatton, *o. c.*, p. 231.

<sup>22</sup> François Boucher, *o. c.*, p. 331.

que tanto abalou a apresentação e representação social do corpo não se imporá na corte portuguesa senão no decurso do primeiro quartel de 1800. Dir-se-á, pois, que o modelo inglês não vingará, na moda oficial, senão em círculos mais afastados do centro, mais próximos, porventura, dessa liberdade de pensamento conotada com a França pré-revolucionária e com o inconformismo britânico.

O “tudo se transforma” do também coetâneo Lavoisier aplica-se aqui ao domínio têxtil e suas transformações industriais. A partir de agora, e voltando à reflexão de François Boucher, a moderna dominante quantidade irá sobrepor-se ao antigo valor qualidade (estabilidade, imutabilidade). Mas como também é verdade, como ficou visto, que a moda começou por ser diferenciação, a noção de moda tem muito a ver com mutação sociológica e estética. Mutação implica envelhecimento, substituição, desuso, gasto, mecanização e fabrico múltiplo. Quantidade. Verdade será também que a decapitação dos reis de França pode servir, alegoricamente, como decapitação da personagem régia representante de um fausto e de uma hierarquia que, necessitando de se exhibir num aparato de moda aparentemente imutável, correspondesse no entanto a um fermento exótico que deixaria de funcionar como sinal de apelo a outra ordem de valores. Deixando esta leitura de fazer-se, como mutação paulatina e natural, o que sobreveio foi um surto brusco e trágico, com um subentendido de chamada de atenção para a pessoa-suporte-do-traje como grande valor em qualquer moda. Aliás, isto mesmo tinha sido dito havia muito: não é o vestido mais do que o corpo.