



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS
CAMPUS SUL MORRINHOS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

KAREN PEREIRA FREITAS SILVA

**“A MODA PASSA, O ESTILO FICA”:
A (a)temporalidade das criações icônicas nas biografias de Gabrielle Chanel**

MORRINHOS-GO
2024

KAREN PEREIRA FREITAS SILVA

**“A MODA PASSA, O ESTILO FICA”:
A (a)temporalidade das criações icônicas nas biografias de Gabrielle Chanel**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, na linha Cultura e Relações de Poder, da Universidade Estadual de Goiás, Campus Sul-Morrinhos, como exigência para a obtenção do título de Mestre, sob orientação da professora Dra. Michelle dos Santos.

MORRINHOS-GO
2024

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UEG
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

SK18? Silva, Karen Pereira Freitas
"A MODA PASSA, O ESTILO FICA": A (a)temporalidade das
criações icônicas nas biografias de Gabrielle Chanel /
Karen Pereira Freitas Silva; orientador Michelle dos
Santos. -- Morrinhos, 2024.
150 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado Acadêmico em História) -- Câmpus Sul - Sede:
Morrinhos, Universidade Estadual de Goiás, 2024.

1. atemporalidade. 2. biografia. 3. Gabrielle
Chanel. 4. moda. I. dos Santos, Michelle, orient. II.
Título.

Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Coordenação do Programa de Mestrado em História

ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE

KAREN PEREIRA FREITAS SILVA

Aos vinte e nove dias do mês de maio do ano de dois mil e vinte e quatro (29/05/2024), às quatorze horas e trinta minutos (14h30min), na Universidade Estadual de Goiás, Câmpus Sul – Sede Morrinhos, teve lugar a Sessão Pública de Julgamento da Dissertação de Mestrado de **Karen Pereira Freitas Silva**, intitulada “**A moda passa, o estilo fica: a (a)temporalidade das criações icônicas nas biografias de Gabrielle Chanel**”. A Banca Examinadora foi composta pelos(as) Professores(as): **Dr.ª Michelle dos Santos** (UEG) (Orientadora e Presidente da Banca), **Dr.ª Ana Carolina Barbosa Pereira** (UFBA) (Membro Externo), **Dr. Jorge Sgrazzutti - Universidad Nacional de Rosario** (UNR) (Membro Externo), **Dr. Tiago de Jesus Vieira** (UEG). Os examinadores arguíram na ordem citada. A mestrande respondeu satisfatoriamente às questões apresentadas. Às **17:15** horas a Banca Examinadora passou ao julgamento, em Sessão Secreta, estabelecendo os seguintes resultados:

Prof.ª Dr.ª Michelle dos Santos – Ass. _____

Aprovada (X) Reprovada ()

Prof.ª Dr.ª Ana Carolina Barbosa Pereira – Ass. _____

Aprovada (X) Reprovada ()

Prof. Dr. Jorge Sgrazzutti – Ass. _____

Aprovada (X) Reprovada ()

Prof. Dr. Tiago de Jesus Vieira – Ass. _____

Aprovada (X) Reprovada ()

OBS: A banca examinadora destacou a acuidade teórica e metodológica da pesquisa de Karen Freitas, por conseguinte, recomendou a publicação da dissertação defendida e aprovada com mérito pela autora.

Presidente da Banca – Prof.ª Dr.ª Michelle dos Santos – Ass. _____

Resultado final: APROVADA (X) REPROVADA ()

Reaberta a Sessão Pública, o Presidente da Banca Examinadora proclamou o resultado e encerrou a Sessão, da qual foi lavrada a presente Ata, que segue assinada pelos membros da Banca Examinadora, Mestranda examinada e pelo Coordenador do curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em História.

Mestranda: _____

Coordenador: **gov.br** **RODRIGO JURUCE MATTOS GONCALVES**
Data: 18/06/2024 18:06:23-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
gov.br **MICHELLE DOS SANTOS**
Data: 03/06/2024 22:50:04-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
gov.br **ANA CAROLINA BARBOSA PEREIRA**
Data: 04/06/2024 12:24:08-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
gov.br **TIAGO DE JESUS VIEIRA**
Data: 04/06/2024 14:58:46-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
gov.br **MICHELLE DOS SANTOS**
Data: 11/06/2024 14:12:03-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
gov.br **KAREN PEREIRA FREITAS SILVA**
Data: 06/06/2024 20:13:57-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Obs: O(a) aluno(a) deverá encaminhar, no prazo de até 60 dias, a contar da data da Defesa Pública, os exemplares definitivos da Dissertação, para arquivamento e devidos encaminhamentos

AGRADECIMENTOS

Sou grata a Deus por cumprir um antigo anseio do meu coração em cursar a pós-graduação em uma universidade pública e a Ele dou graças pelo fôlego de vida até aqui.

Ao meu marido e melhor amigo, Eduardo, que me instigou à inscrição no processo seletivo para este curso de mestrado, me apoiou incondicionalmente na árdua jornada, compreendeu carinhosamente minhas ausências e colhe agora comigo os frutos dessa vitória.

À minha mãe, Joana, uma ouvinte atenta das minhas divagações e problematizações, obrigada por tantas renúncias no maternar, que esta vitória seja a sua também.

À minha rede de apoio, José Humberto e Sandra, cuja presença cuidadosa nas partidas e chegadas à rodoviária eram sempre acompanhadas de alegria. Vocês foram um incentivo a perseverar.

Às minhas irmãs, Katriny e Karoline, mesmo em face da distância imposta pelas demandas cotidianas, foram como fãs amorosas, torcendo da arquibancada.

À minha orientadora Michelle, que topou o desafio de tutorar um tema diferente, cheio de armadilhas, mas que soube aliar trabalho e afeto: me orientou com o rigor que é próprio dela, me ensinou na teoria e na prática o significado de ética, e também me acolheu com o afeto de irmã.

À Tânia e aos docentes do Programa de Pós-Graduação, pela recepção e acolhida tão generosas, pela disposição e pelas trocas tão ricas que vivi com vocês ao longo destes anos.

A todos, a minha sincera gratidão!



A moda não existe apenas nos vestidos; a moda está
no ar, é o vento que a traz, nós a respiramos, a
pressentimos, ela está no céu e no chão, está ligada
às ideias, aos costumes, aos acontecimentos.

Coco Chanel

RESUMO

Gabrielle Chanel (1883-1971) é uma mulher francesa e criadora de moda do século XX. Ela é apontada como uma das estilistas mais influentes e tida como revolucionária por criar um estilo feminino alternativo àquele da Belle Époque e que é reverberado como atemporal. Estilo esse composto por alguns elementos que levam seu sobrenome até hoje como: o corte de cabelo Chanel, o vestido preto ou pretinho básico, perfume Chanel Nº5, *tailleur* Chanel, bolsa *matelassé* 2.55, *Escarpim* bicolor ou *escarpim* Chanel, entre outros. O objetivo é compreender como estilo e moda, permanência e mudança coexistem e constroem, por meio de biografias, a ideia de atemporalidade das criações icônicas de Gabrielle Chanel. As fontes da pesquisa são duas biografias indicadas como “confiáveis” pela grife Chanel: “A era Chanel” (2007), da jornalista francesa Edmonde Charles Roux e “Coco Chanel, a vida e a lenda” (2011), da jornalista britânica Justine Picardie. A problemática se desdobra em dois eixos: primeiramente, o paradoxo entre um estilo atemporal e permanente, quando ele está imerso no sistema de mudanças que caracteriza a moda e, em seguida, a produção de sentidos pela fonte biográfica e as relações entre biógrafas e biografada. A metodologia utilizada se pautou na conversão das advertências e potencialidades da biografia em ferramentas de análise do texto biográfico, a observação pormenorizada de marcadores temporais e recursos da linguagem e, por último, a instrumentalização de conceitos e categorias, como: a “ilusão biográfica”, a “dinâmica dos campos”, os “dispositivos de gênero”, o “presentismo”, o “espaço de experiência” e o “horizonte de expectativa” e a *nachleben* ou sobrevivência. Ao fim, percebeu-se a existência de duas atemporalidades. A “atemporalidade oficiosa” é aquela forjada, montada por Gabrielle Chanel em torno de si mesma e reafirmada como “memória desejável” por suas biógrafas e a “atemporalidade sobrevivente”, que diz respeito à sobrevivência eternizada, fantasmática, que escapa do controle da Casa Chanel e que se irradia no senso comum como sinônimo de elegância e sofisticação, principalmente pelas imitações.

Palavras-chave: atemporalidade; biografia; Gabrielle Chanel; moda.

RESUMEN

Gabrielle Chanel (1883-1971) es una mujer francesa y creadora de moda del siglo XX. Es considerada una de las diseñadoras más influyentes y revolucionaria por crear un estilo femenino alternativo al de la Belle Époque y que es venerado como atemporal. Este estilo se compone de algunos elementos que llevan su apellido hasta el día de hoy, como: el corte de cabello Chanel, el vestido negro o vestidito negro, el perfume Chanel N°5, el traje Chanel, el bolso acolchado 2.55, los zapatos de tacón bicolor o zapatos de tacón Chanel, entre otros. El objetivo es comprender cómo estilo y moda, permanencia y cambio conviven y construyen, a través de biografías, la idea de atemporalidad de las creaciones icónicas de Gabrielle Chanel. Las fuentes de la investigación son dos biografías señaladas como “fiables” por la marca Chanel: “La era Chanel” (2007), del periodista francés Edmonde Charles Roux y “Coco Chanel, vida y leyenda” (2011), de la periodista británica Justine Picardie. El problema se desarrolla en dos ejes: en primer lugar, la paradoja entre un estilo atemporal y permanente, cuando está inmerso en el sistema de cambios que caracteriza a la moda y, en segundo lugar, la producción de significados por parte de la fuente biográfica y las relaciones entre biógrafos y biografiados. La metodología utilizada se basó en la conversión de las advertencias y potencialidades de la biografía en herramientas de análisis del texto biográfico, la observación detallada de marcadores temporales y recursos lingüísticos y, finalmente, la instrumentalización de conceptos y categorías, tales como: la “ilusión biográfica”, la “dinámica de campos”, los “dispositivos de género”, el “presentismo”, el “espacio de experiencia” y el “horizonte de expectativa” y *nachleben* o supervivencia. Al final, se comprendió la existencia de dos atemporalidades. La “atemporalidad oficial” es la forjada, reunida por Gabrielle Chanel en torno a sí misma y reafirmada como “memoria deseable” por sus biógrafos y la “atemporalidad sobreviviente”, que concierne a la supervivencia eternizada, fantasmal, que escapa al control de la Casa Chanel y que irradia sentido común como sinónimo de elegancia y sofisticación, principalmente a través de imitaciones.

Palabras-clave: atemporalidad; biografía; Gabrielle Chanel; moda.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 ENTRE AGULHAS: A SOCIEDADE E A MODA NO TRICÔ DE GABRIELLE	19
2.1 MEMÓRIA, PASSADO E FUTURO	30
2.2 LIBERDADE E SUBMISSÃO	34
2.3 DE COSTUREIRA A ESTILISTA, PRETENDENTES E DOMINANTES	42
2.4 ADEQUAÇÕES NO VESTUÁRIO E ESBOÇO DE UM ESTILO	56
2.5 IDEAL DE JUVENTUDE	65
2.6 CHANEL NAZISTA?	70
2.7 EMPRESÁRIA, MECENAS, ARTISTA E ESTRATEGISTA	75
3 A (A)TEMPORALIDADE CHANEL.....	83
3.1 A CONSTRUÇÃO SEMÂNTICA DO ATEMPORAL CHANELIANO.....	85
3.2 ICONOLOGIA CHANELIANA	108
3.3 <i>NACHLEBEN</i> : O FANTASMA SOBREVIVENTE DE CHANEL.....	134
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
FONTES	144
REFERÊNCIAS	144
APÊNDICE A - LEVANTAMENTO DE BIOGRAFIAS DE GABRIELLE CHANEL	
PUBLICADAS EM PORTUGUÊS NO BRASIL	149
ANEXO A - NORMAS DA ALTA COSTURA (1947).....	150

1 INTRODUÇÃO

(...) se considerarmos um instante a mais segura das ciências humanas, isto é, a História, como não reconhecer que ela tem uma relação contínua com o fantasma?
(Barthes, 1977, p.42).

A maioria dos historiadores convencionais evitam ou protelam tal questionamento trabalhando puramente no pressuposto de que o método é suficiente para trazer o passado ao presente. No entanto, o evento passado não pode tornar-se presente e, portanto, qualquer reaparição é a visita intempestiva de um fantasma. Isso leva a uma questão ainda mais complicada, que diz respeito à categoria de ontologia em si mesma e, especificamente, à ontologia ou fantologia do passado
(Ramos, 2017, p.200).

Cobrir o corpo, trajar, vestir, são ações humanas que demonstram as práticas culturais cotidianas de um grupo, sociedade, nação, e assim por diante. A moda possui um sentido abstrato, mas também se materializa em objetos e estas duas instâncias se mesclam e se manifestam nas sociedades ao longo do tempo. Este âmago dialógico coexiste com seu devir incessante e transformador, marcado pela reviravolta a curto prazo.

O balanço historiográfico realizado entre intelectuais que se debruçam sobre a teoria de moda conduz a alguns consensos, embora eles partam de diferentes correntes teóricas. Para eles, a moda é um fenômeno de mudanças no vestir que desponta lentamente na Europa, na transição do medievo para um contexto renascentista, mas que se consolida enquanto sistema de mudanças no século XIX, com as sociedades modernas e capitalistas. (Calanca, 2011; Godart, 2010; Lipovetsky, 1989; Roche, 2007; Souza, 2019)¹.

A diferenciação do vestuário masculino e feminino no século XIV – e parece que também há uma adesão entre os autores sobre isso – é uma das primeiras mudanças relevantes nas roupas e os homens jovens são os primeiros a adotar a indumentária diferenciada na Europa medieval. Desde então, o vestir passa por mudanças regulares, sendo que o intervalo entre elas

¹ SILVA, K.P.F. Alinhavos para uma história da moda. **Revista História e Cultura**, v. 11, nº 2, 2022, p. 124-141. Disponível em: <https://seer.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/3692>. Acesso em: 25 mar. 2024.

reduz à medida que a circulação da informação se aprimora e reverbera mais rapidamente ao longo do tempo.

Seu desenvolvimento é justificado desde a luta de classes, a distinção social, a secularização e valor mundano, até o apreço pela novidade e o individualismo que alimenta o eu-narcísico. É esta riqueza de possibilidades interpretativas, de ordem material e simbólica, que ampara a moda como um campo fértil de pesquisa, seja como fonte, seja como objeto de estudo histórico.

Lipovetsky (1989) traça uma trajetória para a moda, cujos marcos temporais são rupturas ou mudanças dentro da ótica da própria moda. Ele entende que a ânsia por mudança se inicia na diferenciação do trajar dos sexos e denomina este período por “momento aristocrático”, que perdura até o século XIX, quando a alta costura passa a direcionar a moda, na “moda de cem anos”. Um século de diretriz da alta costura é descentralizado pela ascensão da produção serial e democratização do acesso à moda, nas figuras da moda pronta para vestir (*prêt-à-porter* ou *ready to wear*), período que o autor o define como “moda aberta”. Por último, ele dedica a segunda parte de sua obra para tratar da “moda consumada” e as instâncias que permeiam sua existência, como a publicidade, a beleza, a disseminação, o consumo, e assim por diante.

Esta pesquisa se direciona ao momento da “moda de cem anos”, período áureo da alta costura (1858-1958). Ela é um modo de produção particular das roupas, uma espécie de artesanato de luxo, criado por costureiros renomados. E é neste contexto que está Gabrielle Chanel (19/08/1883 - 10/01/1971), nascida na França, célebre criadora de moda feminina no século XX e que circulou em distintos espaços sociais e artísticos. A memória que se propaga é de suas criações icônicas - Corte de cabelo Chanel, *Petite robe noire* (pretinho básico), Perfume Chanel Nº5, Tailleur Chanel, Bolsa matelassê 2.55, Escarpim bicolor, entre outros - que buscavam algumas referências no vestuário masculino, preconizando elegância e conforto ao vestir feminino. Chanel e sua marca se mesclam, uma vez que a estilista criou aquilo que ela mesma vestiu.

A problemática que fomenta esta pesquisa se desdobra em dois núcleos. O primeiro deles diz respeito à como se forja a noção de atemporalidade destes elementos icônicos da grife Chanel, uma vez que esta continuidade ocorre no sistema de moda cuja engrenagem se movimenta pela mudança e pela novidade. Como o estilo Chanel é atemporal quando está submetido à moda, um sistema que só existe em devir? O segundo núcleo se volta para o problema em torno produção de sentido pela fonte biográfica: Como Gabrielle Chanel biografada vai ao encontro das críticas sobre a “ilusão biográfica” de Pierre Bourdieu, em seu

texto “A ilusão biográfica” (1986)? As biógrafas sucumbem à predestinação e às ilusões retrospectivas e finalistas da trajetória de vida da estilista? Com que notas de “ilusão” se afirma uma “memória desejável”?

O intuito é compreender como estilo e moda, permanência e mudança coexistem e constroem, por meio de biografias, a ideia de atemporalidade nas criações icônicas de Gabrielle Chanel. Este estudo se justifica em algumas demandas e lacunas na ciência histórica, como a carência de debates entre moda e temporalidade pela ótica da história; o potencial heurístico da moda e seu devir constante para a reflexão sobre processos históricos e a insuficiência de discussões mais claras sobre a mobilização da biografia como fonte histórica.

Nos últimos vinte anos, ocorreu um aumento significativo na exploração dos usos da moda como objeto e fonte pela história, em parte devido ao crescimento das escolas de moda e design no país. Este tipo de temática foi categorizada no senso comum ao longo dos anos como uma discussão irrelevante ou lateral. Esse imaginário foi forjado - e tem sido confrontado em pesquisas como esta - durante boa parte da historiografia brasileira do século XX.

O historiador brasileiro, Jurandir Malerba, na obra “Notas à Margem: teoria e crítica historiográfica” (2018), faz uma análise dos temas e produções historiográficas brasileiras. Para Malerba (2018), a intelectualidade marxista no Brasil foi intimamente relacionada ao processo de desenvolvimento da cultura acadêmica brasileira, que, por sua vez, foi herdeira da tradição universitária francesa. Houve um predomínio da história econômica e social, inspirada pela Escola dos Annales, em um ambiente em que a disciplina da história se entrelaça constantemente com a sociologia, economia e filosofia. Além disso, essa influência se conecta à cultura militante comunista e de esquerda, na qual prevalece a visão da história como uma ciência social. Esse contexto amplo de elementos definiu a historiografia brasileira por cerca de cinco décadas.

Uma das principais demandas do pensamento histórico desde a década de 1980 foi a necessidade de revisar e superar proposições consideradas estruturalistas. Desde então, houve uma diminuição significativa da influência da historiografia francesa e uma abertura para uma pluralidade de referenciais teóricos e metodológicos entre os historiadores: 1) discussões sobre a nova história cultural, a história social do trabalho, a história conceitual alemã e a micro-história italiana começaram a ganhar espaço no Brasil; 2) os desenvolvimentos da Virada Linguística (*Linguist Turn*) alcançaram o status de um cânone amplamente aceito; 3) A maioria dos estudos sobre história cultural aderiu aos princípios prescritos em matrizes diversas de historiadores europeus e americanos.

Diante deste panorama de predomínio de temas e epistemologia marxista, é compreensível a urgência de pesquisas relacionadas à moda, uma vez que ela permeia o nosso cotidiano, produzindo vestígios continuamente e pode ser observada sob diversas óticas - política, econômica, social, artística, cultural. Um exemplo formidável sobre esta consideração, da moda como tema pouco visível na historiografia brasileira pregressa, é o trabalho - referencial, diga-se de passagem - da filósofa brasileira Gilda de Mello e Souza. A obra “O espírito das roupas: a moda no século XIX”, produzida nos anos 1950, mas publicada somente em 1987, tem na sua apresentação uma justificativa que ilustra as considerações de Malerba.

Esta é a primeira edição, sob a forma de livro, da tese de doutoramento *A MODA NO SÉCULO XIX*, publicada na *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, Volume V, 1950. Salvo pequenas modificações na redação e na sua estrutura, nada de essencial foi alterado, a fim de conservar, no sentido mais amplo, a data da elaboração do trabalho. Naquela época ele constituiu uma espécie de desvio em relação às normas predominantes nas teses da Universidade de São Paulo. Hoje a perspectiva mudou e o tema abordado, que talvez tenha parecido fútil a muita gente, assumiu com o transcorrer do tempo uma atualidade inesperada (Souza, 2019, p.7).

É valendo-se da análise historiográfica de Jurandir Malerba e da vivência intelectual de Gilda de Mello e Souza que se ancora a defesa da relevância desta pesquisa. Além disso, a abordagem proposta aqui é incomum: a moda e os modos de vestir são observados, na maioria dos trabalhos acadêmicos, como fontes históricas para a compreensão de normas sociais, práticas culturais, relações econômicas e assim por diante. A problemática que se propõe aqui é deveras ousada: utilizar um tema inusitado - a moda - e uma tipologia de fonte pouco escrutinada - biografias - para refletir sobre construções textuais e percepções de tempo, mais especificamente, de permanências no sistema de mudanças.

O interesse por Gabrielle Chanel surgiu em 2006, quando ela foi conhecida por mim em algumas disciplinas do curso tecnólogo, até então chamado Negócios da Moda. Lá, a criadora de moda já era apresentada como um “desvio da norma”, não só pela sua condição de mulher em um campo majoritariamente dominado por homens, mas também pelo estilo destoante dos demais criadores de moda. Tanto é que parte do trabalho de conclusão daquele curso se respaldou nas leituras sobre o estilo Chanel e a alta costura.

Nos dez anos seguintes trabalhando em diversos segmentos do ramo da moda (produção e venda), o anseio em se aprofundar nesta história foi alimentado com a percepção cotidiana de que as definições de “elegância”, “chique”, “atemporal” e “clássico” estavam atribuídas aos elementos ligados àqueles estabelecidos por Chanel. Além disso, a troca cada vez mais rápida das coleções nas araras das lojas ou a redução das duas coleções anuais (primavera-verão e

outono-inverno) em várias coleções mais curtas aguçou o sentido para a temporalidade que o sistema de moda foi estabelecendo no século XXI.

O retorno ao ambiente acadêmico se deu em 2017, no curso de História, e a moda já era uma escolha de estudo. Porém, ao fim da graduação e já com a perspectiva de prosseguir na pós-graduação, Gabrielle Chanel voltou a me assombrar. Ela e seus ícones se apresentaram como objeto de estudo potente para compreender as dinâmicas temporais da moda no campo da história. Assim, as inquietações dos anos de pesquisa, trabalho e leitura, encontraram na dita “atemporalidade do estilo Chanel”, reverberado como cânone de elegância, uma possibilidade de observar a “continuidade” do estilo no “descontínuo” sistema de moda.

O vasto corpus documental sobre Gabrielle Chanel, abrangendo sua vida e obra, é diversificado, incluindo várias tipologias. Seja com poucas ou muitas fontes, o historiador enfrenta o desafio de fazer escolhas. A pesquisa inicial concentrou-se em acervos que abordassem suas coleções de moda, os quais estão dispersos pelo ambiente virtual, incluindo o site da marca, da Federação de Alta Costura e Moda² e do Museu de Moda Palais Galliera³. Embora reunir esses materiais dispersos não seja uma tarefa impossível, para garantir a eficiência da pesquisa, a busca priorizou materiais publicados em português que já agregassem minimamente os trabalhos de Chanel.

A produção cinematográfica também é significativa, com filmes como "Chanel Solitaire" (1981), "Coco Chanel" (2008), "Coco antes de Chanel" (2009) e "Coco Chanel & Igor Stravinsky" (2009), embora nem todos estejam disponíveis gratuitamente ou legendados. Também é importante mencionar a peça teatral brasileira de 2004, de autoria de Maria Adelaide Amaral e estrelada por Marília Pêra no papel de Gabrielle Chanel.

Além de minhas leituras anteriores, há uma ampla disponibilidade de trabalhos acadêmicos de diversas áreas sobre o tema. Assim, os critérios para a seleção desta bibliografia referencial, incluíram abordagens relacionadas ao contexto e ao processo criativo das peças icônicas da marca Chanel. No banco de teses e dissertações da Capes, a pesquisa foi recortada para o campo da História. Os termos “atemporal”, “Gabrielle Chanel” foram utilizados como filtros na seleção, resultando em duas dissertações de mestrado cujo objeto ou um dos objetos investigados é Gabrielle Chanel.

Com o mesmo parâmetro de filtragem, a revista acadêmica "Dobras" foi escolhida como principal suporte de pesquisa devido à qualidade e diversidade dos textos publicados. Ela é um periódico virtual afiliado à Associação Brasileira de Pesquisa em Moda (Abepem), com Qualis

² Disponível em: <https://www.fhcm.paris/en>. Acesso em: 18 jun. 2024.

³ Disponível em: <https://www.palaisgalliera.paris.fr/en/collections/collections> . Acesso em: 18 jun. 2024.

A2, que recebe contribuições sobre moda de várias áreas do conhecimento, formando um acervo rico e diversificado. O resultado constou de alguns artigos sobre o tema que foram selecionados de acordo com a proximidade a esta pesquisa.

“A própria vida do biografado fornecerá pistas para outras fontes, como sua produção no campo da arte, da indústria, da política, da ciência etc” (Borges, 2018, p. 214). A escolha das fontes, então, se deu por biografias porque elas reúnem os elementos que interessam à problemática da pesquisa: dados sobre a criadora e suas criações, algo que outras tipologias não atenderiam com a mesma capacidade que a narrativa biográfica. No levantamento realizado, há mais de dez opções de biografias e catálogos sobre a vida e obra da estilista, incluindo literatura infantil.

As biografias selecionadas para análise são: “A era Chanel”, biografia da jornalista francesa Edmonde Charles Roux, que foi publicada originalmente em francês, em 1979 (*Le temps Chanel*), mas traduzida e publicada em português em 2007. “Coco Chanel, a vida e a lenda” (*Coco Chanel, the legend and the life*) é a biografia da jornalista britânica Justine Picardie, de 2009, que foi traduzida e publicada no Brasil em 2011.

É importante apontar que a seleção inicial se deu por outras biografias⁴. Contudo, ao longo do processo de estudo, os textos de Charles Roux e Picardie surgiram apontados como “confiáveis” pela marca, embora não fossem textos encomendados. No percurso da pesquisa, essa chancela de confiança da marca foi sendo compreendida como um “atestado de biografia oficial”, já que as autoras acessaram fontes e documentos exclusivos da estilista e não contrariaram a “memória desejável” que a própria biografada tentou montar em torno de si mesma, silenciando e ressignificando memórias.

Esta ideia de uma biografia confiável ou autorizada é entendida como uma das “ilusões biográficas” construídas nas narrativas das biógrafas. As outras ilusões identificadas constam da própria ideia de atemporalidade do estilo Chanel e as noções de “ídolo das origens” e “mito dos fins”. Estas consistem em marcações de nascimentos e fins definitivos de alguns elementos a partir do vestir - ou recusa em fazê-lo - de Gabrielle Chanel, como é o caso do uso de calças por mulheres e o fim dos espartilhos.

O principal problema encontrado - e sanado - ao longo da pesquisa foi a carência de instrumental teórico-metodológico no trato das biografias como fontes históricas. Aquela espécie de roteiro de especificidades de cada tipologia de fonte, que já são encontrados até em

⁴ Ver levantamento de biografias sobre Gabrielle Chanel em português, Apêndice A, p.150.

livros basais em qualquer curso de graduação em história⁵; este *check-list* não existia para o trato das obras biográficas.

Uma questão que o historiador tem de enfrentar, ao lidar com o gênero [biográfico], é o critério de relevância. Como ele não se limita ao objetivo de escrever uma narrativa engenhosa, de que forma poderia estabelecer regras que distinguíssem, nos pequenos fatos de vida do personagem, o que é relevante do que é mera fofoca, ou banalidade do cotidiano? De fato, as regras não existem e aí abre-se para o historiador um campo seletivo em que o engenho, a arte e a intuição entram em grau ponderável (Fausto, 2009, p.3).

A narrativa do historiador brasileiro Boris Fausto trata da encruzilhada que a fonte biográfica nos colocou: a imensidão de possibilidades inerentes à vida de um sujeito e a engenhosidade necessária ao historiador. Era necessário, então, delinear um percurso de leitura assertivo e eficiente.

Apesar do movimento de retorno das biografias e o debate acadêmico sobre elas após a década de 1970, os textos encontrados discutiam a biografia como gênero literário, ou seja, uma forma de escrita da história: os cuidados, os problemas, o limiar entre história e literatura, e assim em diante. Deste modo, munidas desses textos, a estratégia encontrada foi “selecionar” estas advertências e sugestões voltadas para uma escrita da história em gênero biográfico e “convertê-las” em ferramenta de análise das biografias, ainda que as obras não tenham sido redigidas por historiadoras, mas sim, jornalistas.

Os historiadores brasileiros Maria da Glória Oliveira, Lilian Moritz Schwarcz, Vavy Pacheco Borges, Alexandre de Sá Avelar, Benito Bisso Schmidt, Marcelo Steffens, e a francesa Sabina Loriga, em seus artigos e teses, mobilizaram sugestões e advertências na escrita da história no gênero biográfico. De tal modo que os caminhos trilhados foram se constituindo como um “*patchwork*”⁶: cada dificuldade, armadilha ou potência que os autores relatavam em suas pesquisas e escritas biográficas, eram por nós, convertidos em estratégia de análise biográfica. Foram “retalhos” cuidadosamente selecionados para a leitura e observação das biografias de Gabrielle Chanel.

Outro encaminhamento teórico-metodológico, este sim mais estruturado, foi a seleção de categorias e conceitos analíticos para a observação das biografias de modo que elas respondessem, principalmente, ao segundo núcleo da problemática da pesquisa. O sociólogo

⁵ PINSKY, C.B; DE LUCA, T.R. **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2015 e PINSKY, C.B. **Fontes Históricas**. 3ed. São Paulo: Contexto, 2018 são exemplos destes manuais no trato das fontes históricas.

⁶ (No inglês “Trabalho com remendos”) combinação decorativa de diversos bocados de tecido ou couro com padrões e cores diferentes. (...). O termo designa igualmente tecidos com padrão estampado (Lehnert, 2001, p.114).

francês Pierre Bourdieu, em seu texto “A ilusão biográfica” (1986), é referência nos debates sobre biografias. Ele problematiza os usos da biografia, pois elas seriam compostas por subjetividades e senso comum, entendendo a vida do indivíduo como uma sequência lógica de causa-consequência. Esta discussão fornece, por meio da noção da “ilusão biográfica”, uma rica ferramenta para compreender as estratégias mobilizadas na construção de sentidos, seja pelas biógrafas, seja pela própria biografada.

Pierre Bourdieu contribui ainda com os conceitos de “campo” e “capital cultural” que auxiliam no entendimento das relações no sistema de moda. Em sua obra “A Distinção: crítica social do julgamento” (2011), ele aborda a “dinâmica dos campos”. Ele argumenta que existem campos nos quais o capital cultural é objetivado, onde ocorrem mobilizações de “afinidades eletivas” e “lutas simbólicas” em busca da hegemonia na definição de um gosto específico dentro desses campos.

Os intelectuais franceses Roland Barthes - “O rumor da língua” (2004); “Aula” (1977) - e Michel de Certeau - “A escrita da história” (2017); “A economia escriturística” (2014) - se distanciam em alguns posicionamentos. Contudo, são autores que também fornecem reflexões acerca da língua e da escrita (não necessariamente biográfica), tanto do ponto de vista formal da língua, ou seja, a estruturação da linguagem, seus signos e significados, quanto no sentido da própria história da escrita e historiografia.

Valeska Zanello, filósofa e psicóloga brasileira, com a obra “A prateleira do amor: sobre mulheres, homens e relações (2022)” e outros artigos sobre o tema, é a principal referência para as reflexões de gênero. Ele desenvolve três conceitos: o “dispositivo amoroso”, o “dispositivo materno” e o “dispositivo de eficácia”, sendo os dois primeiros utilizados para observar mulheres e o último para homens. Eles atuaram como “lupas teóricas” certas na análise das fontes e do objeto deste estudo. Importante ressaltar que, apesar de aparentarem noções binárias de gênero - o “dispositivo amoroso” e o “materno” são referentes à valorização da mulher na sociedade e o “dispositivo de eficácia” à valorização de homens - eles não são ferramentas estanques, recrudescidas. Ao contrário, são elaborações sofisticadas, de tal modo que são fluidas e possibilitam análises alternativas ao simples binarismo de gênero.

O tempo é uma categoria fundamental na ciência histórica, sendo sua existência uma condição essencial para a compreensão da história. François Hartog, historiador francês, contribui para esse entendimento com sua obra “Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo” (2019), que auxilia na análise da relação entre passado, presente e futuro em diferentes períodos históricos. Os regimes de historicidade propostos por Hartog servem como ferramentas heurísticas para refletir sobre a diversidade temporal.

Reinhart Koselleck, renomado intelectual alemão, também enriquece esta pesquisa com sua obra "Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos" (2006). Ele explora as relações entre passado, presente e futuro, oferecendo uma perspectiva adicional sobre o tempo. Koselleck argumenta que a ação humana não ocorre no tempo, mas é moldada por ele, resultado das tensões entre as categorias de "espaços de experiências" e "horizontes de expectativas", conceitos desenvolvidos pelo autor. Assim, Hartog e Koselleck fornecem um arcabouço teórico e analítico para abordar novas maneiras de conceber o tempo, bem como oferecem explicações para as mudanças constantes e irregulares que caracterizam o sistema da moda.

Georges Didi-Huberman, com o texto "A imagem sobrevivente" (2013), fornece como ferramenta a *Nachleben* ou sobrevivência. Esta reflexão do historiador da arte permite ponderações sobre a atemporalidade ou permanência das criações icônicas de Gabrielle Chanel numa esfera mais abstrata, fantasmática, que escapa à biografada e suas biógrafas.

As contribuições deste estudo se desdobram em alguns aspectos. O primeiro deles é a colaboração para o debate sobre trato metodológico no uso de textos biográficos como fonte histórica, sistematizando um percurso possível para a leitura crítica da biografia, apontando problemas e potências desta tipologia.

Outra contribuição é a reflexão sobre o deslizar entre tempos: o cuidado ético e responsável que cabe aos pesquisadores da história em delimitar claramente as análises referentes ao tempo da pesquisa, o tempo da fonte e o tempo do objeto estudado, uma vez que, no nosso caso, as biografias são cheias de sentidos e valores das experiências das biógrafas quando tratam da vida da biografada. Mais que isso, a grife ainda existe e impacta sobre estas percepções no tempo presente.

Por último, este estudo auxilia com o debate teórico sobre a moda e a história, já que elas possuem dinâmicas temporais que intercabiam influências à medida que se desenvolvem no tempo.

O texto desta dissertação abandonou a divisão tradicional em três capítulos, em que o primeiro, geralmente, trata a discussão teórica e metodológica da pesquisa; o segundo e o terceiro discutem o contexto histórico do objeto de pesquisa, as fontes históricas e a análise das fontes, respectivamente. O texto dissertativo foi organizado em dois capítulos, sendo que o debate teórico-metodológico estará diluído em ambos. Esta escolha se ancora em um posicionamento ético de trabalho de pesquisa e escrita da história que defende a importância destas reflexões. As discussões, por vezes abstratas da teoria e da metodologia de trabalho,

quando estancadas na primeira etapa do texto, requerem um esforço não só de escrita, mas também de leitura e compreensão quando retomadas nos capítulos seguintes.

Os conceitos e categorias, quando mobilizados juntos das fontes e do objeto, fornecem uma compreensão mais elaborada do processo, cumprindo na prática o seu papel de “chave de leitura” ou “lupa teórica”. No modo tradicional, elas parecem desconectadas da análise dos objetos e das fontes, tornando a leitura cansativa e, aos leitores menos hábeis, parecem desnecessárias.

O primeiro tópico, denominado “Entre agulhas: a sociedade e a moda no tricô de Gabrielle”, como o próprio título define, desenrola-se a partir deste tripé, isto é, tendo Gabrielle Chanel como fio condutor - a linha que tece -, a trama ao redor dela é debatida com a sociedade e a moda. Em uma analogia ao tricô manual, àquele que remete à imagem das avós de antigamente: Chanel é o novelo de lã que será tricotado pelas agulhas da sociedade e da moda. O capítulo é dividido em oito tópicos ou subtítulos percebidos como elementos que estruturam semanticamente as duas biografias. Porém, o “novelo” Chanel não vem embalado perfeitamente, como que diretamente da fábrica: ele já foi remexido por Charles Roux e Picardie, e realinhado por elas.

O segundo tópico, chamado “A (a)temporalidade Chanel”, discute os três modos em que se forja esta noção de atemporalidade. Inicialmente, pelas estratégias narrativas mobilizadas pelas autoras, ou seja, no tempo da escrita das biógrafas. Em seguida, a construção do sentido de atemporal nos elementos icônicos (ou elementos de estilo), criados por Gabrielle Chanel, isto é, no tempo da biografada. Por último, a sobrevivência desta semântica de atemporal que permanece até a atualidade, no tempo da pesquisa.

2 ENTRE AGULHAS: A SOCIEDADE E A MODA NO TRICÔ DE GABRIELLE

Com o cabelo curto e o vestidinho preto,
Chanel não era escrava nem esposa, mas algo
que ela própria criara.
(Picardie, 2011, p.72)

Gabrielle Bonheur Chanel nasceu no interior da França, em 19 de agosto de 1883. Com a morte da mãe, o pai enviou Gabrielle e sua irmã ao orfanato Aubazine. Aos vinte anos, trabalhou como vendedora em Moulins. Ela tentou a vida como cantora em um café, porém, sem muita perspectiva de sucesso. Também trabalhou como costureira em um ateliê. Em sua vida noturna, conheceu Étienne Balsan, com quem foi viver, abandonando o trabalho no ateliê e no café. Foi nas rodas de amigos e no estilo de vida burguês de Balsan que Gabrielle se inseriu, frequentando as festas e corridas de cavalos. Para tanto, ela buscou seu vestuário no guarda roupa do companheiro, ressignificando-o para si mesma. Neste momento em que há todos os excessos possíveis no vestir feminino, característicos da Belle Époque, ela foi o diferente, o desvio, o extraordinário. Produziu chapéus, para algumas mulheres deste círculo de amizades, e roupas, em menor proporção.

A escalada profissional se deu com o apoio financeiro de Arthur Capel quando abriu uma loja, a *Chanel Modes*, em Paris, em 1910, e na cidade marítima de Deauville em 1913. Quando iniciou a Primeira Grande Guerra, Mademoiselle Chanel, diferentemente de outros costureiros em Paris, não fechou suas portas. Ela continuou sua ascensão abrindo lojas em Paris e Biarritz. Circulou nas rodas de artistas e figuras emblemáticas como Jean Cocteau e Mísia Sert. Estas relações, em boa medida, fomentaram seus status: ela criou diversos figurinos para peças teatrais, roupas e acessórios para mulheres e artistas destes meios e, em contrapartida, teve seus modelos e nome reverberados em revistas, jornais e na literatura.

Foi no fim da década de 1920 que repercutiu seu sucesso quando ela foi convidada para produzir figurinos do cinema hollywoodiano, instrumentalizado na tentativa de animar uma população empobrecida pela Crise de 1929. À declaração de guerra em setembro de 1939, Coco Chanel fechou suas lojas em Paris e se refugiou na Suíça, retornando apenas ao fim do conflito mundial. Este retorno foi marcado pela convocação a depoimentos, haja vista que a estilista namorara um soldado nazista e o clima de divisão e revanchismo havia tomado conta de Paris.

Tudo isso e um desfile considerado pela mídia um fracasso, em 1953. Chanel, em meio a tal cenário, reorganizou sua *maison*⁷ e trabalhou até janeiro de 1971, ano de seu falecimento.

Um breve texto ou resumo biográfico como este possui, segundo a historiadora Vavy Pacheco Borges (2018), o intuito publicitário, seja de tom elogioso ou fúnebre. Existem outras duas finalidades e graus de elaboração de uma biografia: 1) um verbete sobre alguém; 2) um texto científico ou literário, porque é extenso, histórico e construído com documentação. E é para esta última categoria elencada que se volta esta pesquisa.

A biografia pode ser utilizada em três momentos do ofício do historiador. O primeiro deles é como produto da história⁸, em uma forma narrativa particular. Importante apontar que parte considerável do debate sobre biografias se ancora neste viés, inclusive, as reflexões que lastreiam este estudo. A segunda situação, e talvez a mais corriqueira, é o uso da biografia como respaldo bibliográfico de uma pesquisa. O último trata de sua instrumentalização como fonte histórica. E é este uso, primordialmente, de que lança mão este trabalho. Porém, as biografias de Chanel também viabilizam o segundo tipo de possibilidade - como respaldo bibliográfico.

Com a ficção literária, as apostas de evidência são baixas... não interessa se é “verdadeiro ou falso” ou se os eventos aconteceram. Desse modo, o historiador está disposto a engajar-se em um argumento sobre a natureza fantasmagórica do passado demonstrada por meio da obra de um autor como Charles Dickens de uma maneira bem diferente do que se tentasse usar uma história sobre fantasmas, por exemplo, podendo ficar atrelado à questão “dos fantasmas existirem ou não”, em vez de pensar no que o fantasma pode nos dizer sobre nossa relação com o passado. No entanto, essa redução da aposta, essa “pouca importância”, acaba por importar muito na medida em que a literatura pode ser mobilizada para criticar e questionar nossas suposições históricas sobre o status privilegiado dos “fatos” (Kleinberg apud Ramos, 2017, p.198).

Acreditando na potência da literatura biográfica como mecanismo de reflexão de que fala o intelectual americano Ethan Kleinberg, aliado à escassez de discussões que ponderem o manuseio metodológico da biografia como documento, é preciso traçar rotas alternativas para a leitura crítica desta tipologia de vestígio, a partir do debate sobre a sua produção. O encaminhamento metodológico de leitura e análise das fontes se baseou nas “lupas” teóricas dos “dispositivos” (amoroso, materno e eficácia), nas dinâmicas do “campo da moda” e na “ilusão biográfica”. Atentou-se também para o sentido de algumas palavras e a sua recorrência e usos nos textos biográficos.

⁷ Casa de costura, ateliê.

⁸ Esta noção se dá a partir da defesa do historiador Michel de Certeau (2017), sobre a sua definição de história: a relação entre lugar social, prática e produção da escrita.

No caso desta pesquisa as duas biógrafas acessam diversas documentações sobre Gabrielle Chanel, como entrevistas, fotografias, cartas, publicações de jornais e revistas, bem como à cultura material, isto é, os espaços físicos nos quais a biografada viveu e trabalhou. O ponto comum entre elas é que alguns vestígios específicos são mencionados pelas duas autoras, como é o caso de entrevistas e fotografias.

A biografia carrega em si potência ao reunir diversos vestígios traduzidos ou problematizados em um texto narrativo e proporciona ao historiador uma espécie de acervo documental e referencial, conglomerando outras fontes existentes sobre a mesma temática. Outra capacidade da biografia, segundo a historiadora Maria da Glória Oliveira, no seu texto “Quem tem medo da ilusão biográfica? Indivíduo, tempo e histórias de vida”, (2017), é que ela funciona como instrumento de investigação da construção da identidade narrativa do indivíduo. Segundo ela, é uma força da “abordagem biográfica como instrumento de investigação, sobretudo por seu potencial heurístico acerca da construção das identidades” (Oliveira, 2017, 435). Em outros termos, o uso da biografia como fonte permite, por meio de uma análise minuciosa, reconhecer a biografada e o que se elaborou em torno dela, bem como as aproximações e distanciamentos entre estas perspectivas.

Lilian Moritz Schwarcz, antropóloga brasileira, no artigo “Biografia como gênero e problema” (2013), traz advertências claras para a escrita da história no estilo biográfico, principalmente, os perigos de construir “paladinos” e “heróis” por admiração, bem como trajetórias lineares e coesas construídas a posteriori. A autora comenta também, em tom de relato de experiência, as principais dificuldades encontradas por ela durante a escrita das biografias do Imperador Pedro II, do escritor Lima Barreto e do intelectual Nina Rodrigues.

Estes avisos se aproximam também daqueles apontados por Benito Bisso Schmidt, Alexandre de Sá Avelar e Sabina Loriga. Apesar dos cuidados mencionados por estes autores se voltarem à escrita histórica de biografias, estas advertências foram convertidas em ferramentas e estratégias para a análise das biografias de Chanel, como foi dito anteriormente.

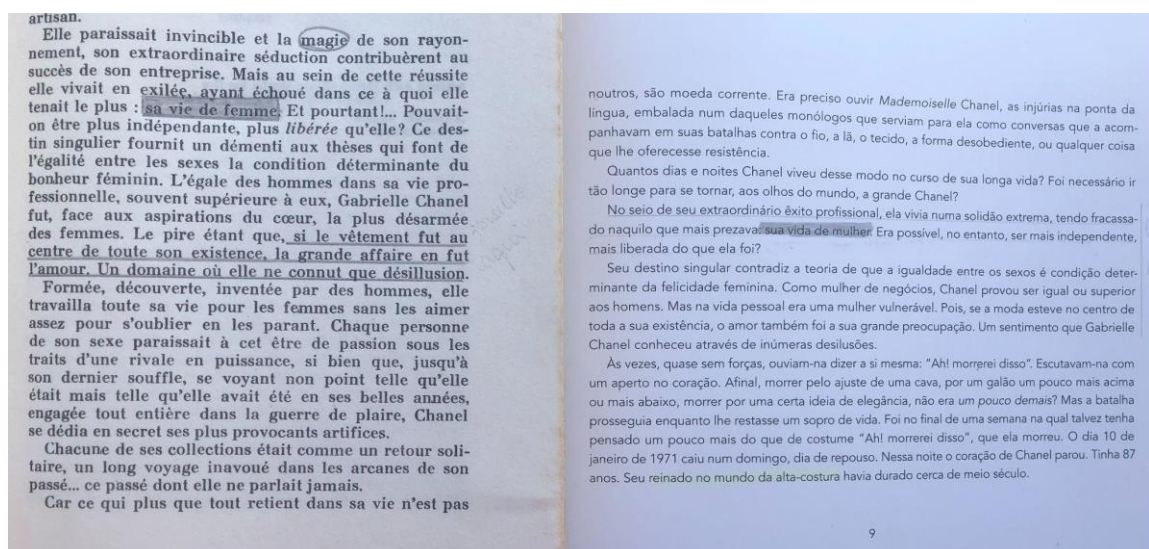
Para o historiador Marcelo Hornos Steffens (2008), as biografias proporcionam modos de perceber tensões do contexto e a temporalidade do conhecimento histórico. Ele utiliza em sua tese de doutorado, “Getúlio Vargas biografado: análise de biografias publicadas entre 1939 e 1988”, biografias de Getúlio Vargas, demonstrando aproximações e distanciamentos das biografias com as correntes e tendências historiográficas de cada período. Importante apontar que este trabalho foi o único encontrado durante o processo desta pesquisa que utilizou biografias como fonte histórica.

Estes textos que discorrem sobre os usos potenciais das biografias ampararam, preliminarmente, a leitura crítica das fontes. Eles funcionam como recursos de observação e questionamento dos textos biográficos, em como a biografada e as duas biógrafas, cada uma delas em seu tempo e contexto, modelam a identidade da criadora e de suas criações, projetando noções de atemporalidade na moda.

Edmonde Charles Roux, nasceu em 1920 e faleceu em 2016. Ela foi uma mulher francesa, escritora e jornalista que trabalhou na revista Elle (1946-1948) e foi, durante quinze anos, editora chefe da Vogue francesa (1950-1966). A sua obra “A Era Chanel” foi publicada, originalmente, em francês em 1979, porém, foi traduzida e publicada em português somente em 2007. Relevante foi a constatação da existência e o acesso a uma biografia escrita pela jornalista francesa, sobre Gabrielle Chanel, que antecede à biografia da mesma autora, selecionada como fonte para esta pesquisa (A era Chanel, 1979/2007).

Em uma entrevista⁹, a autora francesa afirma que a biografia de 1974 (*L'irrégulière ou mon itinéraire Chanel*), que é descritiva e densa, se desdobrou na obra de 1979 (traduzida para o português e publicada em 2007). Esta última se constitui em um texto mais resumido - com alguns trechos idênticos - e elaborado com muitas imagens. Ressalte-se que este estudo lança mão como fonte histórica apenas a obra de 1979/2007, sendo que o texto 1974 não será utilizado nas análises em função de sua extensão e este se encontrar disponível apenas em língua estrangeira, tendo em vista o prazo exíguo de execução da pesquisa.

Imagem 1 - Trechos idênticos: biografia de 1974 e 2007, respectivamente.



Fonte: Charles Roux, 1974, p. 15; Charles Roux, 2007, p.9.

⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=blgFKhKwx_k. Acesso em: 22 ago.2023.

Salta aos olhos o fato de Charles Roux ter sido contemporânea de Gabrielle Chanel e que, em alguns momentos de sua vida e de seu trabalho, esteve com a estilista. Os jornais¹⁰ que anunciam seu falecimento dizem da sua resistência à ocupação nazista e seu posicionamento político à esquerda. A jornalista era proveniente de uma família de políticos e diplomatas e foi casada com o prefeito de Marselha de 1973 a 1986.

Ela escreveu algumas obras sobre Gabrielle Chanel, além desta traduzida para o português. No rol de suas produções observadas até agora, Chanel parece ser a única estilista biografada por ela. Judith Perrignon, em uma matéria para o jornal *Le Monde* (2012), conta que Chanel demandou de Charles Roux uma biografia, mas que ela se negou, enquanto pesquisava em segredo, uma vez que sabia que, caso aceitasse a proposta, seria cerceada pela estilista, que costumava refutar ou silenciar o seu passado.

Em uma entrevista¹¹, a biógrafa afirma sua fascinação pela estilista e pela unicidade de seu caso: como uma mulher em dificuldade, miséria e pouca educação transitou de imperatriz dos anos loucos para imperatriz da moda e empresária. O que remete à consideração do historiador Alexandre de Sá Avelar, em um de seus diversos artigos sobre biografias. Ele pontua que “o afeto e a cumplicidade não se esgotam nas relações entre o biógrafo e seu personagem. A escrita biográfica se articula a presença de um outro, para quem se narra e que não vivenciou as experiências e fatos narrados” (Avelar, 2009, p.6). É possível ponderar que, além do trabalho com o jornalismo de moda, a biógrafa tinha uma relação de admiração pela biografada, tendo em vista a sua dedicação em escrever e publicar biografias da estilista.

Um dado curioso sobre essas obras, ainda que apenas uma delas tenha sido traduzida para o português, é que foram publicadas na década de 1970. Uma possibilidade explicativa para isso, talvez seja a preocupação em manter latente a memória da estilista falecida em 1971. Isso porque é apenas na década seguinte, mais precisamente em 1983, que o alemão Karl Lagerfeld assume a direção criativa da marca.

Há, também, uma relação mais estreita do que se poderia desconfiar entre a historiografia e as biografias. Diversos temas presentes nas pesquisas acadêmicas aparecem simultaneamente nas biografias. Assim, quando a historiografia está discutindo o caráter do desenvolvimento nacional, o imperialismo, o nacionalismo, o autoritarismo etc., essas discussões aparecem nas biografias (Steffens, 2008, p. 305).

¹⁰ Disponível em: <https://exame.com/casual/morre-aos-95-anos-a-escritora-francesa-edmonde-charles-roux/> . Acesso em: 29 jun.2023.

¹¹ APOSTROPHES: Bernard Pivot interroge Edmonde Charles Roux sur son livre "Le temps Chanel". Institut National de l'Audiovisuel (INA), 28 de dezembro de 1979. 3min. 36s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=blgFKhKwx_k. Acesso em 07 dez. 2022.

A tese de Steffens, baseada em biografias de Getúlio Vargas, constata esta aproximação temática entre a escrita biográfica e a historiografia. Sob este argumento, a produção de biografias sobre Gabrielle Chanel nos anos 1970 pode ter sido influenciada pelos debates em torno da história cultural francesa, uma vez que a moda é um elemento cultural reivindicado pela França como constitutivo de sua identidade nacional. Além disso, a própria biografada é representada como a França em um desenho de Paul Iribé, presente na obra de Charles Roux¹².

Na esteira dessa discussão, Avelar (2009) e Schmidt (1997) se alinham ao dizer que o retorno da biografia diz respeito à crise do paradigma estruturalista na história ao fim dos anos 1960, já que ele possuía uma ânsia totalizante. É a biografia que vai permitir a observação entre os indivíduos e as estruturas sociais. Schmidt coloca ainda que

a recuperação dos sujeitos individuais na história pode ser vista como uma reação aos enfoques excessivamente estruturalistas, descamados de ‘humanidade’ que caracterizam boa parte da produção historiográfica contemporânea: o modo de produção de Marx e a longa duração de Braudel, por exemplo. Metodologicamente, esta mudança implica o recuo da história quantitativa e serial e o avanço dos estudos de caso e da micro-história (Schmidt, 1997, p. 5).

Portanto, ao que tudo indica até agora, a biógrafa francesa pode ter sido mais influenciada por este movimento de retorno das biografias. Isso porque, mais que uma tendência historiográfica, este protagonismo das biografias nos anos 1970 e 1980 perpassou o ofício de historiadores e jornalistas, mesmo que entre eles haja um tratamento diferenciado das fontes e os usos, por jornalistas, do recurso do fluxo de consciência e de técnicas da literatura.

A outra biógrafa é Justine Picardie, uma romancista e jornalista britânica, nascida em 1961, que escreveu para algumas revistas de moda, como a Harper’s Bazaar. Mesmo distante espacial e temporalmente de Gabrielle Chanel, a jornalista possuía uma proximidade com Karl Lagerfeld. Possivelmente, seu esforço de cerca de dez anos de pesquisa tenha sido respaldado por essa relação de amizade. Ela acessou o acervo pessoal da marca e entrevistou pessoas próximas à estilista. Além de cartas, diários e fotografias, a autora se hospedou no Ritz, hotel em que Chanel residiu e faleceu. O seu livro, “Coco Chanel, a vida e a lenda”, de 2009, foi traduzido e publicado no Brasil em 2011.

Em sua conta particular no instagram¹³, Picardie possui algumas postagens referentes à divulgação da biografia, desfiles e eventos para os quais é convidada e fotografias encontradas no acervo pesquisado para a nova edição da biografia, com planos para ser lançada em 2023,

¹² Ver Imagem 27 - Chanel é a França: Desenho de Iribé para Le Témoin, 1933, p.105 deste texto.

¹³ <https://www.instagram.com/justinePicardie/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

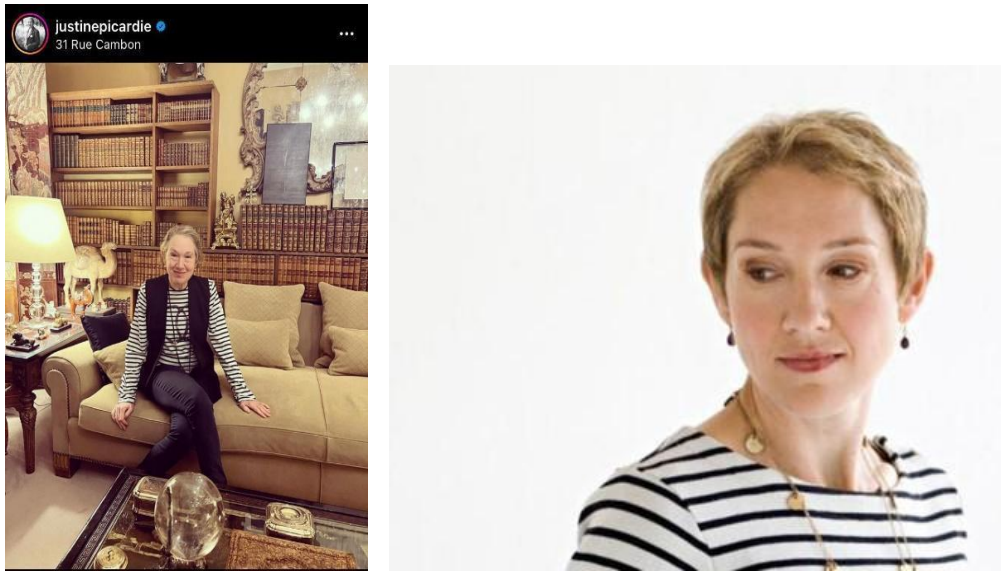
de acordo com uma postagem realizada no dia 8 de junho de 2023. Um aspecto importante observado ao longo das postagens sobre a vida de Chanel, é que elas são, em boa parte, feitas em janeiro, aniversário de morte da estilista, enquanto não foi observada nenhuma em agosto, mês de seu nascimento. Possivelmente, a autora respeite e considere os silêncios da estilista sobre sua origem e nascimento, contudo, isso será discutido mais adiante.

Pensando na relação entre historiografia e escrita biográfica, como adverte Steffens (2008), aventa-se que Picardie possa ter sido influenciada pelo Giro Linguístico (*Linguistic Turn*) e os debates sobre a narrativa. Isso porque a autora é muito cuidadosa com o lirismo da escrita, elaborando sofisticadamente seu texto, de modo a despertar no leitor um fascínio pela história ali contada. Retomando Jurandir Malerba (2018), este momento se caracterizou pelo deslocamento acerca dos procedimentos de pesquisa da história para o debate sobre a constituição do discurso historiográfico.

Todavia, são aqueles que se debruçam sobre os meandros da escrita biográfica que fornecem argumentos mais convincentes para justificar a produção deste gênero literário. Loriga (2011) afirma que nos últimos anos, a dimensão individual ganhou destaque central e a biografia se democratizou de certa forma. Então, é o movimento de retorno da biografia como tendência historiográfica e literária que melhor explica as produções sobre Gabrielle Chanel. É importante apontar também que tanto o retorno da biografia, quanto o retorno da linguística e da nova história cultural francesa, não são movimentos necessariamente opostos, antes, eles são coexistentes.

Outro detalhe importante nas imagens cotidianas da jornalista em sua conta, é o apreço pelo bucolismo inglês (paisagens em geral) e a tentativa, talvez, em demarcar uma “identidade chaneliana” sua com uma blusa listrada bicolor. Imagem esta que é constante: está na orelha da biografia traduzida para o português, é frequente em sua conta na rede social e predomina nas imagens quando seu nome é pesquisado em plataformas digitais de busca.

Imagem 2 e 3 - Justine Picardie com a malha listrada.



Fonte: Instagram da biógrafa. Acesso em 13 fev. 2023; Contracapa da biografia Coco Chanel, a vida e a lenda (2011).

Um aspecto que une as duas biografias é a sua tradução e publicação em português: a de Charles Roux em 2007 e a de Picardie em 2011. Isto diz respeito à multiplicação de cursos técnicos, de graduação e pós-graduação na área de moda e design no Brasil neste período, como apresenta a historiadora Maria Cláudia Bonadio, no texto “A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação stricto sensu no Brasil”, publicado em 2010.

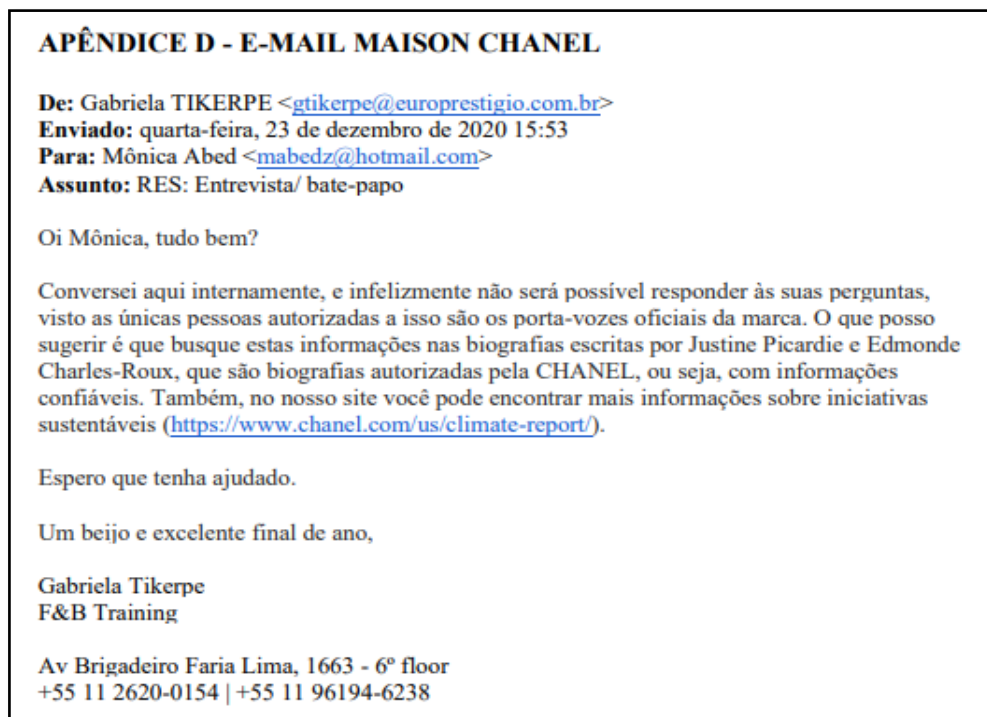
Não só estas obras, como outras bibliografias relacionadas ao tema da moda, são publicadas na última década do século XX e nas duas primeiras décadas do século XXI. Este elemento pode ser observado nas referências de moda elencadas na bibliografia desta pesquisa. Logo, é a historiografia de moda que subsidia boa parte das reflexões sobre as dinâmicas deste campo de estudo. Isso porque este estudo parte do grande campo que é a moda, um sistema moderno e temporalizado, para compreender a noção de “atemporalidade”.

Atemporalidade esta que é percebida como uma “ilusão biográfica” fomentada nestas duas fontes que se propõem a contar a vida da estilista. “Ilusão biográfica” é a ideia de Pierre Bourdieu sobre biografias. Para ele, “O sujeito e o objeto da biografia (o investigador e o investigado) têm de certa forma o mesmo interesse em aceitar o *postulado de sentido da existência* narrada (e, implicitamente, de qualquer existência) ” (Bourdieu, 1986, p.184). Em outras palavras, é como se houvesse um acordo tácito estabelecido entre biógrafas e biografada na elaboração de determinadas memórias, identidades e até marcos temporais. Logo, a atemporalidade, este senso de permanência ou continuidade, de resistência à passagem do tempo, atribuído às criações de Chanel é lida aqui pela lupa teórica da “ilusão biográfica”.

Mais que a noção de atemporalidade, outra “ilusão biográfica” identificada é a “obsessão com as origens”¹⁴ montadas pelas biógrafas em torno da vida e da obra de Gabrielle Chanel. Estes debates serão verticalizados, ou seja, aprofundados no capítulo a seguir.

Outro detalhe que as aproxima, para além de tratarem da mesma estilista, é que ambas biografias são produzidas por motivações pessoais das autoras, ou seja, não foram encomendadas por quaisquer empresas ou terceiros. Apesar deste fato, cabe salientar que a seleção das biografias para a pesquisa se respaldou no email enviado pela então doutoranda Mônica Abed Zaher¹⁵ aos responsáveis pela marca no Brasil em 2020. A ela foi sugerida a leitura destas obras, consideradas “autorizadas” e com informações “confiáveis”.

Imagem 4 – Email da *Maison* Chanel à Mônica Abed Zaher



Fonte: Zaher, 2021, p.192.

Há uma chancela de confiança em duas biografias em detrimento de outras e, inclusive, a credibilidade de que estas obras falam pela própria marca, uma vez que substituem uma

¹⁴ Referência ao texto “O ídolo das origens”, na obra de Marc Bloch (A apologia da História ou o ofício do historiador, 2001), que problematiza a ânsia em demarcar inícios para eventos históricos, quando eles são, geralmente, processuais.

¹⁵ Mônica Abed Zaher é doutora em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Sua tese foi sugerida e enviada, gentilmente, pela professora Dra. Thais Leão Vieira (UFMT), durante a apresentação do projeto deste estudo no IV Fórum de Pós-Graduação em História do Centro Oeste, em agosto de 2022.

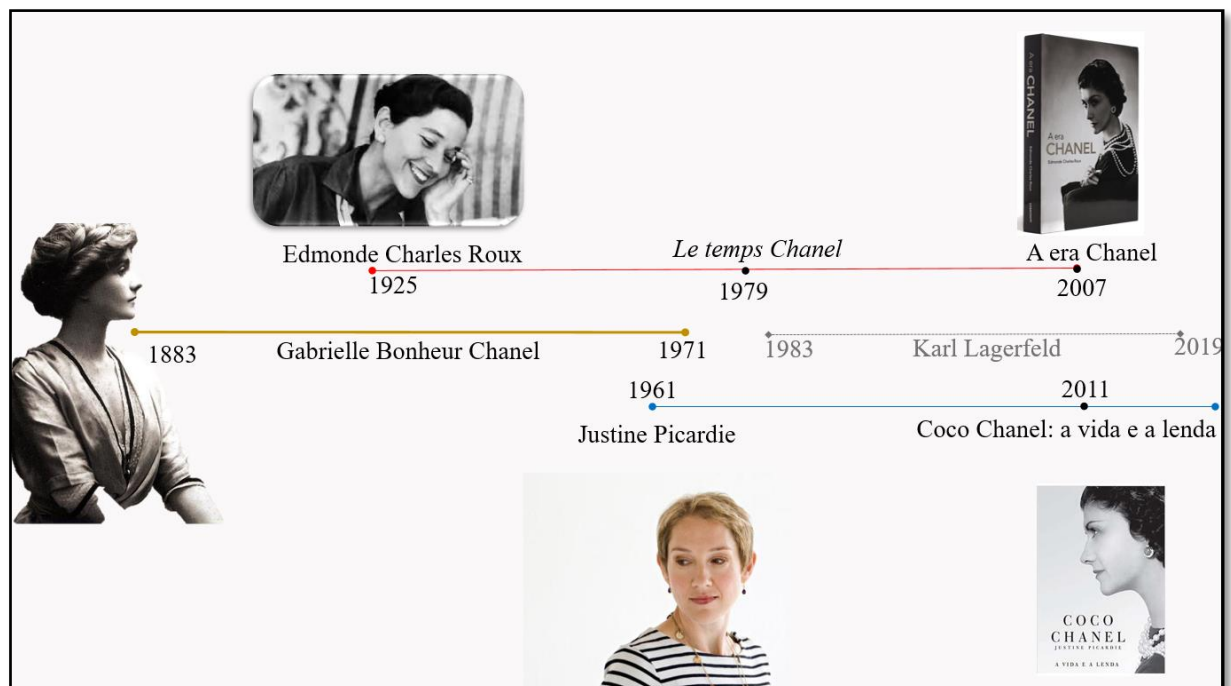
possível entrevista com os responsáveis. Michel de Certeau, no texto “A economia escriturística” (2014) permite algumas reflexões sobre esta questão.

[...] ganhar credibilidade e fazer crer que está falando em nome do “real”. Ela ganha fiabilidade ao dizer: “Este texto vos é ditado pela própria realidade”. Acredita-se então naquilo que se supõe real, mas este “real” é atribuído ao discurso por uma crença que lhe dá um corpo sobre o qual recai o peso da lei. A lei deve sem cessar “avançar” sobre o corpo, um capital de encarnação, para sim se fazer crer e praticar (Certeau, 2014, p.219-220).

Em outras palavras, o que Certeau ajuda a esclarecer é o fato de que as duas biografias ganham esta “confiança” e adquirem o status de substitutas de uma dada realidade, de uma verdade legítima. E é esta memória que será repercutida, reverberada.

As publicações originais da jornalista francesa, 1979, e da britânica, 2009, se distanciam temporalmente em trinta anos. Ainda pensando nos significados possíveis das datas, a publicação em português da obra de Picardie, 2011, coincide exatamente com quarenta anos da morte de Gabrielle Chanel, 1971. Estas relações temporais podem corroborar, como dito anteriormente, com o anseio de latência memorial da estilista, ainda que não sejam obras encomendadas.

Esquema 1 - Linhas temporais de Gabrielle Chanel, suas biógrafas e biografias



Fonte: Da autora, 2024.

Uma distinção fundamental se dá em relação à disposição dos textos e dos conteúdos das biografias. A obra de Charles Roux se propõe a uma espécie de manual, isto é, a biógrafa intercala textos e fotografias, que por vezes ocupam a página toda, resultando em um livro de 384 páginas. Enquanto isso, a obra de Picardie, possui dimensões menores e se propõe mais narrativa, mais literária, trazendo consigo em seu interior, apenas oito páginas com fotografias originais e fotos tiradas pela autora de documentos e lugares em que Chanel viveu.

A forma das biografias, ou seja, a escolha por divisões temporais por parte das biógrafas será analisada no capítulo seguinte, quando a temática da temporalidade será tratada. Esta escolha não é despropositada: o intuito é confrontar as temporalidades vividas pela biografada e as eleitas pelas autoras, de modo a facilitar o debate e gerar possibilidades explicativas a partir destas relações.

Como qualquer fonte histórica, a biografia possui problemas. No texto “Biografia como gênero e problema (2013)”, a antropóloga Lilia Moritz Schwarcz, experiente escritora de biografias, adverte que

Em primeiro lugar, é fácil cair na tentação de tentar dar unicidade e “inventar” trajetórias contínuas para nossos objetos de estudo, os quais, por sinal, insistem em não se comportar como prevíamos ou gostaríamos que se conduzissem. Em segundo lugar, ainda muito marcados por uma *histoire événementielle*, ora selecionamos personagens proeminentes ora tentamos transformá-los em figuras de proa (Schwarcz, 2013, p. 52).

Além desta ânsia por trajetórias coesas - a correção de elementos individuais de modo a apresentar uma trajetória linear do biografado - e a criação de personagens muito exóticos, quase fabulosos ou heróicos, alguns dos entraves que não podem fugir do horizonte de análise são: os silêncios nas narrativas, a experiência individual esfacelada¹⁶ e as construções feitas à posteriori a respeito do indivíduo.

Considerados estes pontos de atenção, o movimento agora se direciona para discussão sobre o conteúdo das biografias em si, isto é, observar como ambas respondem aos dois núcleos da problemática desta pesquisa, em que elas – igualmente classificadas como “autorizadas” e “confiáveis” – se aproximam, se complementam e, claro, se distanciam, cuidando para que não haja uma hierarquização entre as obras. Atente-se que a divisão dos subtítulos é temática e não necessariamente cronológica, uma vez que o intuito aqui não é escrever outra biografia de Chanel.

¹⁶ Quando o sujeito é construído na narrativa por meio de situações ou eventos isolados em si e do seu contexto social.

Ainda que haja uma trajetória temporal aparentemente linear, os tópicos foram pensados a partir de temas estruturantes percebidos nas duas fontes biográficas. Entende-se por temas estruturantes, tópicos que, como o próprio nome aponta, sustentam os textos. Em outros termos, são assuntos que perpassam e constituem as biografias, com maior ou menor protagonismo, mas estão, necessariamente, presentes nas duas obras. Então, é a partir deles que a discussão sobre as percepções da atemporalidade e os sentidos biográficos vão sendo elaborados.

Inicialmente, as relações estabelecidas entre passado e futuro e como rememorar e silenciar transita entre eles. Em seguida, *Liberdade e Submissão* e *Pretendentes e Dominantes*, aparentes dicotomias, apontam caminhos e desvios que Chanel percorre na sociedade e na alta costura francesa. O estilo Chanel e o ideal de juventude são temas estruturantes indissociáveis nas engrenagens do mundo da aparência. Por último, o debate sobre a estilista e o nazismo, bem como as relações estratégicas que ela empreende na vida pessoal e profissional.

2.1 MEMÓRIA, PASSADO E FUTURO

Acima, a pintura de um leão numa moldura dourada, representando o signo de Chanel, para celebrar seu aniversário no dia 19 de agosto, embora não tivesse tanta disposição para lembrar o ano de seu nascimento, 1883, ajustando de acordo com seus interesses, e até arrancando-o de seu passaporte (Picardie, 2011, p.12).

É notório, em ambas biografias, o manuseio de produção e silenciamento de memórias que Gabrielle Chanel fez “de” e “em” sua trajetória. É literal no caso do trecho acima, já que, de acordo com Picardie, a estilista “apaga” sua data de nascimento de um documento.

As biógrafas lançam mão de entrevistas e conversas que a estilista teve com amigos, jornalistas e familiares, nas quais ela falava de um mesmo tema ou período de sua vida. “Ela se esforçou com determinação para ‘destruir todos os vestígios de sua origem cruel’” (Charles Roux, 2007, p.24, grifos meus). O cruzamento dessas falas aponta para uma escolha consciente da estilista ao narrar suas recordações. “Mesmo assim, Chanel ainda revisitava as cenas de seu passado, refazendo-as enquanto as repetia” (Picardie, 2011, p.152). Ao descrever um momento da infância ou juventude, a estilista era, ora pragmática, ora romanceava a situação.

Assim, algumas coordenadas devem ser levadas em conta pelo pesquisador: deve-se “atentar para os condicionamentos sociais” do biografado, o grupo ou grupos em que atuava, enfim, todas as redes de relações pessoais que constituíam seu dia a dia. [...] É preciso também estar atento para não ‘enraizar’ o indivíduo em seu meio social, em seu tempo; é preciso vê-lo em movimento (Borges, 2018, p.222-223).

Munida destas considerações de Borges, o cuidado é captar estas movimentações memoriais de Chanel. De pronto, é importante ponderar os fatores - motivações pessoais ou sociais - que permeiam a trajetória de Gabrielle, a partir das memórias produzidas e ressignificadas por ela.

Não que haja sempre uma verdade única a respeito da vida de alguém, especialmente quando se trata de uma mulher que construiu sua carreira remodelando as ideias que as mulheres tinham delas mesmas; e talvez tenha sido esse o motivo de Chanel ter contado tantas histórias diferentes a respeito de si mesma, como se em cada versão pudesse surgir algo novo (Picardie, 2011, p.17).

A tentativa, agora, se dá em buscar indícios e explicações nas memórias, tanto da vida pessoal de Chanel, quanto nas memórias produzidas pelas suas criações. As fontes biográficas selecionadas neste estudo sugerem que ela produzia e silenciava memórias sobre si mesma. Ela promovia silenciamentos sobre as memórias pessoais, principalmente as da infância e adolescência, vividas no orfanato e, posteriormente, em empregos subalternos.

Como qualquer outra tipologia de fonte histórica, as biografias possuem limites e potencialidades. Borges (2018) esclarece que é preciso observar três tipos de colocações: 1) quando as afirmações são respaldadas por fontes, 2) quando são suposições - hipóteses construídas a partir de informações esparsas - e 3) intuições, mais abstratas que as suposições.

Charles Roux é sutil ao dizer que Chanel desconversava quando inquirida sobre o passado. Ela não se debruça em justificar ou explicar as rememorações empreendidas pela estilista. Já Picardie transita pelas três colocações apontadas por Borges (2018). Ela possui um amplo respaldo de fontes, mas constitui hipóteses deveras psicologizantes na tentativa de explicar o processo de rememoração e ressignificação da memória que Chanel relata a seus entrevistadores, como em: “Os trens pareciam ter um significado mais profundo para Chanel, como se tivessem ligação com o passado que estava em constante mudança, sempre sobre linhas fixas para um destino de sua escolha” (Picardie, 2011, p. 20) e “... mas é possível que a história fizesse uma ligação na sua cabeça com os falantes de inglês que amou quando adulta” (Picardie, 2011, p. 21).

Há um momento em que Picardie relaciona este hábito de Chanel, em contar mentiras e verdades, a uma prática da estilista em utilizar joias verdadeiras com bijuterias, característica essa que se tornou um dos seus emblemas.

Ela ficara famosa com suas joias dos anos 1920, combinando pedras falsas e verdadeiras. Na verdade, essa era uma de suas assinaturas, a mistura de pedras preciosas e vidro com uma confiança absoluta, não muito diferente do modo como misturava verdade e mentira (Picardie, 2011, p.164).

A teoria dos campos, do sociólogo Pierre Bourdieu, auxilia aqui como ferramenta analítica sobre os entes participantes de um campo. O campo é “um espaço de jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduos ou instituições que competem por um mesmo objeto” (Bourdieu, 1983, p.155), sendo que “a luta permanente no interior do campo é o motor do campo. (...) [e] a lei implícita do campo é a distinção” (Bourdieu, 1983, p.158). Já o “capital de autoridade” é o acúmulo de recursos ou mecanismos de poder de um determinado campo. Ele é mensurado quando os pretendentes reconhecem o poder exercido pelos dominantes, mantendo, assim, a lógica da distinção (Bourdieu, 2007).

Esse movimento de “silenciamento” ou ressignificação das memórias juvenis pode ter sido manuseado pela estilista no intuito de entrar no “campo da alta costura” e angariar “capital simbólico de autoridade” mais rapidamente, uma vez que ela não trabalhou com criadores de alta costura antes, nem possuía um capital simbólico significativo.

Chanel parece compreender seu lugar na sociedade. Ela produziu a partir de suas demandas como mulher subalterna que transitou em altos círculos artísticos e sociais. Apesar disso, alguns estigmas ela carregou durante a vida: além da juventude no orfanato, segundo Charles Roux (2007), seus irmãos eram vendedores, sendo que um deles possuía uma companheira e filhos sem um casamento formal. Isso impossibilitou que ela se tornasse duquesa de Westminster, em função da repercussão negativa que acarretaria. As mulheres aristocráticas que pagavam fortunas por suas roupas praticamente a ignoravam nas corridas de cavalos que ela frequentava. Esta questão será retomada mais adiante.

Destarte, mais que refutar ou ressignificar o passado, Chanel é uma produtora de memórias sobre si mesma. “Se inventou histórias a partir de então, pode se entender o porquê; com esses fios soltos, Gabrielle criou uma imagem de si mesma” (Picardie, 2011, p. 33). Reelaborando as memórias do seu passado trazidas à tona, Chanel ilumina elementos, circunstâncias ou lugares em que lhe parece conveniente perpetuar. É o caso de um lustre em sua casa que reúne diversos elementos simbólicos e identitários para ela. É um objeto que carrega em sua forma todo um peso semântico.

É uma criação magnífica - feita pela própria Chanel - enfeitada com dezenas de esferas, estrelas, camélias e uvas de cristal, que brilham em uma moldura de ferro fundido preto. Olhando atentamente, as letras e números escondidos na moldura começam a emergir no padrão abstrato: no alto do lustre, G's de Gabrielle, seu nome

de batismo; os duplos C de Coco Chanel, nome pelo qual ela se tornou conhecida; e o número 5, que a tornou rica e que figura no rótulo do perfume que até hoje vende mais do que qualquer outro no mundo (Picardie, 2011, p. 15).

A postura de refutar ou tentar ressignificar o passado por meio de suas memórias diz muito sobre a apreensão do tempo pela estilista. “Seu gesto criador é também subversivo: Gabrielle ‘recusava o peso do passado’” (Charles Roux, 2007, p.108, grifos meus). Em diversos momentos em ambas biografias é perceptível, além de todo o processo de rememoração já tratado, o distanciamento que Chanel tinha do passado.

A criadora de moda tentou, inclusive, encomendar sua própria biografia, como descreve Judith Perrignon, no jornal *Le Monde*:

Ela também queria deixar sua vida, ou melhor, sua lenda. Para seus amigos escritores ela demandou. A Paul Morand, Joseph Kessel, Louise de Vilmorin e outros, ela disse: “Eu adoraria que se escrevesse um longo artigo sobre mim. Eu daria grandes linhas e vocês poderiam bordar”. Um longo artigo queria dizer um livro. Um livro que não seja sua história, ela tinha medo da história dela, mas que fosse conforme a que ela gostaria de deixar dela mesma (Perrignon, 2012, tradução nossa).

Na esteira deste debate sobre memória e silenciamento, as biografias, em especial a de Picardie, apontam para um direito de esquecer. É impossível, nesse caso, deixar de lado a defesa de Andreas Huyssen, professor de literatura comparada, sobre o uso do esquecimento nos casos da Alemanha no pós-guerra e da ditadura na Argentina. Segundo Huyssen (2014), em algum momento é preciso esquecer para mobilizar as memórias necessárias e, no momento certo, rememorar e ressignificar as recordações que foram esquecidas intencionalmente. Mesmo se tratando de contextos e sujeitos diferentes, a defesa do esquecimento parece caber também à sobrinha neta da estilista, Gabrielle Labrunie.

No entanto, Gabrielle via como Chanel cortara seus próprios laços familiares, para se libertar. ‘Ela batalhou por sua liberdade, para escapar de sua infância, do sofrimento em Aubazine - e por isso criou roupas para libertar as mulheres. Tudo era uma questão de liberdade - ser livre para dirigir seu carro, andar de bicicleta, caminhar até o trabalho, conseguir esquecer a roupa que estava vestindo. Esquecer faz parte da liberdade, e por isso ela ficou livre para esquecer seu passado. E mesmo que não estivesse esquecido, colocou as lembranças em algum lugar onde não pesassem tanto, como as roupas que fazia, tão leves que não pareciam pesar nada’ (Picardie, 2011, p. 234).

Recusar ou se distanciar do passado - e no caso de Chanel, produzir vestuário para o presente e o futuro -, demanda a noção de “regime de historicidade” proposta pelo historiador francês François Hartog (2019). A ferramenta do regime de historicidade atua aqui deslizando

entre a noção presentista ou do presente onipresente e o regime de historicidade futurista. No regime de historicidade presentista, como a nomenclatura anuncia, o presente é predominante, enquanto o passado influencia na forma de memória atualizada, e o futuro está aberto. Já no regime de historicidade futurista o presente está repleto de anseios e ideias de futuro. Portanto, a própria estilista modelou em vida a historicidade do estilo que compôs. Este debate será retomado com mais profundidade no capítulo seguinte.

‘Eu jamais sonharia em lhe perguntar sobre seu passado’, diz madame Labrunie quando falou a respeito de Aubazine. ‘E se eu tivesse perguntado, ela diria que o assunto não me dizia a respeito. Ela sempre dizia que ‘estava interessada no que estava à sua frente, não no que já tinha acabado’” (Picardie, 2011, p. 31, grifos meus).

É válido ressaltar a importância que essa percepção de tempo por parte da estilista assume em diversas instâncias da sua vida pessoal e profissional. Esta recusa do passado e a produção e significação visando um *telos*, será observada em suas criações e no seu trato e relação com o próprio sistema de moda vigente naquele período.

Por fim, é compreensível uma aproximação entre as duas biógrafas: enquanto Charles Roux não se debruça sobre o silenciamento da estilista sobre o passado, Picardie lança mão do seu lirismo para tratar dessa rememoração inventiva de Chanel. A conexão diz respeito ao quanto elas, ainda que não tenham sido contratadas para escrever as biografias, são respeitosas quanto ao passado de Chanel, cada qual ao seu estilo. Desta forma, as autoras trabalham a serviço da memória que a estilista queria manter sobre si mesma, ou seja, elas perpetuam uma “memória desejável” de mademoiselle Chanel.

2.2 LIBERDADE E SUBMISSÃO

Ela não teve o mesmo destino da maioria das mulheres. Não se casou e não teve filhos. (...) recebeu uma educação severa, típica de um convento, o que, diga-se de passagem, não significava nem miséria nem maus tratos, mas austeridade, solidão e sofrimento (Charles Roux, 2007, p.4-5).

Aqui há uma tentativa de já constituir parte da identidade da biografada, como sendo uma mulher fora dos padrões sociais e de caráter disciplinado. Nesse sentido, a biógrafa francesa procura equilibrar na narrativa o fato de Chanel ser uma mulher que foge de determinados padrões sociais, porém, não se isenta completamente do jogo de tais imposições.

No seio de seu extraordinário êxito profissional, ela vivia numa solidão extrema, tendo fracassado naquilo que mais prezava: sua vida de mulher. (...). Seu destino singular contradiz a teoria de que a igualdade entre os sexos é condição determinante da felicidade feminina. Como mulher de negócios, Chanel provou ser igual ou superior aos homens. Mas na vida pessoal era uma mulher vulnerável (Charles Roux, 2007, p.9).

A biografia da britânica não foge a essa regra, ao mesmo tempo que constrói a imagem de uma estilista que atua nas brechas de seu tempo, todavia, continua submetida a ele. Esta reflexão requer uma análise pormenorizada e ética da situação. A teoria da psicóloga e pesquisadora brasileira Valeska Zanello e as suas ferramentas explicativas da “prateleira do amor”, “dispositivo amoroso” e “dispositivo materno” funcionam muito bem para pensar as problematizações de gênero que envolvem tanto as biógrafas, quanto a biografada.

Zanello (2018) defende o “dispositivo amoroso” como a subjetivação feminina mediada pelo olhar masculino, sendo que sua autoestima e reconhecimento são formatados por homens. Desse modo, enquanto estes se avaliam entre si, as mulheres são avaliadas pelos homens. Já o “dispositivo materno” trata da economia do cuidado.

Interpeladas ao cuidado e à priorização dos outros às expensas de si mesmas, as mulheres são tidas como cuidadoras naturais, principais (ou únicas) responsáveis pelas tarefas de cuidado, limpeza e afazeres domésticos (Zanello et. al., 2022, p.135).

Novamente, é preciso trazer à baila a relação biógrafa/ biografada. Que Chanel atuou nas brechas de seu tempo é uma hipótese cada vez mais provável. É possível observar que, ao longo da sua vida, a estilista viveu para o trabalho e isso fica evidente na trajetória construída por ela, o que talvez a aproxime mais da noção do “dispositivo de eficácia”. Este que, próprio para o mundo dos homens, é a validação que eles se dão entre si, de acordo com seu bom desempenho sexual e laboral. Contudo, o intuito é cuidar para não resvalar em um maniqueísmo superficial ou binarismo de gênero: os dispositivos desenvolvidos por Zanello atuam como ferramentas de compreensão e não como medidas estabelecidas.

Entretanto, as narrativas biográficas cheias de saudades, arrependimentos e amarguras, principalmente no que tange à sua vida pessoal e amorosa, pode ser uma leitura e interpretação das biógrafas sendo permeadas pelas noções de “dispositivo amoroso e materno” propostas por Zanello (2022). Essa impressão se ancora no momento em que Chanel relata diretamente estas angústias, durante sua velhice. A ausência de marido e filhos é relatada por ela apenas ao fim da sua vida, quando boa parte de seus amigos, companheiros e amantes já haviam falecido. Há a possibilidade de Chanel ter sentido falta de constituir uma família. Todavia, não há vestígios

suficientes que respaldem a afirmação. Uma hipótese aventada é que as biógrafas se esforçam para avaliar Chanel via “dispositivo amoroso” e “materno” no intuito de gerar uma certa identificação no público leitor feminino. Esta é uma daquelas famigeradas lacunas que os historiadores não conseguem acessar.

Na metáfora do historiador da arte Georges Didi-Huberman (2012), as fontes históricas são como as brasas de um incêndio e essas lacunas são as cinzas sem calor, que já não dizem nada do incêndio. Ao fim, parece que a interpretação das autoras por meio de suas fontes - no caso, entrevistas - é que há um olhar enviesado, imbuído de valores pessoais das próprias biógrafas - casadas e com filhos - observando a vida da estilista, no intuito de preencher as lacunas, dando sentido aos rastros da história que ficaram para trás.

Há também que se considerar a situação da mulher na sociedade ocidental, e neste caso, de algumas mulheres: de onde falam e qual o papel das jornalistas biógrafas produzindo suas narrativas nos anos 1970 e 2000? Além disso, é preciso refletir sobre o que elas falam, ou melhor, de quem elas falam. E é neste flanco que recai a questão de gênero e o jugo que ela impõe às mulheres, ainda que estas atuem em brechas.

Novamente, as considerações de Zanello e seus dispositivos auxiliam na compreensão da “prateleira do amor” seja na primeira metade do século XX (tempo de Chanel), anos 1970 ou anos 2000 (tempos das biografias). As frustrações, sempre se voltam para a questão das relações amorosas e, em menor medida, maternas.

A descrição do relacionamento com Boy que Chanel fez para Morand, encontram-se reflexos das oscilações constantes entre liberdade e submissão, liberdade e compulsão. Eles viveram juntos em Paris, e ele era tudo para ela - ‘ele era meu pai, meu irmão, minha família inteira’ - e a educou como se ela fosse sua filha. ‘Nossa casa era cheia de flores, mas sob aquele ambiente luxuoso Boy Capel mantinha uma postura severa, condizente com a de um bom inglês bem-educado. Em minha educação, ele não me poupava; fazia comentários sobre minha conduta. ‘Você se comportou mal... Você mentiu... Você estava errada’ Ele tinha aqueles modos educadamente autoritários dos homens que conhecem bem as mulheres, e que as amam de forma implícita’ Mas seu amor implícito se manifestou em abandono explícito e infidelidades, embora Chanel parecesse aceitar que seu ‘leão da sociedade londrina’ tinha todo o direito de lhe ser infiel (Picardie, 2011, p. 55).

Chanel se insere no contexto de mulheres brancas, em boa parte do tempo restritas ao mundo privado, na transição do século XIX para o século XX, na França. Utilizando o vestuário como objeto de análise e fio condutor, é possível, por meio da descrição das biografias, compreender o cotidiano destas mulheres e como o vestir as restringia, tornando-as dependentes de uma figura masculina.

As mulheres se vestiam como se estivessem na cidade. As saias longas, os chapéus frágeis, os sapatos estreitos de salto alto, tudo isso as impedia de caminhar e lhes dava um aspecto frágil. Por isso precisavam de ajuda, atribuindo grande importância aos maridos. Como as mulheres não conseguiam colocar um pé na frente do outro sem a ajuda de alguém, a moda do ar livre não colocava em perigo a autoridade masculina (Charles Roux, 2007, p.52-53).

Esse trânsito no espaço público é bem trabalhado pela geógrafa canadense Leslie Kern em sua obra “Cidade feminista: A luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens” (2021). A resenha crítica desta obra feita pela historiadora Mariana Seffrin diz como as cidades são construídas e funcionam a partir da ótica do “homem adulto, cis e branco”, como por exemplo, no funcionamento do transporte público, que não está preparado para receber mães e seus bebês. Ademais, “estar no espaço público sem a companhia de alguém, especialmente do sexo masculino, torna a mulher equivalente a um bem público: ela pode ser abordada, incomodada, tocada, violentada” (Seffrin, 2022, p.5).

É preciso pontuar que ao tratar de espaço público, a referência diz sobre esse trânsito nas ruas da cidade, mas não somente: a ideia de espaço público se estende para a noção de quaisquer espaços. Isso porque, apesar do debate se dar sobre as cidades, seus apontamentos contribuem para a reflexão das relações, especificamente, dos modos de estar das mulheres em diversos espaços, que não só as ruas, mas também, em seus ambientes de trabalho, diversão, lazer e assim por diante. Essas concepções são importantes porque vez ou outra permeiam a discussão para a compreensão do estilo de vida de Gabrielle Chanel e os modos de vestir por ela criados para existir nestes espaços.

É preciso abrir um parêntese: mesmo em ambientes domésticos, isto é, em lugares privados, a mulher não está segura e protegida da violência física ou simbólica. Um exemplo que escancarou essa insegurança foi o aumento exponencial dos casos de violência doméstica contra mulheres no período de confinamento da pandemia de Covid-19¹⁷.

Avançando, Picardie contribui também para esclarecer os lugares ocupados por dois grupos distintos de mulheres. Apropriando-se de uma narrativa da estilista, fica evidente que a prática cotidiana de se adornar é inerente a prostitutas e às mulheres burguesas no começo do século XX. No entanto, as prostitutas se maquiavam, enquanto as mulheres burguesas não o faziam, deixando os enfeites, sejam eles exagerados ou não, para o vestuário e seus acessórios.

¹⁷ FERRERO, F. Violência contra a mulher aumenta durante a pandemia de covid 19. 25 nov. 2020. Disponível em: <https://www.acnur.org/portugues/2020/11/25/violencia-contra-a-mulher-aumenta-durante-a-pandemia-de-covid19/#:~:text=Mulheres%20refugiadas%20e%20deslocadas%20corriam,patr%C3%B5es%20est%C3%A3o%20se%20tornando%20claros>. Acesso em: 16 mar. 2024.

Só precisava lavar o rosto de novo - eu não usava maquiagem. Naquela época só as prostitutas usavam maquiagem e eram elegantes. As mulheres da burguesia não se arrumavam... e usavam chapéus que se espalhavam para todos os lados, com ninhos de pássaros e borboletas (Picardie, 2011, p. 71).

É a partir destes dois grupos que as biógrafas tentam situar Chanel. Ela, que naquele momento era apenas uma costureira e cantora de um café concerto, vai viver em uma das residências de seu companheiro Etienne Balsan. É nessa transição, de mulher, branca, pobre e solteira, que Chanel se desloca, a princípio, para esta posição de amante, já que Balsan nunca lhe propôs casamento. Ainda assim, mesmo que o fizesse, provavelmente, ela não seria aceita pela família dele, por sua ascendência familiar pobre. E Chanel não era um caso isolado. Nas rodas de amigos de Balsan, haviam outras mulheres na mesma situação, ou seja, na condição de amante.

Razão suficiente para que, do ponto de vista de Gabrielle, o nome dela [Suzanne Orlandi] nunca fosse evocado. Ambas pertenceram a uma categoria social situada entre o mundo que era qualificado de 'sociedade' e o outro chamado 'mundo da galanteria': ambas haviam sido do *demi-monde* (...) 'O *demi-monde*? Uma degradação para as que partiram do alto, um ápice para as que partiram de baixo'. Gabrielle e Suzanne haviam partido de baixo (Charles Roux, 2007, p.55).

Chanel rememora aquele tempo, como se não compreendesse as relações que ali estavam estabelecidas, alegando ingenuidade juvenil.

Em contrapartida, descreveu-se a si mesma como uma jovem livre e desimpedida, que 'não se vestia nem como uma grande dama nem como copeira': uma moleca, que passava os dias galopando pelos bosques. 'Eu não conhecia ninguém; conhecia os cavalos', disse ela, como que para se proteger da lembrança do isolamento sofrido na época, sem entender sua posição na casa (nem criada nem patroa) (Picardie, 2011, p. 45).

Porém, sua tia Adrienne e a colega Suzanne Orlandi compreendiam o panorama em que estavam inseridas. As mulheres não eleitas para o casamento eram alocadas em marginalidade, ou seja, ainda que a sociedade soubesse de suas existências, elas não frequentavam eventos ou viagens oficiais. Aqui, é possível retomar as descrições de amizade feminina por Leslie Kern. Seffrin (2022) comenta, a partir do texto de Kern, que as amigas femininas desenvolvem formas de solidariedade e auxílio mútuo, bem como acolhida e afeto.

Possivelmente, as relações de amizade que Chanel estabeleceu com mulheres funcionaram como uma via de mão dupla: elas são, em alguma medida, um suporte emocional para estilista, mas também a criadora compõe um estilo por meio de seus modos de vestir que

possibilita conforto e segurança para que não só as suas amigas, mas as demais mulheres, transitem em diversos espaços, mesmo naqueles em que os homens são a maioria esmagadora. É o exercício que a criadora empreende para compor um novo universo de possibilidades de vestir, é neste “ponto solto” que ela trama outra tessitura, embora a anterior não deixe de existir. É o princípio de uma descentralização nos modos de vestir femininos.

Mas Coco teve pelo menos esta sorte: não precisou sofrer o desprezo dos Balsan. Étienne era órfão. Podia tranquilamente viver com ela. Ao passo que tanto Suzanne quanto Adrienne foram expostas a vida inteira às piores humilhações. Os parentes do homem que elas amavam não as cumprimentavam. Quando convidadas a fazer uma viagem, tinha que ser num daqueles países aonde a gente fina não ia, por causa da distância, do perigo e do desconforto” (Charles Roux, 2007, p. 56-57).

Quem era essa senhorita Orlandi para tornar-se baronesa Foy? A filha de uma cantora conhecida e luxuosamente sustentada; uma pobre moça que se apaixonara por um homem socialmente superior (...). Assim Suzanne Orlandi casou-se. (...). Mas nem por isso ela foi admitida ou aceita. Nessa época dita permissiva, a alta sociedade ainda mostrava dureza de coração e espírito de casta, mergulhada em seus medos e em seu esnobismo. Aniquilaram a intrusa (Charles Roux, 2007, p. 235).

Chanel percebeu com o passar do tempo esse lugar que lhe era reservado. Por frequentar diversos hipódromos com Balsan, Charles Roux menciona que ela poderia ficar apenas nos espaços descobertos para não cruzar com outras damas da sociedade e ofendê-las com sua presença. Ela agora estava imersa em um grupo social distinto do seu, entranhada na vida privada de Balsan.

Entre ela e Étienne haviam surgido as primeiras desavenças a propósito de seu desejo de mudar de vida. Ela queria trabalhar. Sua desocupação pesava-lhe, ela entediava-se. Desejava instalar-se em Paris para fazer carreira de modista. Não que Étienne se opusesse, mas ele fingia ver nesse projeto apenas um passatempo, enquanto Gabrielle falava disso como profissão (Charles Roux, 2007, p. 78).

Nesse trecho, já é perceptível, a leitura que Gabrielle Chanel depreende da realidade. “Para o estilista, saber o que criar e como apresentar sua criação no ciclo temporal não é magia nem pura intuição, mas uma questão de muita pesquisa, planejamento, experimentação, inspiração e capacidade de ler as tendências culturais” (Jones, 2005, p. 51). Ainda que a estilista se entenda como jovem e ingênua, ela compreende que o único caminho para se emancipar desta relação de concubinato é alcançar independência financeira. Independência esta que poderia vir atrelada a um trabalho. Porém, talvez este “faro empresarial” da criadora fosse estimulado pelo fato de que um trabalho corriqueiro - como costureira de ateliês que ela já havia

sido - não produziria a riqueza necessária para o estilo de vida que ela se acostumara vivendo com Balsan e seus amigos.

A historiadora alemã Gertrud Lehnert (2001) comenta inclusive sobre a ascensão de mulheres à frente das criações de moda nesse período, e que em nada deixavam a desejar em relação a seus concorrentes masculinos, como Jeanne Lanvin, Madeleine Vionnet, Madame Grès, Nina Ricci e Elsa Schiaparelli. É importante reforçar o caráter emancipador, isto é, a independência financeira feminina fomentada pela cadeia produtiva de moda, seja criando, confeccionando ou vendendo. Um exemplo recente desta emancipação feminina via cadeia produtiva de moda pode ser vista em uma postagem de 22 de fevereiro de 2024 no instagram do Fashion Revolution Brasil¹⁸. Ele trata da produção de algodão liderada por mulheres no nordeste do Brasil. Além do trabalho coletivo e sustentável, seis das sete lideranças são mulheres camponesas que atuam nas discussões administrativas, fiscais e éticas do grupo.

No caso de Chanel, o pontapé inicial se dá por meio do investimento do inglês Arthur Capel, amigo e frequentador da casa de Balsan. Ele se encanta por Gabrielle.

A transmissão de poderes foi feita sem gritos nem lágrimas. Foi uma contradança dentro das melhores tradições da galanteria francesa. Capel substituiu naturalmente Balsan, e foi ele que forneceu os fundos necessários à abertura de um comércio para Gabrielle (Charles Roux, 2007, p. 86).

A posição marginal de amante dá a Gabrielle uma certa flexibilidade na troca de relações. Outro ponto é que estas relações se intercambiam dosadas por interesses afetivos e comerciais: por ter um novo companheiro, Gabrielle não acha correto que o anterior continue o mecenato de seu trabalho.

‘Eu não tinha dinheiro. Vivia no Ritz com tudo pago. Era uma situação incrível, mas a sociedade parisiense comentava. E eu não conhecia a sociedade parisiense... era muito complicado. As prostitutas eram pagas. Eu sabia disso, tinha aprendido. Disse a mim mesma: Você vai viver como elas? Uma mulher sustentada? Isso é horrível! Eu não queria aquilo para mim’. O que ela queria era ganhar seu próprio dinheiro (Picardie, 2011, p.57).

Entretanto, é ingênuo pensar que mesmo mulheres independentes financeiramente ou com um certo status social possuíam equidade no mundo masculino. Isso significa que, mesmo possuindo riqueza ou poder, mulheres ainda são “um outro” ou o “segundo sexo”, nos termos

¹⁸ O Fórum Fashion Revolution é uma plataforma internacional que tem base em diversos países, inclusive no Brasil. Seu intuito é estimular a pesquisa e a sustentabilidade na indústria da moda. Disponível em: <https://www.fashionrevolution.org/brasil-forum-fashion-revolution/>. Acesso em: 01 mar. 2024.

de Simone de Beauvoir¹⁹, que circulam neste mundo de aparência. Este aspecto fica claro num trecho de Charles Roux quando, ao tratar da liberdade feminina com o fato de que as mulheres podiam dirigir, a biógrafa relata, por meio de um jornal, um trágico acidente envolvendo mulheres ao volante.

Lena possuía um Buga, acessório de charme, símbolo de um novo status social, o da mulher livre. Um dia, Lena convida uma amiga a uma ‘prova de velocidade’ na estrada de Barbizon. Ela lança um desafio à Derain: farão uma corrida, Buga contra Buga. É o desastre. Lena perde o controle do veículo, as duas mulheres morrem queimadas e o acidente sai na primeira página do jornal *L’Intran*. Só se fala disso em Montparnasse, onde Derain é duramente criticado. O argumento principal contra ele: não devia nem aceitar o desafio de uma mulher, nem confiar numa mulher ao volante. A opinião é que elas ‘jamais aprenderão’ (Charles Roux, 2007, p.251).

O trecho transcrito do periódico enaltece dois fatores de controle masculinos. O primeiro deles é a crítica ao artista André Derain, uma vez que ele não deveria ter permitido a corrida, ou seja, a ele recai a responsabilidade da decisão tomada por duas mulheres, como se elas estivessem sob sua tutela. Outro fator combatido, porém, recorrente, inclusive na atualidade, é que as mulheres, por maiores que sejam seus esforços, nunca terão domínio de veículos automotores, neste caso, o carro Buga do momento.

Um item que é um expoente desta tensão entre estes lugares sociais - solteira, casada ou amante - são os pronomes de tratamento. *Mademoiselle* e *Madame*, senhorita e senhora em francês, são pronomes utilizados para tratar de mulheres solteiras e casadas, respectivamente.

O nome próprio é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas sucessivas manifestações e da possibilidade socialmente reconhecida de totalizar essas manifestações em registros oficiais, *curriculum vitae*, *cursus honorum*, ficha judicial, necrologia ou biografia, que constituem a vida na totalidade infinita, pelo veredito dado sobre um balanço provisório ou definitivo (Bourdieu, 1986, p.187).

Bourdieu atenta para os usos e significados do nome e este requisito identitário faz pensar sobre a situação de Gabrielle. A maioria dos textos que tratam dela, além das biografias, falam de uma Mademoiselle Chanel, ainda que ela possuísse amantes ou estivesse em idade avançada, o que a deslocaria para a situação de *Madame*. Inclusive, a apresentação do sumário de Charles Roux fomenta esta observação: Coco, a cortesã - Gabrielle Chanel - Mademoiselle Chanel. É como se o auge da vida de Gabrielle fosse marcado com a nomenclatura Mademoiselle.

¹⁹ BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 5a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

Ao ser tratada como Mademoiselle durante toda a sua trajetória - e além dela -, Gabrielle demarca o seu lugar como mulher jovem e solteira. Solteira sim, ela foi, uma vez que não formalizou nenhum dos relacionamentos. Mas talvez o uso do Mademoiselle ajude a garantir a jovialidade que o sentido de senhorita carrega e isso auxilie no senso de eterna juventude.

2.3 DE COSTUREIRA A ESTILISTA, PRETENDENTES E DOMINANTES

Há uma intrínseca relação que estabelece o vestuário inserido no sistema de moda com o sistema sociocultural em que se desenvolve. Ao que tudo indica, existe uma dialogia, isto é, o sistema de moda reflete demandas do seu tempo, mas também influencia direta ou indiretamente o meio que o produz. Esta relação de forças não possui um equilíbrio contínuo, ao contrário, ela oscila corroborando ou tensionando entre si, iluminando a noção de “interdependência” ou “coexistência” entre indivíduo e sociedade de que trata o sociólogo alemão Norbert Elias (*A sociedade dos indivíduos*, 1994).

Além de compreender essa fluidez na relação de forças, afasta-se aqui da compreensão determinista de que a moda tão somente reflete as demandas de seu tempo. Porque, desta forma, desconsidera-se os indivíduos que a produzem, comercializam e consomem, ou seja, a cadeia produtiva de suas agências sociais, seja criando ou consumindo a própria moda.

A alta costura é uma forma singular de produção de trajes femininos que começa a se formatar a partir da segunda metade do século XIX. O nome expoente é do criador inglês Charles Frederick Worth, que produzia em seu ateliê em Paris. A bibliografia parece consensual sobre esta “origem”.

No artigo “Worth, o precursor da alta-costura” (2017), o historiador brasileiro Paulo Debom realiza uma cuidadosa contextualização da vida e obra do criador. Ele aborda as experiências iniciais de Worth como alfaiate de roupas masculinas e vendedor. Mais tarde, ele se envolveu na compra de tecidos e, após se estabelecer em Paris, tornou-se um vendedor de tecidos e costureiro. Em 1857, fundou sua própria *maison* na capital francesa, em parceria com um sócio. Demonstrando ambição, Worth direcionou seus esforços para vestir a aristocracia francesa, buscando, especialmente, a atenção da imperatriz.

Worth foi recebido por Eugênia. A soberana solicitou que fizesse apenas um vestido. Deixou que ele escolhesse o estilo e o material. Caso o resultado a surpreendesse positivamente, outras encomendas seriam feitas. O costureiro optou por fazer um vestido bege com brocados vindos de Lyon. Ao apresentar o resultado, a imperatriz imediatamente disse não gostar de brocados. Ele explicou que mulheres elegantes

usavam aquele tipo de detalhe e que os materiais vindos de Lyon estavam entre os melhores da Europa. Ela novamente afirmou que não apreciava. Todavia, Napoleão III, que até então não havia se colocado, pontuou que por motivos políticos o vestido deveria ser portado por ela em uma importante cerimônia. Lyon era uma região que concentrava uma expressiva quantidade de empresários contrários ao governo, logo, seria uma maneira de tentar uma aproximação com eles. Dessa forma, Eugênia usou não somente aquele vestido, como também outros feitos pela Worth & Bobergh, com materiais vindos daquela província (Debom, 2017, p.87).

Ao confeccionar peças para princesas e até mesmo para a imperatriz, Worth solidifica sua reputação como um costureiro de renome. Debom (2017) ilustra esse ponto ao mostrar fotografias das etiquetas das roupas de Worth, que exibiam o brasão do Segundo Império. Quando o império caiu e a república emergiu, essas etiquetas foram modificadas, removendo o brasão e passando a exibir apenas a assinatura do criador.

Worth adota métodos inovadores, como a criação e apresentação de modelos em desfiles para suas clientes. Os modelos selecionados eram ajustados ao corpo da compradora durante consultas com hora marcada. Ele também expande sua clientela para incluir mulheres da alta sociedade, uma amostra do deslocamento de poder da aristocracia para a burguesia industrial. Apesar das críticas e elogios nos jornais, "em torno da imagem de Worth havia uma aura mítica" (Debom, 2017, p.90). Este é um indício sutil do reconhecimento do costureiro pela historiografia como um ente fundador da alta costura, que, ao se posicionar como árbitro do bom gosto, se torna um elemento de identidade nacional francesa.

Todavia, Rita Maria Marques Silva, em seu capítulo 4 da dissertação intitulada "História da Alta-costura" (2018), levanta questionamentos sobre a figura de Charles Frederick Worth como o "fundador" da Alta Costura. Ao recuar no tempo, a autora identifica a alta costura como resultado de um processo gradual nos modos de produção do vestuário, caracterizado por uma continuidade entre rupturas. Para ela, as vestimentas do antigo regime - e seu poder simbólico - estavam diretamente vinculadas a um grupo social específico, embora sujeito a pequenas variações. O que diferenciava e tornava suntuoso o vestuário aristocrático era o emprego de trabalho artesanal e a utilização de materiais nobres e luxuosos. "Assim, a Alta-costura, resultante da tradição e do trabalho artesanal, posteriormente também passou a demarcar a fronteira entre as classes mais favorecidas e o restante da população" (Silva, 2018, p.47).

Silva avança ao contextualizar as relações no processo produtivo, utilizando o exemplo de Rose Bertin, que produzia e colaborava nos vestidos da rainha francesa Maria Antonieta. Embora Bertin criasse modelos juntamente com Maria Antonieta, sua liberdade criativa era limitada, pois ela sugeria e adaptava modelos da monarca para outras clientes. Durante o

Império Napoleônico, a costureira Madame Roger desenvolvia modelos e padrões, os quais apresentava às clientes e, após a seleção dos modelos, os produzia e vendia.

"Madame Bertin pode ser considerada uma grande costureira, mas não uma criadora de moda. Ela executava peças para Maria Antonieta e era a rainha que determinava o que devia ser feito" (Debom, 2017, p. 91). Comparar Rose Bertin, uma mulher do Antigo Regime, com Worth, um homem inglês do século XIX, é delicado. Bertin tinha uma liberdade restrita de criação, dada a estrutura da sociedade estamental e absolutista em que vivia, enquanto Worth estava em Paris, após a Revolução Francesa. Essa simples descrição legitima a liberdade e o progresso na produção profissional, valores burgueses da época. Utilizar o conceito de "liberdade criativa" para comparar os profissionais de moda do Antigo Regime, que não a possuíam ou a exerciam por meio de brechas, com os profissionais do Novo Regime, para os quais a "liberdade" era uma premissa da organização social - refletindo os valores iluministas que impulsionaram a Revolução Francesa - inviabiliza o processo comparativo. Ao introduzir uma categoria que não estava presente em um dos elementos comparados, esse aspecto desmonta a possibilidade de comparação.

É importante ressaltar que o objetivo aqui não é desencadear uma quebra de paradigma ou uma revolução historiográfica em relação à alta costura. Partindo de uma epistemologia que compreende a História como um processo e rejeita qualquer compreensão engessada, a alta costura é observada de uma perspectiva processual e mutável da moda, afastando-se do "ídolo das origens" e aos "mitos dos fins". Mais do que isso, essa abordagem inflexível vai de encontro à própria natureza mutável do sistema de moda.

Por que Worth, um homem, é apontado como criador do bom gosto e luxo sobre a moda feminina, mesmo que existam mulheres que antecederam seus trabalhos? Por que ele desponta nos créditos junto à aristocracia e burguesia francesas, quando o processo de atendimento é intermediado e participado por sua esposa e funcionárias, já que, segundo Debom (2017), não era visto com bons olhos um homem tratar de algo tão pessoal, o cobrir o corpo, de uma mulher sozinhos no ateliê? Em se tratando da identidade nacional, será que a esposa de Worth, sendo francesa, não teve sua nacionalidade como pivô legitimador da aceitação do marido inglês como criador de moda na França? Além disso, por que homens, a partir da alta costura, ocupam o lugar de destaque como criadores de moda para mulheres, determinando o que é belo ou não ao corpo feminino?

Mais uma vez, é Zanello (2018) quem fornece pistas para compreender ou lançar hipóteses para responder tais questões. O lugar da mulher é valorizado pelos "dispositivos amoroso" e "materno". Então, ainda que respaldado pelas ações e trabalhos de mulheres, a

eficácia e o trabalho são méritos do homem. Isso esclarece o “protagonismo” de Worth na configuração deste modo de trabalho, ao qual convencionou-se chamar alta costura.

Está formado, então, um novo “campo”: há um novo padrão de criação, divulgação e venda de vestuário feminino. Além disso, em 1868 ele é chancelado com a criação da *Chambre Syndicale de la Couture, des Confectionneurs et des Tailleurs pour Dames* (1868), com o intuito de regulamentar e respaldar os costureiros parisienses. Silva (2018) lista os requisitos básicos para a participação e produção dentro das normas da alta costura, a partir de um decreto de 1947²⁰.

Desde então, houve muitas mudanças. Esta instituição passou por diversas nomenclaturas e perdura até os dias de hoje sob o nome de *Fédération de la Haute Couture et de la Mode*²¹. Ela se constitui de três sindicatos - alta costura, moda feminina e moda masculina - e é parceira do *Institut Français de la Mode* (IFM) no fomento e criação de escolas voltadas a todo o processo produtivo de moda.

Neste momento, é preciso retomar a tese da “Dinâmica dos Campos”, de Pierre Bourdieu. Especificamente, no campo da alta costura, as tensões estabelecidas nas “disputas simbólicas” se dão entre costureiros “dominantes” (que já têm um certo capital simbólico consolidado) e os criadores “pretendentes”²² (novos criadores com menor capital simbólico). Capital simbólico este que é o acúmulo e consolidação do poder no campo de ditar e estabelecer o que é ou será novidade.

Daí, vem a oposição que, em todo campo e em todas as suas dimensões do estilo e do estilo de vida, estabelece uma separação entre as estratégias estéticas dos dominantes e as dos pretendentes: os dominantes que só precisam ser o que são, sobressaem e distinguem-se pela recusa ostensiva das estratégias vistosas de distinção. É assim que, para os costureiros que ocupam uma posição dominante no mundo da moda, basta se deixarem levar pelas estratégias negativas que lhes são impostas pela concorrência dos pretendentes para se ajustarem diretamente às demandas da burguesia antiga que, por uma relação homóloga às audácias espalhafatosas da nova burguesia, é reenviada à mesma recusa da ênfase (Bourdieu; Delsaut, 2001, p.15).

Além das “lutas simbólicas” empreendidas entre os próprios dominantes, estes também disputam com os arrivistas. Elas se dão para a “imposição do estilo de vida legítimo e que encontram uma realização exemplar nas lutas pelo monopólio dos emblemas da ‘classe’, ou seja, bens de luxo, bens de cultura legítima ou modo de apropriação legítimo desses bens”

²⁰ Ver Anexo A - Normas da Alta Costura (1947), p. 150 deste texto.

²¹ Disponível em: <https://www.fhcm.paris/en>. Acesso em: 16 mar. 2024.

²² Para este grupo Bourdieu; Delsaut (2001) usam também os termos: recém-chegados, arrivistas, chegados tarde.

Não obstante, Bourdieu; Delsaut (2001) afirmam que mesmo os arrivistas possuíam um certo capital cultural, pois eram provenientes de famílias de classe média. O que não era o caso da Gabrielle, criada em um orfanato.

Foi lá que ela [escola Notre-Dame, em Moulins] avançou em seu aprendizado de costura, que já fizera parte substancial de sua educação em Aubazine. Como não seria freira, devia aprender algo para ganhar a vida como os outros órfãos, e sempre havia trabalho para uma costureira (Picardie, 2011, p. 36).

Há diferenças conceituais entre os ofícios do vestir. Lehnert (2001) diz que costurar era uma atividade manual e os homens alfaiates se encarregavam da produção do vestuário masculino, enquanto as modistas ficavam a cargo do público feminino. De toda sorte, a maioria das mulheres sabia costurar e o fazia para sua família, uma vez que encomendar peças de roupas custava muito caro.

Segundo a pesquisadora Wanda Maleronka (2007), as modistas elaboravam e comercializavam roupas conforme a tendência do momento, as costureiras cortavam e costuravam trajes e roupas de cama e os alfaiates eram homens que produziam roupas masculinas ou femininas. A vista disso, fica evidente a diferença entre o trabalho desenvolvido pelo alfaiate e pela costureira, sendo que a ela restava apenas a produção em si, isto é, montar e finalizar as peças. Enquanto isso, ao alfaiate e costureiro cabia o processo de criação e modelagem da peça.

É claro que Chanel também era ambiciosa, o que fica evidente em sua ascensão na sociedade parisiense. De “modista passou a costureira e depois a estilista”, admirada por baronesas e princesas; saiu da meia luz da vida de demi-mondaine para os holofotes da aclamação mundial (Picardie, 2011, p.70, grifos meus).

É nesse sentido culturalmente atribuído às palavras, como no caso do pronome mademoiselle, que é perceptível porque Chanel é chamada de criadora e estilista quando se estabelece. Não cabe mais a ela a designação de costureira, pois este termo não tem no seu masculino - o costureiro - o mesmo significado designado a seus contemporâneos, como Paul Poiret, por exemplo.

Aí, Chanel encontrou outros membros da realeza hollywoodiana: Marlene Dietrich, Claudette Colbert, os diretores George Cukor e Erich von Stroheim, que teria beijado sua mão e perguntado: ‘Você é uma costureira, não é?’ Chanel, contrariando sua reação habitual, não ficou ofendida, apesar de ter observado depois: ‘que canastrão, mas tinha estilo’ (Picardie, 2011, p.158).

Aqui, vale a defesa de Benito Schmidt. Ele aponta que “a biografia pode servir para introduzir o elemento conflitual na explicação histórica, para ilustrar, matizar, complexificar, relativizar ou mesmo negar análises generalizantes” (Schmidt, 2003, p. 68). As transições descritas por Picardie permitem observar a circulação de Chanel por categorias sociais, bem como compreender a semântica cultural dos ofícios na produção de moda.

Concerne fazer um parêntese e apontar novamente o caráter emancipador que o sistema produtivo da moda fomenta, principalmente, em relação às mulheres. Em um trecho no qual a jornalista francesa traz à tona, no que ela denomina “fase russa”, é possível perceber a situação de uma aristocrata russa que, fugindo da Revolução de 1917, viúva e sem provimentos, encontra nos bordados solicitados por Gabrielle Chanel o seu meio de vida.

Marie [grã-duquesa russa] aproximou-se dela e ofereceu-se para fazer o bordado por 450 francos a blusa. Chanel pareceu duvidar, mas disse que ela poderia tentar; assim, a grã-duquesa tornou-se costureira. Comprou uma máquina de costura e passou um mês em uma fábrica em um dos bairros mais pobres de Paris aprendendo a usá-la, pois Chanel precisava de bordado feito a máquina em quantidades relativamente grandes para atender as encomendas. (...). ‘Então levei a máquina para o meu apartamento e a coloquei no meio da sala; sentei no sofá e fiquei olhando. (...)’. Aquele foi um desses momentos, e eu me senti pequena e indefesa. Eu iria sair daquela paisagem e criar um padrão completamente novo para mim. (Picardie, 2011, p.117).

Avançando e reavendo a ferramenta da “dinâmica dos campos”, o manuseio das memórias juvenis - comentado anteriormente - pode ter sido instrumentalizado por Chanel como uma estratégia para adentrar o “campo da alta costura”. Assim, ela reuniu e ampliou seu “capital simbólico de autoridade” – por meio das “homologias afetivas” e “disputas simbólicas” -, já que ela não trabalhou anteriormente com criadores de alta costura e nem detinha relações ou “capital cultural” significativo para transitar neste campo.

Logo, Chanel empreende esforços em diversos flancos para adentrar ao campo da alta costura e nele se tornar dominante. Ela levanta recursos para seu investimento no ateliê, circula pelas rodas na qual está seu público alvo, e, ao que tudo indica, por isso mesmo, se distancia e falseia seu passado, percebe um novo nicho ou mercado consumidor - que se aproxima de seu próprio perfil de vida - e produz todo um universo de vestuário e adorno para ele.

Esta reflexão refuta o discurso empreendido em torno de Gabrielle Chanel, seja pelas biografias, seja pelo senso comum, de mulher revolucionária. Isso porque a dimensão histórica da ideia de revolução diz respeito a uma transformação radical, isto é, estrutural, neste caso, das formas de vestir femininas. Chanel não empreende tais mudanças: saias permanecem saias,

vestidos permanecem vestidos. O que há são adequações dessas estruturas para um novo estilo de vida que emerge para algumas mulheres no século XX.

Após o período de suspensão de suas atividades durante e após a Segunda Grande Guerra (1940 - 1953), Chanel retoma a produção de roupas em seu ateliê em 1953. A primeira coleção desfilada foi muito criticada na Europa, sendo considerada antiquada, não original. Algo que não aconteceu nos Estados Unidos, em que a coleção foi aceita.

Chanel reiniciou suas operações em 1954 e não fez nada para disfarçar seu desagrado com o gosto vigente por roupas altamente estruturadas e apertadas. (...). Foram necessários dois anos para que a validade de seus modelos “atemporais” fosse adequadamente reconhecida e para que fosse acolhida de volta ao domínio da alta moda (Mendes; Haye, 2009, p.148, grifo meu).

A imagem a seguir ilustra, através das propostas de diversos criadores de moda, ideias semelhantes de modelagem, comprimento, abotoamentos e poucos adereços que o período de guerra impôs.

Imagem 5 - Croquis publicados na Revista Feminina, 1945.



Fonte: Baudot, 2002, p.112-113.

A moda sofreu uma descentralização nos anos que se seguiram após a segunda grande guerra. Ela passou por um descentralizar territorial, produtivo e estético. Com a ocupação de Paris, outros países, como Estados Unidos e Inglaterra, precisaram elaborar novas propostas de vestir e isso se mantém ao fim da guerra. O método produtivo da alta costura - um artesanato de luxo - perde espaço para as roupas industrializadas, prontas para vestir. Esta percepção é colocada por Laver (1989): ele aponta que após períodos de racionamento ou crises há um anseio pelo novo, pelo exótico, por uma estética que se afaste de tempos sombrios. Além disso, enquanto a moda parisiense tenta retomar o luxo e a sofisticação, "fora de Paris ocorria uma revolução jovem. As moças queriam sua própria moda e não versões açucaradas da moda de suas mães" (Laver, 1989, p.260).

Outro fator importante para o cenário de moda do pós-guerra é o lançamento do *New look*, de Christian Dior, em 1947. Nesta busca por sofisticação e opulência, Baudot (2002) afirma que a novidade proposta por Dior estava mais para uma restauração do que uma revolução.

... Christian Dior, apresentou diante de um público estupefato uma série de modelos que subvertiam radicalmente todos os cânones do vestuário. A moda de antes da guerra, que se mantivera no mesmo comprimento - até abaixo do joelho -, o perfil reto que não acentuava nem os quadris nem o busto, a largura dos ombros bem marcada, tudo isso, que datava de 1939, desaparecia de uma só vez (Charles Roux, 2007, p. 351).

Com a silhueta novamente delineando a cintura e saias cortadas com metros de tecidos, a linha corola²³ proposta pelo costureiro agradou boa parte do público, cansado das roupas sóbrias - de inspiração militar - e com poucas mudanças, em função do racionamento e da guerra. Entretanto, há uma parcela que também não vê com bons olhos a nova coleção da Dior. Isso porque as propostas suntuosas não se adequavam completamente ao cenário econômico e social de uma Europa arrasada e em reconstrução após a guerra. "O extravagante Novo Visual foi criticado como uma tentativa inadequada e irresponsável de coibir a liberdade feminina. (...) levou um ano para que ele penetrasse nos mercados de massa" (Mendes; Haye, 2009, p. 128-129).

²³ A linha corola ou *muguet* se caracteriza em função das saias godês que se abriam fartas, como flores, em contraste com corpetes ajustados e cinturas finas (Lehnert, 2001).

Imagem 6 - New Look de Dior, na Vogue de junho 1947



Fonte: Charles Roux, 2007, p.350.

Imagem 7 - New Look de Dior, 1948



Fonte: Laver, 1989, p. 255.

Estes dois posicionamentos distintos sobre a proposta de Dior são um exemplo de como as tendências de vestuário apresentadas em desfiles não são, necessariamente, aceitas e consumidas de forma unânime. Há uma desmistificação da alta costura como poder determinante na criação e disseminação de moda. Quando uma tendência ou coleção é apresentada, ela pode ser aceita pela sociedade ou não. Logo, a relação moda-sociedade não é unilateral e determinante, mesmo que a alta costura proponha majoritariamente as formas de vestir naquele período. Outro aspecto que as divergências sobre o New Look ilustram é uma nova configuração do mundo e das formas de pensar.

Seja no que toca às artes decorativas, seja no que toca às artes da moda haverá, em ambas, durante toda a década de 50, uma linha de demarcação que põe de um lado aqueles que gostariam que tudo permanecesse igual e, do outro, aqueles que esperam que tudo mude. Além das fronteiras da Europa esmagada, todos esperam um futuro melhor tanto dos Estados Unidos como da União Soviética (Baudot, 2002, p.140).

As biografias sugerem que essa nova proposta de silhueta por Dior é um dos fatores que impulsionam Chanel a retomar sua produção. Charles Roux relata que a estilista acreditava que as mulheres rapidamente se afastariam das ideias “desses senhores” uma vez que, para ela, as mulheres logo se cansariam de enfeites e barbatanas e voltariam a demandar um vestuário prático e confortável. “Seu timing estava certo” (Picardie, 2011, p. 212).

Imagem 8 - Tailleur Chanel na Vogue, 1954.



Fonte: Charles Roux, 2007, p. 357.

Lehnert (2001) afirma que, nos anos 1950, Chanel combateu novos estilistas - pretendentes ou dominantes, com ênfase para Christian Dior, porque, para a estilista, ele fantasiava as mulheres ao invés de produzir roupas adequadas à realidade delas.

O retorno extraordinário de 1954 - retorno duradouro - tinha muito mais a ver com o verdadeiro desejo que as mulheres sentiam pelas roupas que lhes davam uma “sensação de confiança”, que Gabrielle Chanel sempre compreendia, sempre fizera, do que com qualquer inovação surpreendente trazida por ela para a moda (Picardie, 2011, p. 218, grifos meus).

Um apêndice instigante se faz necessário neste momento. Justine Picardie, autora de uma das biografias fonte da análise deste estudo, redigiu tanto a biografia de Gabrielle Chanel, quanto uma biografia de Dior (*Miss Dior: a story of courage and couture*, 2021). Ao longo das pesquisas sobre ela, há em sua rede social, uma imagem emblemática dessa disputa: Picardie é fotografada segurando a biografia de Dior, contudo, veste uma malha listrada bicolor com a insígnia do duplo C da grife Chanel. Aparenta ser uma imagem que remonta esta disputa tecida nos anos 1950, mas ilustrada meio século depois.

Imagem 9 - Justine Picardie de malha listrada Chanel com a biografia Miss Dior



Fonte: Instagram da biógrafa. Acesso em: 13 fev. 2023.

O fracasso de Chanel em 1953, em função das pesadas críticas nos jornais, parece ser suplantado no ano seguinte. Ela retoma a produção de suas coleções. O que não aconteceu com algumas de suas contemporâneas. “Estas mulheres conseguiram impor-se no mercado de moda. Na época do pós-guerra, porém, esta tendência é interrompida e assim se manteve até os anos 60” (Lehnert, 2001, p.36).

Há algumas possíveis explicações para esta questão, que resvala, em alguma medida, no sucesso da silhueta proposta por Dior. De acordo com Lehnert, “o reatar dos valores burgueses tradicionais e do papel destinado à mulher foi uma consequência lógica, pois aparentava dar uma garantia de segurança, depois de toda a destruição vivida” (Lehnert, 2001, p.43). Em consonância à Lehnert, o historiador James Laver (1989) diz que “depois de crises, a moda costuma apresentar uma tendência para o luxo e nostalgia de uma era ‘segura’” (Laver, 1989, p.256).

As mulheres retrocedem ao ambiente privado do lar e, deste modo, um vestuário mais exuberante, como o proposto por Dior, atende as demandas do novo contexto. Além disso, existe o “anseio pela novidade”, nos termos do filósofo Gilles Lipovetsky (1989), depois dos anos de recessão e mudanças pontuais que o estado de guerra impôs.

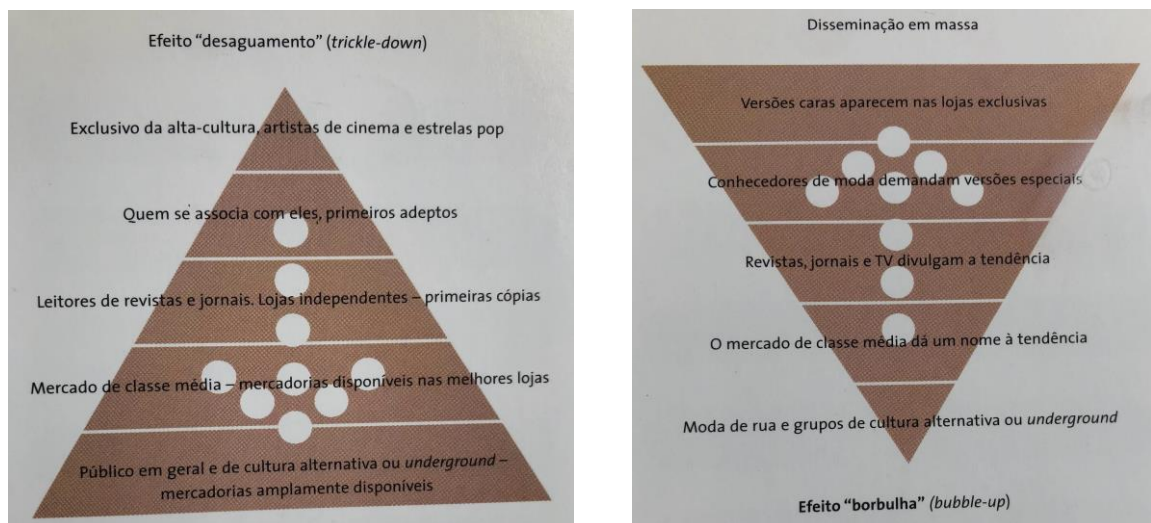
Quanto a Gabrielle Chanel, o seu retorno no pós-guerra pode ser considerado um ponto nevrálgico da sua trajetória. Se uma parcela considerável das mulheres, inclusive das criadoras de moda, retrocede para os ambientes privados ou o mundo doméstico, Chanel diverge e faz o

movimento oposto: sai da reclusão para retomar o trabalho no ateliê. Mais que isso, apesar do deslize da primeira coleção, a segunda coleção se torna um sucesso, o que consolida e alicerça ainda mais seu “capital simbólico de autoridade” na alta costura, reforçando Chanel e sua grife como dominantes nesse campo.

É nesse cenário do pós-guerra que a moda, até então conduzida pela alta costura, começa a se descentralizar com o aparecimento das roupas prontas para vestir (*prêt-à-porter* ou *ready to wear*). “Diferentemente das confecções industriais em série, concentra-se em produzir industrialmente peças de vestuário acessíveis a todos, mas da moda, inspiradas nas últimas tendências” (Calanca, 2011, p.204). Ademais, possuem características próprias, ou seja, não são roupas produzidas em larga escala a partir, necessariamente, de tendências da alta costura, mas sim possuem seu próprio significado. Neste momento, em que Lipovetsky (1989) denomina “moda aberta”, há uma ampliação de vendas de roupas prontas, porém, com o status de grife.

Este sistema produtivo de moda massifica as possibilidades de distinção social. Laver (1989) defende que a produção em massa de fardas e uniformes para a guerra estimulou o desenvolvimento da indústria da moda de massa. Essa descentralização dos pontos de criação e disseminação de moda ensejam o que se entende por um sistema de disseminação conhecido como *bubble up*²⁴ e, para citar um de seus emblemas nos anos 1960, o uso da calça jeans.

Imagem 10 - Sistema de Disseminação *Trickle-down* e *Bubble-up*



Fonte: Jones, 2005, p.51.

²⁴ O *bubble up* ou borbulha é o sistema de disseminação de moda em que ela surge dos grupos socialmente subalternos e irradia para grupos abastados (Godart, 2010).

Com exceção de Chanel e Balenciaga, qualquer grande maison nos anos 60 possui seus produtos de segunda linha. Mesmo que a fabricação seja em séries assinadas, a costura em geral é confiável a competência específica de determinado industrial. Entre o grande costureiro e este deve haver uma separação que os mantém inteiramente isolados. Afinal, os estatutos da câmara sindical da alta-costura não proibem as grandes maisons de usar até mesmo máquinas de costura? Dessa maneira, embora provenientes de um mesmo ponto no horizonte dos anos de 1850, a alta costura e a confecção encontram-se, um século mais tarde, dando as costas uma para outra (Baudot, 2002, p.172).

Uma hipótese para a reticência de Chanel em se adequar ao momento e criar segundas linhas, ou as linhas de *prêt-à-porter*, é que a estilista desde o princípio, no campo da alta costura, já havia criado para um público mais amplo que as demais grifes, o que reforça a noção de uma criadora de moda com muito capital de autoridade, uma dominante no campo da alta costura. Picardie narra um trecho em que apresenta a ideia de que a estilista democratiza o vestir no período áureo da alta costura. Entretanto, essa democracia no vestir deve ser entendida como uma extensão da moda da alta costura para diversos grupos abastados e não a população em geral, como dá a entender o conceito de democracia.

Há uma máxima assinada por Chanel que diz respeito à disseminação de moda, bem como resvala na defesa da estilista pela cópia. “Não há moda se ela não desce a rua. A moda que permanece nos salões não tem mais importância do que um baile de máscaras” (Charles Roux, 2007, p.377). Então, Gabrielle compreendia o sistema de disseminação por gotejamento: a moda precisa irradiar e massificar para que outra moda possa nascer e, assim, movimentar o sistema de mudanças.

Até então, a costura em Paris era uma arte exercida por poucos iniciados e invejosamente protegida por eles. Eles estudavam e lidavam com os gostos de um grupo comparativamente pequeno de mulheres melindrosas e inteligentes; por isso, a moda demorava a atingir um público mais amplo e, quando isso acontecia, estava completamente desfigurada, irreconhecível. A moda era feita pelo que era criado para adorável condessa tal ou para a princesa não-sei-quê. O individualismo reinava supremo, em detrimento do negócio. Mademoiselle Chanel foi a primeira a atender o público em seu sentido mais amplo e a produzir um padrão que agradava todos os gostos, “a primeira a democratizar a arte do vestir por razões puramente econômicas”. Simplicidade e informalidade eram as tendências do pós-guerra, e Chanel adaptou as roupas, acertando o tom (Picardie, 2011, p.115, grifos meus).

Picardie conta da não adesão de Chanel a esse novo sistema de disseminação e a outra estratégia por ela utilizada quando trata da relação da primeira-dama americana Jacqueline Kennedy e a imagem criada em torno do *tailleur de tweed* manchado com o sangue do marido assassinado.

Outra solução diplomática foi adquirir modelos Chanel costurados para ela em Nova York por uma Boutique chamada Chez Ninon. As roupas não eram falsas nem pirateadas, mas feitas sob encomenda usando materiais fornecidos pela Chanel de Paris. (Ao contrário de outros costureiros, Chanel nunca vendeu moldes, mas aderiu ao que era conhecido como sistema “linha por linha”, mantendo-se o mais próximo possível do design original.) A sra. Kennedy não economizou o dinheiro para isso - os preços na Chez Ninon estavam à altura dos praticados por Chanel, com um conjunto começando em 850 dólares e vestidos de noite na casa dos milhares -, mas ela manteve as aparências, como patrocinadora teoricamente patriota de uma costureira americana. E foi assim que ela estava usando um conjunto rosa Chanel (completo, com tecido, acabamento e botões da rue Cambon, 31, feito por Chez Ninon) no dia 22 de novembro de 1963, quando acompanhou seu marido a Dallas (Picardie, 2011, p.228).

A autora fala de uma certa pressão sofrida pela então primeira-dama dos Estados Unidos para que usasse roupas de costureiros americanos. Entretanto, os recibos de compra da *maison* Chanel evidenciam a frequência de compras de Jackie Kennedy, intermediadas por uma amiga. Estratégia essa entendida como uma solução diplomática.

2.4 ADEQUAÇÕES NO VESTUÁRIO E ESBOÇO DE UM ESTILO

É partindo do pressuposto de uma relação de forças dialógicas e interdependência entre moda e sociedade que é possível compreendê-las e as transformações ocorridas em cada uma durante o século XX. Charles Roux defende que brincar com os comprimentos das roupas para aquele momento da Belle Époque - deveras subversivo - é uma influência das experiências de Chanel vividas nos cafés concerto.

A gommeuse usava geralmente um vestido com lantejoulas. O corpete moldava bem o busto. A saia, ajustada aos quadris, alargava-se ligeiramente até a barriga da perna. Uma gommeuse devia mostrar as pernas descobertas e o colo nu. A sedução um tanto perversa de seu traje, o encanto dessa moda nem longa nem curta, haveria de acompanhar Coco Chanel e inspirá-la a vida inteira (Charles Roux, 2007, p. 38).

A biógrafa francesa comenta também a influência do terno masculino na proposta de modelagem de Gabrielle Chanel, argumentando que este era basal para o desenvolvimento ou desdobramento para o vestuário feminino. “Enquanto Schiaparelli corta a calça na altura da barriga da perna, Chanel persiste em sua recusa de tudo o que não é uma decorrência direta do clássico terno masculino” (Charles Roux, 2007, p. 337).

A apropriação do vestuário masculino pela estilista é, em boa medida, o cerne das memórias e identidades que constituem sua grife. A criadora utiliza itens do guarda roupa masculino burguês, e em alguns momentos as biógrafas dizem que isso é literal, para formatar

um modo de vida burguês feminino. “Usa sem nenhum constrangimento um sobretudo emprestado do barão Foy e uma gravata de Balsan. Ambos estão perplexos com sua estranha mania de ‘roubar’ suas roupas” (Charles Roux, 2007, p.60).

Picardie se aproxima de Charles Roux quando aponta que o nome Chanel se constituiu por meio das transformações que a estilista fazia a partir das roupas masculinas. No trecho abaixo, é possível perceber um tom androcêntrico para tentar demarcar, por meio da sublimação da raiva, o nascimento do que seria o estilo Chanel.

Talvez em alguns momentos Coco tivesse sentido raiva suficiente para desejar cortar uma das pernas de seu amante. Em vez disso, usou suas tesouras nas roupas dele. Pegou e cortou-as, de forma que ele não poderia usá-las novamente. No entanto, ao fazer isso, transformou-as em algo novo e muito pessoal, e acabou construindo um império baseado no desejo de outras mulheres possuírem suas criações; mulheres que procuravam por ela, Coco Chanel, e não por Boy Capel (Picardie, 2011, p. 56).

No entanto, não se pode desprezar algumas problemáticas: além da “obsessão com origens” em demarcar um ato fundador, picotar as roupas do amante com rancor e vingança é um ato ressignificado na criação de um novo estilo. O intuito aqui não é chancelar ou refutar se isso foi de fato um sentimento de Gabrielle, mas sim, compreender como a narrativa movida pelo “dispositivo amoroso” conduz à noção de uma mulher que se transforma positivamente a partir de uma frustração amorosa, escamoteando o potencial criativo e estratégico da estilista.

Avançando, os excessos são abandonados pela moda masculina na Revolução Francesa, enquanto a feminina não. “A moda nesse fim de século favorecia os homens, enquanto as mulheres eram esmagadas sob enormes chapéus e roupas cheias de ornamentos” (Charles Roux, 2007, p. 19). É como se os homens vivessem o mundo burguês, resultante das revoluções Industrial e Francesa, e o vestir feminino fosse uma continuidade do Antigo Regime, um modo de vestir desatualizado, mesmo com as mudanças próprias ao sistema de moda. “A moda era uma tortura. Uma elegante antes de sair em combate, fazia ensaios de respiração” (Charles Roux, 2007, p. 47).

Imagem 11 - Traje masculino diurno (1834) e Vestidos (1829)



Fonte: Laver, 1989, p. 164-165.

No texto “Gênero e moda: do binarismo a tendência agender (2019)”, a historiadora Juliana Schmitt e o designer Gabriel Sanchez afirmam que a roupa desempenha a função da comunicação não verbal. Nos anos 1920, usar peças do guarda-roupa masculino poderia ser considerado um ato político, isto é, uma tentativa de questionar os poderes de gênero estabelecidos.

Desta forma, quando Chanel recusa os excessos sob o mote da liberdade de movimento - para praticar esportes, tomar sol, caminhar -, ela comunica e mobiliza, via vestuário, mecanismos de participação da mulher como um indivíduo (minimamente) autônomo neste mundo público. Ainda que esta “comunicação” seja por alguns decodificada como revolucionária, ela não faz transformações estruturais, mas sim elabora uma nova singularidade do vestir, tornando o universo da moda feminina multifacetado.

Lehnert (2001) defende que Chanel modernizou a moda feminina, com o intuito de solidificar esta imagem de mulheres modernas e independentes, salientando o protagonismo do “pretinho básico” (*petite robe noire*) e o *tailleur*. Quer dizer que, ainda sob a tutela de pais ou maridos, as mulheres podem se inserir neste mundo e experimentá-lo.

Ressalte-se que esta reflexão se dá à luz da historiografia de moda e das fontes elencadas; reconhecendo aqui, portanto, que o amplo debate sobre gênero da atualidade se

limitou aos conceitos cunhados por Zanello (2022) – dispositivo amoroso e materno - uma vez que eles se adequaram à problemática deste estudo.

Chanel encarna o primeiro costureiro que se põe de fato à altura de sua clientela. Reciprocamente, suas criações nascem em função de suas necessidades. Elas se confundem com a imagem que a jovem Coco procurava passar. Se cria vestidos de noite é porque ela própria é convidada para eventos nas altas rodas. Quando recorre ao tweed, ao corte masculino ou à malha, é porque monta a cavalo com o Duque de Westminster, bronzear-se na Riviera ou se enrosca em seu grande canapé (Baudot, 2002, p. 77).

O uso da calça talvez seja o elemento mais simbólico do desdobramento do vestuário masculino para o feminino. Isso porque ela oferece a mobilidade necessária para a vida cotidiana e Chanel soube modelá-la de tal forma que fosse própria para o uso esportivo ou nos espaços de lazer, como os pijamas utilizados nas casas de praia, mas também mantendo um corte sofisticado para o uso em ambientes formais. “Essa versão da calça, Chanel adaptou-a para todas as ocasiões, submeteu-as às regras da moda, diversificando suas interpretações, umas esportivas e descontraídas, outras elegantes e refinadas” (Charles Roux, 2007, p. 290).

A calça é uma peça associada ao movimento, agilidade e, até na atualidade, um item aliado ao mundo do trabalho: boa parte dos uniformes traz a calça como item básico do código de vestir na maioria das profissões. Logo, é possível ponderar que, no ocidente, as mulheres dos grupos subalternos, já envolvidas no mundo do trabalho naquela altura, utilizassem algum tipo de calça, mesmo que as biografias ou as imagens nestas contidas não indiquem este fato. Esta ideia é provocada pela seguinte narrativa de James Laver.

Mesmo antes de a crinolina existir, havia rumores da América a respeito de um novo movimento para um traje racional para a mulher. A admirável *Mrs. Bloomer* foi à Inglaterra em 1851 pregar suas ideias e tentar convencer as mulheres a adotar seu traje sensato e, certamente, feminino. Ele consistia em uma versão simplificada do corpete em voga e uma saia razoavelmente ampla bem abaixo dos joelhos. Sob a saia, entretanto, viam-se calças largas até o tornozelo, geralmente com um babado de renda na barra.[...] As mulheres estavam empenhadas, ao que parecia, em ‘usar as calças’, e o homem de meados do período vitoriano considerava tal atitude um ataque ultrajante à sua posição privilegiada [...] Algumas mulheres ‘avançadas’ adotaram o traje, mas as classes altas se recusaram a aceitá-lo (Laver, 1989, p.181-184).

Imagem 12 - Senhorita Amelia Bloomer



Fonte: Laver, 1989, p. 182.

Imagem 13 - Chanel (de calças) e Lucien Lelong (1931)



Fonte: Charles Roux, 2007, p. 290.

O historiador Eugen Weber comenta um pouco sobre essa prática, no seu livro “França, fin-de-siècle” (1988), sobre o uso de calças por mulheres. Ele recuou um pouco no tempo para dizer que, no século XVII, mulheres, para usar calças, deveriam solicitar legalmente e, as que o faziam, eram vistas como excêntricas. Com a permissão do chefe de polícia, elas adotavam trajes masculinos, não só pela liberdade em seus ofícios e postos de trabalho, mas também para se livrarem de assédio. A permissão se estendeu para mulheres que andavam de bicicleta. Todavia, “na década de 1890 o número de mulheres da sociedade - especialmente intelectuais -, bem como *demimondaines*, já adotaram calças compridas” (Weber, 1988, p. 51).

Neste sentido e fugindo mais uma vez do “ídolo das origens”, é possível esmiuçar o papel de Gabrielle no que tange ao uso de calças pelas mulheres. Esta prática, talvez tímida, no mundo do trabalho feminino, foi legitimada por Chanel, envolvida em seu capital de autoridade, inserindo seu uso para as mulheres como item de moda. Aqui, talvez seja possível arriscar, tratar-se de um indício do sistema de disseminação *bubble up* (assimilação e legitimação de

elementos da massa) nos anos de 1920, movimento este que se consagrará apenas em meados dos anos 1960, com o *prêt-à-porter*.

O movimento de borbulha explica como o uso das calças, seja no mundo do trabalho, seja como uma vestimenta de massas, é ressignificado para um item de moda. Logo, é da prática de um grande grupo ou massificada que emerge uma tendência, que é reconfigurada por Chanel e vendida como item de moda e do bom gosto vigente. É válido lembrar que a estilista é apontada nas biografias como uma *demimondaine*, e, portanto, se aloca nesse grupo descrito por Weber (1988) que usava calças independentemente de restrições legais ou culturais.

A outra, que Paris inteira já chama pelo apelido de Coco, é uma mulher livre, com trânsito pela imprensa, subversiva e preocupada em estabelecer um novo código de roupas que atenda a um novo tipo de mulher. Onde Vionnet é arquiteta, Chanel se afirma estilista. Os dois eixos da moda futura estão claramente indicados. De um lado, uma escultura em movimento; de outro, uma gramática viva (Baudot, 2002, p.65).

Gabrielle Chanel soube quais memórias silenciar e quais produzir e oficializar sobre si mesma, bem como instrumentalizar suas redes de relações a seu favor. Além do que, ao se apropriar dos itens de vestuário masculino, abre um flanco, elabora um novo universo: uma nova possibilidade de moda feminina respaldada por um estilo de vida livre, tanto de movimento físico quanto de ocupação de espaços majoritariamente masculinos. Eis aqui o ponto nevrálgico da reprodução de seu capital cultural: na alta costura ela é diferente, ela é a novidade para a antiga burguesia.

Não que desejasse se vestir como elas - todos os seus esforços eram investidos na sua apresentação como uma *gamine*, preferindo a sóbria androginia às crinolinas e espartilhos, plumas, rendas e peles. Ela usava gravatas com o nó solto, como as usadas pelos meninos na escola, e camisas brancas simples com colarinho como o de Peter Pan; e chapéus-palheta - um traje tão simples quanto o uniforme de um convento (Picardie, 2011, p.50).

Existe este outro aspecto sobre o seu estilo. Mais que a busca de referências no vestuário masculino, especificamente, no vestuário masculino juvenil, a biógrafa britânica localiza essas referências aproximando-as do uniforme de um convento. Deste modo, sugere que o seu estilo não é meramente uma assimilação e ressignificação do vestuário masculino para o feminino, mas sim, uma busca de referências no seu passado juvenil no convento.

A autora britânica coloca na narrativa que Chanel se apropria desse vestuário masculino não só pelas suas ideias de utilidade e conforto, mas sim pela desilusão amorosa e infantil. É como se restasse a ela somente essa opção, a apropriação desse vestuário, mais limpo e sóbrio.

O negócio de Chanel estava crescendo, e ela começou a vender roupas, além de chapéus. Como “sempre”, suas criações se baseavam no que agradava - peças masculinas de jérsei, muitas delas inspiradas no guarda-roupa esportivo em inglês do próprio Capel -, e ele bancava esse gosto com seu capital. Mas era como se ela tivesse deixado de lado os sonhos de romance - do vestido cor de malva com que sonhara na infância - e parecesse aceitar que os laços nupciais nunca seriam seus. (...). ‘ Já que você é tão ligada a elas’, Capel me disse, ‘ vou providenciar para que tenha as roupas que sempre quis usar refeitas com elegância, por um alfaiate inglês’. “Tudo” o que estava ligado a Rue Cambon surgiu daí (Picardie, 2011, p.60, grifos meus).

Outros detalhes são palavras generalizantes como “sempre” e “tudo” que trazem o sentido de totalidade e generalidade. O uso da construção “tudo o que estava ligado surgiu daí” cria uma sensação de marcador de origem, quase que numa ideia de causa e consequência.

Já a silhueta em linhas retas é uma forma de modelagem que se estabelece nesse período da Primeira Grande Guerra. Pensando na apropriação do vestuário masculino para o feminino, esta modelagem com formas corporais dissimuladas não foge à regra. E nesse sentido, quiçá, esse seja um dos motivos da ascensão de Gabrielle Chanel: suas criações possuíam estas linhas retas e cores sóbrias.

Outro fator que reforça este momento: além de ser uma das únicas boutiques que permaneceu aberta, sua proposta de vestuário se adequa àquela demanda e, segundo Lehnert (2001), a moda era cada dia mais sóbria e com modelagens enxutas, se aproximando do estilo militar. Schmitt; Sanchez (2019) comentam que é nesse período da Primeira Guerra Mundial que há uma fluidez nos códigos do vestir. O papel social da mulher extrapola o ambiente doméstico e ela é vista como necessária para o funcionamento da economia. Eles ressaltam que já havia sinais desta emancipação anteriormente, mas é a guerra que intensifica este processo.

Imagem 14 - Manequins e a silhueta retilínea, 1928



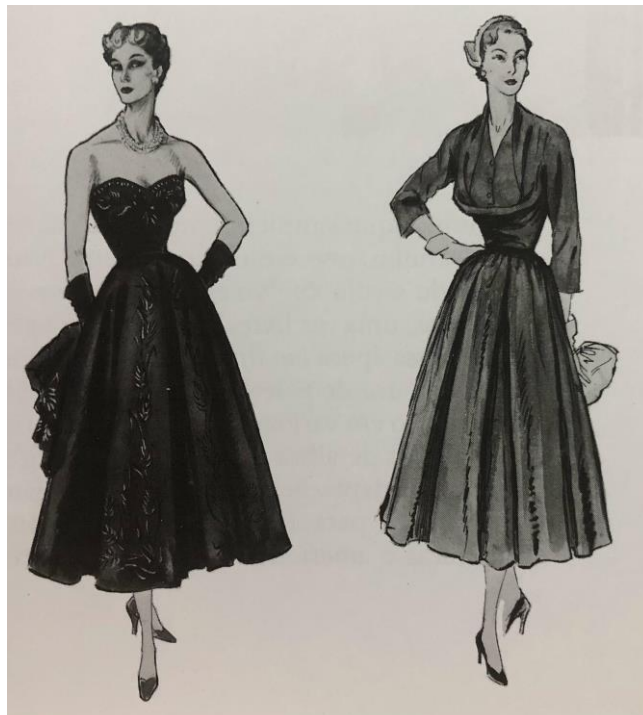
Fonte: Baudot, 2002, p. 63.

Ao descrever as formas inerentes às criações artísticas dos anos 1920, Lehnert corrobora com a defesa da hipótese elencada nesse texto de que é nesse período após a Primeira Grande Guerra que o vestuário, em especial o vestuário feminino, se atualiza para a dita modernidade e permanece referencial até o presente momento.

Nos anos 20, a moda dá um passo decisivo em “direção à modernidade”. As linhas puras e o sentido do ‘funcional’ que caracterizavam a arquitetura, o *design* e a pintura da época, encontram-se igualmente na moda. (...). Também a moda dos anos 20 conseguiu modificar decisivamente todos os estilos que se lhe seguiram: as suas linhas claras e direitas, estruturas visíveis e funcionalidade, associadas a um valor estético próprio, continuam a ser a razão de sua atualidade nos dias que correm (Lehnert, 2001, p.20, grifos meus).

Seguindo, encontra-se uma tentativa de descrever tanto materialmente, quanto simbolicamente, o que representou o estilo Chanel naquele momento do pós-guerra, na década de 1950. Em sua disputa com outros costureiros mencionada anteriormente, ela recusava o retorno, de uma modelagem que delineava as curvas femininas, já que restringia novamente seus movimentos. Era um emblema do recrudescimento dos valores morais burgueses e uma estética que se apresentava como novidade, embora se parecesse com uma reformulação, uma atualização da vestimenta da Belle Époque.

Imagem 15 - Vestidos para noite (1948) e dia (1953), respectivamente.



Fonte: Laver, 1989, p. 257.

Ela condenava sem apelação e com uma verve feroz tudo o que lhe parecia corresponder a uma “estética de outro tempo”. Diante de costureiros que haviam recorrido às barbatanas dos corpetes, e às anáguas, ela explodia: ‘Esse homem era louco? Zombava das mulheres? De que maneira, vestidas com esses trecos, elas podiam ir vir, viver...?’. Viver... Foi dessa exigência que nasceu o estilo Chanel, esse estilo que era seu único orgulho (Charles Roux, 2007, p. 367, grifos meus).

O trecho da biógrafa francesa ao relatar uma estética de outro tempo diz muito sobre o posicionamento de Chanel em refutar o passado. Charles Roux, bem como Picardie, tenta demarcar o “nascimento” de um estilo, quando até agora, o estilo Chanel em si não parece ter uma “certidão de nascimento”, mas sim se constitui no devir da moda e da própria sociedade no qual Gabrielle está inserida.

O recorte abaixo tangencia a defesa de atualização do vestuário feminino para o mundo burguês e, na esteira disso, a ideia de continuidade. Isso porque o mundo burguês tem no vestuário masculino uma espécie de regra de estilo. O que Chanel faz é criar recursos para o trânsito de mulheres nesse mundo de liberdade de movimento e de ocupação de espaços masculinos, apropriando-se de referências do vestuário desse grupo e dele mantendo apenas o Picardie chama de “toque decorativo” como estratégia, talvez, de diferenciação, de feminilidade, reforçando a ideia de uma nova possibilidade de vestuário, um novo universo do vestir que não exclui, mas também não necessariamente se identifica totalmente com um universo masculino nem com um universo feminino.

No entanto as mulheres respondiam ao que Chanel lhes oferecia, que era, entre outras coisas, uma maneira de se vestir masculinizada em sua dignidade sem babados, mas fiel a ideia de feminilidade de sua criadora. Assim como se apropriara das roupas do Duque de Westminster na década de 1920, e das roupas de Boy Capel antes dele, Chanel se manteve adepta da combinação de uma linha andrógina com um toque decorativo. Não era uma moda feminista - na verdade, não era moda, em sua adesão a continuidade -, mas havia algo nela algo de libertador. ‘Elegância em uma roupa é a liberdade de movimento’, disse mademoiselle numa de suas máximas tantas vezes repetidas, filosofia que ela colocou em prática com o casaco que se tornou sua marca registrada (Picardie, 2011, p. 219).

A padronagem listrada, referência dos marinheiros, também se apresenta nas criações de Chanel. A acadêmica americana e romancista Alison Lurie, em sua obra “A linguagem das roupas” (1997), explica que padrões geométricos, como imagens com espaçamento regular, xadrez e listras, expressam organização e regularidade. Além das listras, o cabelo curto e o escarpim bicolor - ambos levam seu nome - também se aproximam da estética masculina.

Entretanto, Gabrielle mantém a camélia branca e o mix de joias e bijuterias, que, tradicionalmente, são ícones que se alinham ao universo feminino. Mais uma vez, percebe-se que não há uma cópia fiel da estética masculina, nem uma transformação estrutural de uma estética feminina. Logo, não há mimetismo do masculino, nem a revolução do vestir feminino: há um novo flanco de possibilidades para demandas de um público consumidor que desponta na sociedade.

2.5 IDEAL DE JUVENTUDE

Coco Chanel mantinha a aparência de um garoto: sem seios e sem quadris, despojada das convenções da feminilidade. ‘Em 1917 cortei meu cabelo, que era bem grosso; comecei cortando aos poucos, até usá-lo bem curto’. Quando lhe perguntaram por que tinha cortado o cabelo tão curto, ela respondeu: ‘Porque me irrita. As pessoas ficaram eufóricas dizendo que eu parecia um menino, um pastorzinho. Isso estava começando a se tornar um elogio para uma mulher (Picardie, 2011, p.71).

A partir deste trecho, é possível pensar novamente, sobre as relações de gênero. Isso porque, o ideal de feminino que emerge é um feminino-masculino. Mais que isso, é um feminino-masculino com ares de juventude. Assim, a mulher se afasta das convenções tradicionais de feminilidade e insere o ideal de beleza que busca referências em homens jovens. Aqui, é plausível retomar a lógica do “dispositivo amoroso” de Zanello. Mesmo que o padrão de beleza se aproxime do que é considerado masculino e jovem, ainda assim, a subjetivação e validação das mulheres depende dos homens. Isto significa que apenas “parecer um homem” não isenta as mulheres de serem medidas por eles.

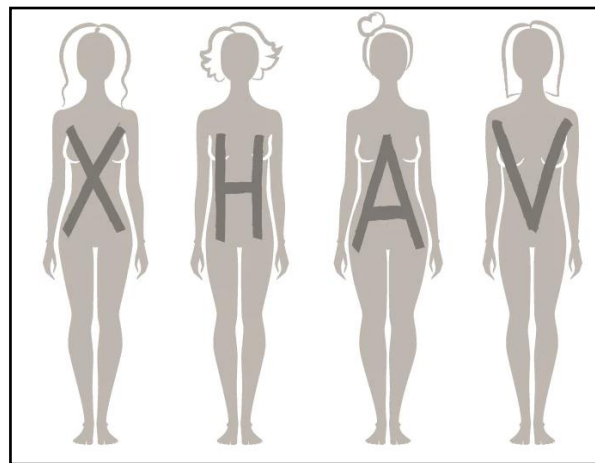
O debate se volta para o “dispositivo de eficácia”, aquele próprio aos homens. Conforme Zanello (2022), os homens se validam entre eles e os padrões são medidos nas categorias sexo e trabalho. Desta forma, se apropriar de modos masculinos, como formas no vestir e cortar os cabelos, não insere as mulheres neste mundo de homens e, ainda que assim o fosse, elas possivelmente seriam um subgrupo ou uma minoria, que Zanello denomina “masculinidade subalterna”, já que, ainda assim, estariam submetidas à avaliação de homens.

Porém, é difícil mensurar se essas mulheres se apropriam desse imaginário para se inserir no mundo que tem essas características ou as valoriza como estratégia que, quando mobilizadas, se diferenciam da feminilidade tradicional e, portanto, atraem olhares masculinos.

O ideal de elegância vigente correspondia a ter uma “figura de rapaz magro”, contrastando enormemente com a moda em vigor dez anos antes, que acentuava o peito e as ancas. Para conseguir alcançar o novo ideal de elegância, as mulheres tinham muitas vezes de usar roupa interior que lhes achatasse o peito ou então o vestuário tinha de ter um corte que lhes disfarçasse as formas. “O espartilho não tinha, portanto, desaparecido por completo”, tendo-se sim, modificado a sua forma e o material de que era feito” (Lehnert, 2001, p.24, grifos meus).

Agora, há algumas problemáticas. Inicialmente, sobre o “mito do fim dos espartilhos”. A autora esclarece que eles foram reconfigurados para um novo perfil estético. Assim, quando se fala do fim dos espartilhos, é preciso pensar que, na realidade, o que se findou foi a forma estética da silhueta S²⁵. Depois de um período de enaltecimento das formas femininas, a silhueta que surge como o ideal ou novidade é a da estética feminina com curvas dissimuladas, mais retilíneas, tratada na historiografia de moda como formas de rapazes ou formas juvenis.

Imagem 16 - Silhueta X, H, A e Y, respectivamente



Fonte: <https://smitherstytle.com/pages/find-your-body-type>. Acesso em: 25 mar. 2024.

Diante do exposto, abrem-se dois flancos para refletir sobre esta forma estética juvenil e andrógina. O ideal de mulher que desponta é aquele que, além de ser mais masculinizado em suas formas, também precisa ser jovem. Logo, ainda que soe como “libertadora”, a nova estética de curvas dissimuladas, ainda assim demanda o espartilho e acrescenta a necessidade da aparência juvenil.

Lurie (1997) apresenta explicações para este ideal de juventude. Inicialmente, a teoria de alguns historiadores - mas ela não cita quais - indica que as mulheres precisavam ser provocadoras para impulsionar o índice de natalidade e suprir as perdas causadas pela Primeira

²⁵ Silhueta ou linha em S era caracterizada pelo uso do espartilho que projetava o busto para frente, cintura fina e uma anquinha na parte de trás (Lehnert, 2001).

Grande Guerra. Entretanto, Lurie aponta uma lacuna: os modos de vestir da geração anterior - leia-se Belle Époque - era muito mais sugestiva e sensual que aquela dos anos 1920, que disfarçou as formas do corpo feminino.

Outra possível explicação é que as mulheres estavam se apropriando de elementos do vestir masculino, com o intuito de afirmar seus direitos recém conquistados ou para ocupar os lugares masculinos vagos em função das mortes na guerra. Contudo, a autora se posiciona ao hierarquizar as categorias crianças e homens, dizendo que, primeiramente, pareciam crianças e em menor escala, meninos.

Possivelmente, alguns ou todos esses motivos estavam operando; mas uma olhada nas fotografias e filmes contemporâneos demonstra que as mulheres na década de 20 não se pareciam com homens, mas sim com crianças – com as meninas que haviam sido a vinte anos antes, e – em menor extensão - com os meninos com que brincaram (Lurie, 1997, p.87).

Deste modo, Lurie parece defender mais a ideia de que nos anos 1920 a estética ideal é aquela infantil e que ela prepondera sobre a noção de masculinização do vestir.

Para falar do maiô e do estilo de vida de quem visita as praias, a biógrafa francesa traz o recorte do periódico *L'Illustration* e como, mesmo em maior liberdade, as mulheres são comparadas a jovens meninos. “Em *L'Illustration*: ‘Muitas mulheres de maiô tem um aspecto muito masculino e um tanto singular. Parecem jovenzinhas que acabaram de terminar o colégio’” (Charles Roux, 2007, p.205).

Imagem 17 - Chanel em traje de banho, 1914.



Fonte: Charles Roux, 2007, p. 120.

Esse texto diz respeito à moda praia dos anos 1920. Aqui há uma crítica que mais uma vez reforça como a moda não é revolucionária, mas sim atua nas brechas. Isso porque, mesmo utilizando o maiô preto, colado ao corpo, que havia perdido as saias - um saio por cima dos shorts -, e que é considerado subversivo em boa medida, ainda permanece a prática de usar sapatos de salto na areia.

A moda é cada vez menos feita para as mulheres rechonchudas, enquanto o conforto do corpo ganha importância a cada ano. (...). Compreende-se que ela [Chanel] tivesse dificuldade de aceitar a estranha moda que consistia em usar, com maiô de banho, sapatos de salto alto. Havia aí um ranço de um 1900, um retorno à mulher boneca. Liberado do espartilho, o corpo das mulheres submete-se ainda a este último obstáculo: sapatos feitos para desfilar (Charles Roux, 2007, p.233).

Ainda que haja uma liberdade aliada ao conforto, as mulheres continuam presas a esse ícone de feminilidade que é o sapato de salto.

Imagem 18 - Traje de banho preto e sapatos de salto, anos 1920



Fonte: Charles Roux, 2007, p.233.

É importante refletir sobre a relação de Chanel com o próprio tempo. Posto que, ao mencionar que ainda se vestia como na juventude, ela implicitamente nega o avanço do tempo, ou seja, se entendermos o vestuário como linguagem, o que seu enunciado nos diz é que para Chanel o tempo não passou, ele permanece. “Com a idade de 55 anos, Gabrielle Chanel está no apogeu de sua beleza. Seus traços de perfil se afinaram ainda mais, ela nunca se vestiu com mais invenção e perfeição, nunca foi tão admirada e tão requisitada” (Charles Roux, 2007, p.330).

Imagem 19 - Gabrielle Chanel, aos 81 anos, em 1964



Fonte: Charles Roux, 2007, p. 370.

Essa consideração da biografia francesa corrobora com a ideia de que Chanel se despontava em algumas brechas sociais, neste caso, o ideal da eterna juventude, que é um indício do regime de historicidade presentista, em que o presente é onipresente.

‘Nada envelhece mais uma mulher do que a ostentação óbvia, a ornamentação e o exagero’, disse ela à Claude Delay quando já estava com idade avançada, usando os pequenos chapéus de palha da juventude. ‘Eu ainda me visto como sempre me vesti, como uma estudante’ (Picardie, 2011, p.58).

É como se ostentação e o exagero ocupassem o lugar da juventude perdida. Talvez por isso o visual limpo, minimalista, distante do exagero, se aproximasse dos ares juvenis.

Lehnert (2001) atenta para semelhanças entre os anos 1920 e 1960. Nestes dois momentos a silhueta feminina oculta as curvas e se torna mais austera: enquanto nos anos 20 essa imagem feminina com ares masculinos era chamada de visual *garçonne*²⁶, nos anos 60 desponta o termo “andrógino”. Outro elemento que aproxima esses dois momentos da moda é o fato da moda anterior ressaltar as formas do corpo feminino demarcando as diferenças nas formas de vestir entre homens e mulheres. A Belle Époque e a silhueta S precedem os anos 1920 e o New Look e a silhueta corola precedem os anos 1960.

²⁶ Infantil.

A historiadora menciona ainda que os vestidos dos anos 1960 se assemelhavam a trajes infantis e que as mulheres jovens tinham o corpo parecido com o de um rapazinho. O ideal é um corpo sem formas, como o de um rapaz. Mesmo que a apropriação de formas e elementos do vestir masculino não configurem, necessariamente, uma masculinização da mulher, no sentido de inseri-la neste mundo, o fato que desponta é que, ao dizer que a aparência era a de um rapaz jovem, há uma insinuação implícita.

Seja o corpo de um rapazinho ou de uma menina-criança, a supressão das formas corporais femininas é que une os dois aspectos. Desse modo, é inegável que estas mulheres se afastam dos elementos físicos que as configuram como corpos de mulheres. Isso sem mencionar os cabelos curtos. Portanto, soa como uma tentativa de reconfigurar a noção de feminino via aparência, uma vez que, ao dissimilar o corpo socialmente atribuído à reprodução, mobiliza outras formas de subjetivação da mulher que não passem pelo dispositivo amoroso - um corpo sedutor - e pelo dispositivo materno - do corpo curvilíneo e maduro para a reprodução.

2.6 CHANEL NAZISTA?

Essa temática tão sensível é tratada nas biografias uma vez que parece impossível se furtar dela. Charles Roux narra a invasão alemã (1940-1941) em Paris e menciona o fechamento das lojas de Chanel. Em seguida, ela dá um salto temporal para dizer da prisão da estilista (1944), acusada de colaboracionista, e a sua liberdade em algumas horas depois, ressaltando que a criadora não teve o mesmo tratamento que as demais mulheres na mesma condição.

Outro aspecto interessante é que o romance com o oficial alemão é citado rapidamente após o tópico que trata da prisão de Chanel, em um contexto bastante peculiar. Ela, naquele momento, havia caído em uma espécie de ostracismo e aceitou posar para um fotógrafo, na tentativa, talvez, de reavivar sua imagem.

Muitas pessoas, ressentidas por sua ligação com Hans Gunther von Dincklage, evitavam cumprimentá-la. (...). Numa rua de Paris, nesse ano do centenário da revolução de 1848, Richard Avedon havia descoberto um muro onde apareciam dois cartazes de atualidades que, se ele conseguisse associá-los à pessoa de Chanel, teriam grande impacto. Num deles lia-se: “Por que Hitler? ”. No outro, uma data, o 1848 e, sob o rosto dessa República francesa que Chanel encarnara outrora nos desenhos de Iribe, as palavras “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”. (...). Sem desconfiar da armadilha que lhe montava esse jovem impiedoso, Gabrielle Chanel aceitou posar no cenário que ele escolhera. Avedon teve a elegância de nunca publicar essa imagem acusadora (Charles Roux, 2007, p.349).

O romance com o soldado alemão é quase um apêndice, um detalhe, e o intuito dos textos pode se explicar por seus títulos: "A humilhação", para aquele tópico que narra sobre a prisão e a questão do colaboracionismo, e "Uma armadilha assinada por Avedon", para o trecho que diz da fotografia nos muros com cartazes. Desta maneira, a biógrafa francesa constrói uma imagem de Chanel ingênua, vítima do fotógrafo "impiedoso" e acusada de colaboracionismo.

Imagem 20 - Fotografia de Chanel por Richard Avedon.



Fonte: Charles Roux, 2007, p. 348.

Picardie separa um capítulo exclusivo para tratar do tema, intitulado “Através de um espelho, misteriosamente”. Ao longo da narrativa, a autora lança mão de diversas fontes como entrevistas, arquivos de polícia e outras biografias, inclusive a de Edmonde Charles Roux. Em um trabalho cheio de detalhes, a biógrafa britânica se dedica a uma literatura quase investigativa, encadeando, cuidadosamente, datas e contextos.

Há um momento, em especial, que a autora utiliza relatos memoriais de um oficial da inteligência britânica - Malcom Muggeridge - para tratar do clima de revanchismo que havia tomado Paris na ocasião de sua Liberação. Além de Chanel, o agente menciona os expurgos sofridos por sujeitos próximos a ela, como Pablo Picasso, Jean Cocteau e Serge Lifar. A narrativa conduz o leitor a pensar que Chanel, tratada e considerada nazista, é fruto desse contexto revanchista.

Segundo Muggeridge, parecia que “todos estavam delatando a todos”, e havia “muita gente resolvendo problemas de inveja e rancores particulares. A verdade é que sob a ocupação alemã todos os que não foram para os subterrâneos ou para o exterior eram em alguma medida colaboracionistas, e como tal poderiam ser acusados. O barbeiro que raspava a cabeça dos soldados alemães, o quitandeiro que lhes vendia frutas, o garçom que servia as suas refeições, as prostitutas que se deitavam com eles, o cantor que os entretinha, o palhaço que os fazia rir, todos estavam colaborando. Sentia uma pena terrível dos indivíduos escolhidos por esses *soi-disant* crimes, especialmente quando, como acontecia às vezes, eu via a multidão correr atrás de sua vítima - raspando a cabeça de uma pobre garota (...) arrastando uma criatura trêmula para prisão (Picardie, 2011, p.198).

Em outro momento, a autora se empenha em montar a imagem de Chanel como uma figura estratégica nas negociações de guerra, como na “Operação Chapéu Modelo”. Neste trabalho, consistiria à estilista o papel de mediar negociações entre a Inglaterra, pelas suas relações com o duque de Westminster, e os soldados nazistas, insatisfeitos com Hitler e que desejavam o fim da guerra. Contudo, a operação foi denunciada, sendo, portanto, abandonada.

Mesmo que Picardie diga que o relacionamento da modista com o oficial alemão marcaria para sempre a sua trajetória - e aqui observe-se o marcador temporal “para sempre” para dizer de perenidade, eternidade -, ela, neste capítulo, parece se esforçar para aliviar a pressão do colaboracionismo atribuído à estilista. Essa impressão se respalda, como dito anteriormente, no trabalho narrativo utilizado pela autora para contextualizar, encadeando fatos e datas, e que se destoa, sutilmente, dos demais capítulos.

Dominique Veillon, historiadora francesa e autora da obra “Moda e guerra: um retrato da França ocupada” (2004), se encarrega em um capítulo da sua obra para tratar das relações entre os alemães e a alta costura. Ela diz que a colaboração entre os criadores de moda e os alemães variava individualmente, desde os que colaboraram diretamente até os que se recusaram e, em alguns casos, se refugiaram em outros países.

Outras casas de costura apostaram abertamente na vitória alemã e enriqueceram, aproveitando-se sem escrúpulos de todas as oportunidades. No lado oposto, algumas, embora tenham continuado a trabalhar, resistiram à sua maneira, ignorando solenemente as diretrizes alemãs. Entre os dois casos, aqueles que podemos qualificar como moderados esperaram dias melhores, contentando-se em oferecer o mínimo de colaboração (Veillon, 2004, p.177).

No caso de Chanel, ela fecha o ateliê em Paris, mas deixa em funcionamento lojas de perfumes e acessórios. O uso da sua relação com o oficial alemão e das leis anti-judaicas parece ser mobilizado quando a estilista busca retomar o controle da sua empresa dos irmãos judeus Wertheimer, que possuíam 70% do capital de sua marca.

Na Paris ocupada, sobre o som das botas alemãs, parecia evidente a futilidade dos pacíficos desfiles de moda presididos por Chanel. Então ela desmobilizou, sem aviso prévio, um batalhão de manequins e fechou a maison Chanel do dia para a noite. Nesta ocasião, Chanel sofreu severas críticas. A indústria da moda a acusava de demissão, de deserção. Ela pouco se importava... (Charles Roux, 2007, p.7).

Este trecho suscita a ideia de que existe uma certa intolerância quanto às decisões de Chanel. Outros costureiros não parecem ter sofrido o mesmo tipo de retaliação, mesmo quando negociaram abertamente com os alemães. Esmiuçando, é possível ponderar que o fato da estilista ser uma mulher tomando decisões sobre seu próprio negócio em um cenário delicado gera reações negativas, qualquer que seja a ação deliberada.

Esta temática sensível é tratada pelas duas biógrafas, mas em narrativas diferentes. Enquanto a francesa busca remontar Chanel como vítima de uma armadilha, criando essa aura de ingenuidade, a britânica, por sua vez, a modela como um pivô estratégico naquele momento. Logo, há uma espécie de conexão entre as escritas biográficas: elas mencionam o tema do colaboracionismo direcionado à Chanel, mas buscam diluir o romance com o soldado alemão no processo, atribuindo à modista um protagonismo em sua própria história.

Os historiadores Denise Rollemberg e Ronaldo Vainfas no texto "Historiadores franceses na zona cinzenta: lembranças da guerra (2017)", lançam mão de textos biográficos e autobiográficos de historiadores franceses que viveram a sua juventude no período da Segunda Guerra Mundial. O cerne da discussão trata do que os autores chamam de "mito da Resistência francesa". Eles analisam o discurso destes célebres historiadores, produzindo seus textos nos anos 1980, quando a discussão ainda é efervescente, e como esses mesmos intelectuais - trabalhadores exímios nas ferramentas do tempo e da memória -, construíram em torno de si uma memória de atuação ou participação na resistência francesa.

Em contrapartida, os dados levantados nas próprias biografias insinuam que eles não participaram dos grupos de resistência ou apenas sabiam que aquele grupo pequeno existia. Porém, para enaltecer esse "mito da Resistência", há uma espécie de reconfiguração da memória, sendo que, apenas o historiador Philippe Ariès parece não se envergonhar ao narrar sobre sua família aristocrática, conservadora e de inclinação fascista.

Essa discussão ilumina a tentativa das biógrafas - principalmente da francesa - em escamotear as relações que Chanel mantém com o namorado nazista e, muito possivelmente, com os companheiros no entorno dele. Charles Roux não consegue alocar Chanel neste espaço do "mito da Resistência", como parece ser o intuito de Picardie ao mencionar o protagonismo de Chanel na operação Chapéu Modelo. Porém, como não consegue forjar uma Chanel

resistente, a biógrafa francesa elabora via texto uma aura ingênua e dramática em torno de Chanel e os nazistas.

O que chama a atenção é o fato da estilista ser considerada colaboracionista em função de sua relação amorosa com o oficial alemão. O “dispositivo amoroso” de Zanello (2018) mais uma vez fornece duas interpretações. A primeira delas é que as biógrafas tentam esmaecer a relação de Chanel do oficial nazista, ou seja, se afastam desta identificação pelo “dispositivo amoroso”, o que não acontece quando outras relações amorosas são mencionadas. Isso porque, ao invocar o “dispositivo amoroso”, a interpretação é a da culpabilização da biografada. A segunda possibilidade de análise é a identificação da estilista como nazista em função de sua relação amorosa, ou seja, a sua valoração subjetiva pelo viés amoroso em uma questão política, em detrimento do seu posicionamento econômico ao fechar o ateliê de Paris.

Neste ponto, Schwarcz encontrou um dilema semelhante para lidar ao escrever a biografia do Imperador Pedro II.

Portanto, no caso de D. Pedro, a ordem era ser ou contra ou a favor, e o próprio exercício da biografia não passava de exegese de uma maneira própria de se posicionar politicamente em relação ao personagem e ao período que ele acabou por simbolizar. Ora, uma biografia precisa de um problema, de uma questão a orientá-la, com o perigo de, ao contrário, cair na armadilha fácil de buscar em fatos (devidamente selecionados e dispostos cronologicamente) um registro seguro a evitar uma parcialidade (que, ao fim ao cabo, não se evita) (Schwarcz, 2013, p.70).

Como no caso da antropóloga, intuito aqui não é determinar ou exercer um julgamento de valor para Chanel, uma vez que sobre isso já nos advertiu Marc Bloch²⁷. Mas sim, compreender pelas lentes norteadoras das relações de gênero, como o “dispositivo amoroso”, ou seja, a validação da mulher pelo homem, coloca não somente Chanel, mas também algumas mulheres, como colaboracionistas, ainda que outras ações ou posicionamentos pudessem distanciá-las desta condição.

²⁷ Existem duas maneiras de ser imparcial: a do cientista e a do juiz. Elas têm uma raiz comum, que é a honesta submissão à verdade. O cientista registra, ou provoca o experimento que, talvez, inverterá suas mais caras teorias. Qualquer que seja o voto secreto de seu coração, o bom juiz interroga as testemunhas sem outra preocupação senão conhecer os fatos, tais como se deram. Trata-se, dos dois lados, de uma obrigação de consciência que não se discute. Chega um momento, porém, em que os caminhos se separam. Quando o cientista observou e explicou, sua tarefa está terminada. Ao juiz resta ainda declarar sua sentença (Bloch, 2001, p. 125).

2.7 EMPRESÁRIA, MECENAS, ARTISTA E ESTRATEGISTA

Outro argumento de perpetuação da noção de atemporalidade ou de continuidade do estilo Chanel tem a ver com a relação dialógica que ela estabelece com as artes, principalmente o teatro e o cinema, e a divulgação midiática. Além destes dois eixos - artes e mídia -, as biógrafas remontam também a estilista como uma empresária muito sagaz e estratégica.

Para a compreensão destas relações o caminho metodológico adotado foi tratar inicialmente das considerações das autoras sobre a Chanel empresária, passando pelo seu mecenato e atuação junto ao teatro e ao cinema, caminhando pelas relações com a mídia e por fim tratando de ações estratégicas da criadora.

“Uma vez que começou a trabalhar, Chanel se tornou para sempre uma mulher de negócios, durante toda sua vida trabalhou e assumiu continuamente seu duplo papel de artesã e empresária” (Charles Roux, 2007, p. 6). Neste lugar, há a formação da ideia da artesã-empresária. Este apontamento é muito importante já que é recorrente que a maioria dos criadores de moda se preocupem com a demanda criativa e artística, enquanto a gestão dos negócios é negligenciada. De pronto, este pode ser um dos fatores que corroboram para que a marca se perpetue em meio às adversidades do século XX.

A moda, ela declarou, ‘permitia a milhões de homens e mulheres ganhar seu sustento’, pois dava trabalho para ‘as indústrias de lã, algodão e seda e também às indústrias de plumas e flores artificiais. E também à indústria de linhas e de tingimento. E vocês entendem o que o transporte desses produtos significa? (...). Vocês percebem o que significa para as estradas de ferro, as empresas de navegação, o que o pessoal da alfândega, os comerciantes, os donos de lojas, grandes e pequenas os vendedoras e vendedoras? (Picardie, 2011, p.172).

Picardie contribui para a construção de Chanel como uma mulher de negócios. Na esteira das considerações de Charles Roux, a biógrafa britânica transcreve trechos de falas da estilista que suscitam ao leitor as percepções aguçadas que ela tinha das dinâmicas econômicas e sociais que a rodeavam. Chanel parece compreender com clareza os parâmetros que o sistema de moda exige dos criadores: além do trabalho criativo e produtivo que em boa medida se destacam quando se fala de moda, há toda uma rede de abastecimento e disseminação da produção que não foge do horizonte de uma grife.

Em se tratando do seu mecenato, as biógrafas mencionam em diversos momentos ao longo dos textos esta sua relação com as artes de um modo geral. Uma vez que ela não só

financiou projetos de artistas, mas também os auxiliou em momentos de crise. E aqui é possível pensar se já não havia da parte de Chanel um interesse nestas relações.

No trecho a seguir, a biógrafa francesa auxilia no entendimento desta questão.

É num palco e na página dos espetáculos que Chanel fazia falarem dela. Colabora com artistas que, dez anos mais tarde, teriam atraído o público informado, mas que na época - final de 1922 - estavam longe de fazer sucesso (Charles Roux, 2007, p. 198).

A partir desta consideração de Charles Roux, existem duas ponderações sobre esse mecenato que podem ser estabelecidas e que não são excludentes entre si. Inicialmente, Chanel poderia ter atuado como financiadora desses artistas por laços fraternos e rede de apoio, uma vez que sem a fama em nada retribuíram para ela ou sua grife. Outro aspecto que pode ser levantado é quanto a sua sagacidade. Chanel financiava esses amigos artistas percebendo neles seu potencial de sucesso e, conseqüentemente, como poderiam dar a ela, a longo prazo, o retorno do investimento. Esta segunda hipótese ganha um pouco mais de lastro nas palavras de Picardie.

Depois de voltar da Itália, ela fez uma visita inesperada a Diaghilev para lhe dizer que estava disposta a financiar a nova montagem de A Sagração da Primavera com a condição de que ele não contasse a ninguém. Dada a proximidade dele com Mísia, podemos deduzir que Chanel não esperava que Diaghilev mantivesse o silêncio; e no entanto, ao pedir a ele que silenciase em troca dos trezentos mil francos de que precisava tão desesperadamente, ela estava estabelecendo um vínculo com ele (Picardie, 2011, p.87).

Charles Roux menciona as relações de Chanel com diversos ambientes artísticos e estas relações estão diluídas ao longo de toda a biografia, ou seja, a biógrafa francesa traz esta temática constantemente ao longo da narrativa, não tratando dela como um assunto estanque, localizado.

O terceiro risco é aquele de uma visão esfacelada, fragmentada da vida, como uma série de clichês instantâneos: a experiência individual seria fracionada em compartimentos estanques (a família, o trabalho, a escola, a religião, etc.) e o eu seria assim desprovido de toda espessura temporal (Loriga, 2011, p.220-221).

A partir desta advertência de Loriga, é possível afirmar que as biógrafas escapam da armadilha de uma elaboração segmentada da vida da estilista. Antes, conseguem amarrar bem as diversas tramas - artísticas, econômicas, afetivas - que constituem a vida tecida por Chanel.

A estilista criava figurinos para as peças de Jean Cocteau e ele fazia diversos desenhos e croquis para ela, em uma relação de mão dupla. “A reputação de Gabrielle Chanel estendeu-

se a quase todos os países do mundo. Esses anos [1932-1937], importantes para Chanel, encontram um eco na obra de Cocteau” (Charles Roux, 2007, p.258).

A autora versa sobre os laços fraternos construídos com Sergei Diaghilev e seus balés. “Como de costume, a tesouraria dos balés acusava um enorme déficit. Não havia nem como dar a Serguei Diaghilev um funeral decente. Foi Chanel que se encarregou de todas as despesas do enterro” (Charles Roux, 2007, p.257). Já na literatura, Charles Roux descreve a relação ambígua entre Chanel e Collette: elas tiveram infâncias difíceis, mas não possuíam uma amizade constante como Chanel e Mísia Sert.

O olhar agora se volta para as produções que Chanel desenvolveu para o teatro e o cinema. Os trajes de cena para o teatro antecedem o desenvolvimento de figurino para o cinema e suas atrizes. A descrição de Picardie só reforça que o mecenato de Gabrielle Chanel precedeu a sua atuação nas artes de entretenimento.

Um sinal ainda mais claro da “chegada de Chanel ao mundo da arte vanguardista” surgiu em 1922, quando Jean Cocteau lhe pediu para criar o figurino de sua adaptação de *Antígona* para os palcos. [...]. A posição de Chanel como participante e não apenas como “patrona das artes” seria consolidada com a criação do figurino da produção de *O trem azul*, em 1924, para o Balé Russo; ela trabalhou com Picasso, criador da cortina do palco e do programa (Picardie, 2011, p. 88, grifos meus).

Imagem 21 – *Antígona*, 1923



Fonte: Charles Roux, 2007, p. 201.

Imagem 22 – *Édipo-Rei*, 1937



Fonte: Charles Roux, 2007, p. 320.

Já para o cinema, Picardie traz um relato do cineasta Sam Goldwin dizendo que após anos de negociações, em 1931, conseguiram convencer Chanel a desenvolver uma moda cinematográfica em Hollywood. Calanca (2011) menciona um contrato de milhões de dólares para esta parceria. É importante mencionar ainda que, além de produzir figurinos para os filmes, Chanel vestia também algumas das musas das telas de cinema.

Torna-se importante refletir sobre a relação existente entre a alta costura e o cinema, uma vez que esta parceria Chanel-Hollywood enfraquece até ruir, dado que, segundo Charles Roux, a estilista percebe que não possui poder ilimitado e tem embates com algumas atrizes.

Paris não criará mais moda', ouço as pessoas dizerem. 'Nova York irá inventá-la, Hollywood irá divulgá-la, e Paris se sujeitará a ela'. Não acredito nisso. É claro que o cinema tem sobre a moda o mesmo efeito de uma bomba atômica; o raio de explosão da imagem cinematográfica não tem limites, mas eu, que admiro os filmes americanos, ainda estou esperando que os estúdios consigam impor uma figura, uma cor, um estilo de roupa. Hollywood pode conseguir lidar muito bem com o rosto, com o contorno, o penteado, as mãos, as unhas dos pés, bares e geladeiras na sala, rádios relógios (...), mas não consegue lidar muito bem com o problema central do corpo, que não conseguiu dissociar do drama interior do homem, e que continua a ser prerrogativa dos grandes estilistas e das civilizações antigas'. E caso não se tivesse feito entender com essa teoria complicada, Chanel foi mais direta: 'Greta Garbo, a maior atriz que o cinema já nos deu, era a mulher mais mal vestida do mundo (Picardie, 2011, p.161).

É imprescindível compreender as relações existentes entre a alta costura francesa e o cinema hollywoodiano. Para o cientista social brasileiro Dario Caldas (2004), o cinema juntamente com as revistas, Harper's Bazaar e a Vogue, foram ferramentas cruciais na divulgação da alta costura, estabelecendo uma relação de troca mútua, harmônica. Já os historiadores brasileiros Luís André do Prado e João Braga defendem que o cinema e as atrizes "ditaram comportamento também fora dos filmes, abalando a posição da França como único centro irradiador da moda mundial" (Prado; Braga, 2011, p. 145). Este ponto de vista entende esta relação como uma disputa, uma tensão.

Os filmes formatam um conjunto de imagens próprio, intimamente ligado aos ideais daqueles que o produzem, neste caso, uma perspectiva de comportamento e estética norte-americana. Ao lançar mão do cinema como opção de divulgação massiva para públicos não impactados diretamente pela guerra, a alta costura também perde, em alguma medida, sua autonomia e status, uma vez que, no cinema, o vestuário é apenas um item do conjunto da obra.

É possível observar a relação entre alta costura e cinema retomando os "campos" de Bourdieu. Quando a alta costura divide seu "campo" na produção de moda com o cinema hollywoodiano, eles estabelecem "afinidades eletivas" no intuito de propagação da tendência.

No entanto, travam “lutas simbólicas” para conquistar uma hegemonia na produção do gosto, ou, nos termos de Certeau (2012), tornar-se uma “autoridade” em moda. Portanto, entende-se que a relação entre a alta costura e o cinema é complementar e conflituosa ao mesmo tempo e o posicionamento a favor de alguma delas denota a perspectiva de quem observa.

Avançando, o esforço agora se dá em compreender as relações de Chanel estabelecidas com a mídia, entendidas aqui como as revistas e periódicos da época. Os dois trechos elencados para o debate sobre esse tema são da biógrafa britânica Justine Picardie. Eles tratam de dois momentos do pós-guerra. É importante ressaltar que nas biografias as autoras mobilizam em diversos momentos de suas narrativas os periódicos, como, por exemplo, a revista *Vogue*, em 1926, que equiparou o vestido preto de noite elaborado por Chanel ao carro Ford. Entretanto, a seleção destas duas menções sobre o período do pós-guerra é entendida como estratégica porque operam como uma espécie de reavivamento do ostracismo de Chanel bem como atuam por palavras e por semântica na perpetuação da ideia de continuidade da estilista.

[...]a *Life* rapidamente endossou o trabalho de Chanel e percebeu que o que fora considerado “um retorno às glórias do passado na verdade estava moldando o futuro”. ‘Ela já está influenciando tudo’, proclamou a revista. ‘Aos 71, Gabrielle Chanel está criando mais do que uma moda: “uma revolução”’. Parecia contraditório - e ainda aparece, mesmo com o benefício da perspectiva - que “o fato de não mudar fosse visto como transformação” (Picardie, 2011, p. 217-218, grifos meus).

Picardie lança mão da revista *Life* para tratar do retorno de Chanel ao mundo da moda. Mesmo sem produzir durante anos, é como se a estilista não tivesse perdido conhecimento técnico nem espaço, mas sim, voltado com mais capital simbólico. A biografia britânica também equipara implicitamente passado e futuro, manutenção e transformação. Isto é, mesmo que Chanel tenha sido criticada como antiquada na sua coleção pós-guerra, sua proposta se reconfiguraria para as demandas das mulheres do futuro. Aqui, é preciso rememorar o que foi dito antes do furor causado pelo *New look* de Christian Dior. Neste sentido, o estilo Chanel, tido como tradicional, se manteria e, assim, a imutabilidade era o aspecto transformador, pois se opunha à exuberância de Dior.

Em seguida, a revista *Time* provoca duas reflexões. “Como informou a *Time* em agosto de 1960, em um artigo que a chamou de ‘sacerdotisa da alta moda’, ‘o toque mais seguro na moda ainda é o de Chanel. Ela não inova pela novidade” (Picardie, 2011, p.231). Primeiramente, a categorização ou adjetivação de Chanel como uma sacerdotisa. Ao longo da narrativa, a biógrafa traz termos como o “mito da moda” ou a “ditadura da moda”, e nesse momento, ela é chamada de “sacerdotisa” pela revista.

Esta noção também aparece na descrição de Chanel pela Vogue francesa como uma “feiticeira”. É importante pensar no papel de um sacerdote: ele faz a mediação entre o plano material com o plano divino. Chanel representaria essa figura, essa entidade que representa um modo de crença, no caso, um modo de vestir imerso na moda. A segunda reflexão importante é que Chanel não inova pela novidade. Partindo do consenso dos teóricos de moda, este sistema é movido pela mudança, cujo gatilho é a novidade. Chanel contraria o sistema uma vez que o seu gatilho não é a produção de algo novo, mas sim a continuidade dos elementos que compõem seu estilo.

Manter a loja de Deauville aberta durante a Primeira Grande Guerra é apontada pela autora francesa como uma decisão estratégica acertada de Chanel, quando há muita demanda do público, mas escassez de oferta. Além de prosperar financeiramente, é uma oportunidade de disseminar seu estilo.

Fugindo das províncias invadidas, os donos de castelo refugiaram-se em suas casas de verão e Deauville voltou a ser, na guerra, o balneário aristocrático que fora na paz. As mulheres precisavam de algo para se deslocar a pé, andar depressa, sem estorvos. O traje Chanel virou o traje do momento. Pequenos grupos se reuniam diante de sua porta, à sombra do grande toldo da entrada (Charles Roux, 2007, p.123).

O perfume número 5 foi estratégico em diversos sentidos. Picardie afirma que Chanel foi precursora desta ideia que logo foi apropriada por outros costureiros. Ela vai angariando cada vez mais “capital simbólico de autoridade” e torna o perfume o produto que garante receitas positivas, já que burla o sistema de mudanças sazonais da moda.

E foi assim que a feiticeira, com um rápido movimento do pulso, começou com a minúscula ideia que “o segredo dos Médicis” tinha me dado e criou uma indústria de tamanho importância que, uma a uma, todas as boutiques a seguiram. Graças a ela, conseguiram equilibrar seus orçamentos numa época em que corriam o risco de ir à falência (Picardie, 2011, p. 101).

Outra estratégia adotada por Chanel em relação a divulgação do perfume se aproxima do que hoje se entende por marketing sensorial. Picardie retoma falas de Chanel em entrevista à amiga Claude Delay, dizendo que quando conseguiu uma amostra do perfume o levou em um restaurante que ia jantar, borrifando-o discretamente nas mulheres que por ela passavam. Distribuiu amostras em suas lojas, orientando as funcionárias que espalhassem a fragrância pelo espaço. Quando as clientes perguntavam pelo cheiro, ela entregava amostras como quem

compartilhava um grande segredo. Logo, Chanel publicizou seu perfume antes de produzi-lo em larga escala.

[...] a carreira de Chanel avançou com a mesma intensidade de sempre, e com isso impediu que um grande número de pessoas afundasse. (...). ... Chanel empregou aristocratas russos exilados como assistentes de venda e modelos na rue Cambon; não necessariamente como um gesto de caridade, mas como a personificação viva da moda e do perfume que estava vendendo a sua clientela, que acataria sua sugestão de apreciar o charme eslavo (Picardie, 2011, p. 113).

Gabrielle Chanel mobilizou com astúcia os recursos humanos à sua disposição. Um momento citado por ambas biografias é o período após a Revolução Russa (1917). Alguns aristocratas e parte da nobreza que fugiu do país se refugiaram na França. Um exemplo foi mencionado anteriormente - a grã-duquesa Marie -, que comprou uma máquina de costura e trabalhou como bordadeira para estilista. Neste contexto, Picardie comenta o poder de subversão da hierarquia social que Chanel exerceu: ela, uma camponesa provinciana que empregou partes da nobreza e aristocracia russa.

Frases de Chanel relatadas por Morand: ‘Empreguei pessoas da alta sociedade não para alimentar minha vaidade ou para humilhá-las - tive outras desforras, admitindo que as buscase -, mas, como eu disse, porque me eram úteis e porque circulavam em Paris fazendo meu trabalho, enquanto eu descansava’. E ainda: ‘Graças a elas, eu estava a par de tudo, como Proust, no fundo de seu leito, sabia o que fora dito em todos os jantares da véspera’. Ou ainda isto: ‘Como eu saía pouco, era necessário que estivesse informada do que se passava nas casas onde meus vestidos eram usados; adquiri o hábito, então inédito, de cercar-me de pessoas influentes para fazer a ligação entre mim e a gente fina (Charles Roux, 2007, p.287).

Na esteira dessa discussão, é preciso pontuar momentos dos textos de Charles Roux e Picardie no qual descrevem ações publicitárias de Chanel, como, por exemplo, vestir gratuitamente “manequins mundanas” ou o princípio de sua amizade com a rainha do mundo das artes, Misia Sert.

Ela [Chanel] me pareceu dotada de muita graciosidade. Quando estávamos nos despedindo, elogiei seu casaco de veludo vermelho com acabamento em pele. Ela tirou o casaco imediatamente e o colocou em meus ombros, dizendo com uma espontaneidade encantadora que ficaria muito feliz em dá-lo para mim. É claro que não pude aceitar. Mas seu gesto foi tão bonito que ela me pareceu absolutamente fascinante, e não consegui parar de pensar nela (Picardie, 2011, p.80).

O excerto a seguir trata de uma manobra financeira adotada por Chanel. Ela passa a trabalhar somente no setor de criação da marca, recebendo por isso. No entanto, abre mão da

gestão financeira, que fica a cargo dos Wertheimer. Dessa forma, nos anos 1950, a estilista precede o que boa parte das grifes de alta costura farão a partir dos anos 1970, quando são vendidas a conglomerados em função de dívidas ou proximidade com a falência.

No inverno de 1954 Chanel tinha ido para Nova York, acompanhada de Gabrielle, para uma última rodada de negociações com Pierre Wertheimer. (...). Ela permaneceu ao lado da tia acompanhando todas as discussões, no fim das quais os Wertheimer concordaram em comprar o negócio de Chanel. Com efeito, eles financiariam sua casa de costura, adquirindo os direitos sobre o nome de Coco, em troca do pagamento de todas as suas despesas, inclusive as contas pessoais no Ritz e em todos os lugares. Chanel continuava com o controle criativo e os royalties da Les Parfums Chanel, mas abria mão de qualquer envolvimento na administração financeira de sua empresa (Picardie, 2011, p.224).

Encerrando as considerações pertinentes a este capítulo, é preciso fazer um apontamento crucial. Novamente, é Schwarcz quem adverte sobre um perigo na escrita biográfica, mas aqui, ele é convertido em ferramenta estratégica para a leitura das fontes. Para ela,

(...) com relativa angústia, mas com o intento de ‘defender’ nossas ‘obras’, acabamos por criar heróis – paladinos em sua coerência – e poucas vezes nos contentamos em deixar brotar ambivalências tão próprias às vidas dos outros, que são também nossas (Schwarcz, 2013, p. 52).

As biógrafas constroem uma mademoiselle Chanel fascinante: ela é ora inovadora, ora revolucionária, ora estrategista, ora onipotente, ora sua própria lenda... e todos os adjetivos listados pelas autoras até aqui ao longo deste estudo. Contudo, a biografada é montada como única, como se fosse um ser pronto e todo coeso em suas subjetividades. E este aspecto tangencia um dos perigos ligados à escrita biográfica: a criação de um indivíduo que não tem uma identidade plural e multifacetada, que não pode ser matizada e, no caso de Chanel, nunca culpabilizada, mas uma vítima das circunstâncias.

3 A (A)TEMPORALIDADE CHANEL

Não tenho certeza se entendo de todo, pois
Chanel continua a ser um enigma - quanto
mais se anda atrás dela, mais esquivo se torna
seu fantasma
(Picardie, 2011, p.162)

Este capítulo se dispõe a discutir como é forjada a ideia de atemporalidade na moda, mais especificamente, na moda criada por Gabrielle Chanel. O intuito principal é compreender como esta noção de atemporalidade, entendida aqui como perenidade, manutenção, permanência, continuidade, que configura o estilo Chanel, é montada e oficializada pela própria estilista e por suas biógrafas.

Os núcleos da problemática deste estudo se desdobram um pouco mais. Quais e como os objetos criados por Chanel fundam a ideia de atemporal? Eles atuam além da sua utilidade, ou seja, têm potência agenciadora? Como adquirem (ou não) esta função mágica, simbólica? Como se tornam objetos biográficos de Chanel, já que são criados por ela, mas para fins de comércio e não itens de uso pessoal da estilista? Há uma distinção entre sujeito e objeto? Há a construção de um tempo a partir da biografada – como as biografias constituem marcos temporais?

Considerando a carência no debate histórico sobre o uso de biografias como fontes, o percurso metodológico adotado se pautou, inicialmente, na observação de dois aspectos: o uso de “datas” e “palavras” atreladas diretamente à cronologia histórica tradicional, bem como a marcação de termos correlatos à noção de atemporalidade no campo da moda. Isso porque, conforme Barthes, “a palavra pode economizar uma situação ou sequência de ações; ela favorece a estruturação na medida em que, projetada em conteúdo, ela própria é uma pequena estrutura” (Barthes, 2004, p. 172).

Trajetos este que foi permeado também por uma divisão didática: quanto dessas informações temporais, seja por datas ou palavras, foram instrumentalizadas pela própria estilista ao longo de sua vida? Quanto ou como essas informações são narradas pelas biógrafas? Mais que isso, percebeu-se uma atemporalidade mais profunda, uma permanência sobrevivente na atualidade.

Assim, a discussão estabelecida neste capítulo sobre a “atemporalidade Chanel” desliza em três momentos ou tempos de observação. Inicialmente, a atemporalidade que convencionou-se denominar, por um cuidado metodológico de distinção, a “atemporalidade ou permanência

oficiosa”, já que ela diz respeito à esta construção elaborada pela biografada (tempo do objeto) e pelas biógrafas (tempo da fonte histórica). Em seguida, a “atemporalidade ou permanência fantasmática, sobrevivente”, que diz respeito à uma existência do espectro Chanel disseminado e pulverizado em diversos estratos socioculturais (tempo da escrita histórica).

Entender essa noção ampla de atemporalidade na moda passa, em boa medida, pelo aforismo elaborado por Chanel e que intitula este trabalho: “A moda passa, o estilo fica”. De pronto, a frase de mademoiselle resume e diferencia uma moda de um estilo.

O dicionário de filosofia de Nicolla Abbagnano (2007), no verbete “moda”, expõe que ela tem a função de “introduzir nas atitudes institucionais de um grupo ou, mais particularmente, em suas crenças, por meio de rápida comunicação e assimilação, atitudes ou crenças novas que, sem a moda, teriam grande dificuldade para sobreviver e impor-se” (Abbagnano, 2007, p.676).

Já o historiador de moda João Braga (2014) historiciza a construção da palavra Moda:

Voltando à palavra *moda*, esta tem sua origem etimológica na língua latina e deriva de *modus*, que significa *modo*, *maneira*. Em algumas línguas neolatinas como o português, o espanhol e o italiano, originaram palavra *moda*; em francês, outra neolatina, deu a palavra *mode*. (...) No caso da língua inglesa, de origem anglo-saxônica, a palavra moda, assim como modo, é *fashion*. Há algumas explicações para a origem desta palavra. Alguns teóricos dizem que se origina de *façon*, em francês, que significa modo, maneira, pois durante a formatação do conceito de moda, que se deu entre o final da Idade Média e o princípio da Idade Moderna, período que coincide com a Guerra dos Cem Anos entre França e Inglaterra, e de um *façon* mal falado na Europa Insular, originou-se a palavra *fashion*. Para outros teóricos, a origem de *fashion* vem do latim *facio*, que significa fazer. Seja por intermédio de *façon* hoje *facio*, vale ressaltar que o étimo das duas palavras é o mesmo, portanto, acabam tendo uma mesma origem em relação com a palavra modo (Braga, 2014, p.38).

O estilo, ele é definido como “conjunto de características que distinguem determinada forma de expressão. (...). O estilo seria uma certa uniformidade de caracteres, encontrável em determinado domínio do mundo expressivo” (Abbagnano, 2007, p.375). Em seguida, Braga (2014) define etimologicamente a palavra estilo:

(...) trata-se de um vocábulo de origem latina que provém de *stilus*, que por sua vez deriva da língua grega, especificamente *stzlin*, que significa ‘fazer um sinal com instrumento agudo’. Na Roma Antiga, o *stilus* era um objeto pontiagudo com o qual os romanos escreviam sobre superfícies (tabuinhas) enceradas, assemelhava-se à atual caneta. (...). Portanto, o *stilus* era um prolongamento do braço e da própria mão (Braga, 2014, p. 36).

De posse tanto da definição filosófica quanto histórica dos termos, é possível estabelecer uma relação entre eles e compreendê-la. A moda é um modo de fazer, de estar, e aqui, de vestir.

O estilo diz respeito a algo forjado, incisivo, porém, que carrega em sua produção as subjetividades e o senso estético de seu produtor. A moda enquanto sistema de mudança pode ser alimentada por subjetividades momentâneas, efêmeras, que subsistem apenas ao seu breve ciclo de vida. Ela pode ser também perpassada constantemente por um estilo construído, consolidado, ainda que submetido à engrenagem da novidade. A moda é um sistema que se mantém pela mudança constante, logo, uma determinada moda tem um ciclo de vida: ela é lançada, se dissemina e morre. O estilo é aquele que se mantém permanente.

Dando sequência, a professora e pesquisadora Doris Treptow, em sua obra “Inventando moda: planejamento de coleção” (2007), é objetiva ao afirmar que “o estilo não rompe abruptamente com o passado, antes, busca ali, referências que legitimem o novo como continuidade, como identidade” (Treptow, 2007, p. 31). Isso porque, segundo a autora, a construção de um estilo se dá via repetição de elementos nas coleções de moda. Esta repetição intenciona montar “a unidade visual entre as peças. Podem estar representados pela presença de uma cor em maior profusão que as demais, pela utilização de um tecido diferenciado, mas, principalmente, pelo uso de aviamentos e detalhes de modelagem” (Treptow, 2007, p. 138).

Portanto, é neste gancho da configuração de um estilo como “repetição de seus elementos” que a leitura das fontes se volta, ou seja, a elaboração material destes elementos icônicos de Chanel como constitutivos de seu estilo considerado atemporal, além das construções narrativas e semânticas dos textos biográficos.

O propósito é tratar da elaboração formal das biografias, isto é, as escolhas e abordagens das fontes históricas desta pesquisa. Por essa perspectiva, entendida como uma “observação da forma” ou “análise formal”, é perceptível que as autoras, seja por estratégia de escrita pessoal ou sugestão de suas respectivas editoras, emulam mecanismos ora léxicos, ora semânticos, ora estruturais, que indicam e fomentam o sentido de “atemporalidade oficiosa”.

3.1 A CONSTRUÇÃO SEMÂNTICA DO ATEMPORAL CHANELIANO

A obra de Charles Roux possui divisões em capítulos e subcapítulos, porém, eles não são nomeados desta forma. A eles também não é reservado um espaço de sumário, o que instiga o leitor a avançar no texto para conhecer a vida de Gabrielle Chanel. Para as etapas, a autora as divide em três: “Coco, a Cortesã”; “Gabrielle Chanel” e “Mademoiselle Chanel”, respectivamente.

Esta organização tripartida já sugere o nascimento, o desenvolvimento e o ápice da trajetória da estilista, por meio da mudança do nome da criadora de moda (Coco - Gabrielle - Mademoiselle). A narrativa se desenrola em uma perspectiva linear, que é característica de biografias, partindo da cantora de café concerto, amadurecendo para Gabrielle Chanel, chegando, por fim, à estilista Mademoiselle Chanel. A impressão que passa é que a autora constrói, por meio desta estrutura tripartite, a transição de sujeito comum na figura de “Coco, a cortesã”, que começa a formar uma identidade, angariando “capital simbólico” no mundo da moda, como “Gabrielle Chanel” e que tem, no auge desse processo, a consolidação deste mesmo capital com a distinta “Mademoiselle Chanel”.

Os subcapítulos são demarcados em uma página rosa, apenas com o seu respectivo título. Eles constam no total de dez, sendo um no primeiro capítulo, oito no segundo e um no terceiro²⁸. Pelas suas nomenclaturas, o intuito da autora parece ser diluir a criadora de moda em sua rede de relações com as artes, as mídias e a própria sociedade. Ressalte-se que não há datas ou marcadores temporais nos subcapítulos, uma vez que eles intencionam ser mais temáticos da vida da estilista do que cronológicos, ainda que se desenrolem teleologicamente.

As datas, especificamente, embora não constem nos capítulos e subcapítulos, estão espalhadas ao longo do texto²⁹, aparecendo inclusive em alguns títulos de seções: “1913: Chanel inventa a moda esportiva”; “1917: em Paris, um estilo permissivo” e “1920-1924: A moda Chanel vira as costas para o passado”; “1940 - a França de braços levantados”; “1947: a bomba Dior” e “1954 - uma reabertura polêmica”.

Outros marcadores temporais relevantes para o debate da “atemporalidade oficiosa” são as palavras “fase” e “era”. Charles Roux nomeia duas fases que permeiam a vida de Chanel denominadas “fase russa” e “fase inglesa”, respectivamente. Como os próprios nomes indicam, são dois momentos da vida da estilista em que suas relações amorosas e pessoais com os indivíduos dessas nações influenciaram sua vida e suas criações.

O termo “era” é mobilizado no próprio título da obra: “A era Chanel”. Este título suscita ao leitor essa ideia de que houve um tempo no passado em que a estilista se despontou de tal

²⁸ I COCO, A CORTESÃ (Página rosa: Uma certa Caryathis). II. GABRIELLE CHANEL (Página rosa: As roupas revolucionárias de Gabrielle Chanel; Uma certa Misia Sert; A fase russa de Chanel; Picasso, Diaghilev, Cocteau: a década prodigiosa; Magia negra; A fase inglesa de Chanel; Chanel e o teatro; Como se aproveitar da alta sociedade). III. MADEMOISELLE CHANEL (Página rosa: Os belos anos).

²⁹ Algumas marcações temporais diluídas no texto: 1910: Chapeus e Chanel Modes; 1912: Página da revista Les Modes; 1914: Inovação X Tradição, o maio de banho e o fim de uma época (guerra); 1915: Nova Maison em Biarritz (costa basca); 1916: Nova silhueta (linha H); reembolsa Capel; Jérsei (tricô a máquina); 1920: Criação do perfume nº5; 1920-1925: Emancipadas e inovadoras, o uso de calças; 1926-1931: Chanel Inglesa; 1929: Tempos negros, moda branca; 1932-1937: Chanel e Cocteau; 1931 - Chanel em Hollywood; 1936 - Movimentos grevistas; 1937 - Chanel e Schiaparelli; 1983 - pós Chanel.

forma que pode nomeá-lo. Bourdieu; Delsaut (2001), defendem que no “campo da alta costura”, aqueles “pretendentes” que despontam com novos estilos tendem a nomear uma geração.

A antiguidade não é o princípio exclusivo das hierarquias: cada “geração” está dominada por um costureiro (Chanel, Dior, Courregès, etc.), aquele mesmo que, como se diz, *marcou época* ao introduzir, na história relativamente autônoma da moda, a ruptura iniciadora de um novo estilo (Bourdieu, Delsaut, 2001, p.22).

Essa impressão, mais que construída ao longo da narrativa biográfica, possui um lastro decisivo em um texto curto intitulado “O pós-Chanel tem um nome: Karl Lagerfeld”. Esse título alicerça ainda mais esta semântica da “atemporalidade ofíciosa”: existiria uma “era Chanel” dominada pela própria Gabrielle Chanel e há também uma “era Chanel” que se constituiu após a sua morte, com o designer alemão Karl Lagerfeld, porém, que perpetua o estilo criado por mademoiselle. Bourdieu; Delsaut (2001), esclarecem que para que uma grife continue com seu “capital simbólico de autoridade”, o próximo criador (após a morte do primeiro), deve perpetuar “o poder mágico do criador” original, além de manter a assinatura da marca. E talvez este seja um dos motivos da “permanência ofíciosa” e sucesso da grife: Lagerfeld consegue ao longo de sua trajetória na *maison* Chanel manter e repetir os elementos identitários da marca.

Aqui ou ali, quando lhe dá na veneta, ora com ironia e leveza, ora com respeito e admiração, através desse ou daquele achado, “ele presta homenagem ao espírito da grande *Mademoiselle*”. Mas nunca como um copiador. Sua atitude é comparável à de um grande compositor que trabalhasse em variações sobre um determinado tema: um tema que tem por nome Chanel (Charles Roux, 2007, p. 378, grifos meus).

Neste trecho, quase ao fim da obra de Charles Roux, a biógrafa francesa narra um pouco do trabalho do estilista alemão à frente da grife Chanel. A ideia explicitada é a de que Lagerfeld criou “variações do estilo” Chanel, reforçando uma ideia de “permanência ofíciosa” em meio às mudanças e variações próprias do sistema de moda. Em outros termos, recupera-se aqui a definição de Treptow (2007) do estilo como repetição de elementos identitários da grife. Este movimento é definido pela biógrafa como uma “homenagem ao espírito da estilista”.

Diferentemente de Edmonde Charles Roux, Justine Picardie apresenta um sumário no qual lista vinte capítulos ou tópicos, contudo não os enumera. São eles: “Mademoiselle está em casa”; “Gabrielle”; “Á sombra da cruz”; “Coco”; “Cortesãs e camélias”; “O duplo C”; “O vestidinho preto”; “Misia e a musa”; “Número Cinco”; “Os russos”; “O duque de Westminster”; “Riviera chique”; “A mulher de branco”; “A terra prometida”; “Diamantes tão grandes quanto

o Ritz”; “Através de um espelho, misteriosamente”; “A volta”; “Chanel celebridade”; “Tesoura”; “A Grande Mademoiselle”.

De pronto, o título da obra, “Coco Chanel, a vida e a lenda”, ele já designa que há duas instâncias que se desdobram de Gabrielle Chanel: uma que é a sua trajetória material e a outra que diz respeito à lenda, ou seja, um ente etéreo que se mantém após a morte carnal.

Salta aos olhos a descrição ou nomenclatura do primeiro capítulo. Ele é o único diante dos demais em que a autora lança mão de uma frase completa (sujeito, verbo, predicado), enquanto nos demais há apenas a inscrição de substantivos e adjetivos. Além disso, a biógrafa utiliza o verbo “estar” conjugado no tempo presente, mobilizando este sentido da linguagem para afirmar que Chanel está em casa, mesmo após seu falecimento.

Para tratar da morte da estilista, as estratégias narrativas utilizadas são distintas, contudo, servem em alguma medida à mesma ideia. Charles Roux não fala de sua morte. Pensando em uma trajetória de vida que é, por essência, teleológica, ou seja, possui um começo e um fim, a biógrafa francesa não narra sobre esta finitude da vida material da criadora de moda. Este silenciamento é entendido, a partir das considerações de Bourdieu; Delsaut (2001), como uma estratégia de manutenção de seu “capital simbólico de autoridade” e a perpetuação de sua “magia” legítima. Esta escolha também estimula a sensação de imortalidade de Chanel. A recusa em descrever a morte da estilista, faz com que Charles Roux colabore para a sua “permanência oficiosa” que dribla o tempo, dando mais força a sua “atemporalidade”.

A percepção que fica é de que as biografias que atuam como fontes históricas desta pesquisa, exercem a função de suportes mantenedores de uma “memória desejável” de Gabrielle Chanel, repercutida pela marca e por outros vestígios. Ainda que se estruturam em termos de forma e conteúdo e tenham sido publicadas em tempos diferentes, elas são túmulos, quase monumentos, nos termos de Le Goff (1990), que retêm a memória da trajetória da estilista.

Feitas estas considerações sobre a divisão temporal das biografias, encaminha-se agora para uma análise pormenorizada da narrativa biográfica. Faz-se necessário mencionar novamente as dificuldades encontradas ao longo desta pesquisa em alcançar debates sobre a análise crítica da biografia como uma tipologia de fonte histórica e não como produto da história. O contato com o texto do intelectual francês Roland Barthes, “O rumor da língua” (2004), especificamente, o capítulo “O discurso da história”, foi uma das felizes coincidências ao longo do caminho percorrido neste estudo.

A leitura do texto do autor francês foi proposta em uma disciplina da pós-graduação em que se discutiu a escrita da história, bem como a resposta a ele no texto elaborado pelo também

francês Michel de Certeau na sua obra “A escrita da história” (2017). Esta breve introdução é relevante porque o intuito de Barthes é refletir e defender a história por meio das estruturas da língua enquanto um gênero discursivo que foi, em seguida, confrontado por Certeau.

No entanto, a leitura da exposição de Barthes desencadeou possibilidades de análise das biografias, ainda que este não fosse o objetivo do autor. Logo, quando ele descreve os índices de enunciação ou *shifters* que constituem o enunciado, a enunciação, o enunciador e a significação, estes referenciais funcionam como uma espécie de ferramenta para um olhar mais profundo e elaborado para a escrita nas narrativas biográficas.

Michel de Certeau defende que a escrita é uma precursora da noção de progresso, isto é, que fundamenta a sociedade capitalista. De tal modo que é a “prática escriturística” o parâmetro de inserção da criança no mundo. É a escrita também que legitima a cientificidade na modernidade, abandonando a oralidade. “Escriturístico [é] aquilo que se aparta do mundo mágico das vozes e da tradição” (Certeau, 2014, p.204). Logo, observar as estruturas da linguagem permite reflexões sobre as construções de significados elaborados a partir da instrumentalização da escrita.

Vale ressaltar também que não há aqui nenhuma pretensão em realizar digressões profundas sobre a linguística. Porém, as estruturas da linguagem que chegaram via Barthes atuaram como mecanismos ou possibilidades de leitura das fontes, de modo que estas não fossem lidas meramente por seu contexto de produção e publicação.

A vista disso, as ponderações sobre a “construção semântica da atemporalidade oficiosa” percorrem três caminhos: 1) o apontamento de datas e fatos de uma cronologia histórica tradicional, que significam por si só marcos temporais; 2) o uso de recursos da linguagem como advérbios, adjuntos adverbiais de tempo, adjetivos e termos que configuram percepções de tempo; e 3) a insinuação de rupturas e novidades no tempo a partir de fatos da trajetória da estilista. Note-se que esta divisão não é estanque, antes, trata-se de um modo mais didático de apreciar os textos biográficos.

Usos da cronologia histórica tradicional

Inicialmente, é preciso estabelecer o entendimento das categorias “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”, propostas pelo filósofo alemão Reinhart Koselleck (Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos, 2006) e a ferramenta do “regime de historicidade” do historiador francês François Hartog (Regimes de historicidade:

presentismo e experiências do tempo, 2019) uma vez que elas são ferramentas importantes para as próximas reflexões.

O “espaço de experiência”, como as palavras se propõem, diz respeito às vivências e recordações - ou vivências de outros - que se reúnem no agora, em uma espécie de passado no presente mais o presente. “A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento” (Koselleck, 2006, p.309).

O “horizonte de expectativa” é o que há de vir a ser, algo que tende a, e é projetado a partir de um espaço de experiência. Contudo, é uma possibilidade, não há garantias de efetivação. Koselleck afirma que “(...) também ela [expectativa] é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto (Koselleck, 2006, p.310).

Já o “regime de historicidade” diz sobre a percepção e ordenação das três instâncias do tempo ao longo dos períodos históricos. “(...) um regime de historicidade é apenas uma maneira de engrenar passado, presente e futuro ou de compor um misto de três categorias, justamente como se falava, na teoria política grega, de constituição mista” (Hartog, 2019, p.11).

Estabelecidas estas ferramentas, os olhares se voltam novamente às fontes para tentar compreender como foi montada a ordenação do tempo vivido pela estilista, naquilo que permanece ou resiste à mudança.

Elas iam à praia como na cidade, vestidas dos pés à cabeça. Chanel tinha razão: “1914 era ainda 1900, e 1900 era ainda o Segundo Império. (...) ... assistiam aos esportes como as damas de chapéu de mago assistiam aos torneios medievais” (Charles Roux, 2007, p.108).

A autora francesa lança mão de uma fala da biografada para tratar da “impressão de atraso” no que tange ao vestuário feminino. Há um desejo por mudança e aventa-se a possibilidade de um “regime de historicidade futurista”, ou seja, trata-se de um momento, naquele presente de Chanel, em que se rechaça o passado e há um anseio por futuro. “Na verdade, com um atraso de catorze anos, preparava-se a morte do persistente século XIX” (Charles Roux, 2007, p. 124). Assim, entende-se que as práticas culturais estão ultrapassadas para o momento em que se vive.

Imagem 23 - Vestuário de praia: Deauville às vésperas da Primeira Guerra



Fonte: Charles Roux, 2007, p. 111.

O “espaço de experiência” da biografada, isto é, o ambiente sociocultural no qual Chanel está inserida - boemia francesa -, recortado na figura do vestuário característico da Belle Époque, constitui um “horizonte de expectativa” que, naquele contexto, há pouca possibilidade de efetivação, uma vez que as formas de socialização de mulheres artistas e *demi- mondaines* almejavam uma reconfiguração nas formas de vestir. Em outros termos, aqueles modos de vestir já não serviam mais para os modos de viver que se apresentavam.

Bem diferente é a estrutura temporal da expectativa, que não pode ser adquirida sem experiência. Expectativas baseadas em experiências não surpreendem quando acontecem. Só pode surpreender aquilo que não é esperado. Então, estamos diante de uma nova experiência. Romper o horizonte de expectativa cria, pois, uma experiência nova. O ganho de experiência ultrapassa então a limitação do futuro possível, tal como pressuposta pela experiência anterior. Assim, a superação temporal das expectativas organiza nossas duas dimensões de uma maneira nova (Koselleck, 2006, p. 313).

Esta reflexão de Koselleck sobre o romper do “horizonte de expectativa” pode ser mobilizada e ilustrada a seguir. O “espaço de experiência” (EE₁) da Belle Époque é o momento em que há toda a sorte de laços, flores, detalhes e excessos, além da desconfortável silhueta S garantida por espartilhos e anquinhas. É também o contexto em que Gabrielle Chanel está inserida. Ele projeta um “horizonte de expectativa” (HE₁) em que a estrutura da modelagem se

mantém a mesma, a mudança ocorrendo apenas em detalhes e cores. Entretanto, ao apropriar-se da estética do vestir masculino para cumprir o mote da liberdade de movimento, Chanel se torna diacrônica, ou seja, rompe o “horizonte de expectativa” (HE₁) cria um novo “espaço de experiência” (EE₂) que coexiste com o anterior (EE₁).

A architectura (sic) e a pintura, a moda e a música libertavam-se dos arabescos, adotando estruturas claras. Abriam-se “novos” caminhos e “novas” possibilidades de vida. As pessoas sentiam-se libertas das restrições bolorentas da época anterior à Primeira Guerra, as mulheres viam -se finalmente livres dos espartilhos e aprendiam a saborear uma nova liberdade sexual. O divertimento e a fome de viver dominaram a década! No entanto, esta nova forma de vida “assemelhava-se a uma dança à beira do abismo” (Lehnert, 2001, p. 18, grifos meus).

Lehnert (2001) atua aqui como uma amálgama para pensar a articulação de Hartog e Koselleck: a ferramenta do “regime de historicidade” funciona para detectar a vigência de um regime de historicidade futurista, isto é, naquele em que o presente está cheio de ideias futuras e há um rechaço do passado. Na esteira disso, as noções de “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa” de Koselleck ajudam a explicar a presença de um novo “espaço de experiência” vivido no pós Primeira Grande Guerra, que projetava um “horizonte de expectativa” desconhecido.

Por isso, a autora alemã faz uma analogia com “viver à beira do abismo”. Isso significa experienciar um estilo de vida com o qual se desconhece projeções de futuro. E aqui está o ponto de intersecção entre Hartog e Koselleck: em um regime de historicidade futurista, o espaço de experiência está cheio de futuro e, portanto, o horizonte de expectativa está completamente em aberto.

De acordo com Lurie (1997), a pouca variação de cores e formas engendra a sensação de segurança e estabilidade pelo vestir. Talvez seja neste “horizonte de expectativa” aberto, um abismo, que a apropriação do vestuário masculino burguês para a indumentária feminina via Chanel encontre aceitação e monte um senso de perenidade: o vestir sóbrio cria a percepção de segurança neste “horizonte de expectativa” tão amplo de possibilidades.

Uso de recursos de linguagem

O segundo momento se direciona para a investigação do uso de alguns termos e palavras - adjuntos adverbiais de tempo, advérbios, conceitos - que enfatizam noções de tempo e

induzem à significação de uma ruptura ou emergência do estilo Chanel e lancem bases para sua manutenção, oficiando uma atemporalidade. De acordo com Barthes,

Não são somente os fonemas, as palavras e as articulações sintáticas que estão submetidos a um regime de liberdade condicional, já que não podemos combiná-los de qualquer jeito; é todo o lençol do discurso que é fixado por uma rede de regras, de constrangimentos, de opressões, de repressões, maciças ou tênues no nível retórico, sutis e agudas no nível gramatical: a língua afluí no discurso, o discurso reflui na língua, eles persistem um sob o outro, como na brincadeira de mão (Barthes, 1977, p.29).

É esta interdependência entre língua e discurso que justifica a análise pormenorizada da escolha de algumas palavras e termos nas biografias, uma vez que eles constituem o enunciado, a que o leitor, no processo de apreensão do conteúdo, atribui sentido.

É recorrente uma ânsia futurista quando as biógrafas falam do início da carreira de Chanel. “Todas as modas para o dia e suas graças rebuscadas lhe parecem ridículas. Ela está ‘à frente de seu tempo’” (Charles Roux, 2007, p.62, grifos meus). Há um momento em que o uso desse recurso pela autora francesa aparece em um título: “1920-1924: A moda Chanel ‘vira as costas para o passado’” (Charles Roux, 2007, p.202, grifos meus). Os trechos destacados reforçam esse desejo de futuro. O “virar as costas para o passado” para Chanel possui dois sentidos: o primeiro deles diz respeito ao abandono dos modos de vestir femininos preponderantes até então. Em seguida, e talvez um pouco mais implícito, o próprio esforço que a estilista empreendeu em abandonar e atualizar suas memórias pessoais acerca de seu passado.

A leitura instigou a lembrança do texto interpretativo que Walter Benjamin faz do quadro *Angelus Novus* de Paul Klee.

Imagem 24 - *Angelus Novus*, 1920.



Fonte: Paul Klee. Tinta a óleo e nanquim. 31,8 cmX 24,2 cm. Museu de Israel.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin, 1987, p. 226).

Esta analogia é importante porque constata que as percepções e experiências de tempo não são determinantes ou generalizadas para os sujeitos. Estes indivíduos europeus mais ou menos contemporâneos compreendem e se posicionam de formas distintas em relação a seu próprio tempo. Enquanto Gabrielle Chanel quer virar as costas para o passado afastando-se dele, Walter Benjamin lê o *Angelus Novus* como o anjo da história, que percebe o amontoado de destroços e tragédias do passado e dá as costas para o futuro, como se resistisse a marcha incessante do progresso, porém é arrastado por ele. “O século XX aliou, finalmente, futurismo e presentismo. Se, em primeiro lugar, ele foi mais futurista do que presentista, terminou mais presentista que futurista” (Hartog, 2019, p.140). Instrumentalizando a ferramenta do “regime de historicidade”, fica evidente, mais uma vez, o regime futurista perpassando a trajetória de Chanel naquele momento.

O recurso dos adjuntos adverbiais e advérbios também é utilizado pela autora britânica na epígrafe da biografia. “Eu impus o preto. Ele ainda tem força ‘atualmente’, porque ofusca tudo à sua volta” (Coco Chanel). Aqui, ainda que a construção frasal não seja de autoria da própria Picardie, ela seleciona dentre diversas frases e aforismos elaborados por Chanel, um que remete à noção de “permanência montada”. A frase diz respeito à autoridade que a estilista atribui a si ao vestir o corpo feminino de preto. O advérbio “atualmente” é mobilizado para reforçar a continuidade do uso do preto. Mesmo que a criadora de moda tenha dito esta frase em um determinado tempo, o leitor estando no seu próprio tempo, pode decodificar o sentido de “atualmente” para a sua atualidade num primeiro momento. Então, o advérbio funciona como uma palavra estratégica para a manutenção do senso de perenidade conferida ao estilo Chanel.

O olhar se volta agora para o emprego de termos, conceitos, adjetivos e substantivos que são associados às noções de tempo como: modernidade, permanente, continuidade, onipotência, mito, lenda e assim por diante. Aqui, ainda valem as considerações de Barthes sobre a relevância das palavras. “A denominação, ao permitir uma articulação forte do discurso, reforça-lhe a estrutura; as histórias fortemente estruturadas são histórias substantivas” (Barthes,

2004, p. 172). Picardie já no primeiro momento da biografia narra um trecho em que analisa o status da grife Chanel.

Isso é o que se pode esperar do coração e quartel general de uma marca de moda internacional, onde a mudança é parte integrante do negócio de vender novas coleções a cada temporada; no entanto, é preciso que haja algo familiar, que sugira uma iconografia que mostre “tradição” e “valor perene”. As contradições são inevitáveis - trata-se de “equilibrar a mudança permanente e a constância” -, algo evidente nas observações da própria Chanel sobre o negócio da moda: ‘um vestido não é nem uma tragédia, nem uma pintura; é uma criação charmosa e efêmera, não uma obra de arte duradoura. A moda deve morrer e fazê-lo rapidamente para que o comércio sobreviva (...) quanto mais transitória a moda, mais perfeita ela é. Não se pode proteger o que já está morto (Picardie, 2011, p. 10, grifos meus).

A biógrafa sugere que elementos identitários e iconográficos sejam tradicionais, familiares e que possuam “valor perene”. “Os modelos devem ser significativamente diferentes daqueles da estação anterior nas cores e na fabricação, mas precisam manter algum tipo de continuidade na assinatura” (Jones, 2005, p. 51). Portanto, os termos neste caso mobilizados como adjetivos constituem, explicitamente, a noção de “permanência oficiosa” da grife por meio de um sistema próprio de imagens e valores simbólicos a eles conferidos.

Imagem 25 - Coco Chanel, Fashion Manifesto, 2020. Exposição de peças Chanel no Palais Galliera, com fomento da Casa Chanel que se tornam “uma obra de arte duradoura”.



Fonte: <https://www.chanel.com/br/moda/news/2020/10/fashion-manifesto-the-exhibition.html>. Acesso em: 05 set. 2023.

A autora britânica evidencia a contradição que toca um núcleo da problemática deste estudo, que é a permanência no sistema de mudanças. Para a estilista Sue Jenkyn Jones, no seu

livro “*Fashion Design: manual do estilista*” (2005), o tempo é uma força crucial na moda. “Para o criador de moda, a diferença central entre seu produto e os de quaisquer criadores em outras áreas é o tempo de prateleira. Moda tem obsolescência programada” (Jones, 2005, p. 50). Picardie retoma as defesas de Chanel - que tinha consciência do funcionamento deste sistema - sobre o ciclo de vida e morte da moda para a manutenção de uma engrenagem de produção e consumo.

O excerto abaixo está alocado em um subtópico da biografia chamada “Magia Negra”, em que Charles Roux contextualiza os anos 1920 como um período em que a cor preta domina literalmente as artes plásticas, bem como emergem as expressões artísticas de povos afrodescendentes, como o jazz e a dança.

Diferentemente dos balés russos que se dirigiam a uma elite, La Revue Nègre é um sucesso popular, e Josephine é promovida a vedete de um dia para o outro. É essa ordem que Gabrielle Chanel soube captar mais depressa e melhor que a maior parte de seus confrades parisienses. Ela também queria autenticidade e naturalidade. A moda Chanel, a partir de 1925, “impõe a noção de modernidade” (Charles Roux, 2007, p. 225, grifos meus).

É lugar comum o entendimento da modernidade ou emergência do moderno como o “período da história ocidental que começa depois do Renascimento, a partir do séc. XVII. Do período moderno costuma-se distinguir frequentemente o ‘contemporâneo’, que compreende os últimos decênios” (Abbagnano, 2007, p.678). Porém, a palavra “modernidade” possui aqui uma conotação específica para o devir das aparências.

Charles Roux delimita um marco temporal para esta noção de modernidade para a moda: aquela que é genuína e discreta, na metade dos anos 1920. Este apontamento fornece um pouco mais de lastro para a hipótese desta pesquisa de que o estilo Chanel atualiza as formas de vestir femininas que, até aquele momento, reverberavam práticas socioculturais do Antigo Regime.

Outra palavra empregada é “onipotência”. Conforme Abbagnano (2007), onipotente diz respeito ao existente, que se distancia da ideia de ser ontológico, uma vez que este diz respeito a uma categoria natural ou essência do ser. Logo, onipotência envolve a completude do ser, sem que ele seja observado em partes ou categorias.

No trecho a seguir, a biógrafa francesa menciona o retorno de Chanel para o mundo da moda após os anos de reclusão durante a guerra. “Ela precisou de um ano para recuperar sua ‘onipotência’, e os primeiros sinais de sua brilhante recuperação manifestaram-se nos Estados Unidos” (Charles Roux, 2007, p.356, grifo meu). É perceptível que a autora tem uma linha temporal para produção da Chanel que ela considera onipotente.

Após o período improdutivo, quando a autora escreve “recuperar a sua onipotência”, quer retomar algo, como se esse algo estivesse adormecido, reafirmando uma espécie de espectro dormente, sobrevivente. É como se Chanel e seu estilo existissem independentemente dos eventos cotidianos, neste caso, a guerra e o vácuo improdutivo, isto é, mesmo com confecções e lojas fechadas, o estilo permaneceu. É como se ele fosse um fantasma esperando ser invocado, uma nuvem de poeira baixada ao solo que, ao mínimo caminhar, gerasse novos redemoinhos.

Outra reflexão pertinente, a partir desse retorno de Chanel após a guerra, se ancora na leitura temporal que o historiador francês François Baudot (Moda do século, 2002) faz da trajetória da estilista. “A carreira de Chanel será marcada por duas épocas. A primeira encerra-se em 1940 com a invasão alemã. Em 1954, a estilista reabrirá seus salões, iniciando, então, outra vertente de uma trajetória que jamais deixou de fascinar” (Baudot, 2002. p.78). É como se houvesse a Coco Chanel antes da guerra (1910 - 1940), após a guerra (1954 - 1971) e após a morte, com Karl Lagerfeld (1983 - 2019). E é possível acrescentar, na atualidade, com Virginie Viard (2019 -2024). Na esteira disso, a iconografia permanece a mesma, ainda que existam lacunas improdutivas ou mudanças dos criadores à frente da marca, reforçando essa “presença onipresente”.

O último termo e seus correlatos mobilizados nos textos falam da noção de mito, lenda, magia, e, em alguns momentos, mencionam Chanel como uma feiticeira, elevando a estilista e suas produções ao nível do sobrenatural. “Quando o seu rosto já tinha se tornado uma máscara fixa para o mundo, e seu ‘mito’ aparentemente impenetrável” (Picardie, 2011, p.17).

Na esteira do debate sobre esta noção mágica de Chanel, há o modo como ela realizava os desfiles. A descrição do processo de demonstração da coleção às clientes e à imprensa, ao negar o cenário de espetáculo que é próprio dos desfiles, Chanel deixa a visibilidade apenas para o traje, colocando-o à disposição daquele que o vê. Talvez seu intuito fosse esse mesmo: pela sua visão utilitarista do vestuário, a ideia era criar uma identificação daquela que vê, por meio de um cenário cotidiano: mulheres elegantemente vestidas caminhando por uma casa decorada.

A apresentação à imprensa era feita sem decoração floral e sem música. Nenhum texto impresso colocado sobre a cadeira dos jornalistas a fim de revelar-lhes as intenções secretas daquela cuja obra iam julgar. Nenhum preâmbulo lírico: a dona do lugar detestava esse tipo de coisa. Falava com sarcasmo dos concorrentes que recorriam ao que ela chamava de “poesia costureira”. Além do mais, ela foi a primeira a renunciar a dar nomes a seus vestidos. (...). As manequins desfilavam com um cartão onde aparecia um número: “como jóqueis que seriam seus próprios cavalos”, escreveu Jean Cocteau (Charles Roux, 2007, p.363).

Aqui há uma dualidade: mesmo sendo funcionais, isto é, possuindo artifícios facilitadores como maior mobilidade, por exemplo, os modelos desfilados na sala da *maison* ganham um potencial agenciador - um feitiço - que estimula a identificação daquela que assiste. Em outras palavras, apesar do aparente pragmatismo das roupas desfiladas, há uma certa “sedução” pela composição da atmosfera do ambiente.

É com esta “magia” exercida por Chanel na criação e demonstração de seus produtos que ela ganha a alcunha midiática de “feiticeira”, “sacerdotisa”. “Como informou a *Time* em agosto de 1960, em um artigo que a chamou de ‘sacerdotisa da alta moda’, ‘o toque mais seguro na moda ainda é o de Chanel. Ela não inova pela novidade’” (Picardie, 2011, p.231). A mídia, na figura da revista *Time*, traz duas informações importantes.

Primeiramente, a categorização ou adjetivação de Chanel como uma sacerdotisa. Durante a obra, a biógrafa britânica traz termos como o “mito da moda” ou “ditadora da moda” e, nesse momento, ela é chamada de sacerdotisa. Aqui é importante pensar no papel de um sacerdote. Ele é quem intermedia o plano material com o plano divino por meio da “crença” que um grupo exerce. De acordo com Abbagnano (2007),

(...) a crença implica apenas a adesão, a qualquer título dado e para todos os efeitos possíveis, a uma noção qualquer. Portanto, podem ser chamadas de crença as convicções científicas tanto quanto as confissões religiosas, o reconhecimento de um princípio evidente ou de uma demonstração, bem como a aceitação de um preconceito ou de uma superstição. (...). Na filosofia contemporânea, a noção de crença é marcada pelas seguintes características: 1. a crença é a atitude da adesão a uma noção qualquer; 2. essa adesão pode ser mais ou menos justificada pela validade objetiva da noção, ou não se justificar de modo algum; 3. a própria adesão transforma a noção em regra de comportamento (...); 4. como regra de comportamento, em alguns campos a crença pode produzir sua própria realização ou seu próprio desmentido (Abbagnano, 2007, p.218-220).

Michel de Certeau, em “A cultura no plural” (2012), resume estas definições de crença e avança para dizer que “Toda autoridade repousa sobre uma adesão. [...] Somente um acordo espiritual, enfim, confere legitimidade ao exercício de um poder” (Certeau, 2012, p.37). Quando alguém ou algum grupo pratica uma determinada crença em alguém, devota a ele uma certa autoridade imbuída de poder.

Em consonância sobre a autoridade, Bourdieu (1983) afirma que esta mágica ou poder que o costureiro tem, enquanto produtor em um “campo”, é fruto da fé ou crença de um grupo. Então, é preciso que haja uma “crença”, ou seja, que um grupo “exerça sua fé” e acredite na autoridade de Gabrielle Chanel em criar moda.

A religião do pequeno tailleur. Com seus ritos: mangas cortadas por três vezes, tesoura sacrificadoras, estreias banhadas em lágrimas. Seus milagres: pela primeira vez, foi possível usar um terno dez anos seguidos sem ter ficado *démodé*, pois Chanel, que ditava a moda, decidira parar o tempo (Bourdieu; Delsaut, 2001, p.37).

Então, Gabrielle Chanel transita de “pretendente” a “dominante” no “campo da moda” quando reúne cada vez mais “capital simbólico de autoridade” à medida que cresce proporcionalmente a “crença” que as mulheres consumidoras lhe devotam, construindo em torno de si, uma figura de autoridade.

A historiadora Olívia Silva Nery afirma que “presentear o outro com algum objeto que foi seu é dar um pouco de si para a pessoa, é doar-se junto com a materialidade” (Nery, 2017, p.150). Neste raciocínio, a tal “magia” Chanel se justifica quando ela produz e vende “itens de vestuário” e “itens simbólicos” a partir do que ela mesma usava, seus produtos carregam essa “aura chaneliana”, ou, nos termos de Nery, parte de suas subjetividades.

Picardie menciona a fala de Bettina Ballard que também dizia deste “feitiço Chanel”. “Bettina Ballard passou por isso, quando começou a trabalhar na *Vogue* de Paris, e descreveu o Chanel como ‘uma feiticeira’, que seduzia com palavras, para transformar suas protegidas em versões dela mesma” (Picardie, 2011, p. 232).

É importante ressaltar que em ambos, tanto a Bettina Ballard na *Vogue* de Paris, quanto a revista *Time*, representam duas revistas de moda, ou seja, são dois entes midiáticos fomentando esse poder mágico em Chanel: ela, por meio do seu estilo, como mediadora e fornecedora de um gosto para suas fiéis consumidoras.

Estas palavras - mito, lenda, feiticeira, sacerdotisa, e assim em diante - são mobilizadas em maior escala pela biógrafa britânica que pela francesa. Um motivo para isso talvez seja a distância temporal entre elas e Chanel: enquanto Charles Roux foi contemporânea da estilista e conheceu de perto sua vida e obra, Picardie é herdeira da memória saudosista construída em torno do nome Chanel e tem a biografia de Charles Roux como uma de suas fontes.

O texto de Picardie possui uma característica singular que se distancia da obra de Charles Roux. Ela constrói a sua narrativa conduzindo, em alguns momentos, o leitor a uma ideia de presença sobrenatural, etérea de Gabrielle Chanel. É como se, mesmo depois da morte, ela continuasse presente, configurando uma espécie de onipresença.

Mas do outro lado das portas trancadas, nas profundezas do edifício - o santuário mais íntimo -, há uma gaveta com um vidro pequeno, original, do N° 5. O líquido dourado desapareceu quase completamente - evaporou-se com o tempo -, mas ao pegarmos o frasco, usando luvas brancas de proteção, podemos nos aproximar o suficiente para sentir o cheiro da tampa. É completamente diferente do Chanel N° 5 que estou usando

- o perfume raro, ao contrário dos bons vinhos, não melhora com o tempo. Mesmo assim, “exala uma força estranha; o aroma precioso de uma mulher desaparecida, os últimos vestígios de um fantasma invisível” (Picardie, 2011, p.104, grifos meus).

Existem alguns elementos, explícitos ou implícitos, que induzem a essa percepção. Primeiramente, o uso de palavras específicas. A autora mobiliza termos como “presença”, “um fantasma”, sendo que estas próprias palavras já remetem a uma existência, seja ela material ou não. Ainda tratando de linguagem escrita, a biógrafa narra utilizando verbos conjugados no passado, porém, quando faz uso desses recursos, ela lança mão de verbos conjugados no tempo presente. Logo, ao mudar o tempo verbal do passado para o presente, a linguagem carrega um enunciado com a semântica da presença de algo que já não existe materialmente, contudo, permanece.

Há dois momentos considerados cruciais em que essa estratégia narrativa é mobilizada: no primeiro e no último capítulo. O primeiro capítulo já traz consigo em seu título esta noção de onipresença: “Mademoiselle está em casa”. O enunciado diz que a biografada vive em sua casa e o verbo está conjugado no tempo presente. Esta frase que inaugura a narrativa anuncia a observação da biógrafa em sua visita à *maison* Chanel, descrevendo-a de forma pormenorizada.

Em seguida, o olhar se volta para o parágrafo final, em que a autora relata a percepção das funcionárias do lugar. Quando mais um dia se encerra, as trabalhadoras do ateliê dizem dessa presença sobrenatural de Gabrielle Chanel em sua casa, reforçando a semântica do título do capítulo.

“Às vezes, quando a boutique está fechada, sentimos sua presença”, disse-me a guia que mostrava o apartamento em minha primeira visita, olhando para trás ao ouvir o som de uma porta que estala, o murmúrio de vozes na escada, nervosa como se estivesse sendo observada. “Depois que escurece, mesmo com as luzes acesas, é possível imaginar sua imagem no espelho, ou ouvir seus passos na sala de estar, muito leves e silenciosos, rápidos demais para que qualquer pessoa alcance” (Picardie, 2011, p.16).

O último capítulo também é escrito nestes moldes. Picardie descreve os últimos dias de Gabrielle Chanel em janeiro de 1971, quando já idosa e debilitada, produzia sua coleção para ser apresentada em fevereiro. Ela relata também os momentos finais da sua morte, mas encerra o capítulo e, consequentemente, a obra, narrando o cotidiano da *maison* Chanel. De acordo com o historiador Benito Bisso Schmidt (1997), o fluxo de consciência é uma técnica da literatura utilizada por jornalistas quando narram uma tentativa de reprodução dos pensamentos, hábitos e costumes do biografado com o intuito de adensar a percepção do relato pelo leitor.

O texto é construído de modo que a ideia dos trabalhos costumeiros e cotidianos do ateliê Chanel continuam e são regidos pelas normas instituídas por sua criadora e, deste modo, ela permanece presente mesmo após sua morte. O tom poético da escrita modula uma sensação de continuidade. Os verbos são conjugados no presente, ainda que a narrativa trate daquela coleção criada por Chanel em 1971, mas não por ela apresentada, haja vista o seu falecimento em janeiro.

Quando a coleção finalmente fica pronta, pouco antes do frio amanhecer em Paris, as luzes são apagadas e as sombras deslizam pelas escadas. Então, quando chega a manhã, a Casa de Chanel abre suas portas para o trabalho mais uma vez (Picardie, 2001, p. 248).

A biógrafa fala do processo de produção da coleção e morte de Chanel, ainda assim, não coloca o seu falecimento como uma ruptura, um fim. A morte da criadora é apenas um detalhe, a sua coleção carrega algo dela e, por isso, a autora permanece na narrativa, finalizando-a com o movimento corriqueiro do abrir e fechar a loja, que acontece cotidianamente. É como se a morte física da estilista não tivesse nenhum efeito sobre toda aquela magia que envolve a casa Chanel.

Chanel como um “ídolo de origens”

A nomenclatura não é autoral, nem despropositada. Antes, é uma apropriação de um subtítulo – “O ídolo das origens” – da obra “Apologia da história ou o ofício do historiador” (2001), do historiador francês Marc Bloch. É ele quem adverte historiadores - e faz até um *mea culpa* - sobre o perigo da obsessão com origens. Ele afirma que “para o vocabulário corrente, as origens são um começo que explica. Pior ainda: que basta para explicar. Aí mora a ambiguidade; aí mora o perigo” (Bloch, 2001, p.56-57). E foi este chamado de Bloch que ecoou durante a leitura técnica das fontes biográficas. Percebeu-se um esforço contínuo das biógrafas em elencar a estilista como marco de mudanças, rupturas e novidades na história da moda e das mulheres.

Da iniciação à tortura, toda a ortodoxia social se utiliza de instrumentos para atribuir-se a forma de uma história e produzir a credibilidade ligada a um discurso articulado por corpos. Uma outra dinâmica completa a primeira e nela se imbrica, aquela que leva os vivos a tornar-se sinais, a encontrar num discurso o meio de transformar-se em uma unidade de sentido em uma identidade (Certeau, 2014, p. 220).

Esta admoestação de Michel de Certeau, no texto “A economia escriturística (2014)” sobre a tentativa de moldar sentidos e identidades, se articula com a noção de “ilusão biográfica” de Bourdieu para explicar o manejo das biógrafas em corporificar em Gabrielle um “ídolo de origem” ou “mito de fim”.

Inicialmente, o aspecto abordado é a tentativa de elaboração de uma temporalidade a partir da trajetória da estilista. “As festas na casa de Balsan e a interpretação de personagens masculinos por Chanel pode delimitar ‘um marco temporal inicial’ do seu estilo”. (Charles Roux, 2007, p.67). Em diversos momentos, as autoras buscam traçar rupturas, origens e fins a partir das ações ou criações de Gabrielle Chanel.

Barthes (2004) mais uma vez fornece algumas pistas para a compreensão destas escolhas das biógrafas. Ele aponta que há três tipos de história: aquela que se assemelha à epopeia, a história que é metafórica e

aquela que, pela estrutura do discurso, tenta reproduzir a estrutura das escolhas vividas pelos protagonistas do processo relatado; nela predominam raciocínios; é uma história reflexiva, a que se pode chamar ainda de história estratégica (Barthes, 2004, p. 175).

Mesmo que sejam escritas por jornalistas e não se proponham obras historiográficas, as biografias se aproximam desta terceira configuração de história apontada por Barthes, quando há uma tentativa de constituir a trajetória da estilista, e em alguma medida, a história da moda e das mulheres no século XX, a partir das ações de Gabrielle Chanel.

Os próximos trechos selecionados da obra de Charles Roux direcionam o olhar do leitor para esta tentativa de demarcação de uma origem, de algo novo.

Chanel “inventa” o pijama de praia, como é visto aqui em sua primeira versão. Uma mulher de calças! Os moradores de Garches assustam-se, nunca haviam visto aquilo. (...). Henry Bernstein adota, em Garches, o mesmo pijama que Chanel. “É uma das primeiras manifestações da moda unissex” (Charles Roux, 2007, p.204, grifos meus).

Charles Roux atribui à estilista uma manifestação, um início do que seria entendido como moda unissex, por meio do uso de calças. A calça era, naquele momento, um símbolo dotado de significado de igualdade entre homens e mulheres. Mas é importante pensar que não são quaisquer calças, nem são usadas por quaisquer mulheres. Não é perda de tempo retomar e reforçar como esta dita “igualdade” é uma pauta de uma “primeira onda do feminismo”, bem localizada: “Esse movimento foi composto, sobretudo, por mulheres brancas e de classe média que buscavam validar seu reconhecimento como cidadãs por parte do Estado (pelo voto), bem como obterem o direito ao estudo, à propriedade e ao trabalho” (Zanello, 2022, p.31).

Já em 1915, a fim de retomar a indústria e intensificar o armamento, recorre-se à mão de obra feminina (...). Mas quem vai se beneficiar dessa melhoria nas condições de trabalho são os homens, ao regressarem da guerra, já que as mulheres serão então mandadas de volta a seus lares. Imediatamente após o fim das hostilidades, os salários femininos voltam a ser o que eram antes da guerra. A etapa, porém, foi fundamental, pois com a mobilização das mulheres teve início um amplo processo de emancipação. Não se trata apenas de uma rápida tomada de consciência quanto às qualidades da eficácia feminina em todas as indústrias que trabalhavam para o exército. É algo infinitamente maior que isso: trata-se do acesso delas a trabalhos que até então eram reservados aos homens (Charles Roux, 2007, p. 132-133).

Estas calças parecidas com pijamas são usadas por Gabrielle Chanel em momentos de lazer, não de trabalho. Não se pode perder de vista também o fato de a estilista integrar o grupo das *demi-mondaines* e artistas, o que lhe concedia uma certa liberdade para trajar estas peças.

Imagem 26 - Chanel com suas calças de pijamas



Fonte: Charles Roux, 2007, p.204.

A mulher-objeto tornava-se uma “mulher anacrônica”. (...) Gabrielle Chanel subiu mais a saia, descobrindo amplamente o tornozelo. Com isso ela tornava inútil um gesto que tantos homens, no instante em que uma mulher subia um degrau, voluptuosamente espreitava: o gesto pelo qual a saia era erguida. O que desaparecia? Uma “era na história da mulher” (...) Chanel “transformava para sempre” o espetáculo da rua (Charles Roux, 2007, p. 146-147, grifos meus).

A biógrafa francesa é ousada ao afirmar que, com as transformações no vestuário feminino, Chanel encerra e inicia um período na história da mulher reforçando ainda que essas transformações adotadas por ela seriam determinantes para o vestir feminino de então.

A ornamentação apagava-se em benefício da linha, e impunha-se um traje nascido da lógica simples de um criador. E Gabrielle também quisera o que antes ninguém ousara com tamanha franqueza: que as mulheres se sentissem livres, em roupas soltas que não marcassem o busto e as curvas, mulheres que usassem uma saia radicalmente encurtada. “As inovações impostas por Chanel fizeram a moda mudar de século” (Charles Roux, 2007, p. 138).

Breve período mundano sobre o qual ela pôde dizer com orgulho: ‘Eu não apareci porque tinha necessidade de fazer moda, fiz moda justamente porque eu aparecia, porque fui a “primeira a viver a vida deste século”’ (Charles Roux, 2007, p. 202, grifos meus).

Nestes outros excertos de texto, Charles Roux afirma que as transformações no vestuário realizadas por Gabrielle Chanel são o gatilho para as mudanças da moda no século XX, ou seja, para a autora francesa, é a criação da estilista que demarca o nascimento da moda do século XX. Neste caso, além de construir um marcador temporal tendo Chanel como o ponto de partida do evento histórico, a narrativa da autora francesa sugere que é por meio dele que a moda do século XX se desdobrará.

Nestes três momentos citados, a biógrafa francesa lança mão de termos e expressões que conotam marcações de tempos para delimitar uma ruptura (fim) e o novo no vestuário feminino, tendo Chanel como sua protagonista. O fato de ser uma jornalista contemporânea a Chanel pode explicar este anseio de Charles Roux em posicionar a criadora e suas criações como ícones em uma cronologia de moda.

Vivenciar parte da carreira e a consolidação da estilista pode ter direcionado a inspiração e a narrativa de Charles Roux no sentido de erigir a criadora de moda como um pilar fundamental da moda do século XX. Isso a aproxima, talvez, à experiência do historiador Paulo César de Araújo, que escreveu a biografia do cantor Roberto Carlos.

Cheguei a São Paulo praticamente com a mesma idade que Roberto Carlos tinha quando embarcou sozinho num trem em Cachoeira do Itapemirim, no Espírito Santo, para morar no Rio de Janeiro. Essa coincidência biográfica me ajudaria depois a entender melhor a trajetória daquele garoto interiorano, tateando na escuridão da adolescência e em busca de uma identidade, um destino, um sonho na cidade grande (Araújo, 2014, p.73).

Em ambos casos, os biógrafos, Paulo César Araújo e Edmonde Charles Roux, além da admiração que é uma das primeiras conexões com seus respectivos biografados, são deles contemporâneos e estabelecem aproximações históricas e, neste caso, emocionais, com seus objetos de narrativa. Araújo se alinha com Roberto Carlos quanto às demandas e desafios de um jovem interiorano que chega a uma grande cidade. Charles Roux se vê projetada em Chanel, uma mulher que dribla padrões sociais e culturais e não aparenta medo ou recua diante de seus posicionamentos.

Nos dois trechos a seguir, a biógrafa francesa relata como Chanel foi, ainda viva, constituída como a personificação da própria França.

Em 1933, Iribé é o novo diretor e principal ilustrador da revista [Le Témoin] que, desta vez, é editada por Chanel, o que dá ainda mais publicidade a seu romance com Paul Iribé. Fala-se disso em Paris. Os desenhos de Iribé não perderam sua força. Sempre o mesmo espírito corrosivo, mas de repente posto a serviço de um chauvinismo exaltado. A cada página, a França e sua grandeza, a França exposta à malignidade geral, entrega sua alma ou comparece, sob seu inevitável gorro frígio, diante de um tribunal zombeteiro (Charles Roux, 2007, p.302).

A França é Chanel. Enquanto os ministérios caem a cada trimestre e as manifestações de rua são diárias, eis que, vendida nas bancas, em meio aos jornais, Gabrielle Chanel simboliza a França traída em Le Témoin, a revista reacionária da qual Iribé é o editor (Charles Roux, 2007, p.304).

Imagem 27 - Chanel é a França: Desenho de Iribé para Le Témoin, 1933



Fonte: Charles Roux, 2007, p. 303.

Além disso, a França mobiliza a moda e alta costura como integrantes da identidade cultural nacional. É o que afirma a historiadora “francesa”, Dominique Veillon. “(...) a alta costura está sempre em primeiro lugar no mundo, que é parte integrante de Paris do mesmo modo que os mais belos monumentos da capital” (Veillon, 2004, p.149).

Pode ser que a jornalista francesa, dotada de admiração pela estilista - que é um elemento próprio da relação biógrafos/biografados - e pelo seu trabalho, ajuntou isso ao sentimento de identidade nacional francesa e montou Chanel como um monumento, não só para as transformações da moda do século XX, mas também como seu próprio “ídolo de origem”. E aqui, aproxima-se a ideia de Chanel à de um monumento, a partir do conhecido texto de Jacques Le Goff, Documento/Monumento (1990). Nele, o autor francês afirma que

(...) o *monumentum* tende a especializar-se em dois sentidos: 1) uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura: arco de triunfo, coluna, troféu, pórtico, etc.; 2) um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte. O *monumento* tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva) e o reenviar a testemunhos que só uma parcela mínima são testemunhos escritos (Le Goff, 1990, p.535-536).

Esta explicação da “Chanel monumental”, por meio da identidade nacional, ganha força com a leitura do historiador “francês” François Baudot. “Destinada a posteridade, Gabrielle Chanel ‘dá partida’ a sua trajetória. ‘Sua época será a nossa’” (Baudot, 2002, p. 52, grifos meus). O autor, na sua obra “Moda do século” (2002), precisa ser observado para além de uma historiografia de moda, isto é, seu texto atua aqui para além de contexto histórico. Isso porque, mais que se esforçar para demarcar Gabrielle Chanel como precursora de uma determinada modernidade no vestuário feminino, esta tese se materializa não só via narrativa, mas também por escolhas formais. Não obstante, o capítulo escolhido pelo historiador para tratar da história da moda da primeira metade do século XX tem em sua abertura uma fotografia da jovem Gabrielle Chanel.

Imagem 28 - Abertura do Capítulo 1 (1900-1950)



Fonte: Baudot, 2002, p.28-29.

Por fim, as diferentes estratégias adotadas nas narrativas biográficas são as escolhas das autoras para tratar da vida e da morte da estilista.

Além de fazer parte da história, a biografia oferece também um ponto de vista sobre a história, uma discordância, uma descontinuidade. Importa, por conseguinte, afastar toda a lógica de submissão ou de dominação (da história sobre a biografia ou reciprocamente) e conservar a tensão, a ambiguidade, considerar o indivíduo, a um só tempo, como um caso particular e uma totalidade (Loriga, 2011, p.224-225).

É baseado nesta advertência de Loriga - sobre as tensões biográficas entre o particular e o total - que se compara as duas fontes biográficas, como cada uma delas comunica a infância e a juventude de Chanel. Enquanto a biógrafa francesa faz um movimento dedutivo, buscando diluir Gabrielle em meio ao seu contexto sociocultural, a autora britânica faz o movimento oposto, porém complementar, uma vez que trata do contexto de modo indutivo, ou, seja, a partir da ótica de Gabrielle Chanel.

Para contextualizar o nascimento de Chanel, Charles Roux elenca alguns eventos históricos no norte global, no intuito de pontuar o nascimento da estilista como evento banal. Entretanto, ela não menciona, especificamente, a morte da criadora de moda. Ela encerra a obra falando, rapidamente, da atuação do estilista alemão Karl Lagerfeld junto à grife Chanel.

Picardie dedica os primeiros capítulos de sua obra para fazer uma “descrição densa” dos espaços em que Chanel viveu na infância e juventude e que foram visitados pela autora e, portanto, narrados e interpretados a partir de sua perspectiva. Diferentemente de Charles Roux, que não aborda a morte da estilista, Picardie reserva seu último capítulo para falar do cotidiano

do ateliê às vésperas de mais um lançamento de alta costura, mas se depara com a morte da criadora.

Picardie fala daquele momento de 1971 (passado) com verbos conjugados no presente. Uma tentativa, talvez, de transpor o leitor para décadas atrás. Mais que isso, o texto da autora possui uma cadência que comunica a morte de Gabrielle Chanel como corriqueira ou trivial, uma vez que ela, pela construção narrativa da autora, já possuía “poder sobrenatural”, para reinar depois da morte. Chanel criara sua própria lenda.

3.2 ICONOLOGIA CHANELIANA

O termo iconologia foi utilizado para observar estes ícones ou símbolos criados por Gabrielle Chanel. Eles foram ordenados de acordo com o ano em que foram criados. Em seguida, durante a leitura problematizada das fontes, estes elementos do estilo Chanel foram procurados na narrativa das biógrafas.

De pronto, é perceptível - e isso pode ser contemplado ao longo das próximas páginas - que Picardie se esforça para historicizar e atribuir um significado a cada um deles. Ela foi amiga de Karl Lagerfeld. Ele que é mencionado como um precursor e repetidor destes elementos icônicos. Talvez é nesta distância temporal que se ancora seu anseio em cuidar de cada um dos ícones Chanel ao longo de seu texto.

Enquanto isso, Charles Roux não tem essa preocupação: ela trata com cuidado de alguns - o pretinho básico, o perfume, o *tailleur* - e menciona brevemente outros, como as listras, por exemplo. Às vezes, nem menciona, como é o caso da bolsa 2.55 e o escarpim bicolor. Talvez, para a autora francesa, a memória de Chanel ainda era tão vívida, tão óbvia quando da sua escrita que a biógrafa tenha achado desnecessário ressaltar o histórico destes itens.

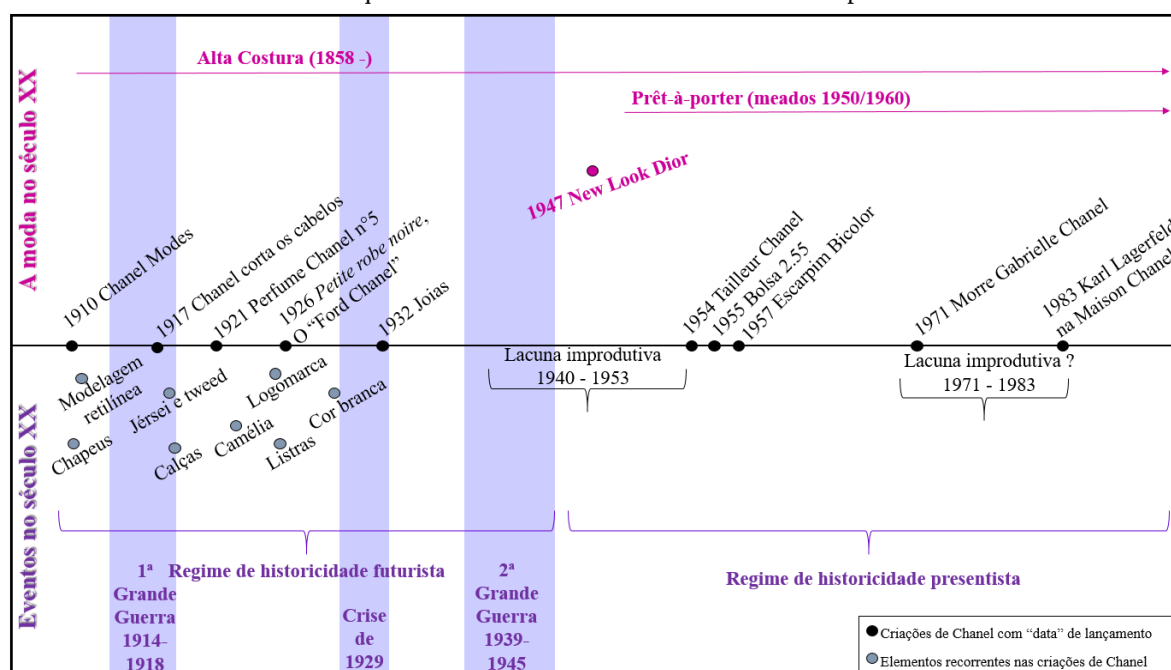
Foi estabelecida uma categorização didática para compreender cada um dos elementos do estilo Chanel, em seus aspectos materiais e simbólicos. Há “itens de vestuário”, ou seja, objetos que adornam o corpo. Para estes, podemos elencar as roupas em si - *petite robe noire*, *tailleur*, bolsa 2.55, escarpim bicolor. Em seguida, há os “itens simbólicos”, aqueles que não são usados diretamente como adorno corporal, mas que informam e significam os produtos. Estes compreendem a própria logomarca de duplo C, as camélias brancas e o perfume nº5. Por último, os “monumentos”, ou seja, aqueles sobre os quais repousa a “memória desejável”, como o ateliê e as próprias biografias. A descrição e análise dos elementos do estilo Chanel seguem a cronologia tradicional, de modo que seja perceptível a elaboração e o desenvolvimento do

estilo ao longo do tempo histórico, a fim de que permita a compreensão da perenidade das criações da estilista.

Ao que tudo indica, até 1940, ou a primeira fase de Chanel, como denomina Baudot (2002), a estilista mobiliza seus elementos de estilo (logomarca, camélia, correntes, pérolas e joias, padronagens bicolores, cores sóbrias) e consolida o pretinho básico (*petite robe noire*) e o perfume Chanel n°5. Após quatorze anos de reclusão, ao retornar efetivamente para o mundo da moda, na segunda fase apontada por Baudot (2002), Chanel retoma seus elementos de estilo, aplicando-os em outros figurinos que são consagrados como clássicos, como a bolsa 2.55, o escarpim e o *tailleur*.

Há um outro vácuo, desta vez de informação. Da data de sua morte, em 1971, até que Karl Lagerfeld assume a direção criativa da maison, 1983, existe uma lacuna de doze anos. Tanto nas biografias, quanto no site da marca, há uma espécie de silêncio sobre este período. À medida que o estilo foi construído e consolidado pela estilista em vida, após sua morte, o criador alemão elabora variações deste estilo, mantendo os elementos identitários da grife.

Esquema 3 – Elementos do estilo Chanel no tempo



Fonte: Da autora, 2024.

É nos anos 1910 que a *Chanel Modes* é inaugurada. O chapéu parece ter sido o primeiro emblema daquela Gabrielle que recusaria os excessos da Belle Époque. Ela troca adornos de

seda e fitas por um chapéu simples de palha e Charles Roux menciona como as variantes dele se tornam o “arremate final” antes dos desfiles da grife.

Quando Chanel tomava com as duas mãos o chapéu que lhe estendiam - geralmente uma variação em torno de seu tema favorito: o canotier de seu início, esse sucesso que a “lançara” no tempo em que era apenas a amante anônima de Balsan - e que ela mesma colocava na cabeça da manequim, enterrando-o com habilidade e certificando-se a seguir se lhe caía bem na testa, esse gesto tinha algo de uma sacração (Charles Roux, 2007, p. 363).

O “corte de cabelos” que leva seu nome não é um elemento especificamente atrelado ao vestuário. Mas como tem sua nomenclatura - Cabelo chanel ou corte chanel - carrega toda esta carga simbólica de elegância, do clássico, do atemporal.

A mulher cortou o cabelo, que antes batia na cintura, por exemplo, poupou várias horas semanais que antes eram empregadas escovando-o, lavando-o, secando-o, trançando-o a noite e o levantando em um pompadour com enchimento de uma tela de arame ou de cabelo falso todas as manhãs (Lurie, 1997, p.236).

Corroborando esta descrição de Lurie, Gabrielle Chanel, de acordo com as biógrafas, cortou os seus cabelos em 1917 sob o argumento de ter demasiado trabalho para cuidá-los e arrumá-los. A biógrafa inglesa descreve, a partir do corte de cabelos, uma Chanel ritualística na elaboração de suas coleções. “Depois disso, sempre que criava uma nova coleção, cortava o próprio cabelo: ‘sempre trabalhei bem com tesouras’” (Picardie, 2011, p.72).

As “listras horizontais e bicolores” também são marcantes na composição desse estilo Chanel. Uma das possíveis referências para a apropriação desta padronagem, segundo Charles Roux, teria vindo dos uniformes de funcionários do castelo de Bend’or.

Em Paris, a blusa preta com a frente de um colete listrado que Gabriele veste, e que suas clientes disputam, nasceu dos uniformes de mangas escuras e com as cores do duque, que os criados de Eaton Hall usavam de manhã para fazer a limpeza do castelo. A boina das elegantes, colocada por algumas rente às sobancelhas, é a dos marinheiros do Cutty Sark, o segundo iate de Bend’or. Mas Chanel surpreende as amigas de Londres ao usar joias com seus trajes diurnos, o que nenhuma dama da sociedade inglesa teria ousado, a não ser com vestido de baile: cascatas de colares de pérolas sobre a blusa da moda inspirada nos uniformes criados e, na boina de marinheiro, um broche de pedrarias (Charles Roux, 2007, p. 245-246).

Entretanto, é sabido que as malhas listradas bicolores em branco e azul são uniformes de marinheiros franceses.

Todos os padrões claramente geométricos, inclusive as listras, o xadrez e as imagens regularmente espaçadas de qualquer coisa, de tamanduás a zínias, parecem ter relação como o desejo de ordenar o universo de alguma maneira. As listras, por exemplo, frequentemente parecem expressar um esforço organizado, um desejo ou capacidade de ‘seguir a linha’ apresentada por si mesmo ou por outros. Por associação, podem sugerir segurança e retidão. [...]. As listras horizontais azuis e brancas foram associadas a marinheiros e a mar por mais de um século; talvez imitassem a linha do horizonte. A camisa de malha listrada do marinheiro francês, descoberta na Riviera na década de 20, logo se tornou moda na Inglaterra e na América. De início, tinha um ar elegante e europeu, além de náutico: sugeria os vapores de primeira classe e iates caros, cruzeiros mediterrâneos e caribenhos (Lurie, 1997, p.218-219).

De onde quer que tenha vindo a inspiração para as listras bicolores, o ponto de conexão entre as possibilidades é que se trata de referenciais de uniformes, ou seja, são vestuários ligados ao mundo do trabalho. Como boa exploradora de paradoxos, Gabrielle Chanel se apropria de componentes de roupas de trabalho ao mesmo tempo em que as complementa com o uso dos longos fios de pérola e outros itens de joalheria.

Imagem 29 - Chanel de camiseta listrada e calças



Fonte: Charles Roux, 2007, p. 288.

Imagem 30 - Chanel de blusa listrada e joias



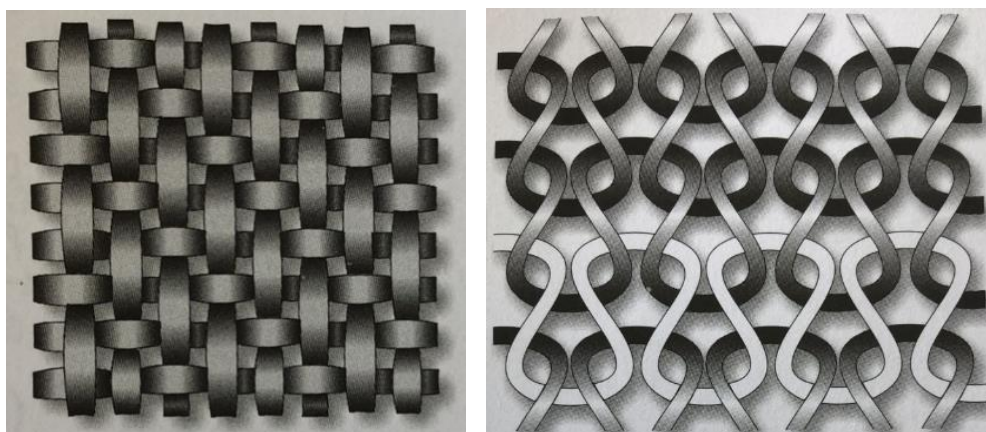
Fonte: Charles Roux, 2007, p.247.

O “jérsei” e o “tweed” são tecidos eleitos por Chanel para modelar suas propostas de vestuário. O tweed é um tipo de tecido plano que possui o ligamento Sarja:

(...) o fio de urdume³⁰ passa por cima de duas tramas³¹, passando por baixo da terceira. O tecido com este ligamento é pouco mais maleável que os de tela, e possui por característica, o desenho diagonal (Treptow, 2007, p.118).

Já o jérsei possui estrutura de malha que apresenta “maior maleabilidade e acabamento mais fluido” (Treptow, 2007, p. 119). Logo, a tecelagem do tweed permite uma elaboração maior da roupa por meio do tecido, enquanto o jérsei colabora com o conforto.

Imagem 31 - Ligamento em Sarja e Jérsei (meia malha), respectivamente.



Fonte: Treptow, 2007, p. 118-120.

Picardie narra sobre Bettina Ballard - editora da Vogue nos anos 1950 - e recupera dela a noção de “personalidade atemporal” atribuída ao conjunto de jérsei criado por Chanel. Então, é a “onipotência de Chanel” sendo forjada pela editora de moda e reafirmada pela biógrafa britânica.

Bettina Ballard sentiu-se vingada quando outras pessoas da indústria da moda elogiaram o conjunto de jérsei azul marinho que ela própria tinha encomendado; em retrospecto, escreveu, as roupas adquiriram uma ‘personalidade atemporal’ que desafiava os detratores (Picardie, 2011, p.217, grifos meus).

Picardie oferece algumas possibilidades para o gosto ou a inclinação de Gabrielle Chanel para as “camélias brancas”. O primeiro deles é a relação que há entre o texto “A dama das camélias”, de Alexandre Dumas, e a morte precoce da mãe da estilista. Porém, a autora

³⁰ “Conjunto de fios verticais do tecido plano, dispostos no tear paralelamente ao seu comprimento e por entre os quais passam os fios da trama; vão de uma ourela à outra, determinando a largura do tecido” (Jones, 2005, p.218).

³¹ “O conjunto de fios horizontais do tecido plano, dispostos no sentido transversal do tear, entre os fios do urdume” (Jones, 2005, p.218).

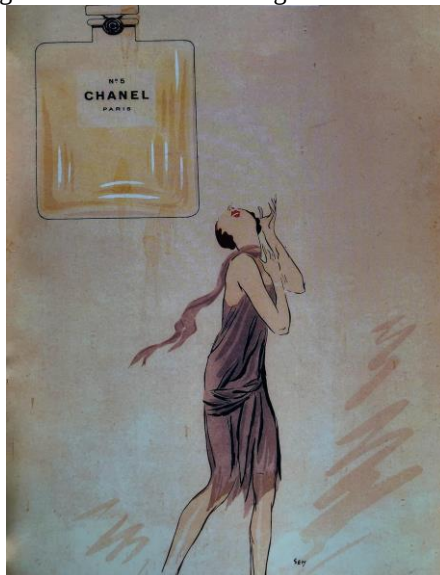
britânica, em seu tom poético, desdobra um pouco mais sobre os usos da flor como elemento identitário das criações de Chanel.

Muitos anos depois, quando Chanel tinha deixado a vida de garota sustentada, substituindo as incertezas sombrias daquela realidade pelo que parecia ser a segurança de uma *self made woman*, a camélia branca surgiria em seu trabalho: nas estampas dos tecidos ou em diamantes e pérolas; gravada em botões, em buquês, e em seu salão elas brilhavam como cristais nos lustres ou entalhadas nos biombos de Coromandel. Essas reproduções de certa forma eram fiéis à realidade, pois não tinham perfume, como a flor verdadeira, que por isso não se decompõe perdendo o aroma doce da pureza e adquirindo o odor da decadência (Picardie, 2011, p. 51).

É possível arriscar uma explicação para a escolha da camélia como elemento simbólico do estilo Chanel. Pelo sentido biológico do olfato, ela não tem perfume ou mau odor e, neste raciocínio, se o perfume é a vida, o mau odor, a decadência, não há, portanto, nem juventude, nem morte, apenas uma beleza visual, uma existência capturada pelo sentido biológico da visão. Eis aí um símbolo, uma leitura de perenidade: a camélia, em sua função ornamental, embeleza, enfeita, e, sem seu odor indicando seu tempo de vida (ou fim da vida), há em seu existir simbólico, a supressão da vida e da morte. Logo, a camélia pode ser um suporte, um símbolo da atemporalidade do estilo Chanel.

O “perfume Chanel número 5”, ainda que não se trate materialmente de um item de vestuário, cumpre o papel de uma espécie de adorno olfativo, isto é, enquanto as roupas produzem um visual, o perfume compõe essa produção por meio do olfato. É considerado aqui um ícone simbólico. As biógrafas e a historiografia de moda, em geral, são consensuais em datar o perfume no ano de 1921.

Imagem 32 - Caricatura divulgando o Chanel nº 5.



Fonte: Charles Roux, 2007, p.187.

Chanel número 5 - história que parece um conto de fadas, mas que é também a “base sólida de seu império”. O número 5 foi multiplicado milhões de vezes, em uma proliferação vertiginosa que tornou Coco Chanel rica e reconhecida em todo o mundo, “transformando seu nome em marca”, fazendo com que seu rosto ficasse tão famoso quanto seu logo. [...]. O que se sabe com certeza é que o perfume foi colocado à venda em 1921 (Picardie, 2011, p. 95-97, grifos meus).

A narrativa de Picardie emula dois fatores cruciais para a problemática aqui proposta. Inicialmente, quando a autora afirma que o perfume é a “base sólida de um império”, ela ratifica a importância deste produto para a manutenção do equilíbrio financeiro da estilista. Isso porque, como mencionado no capítulo anterior, o perfume não é suscetível às mudanças sazonais que a moda impõe. Não é preciso empreender um grande esforço criativo e, consequentemente, financeiro, para sua produção. Deste modo, uma vez elaborada a essência, o frasco, a divulgação, o que resta é reproduzir este ciclo, mantendo o perfume aliado à noção de elegância.

O segundo aspecto tem um caráter simbólico. Quando Picardie diz que Chanel transformou “seu nome em marca”, em função da nomenclatura do perfume, talvez este seja o ponto fundamental, ou seja, o que conecta irremediavelmente a criadora e sua criação. Neste momento, alguém poderia dizer: mas as coleções também não são atribuídas a Gabrielle Chanel? As coleções ou os produtos de vestuário também não carregam consigo o nome da criadora? E aqui é preciso ter o cuidado com o deslizar entre tempos e percepções já decantadas em uma longa duração. Isso porque, na atualidade, já é lugar comum dizer um *tailleur Chanel*, uma bolsa Chanel, um sapato Chanel e assim por diante.

Sobre o nome próprio, é possível retomar o argumento de Bourdieu (1986) quando os usos dos termos *madame* e *mademoiselle* foram discutidos anteriormente. Ele propõe que o nome é a primeira visualização de uma identidade, seja em registros oficiais ou espaços sociais. Então, quando a estilista, antes do número 5, insere seu nome, ela alimenta uma simbiose entre ela mesma e sua criação, consolidando uma identidade. Visto de outro modo, é na ação de nomear algo ou alguém que consiste na primeira atribuição de significado ou identidade para o objeto/sujeito. Como quem nomeia um filho que é sua herança, a criadora de moda imprime seu nome na sua criação.

O debate agora se volta para o que se entende como a primeira peça de roupa - um vestido - designado por Gabrielle. Isso porque, até agora, tratou-se, como bem esclarece Treptow (2007), de elementos que compõem um estilo, ou seja, referências, detalhes. O “*petite robe noire* ou pretinho básico” já reúne em si um traje com alguns destes elementos de estilo, sendo uma referência mais elaborada.

É verdade que o pretinho não foi formalmente identificado como “a forma do futuro até 1926”, quando a Vogue americana publicou um desenho de uma criação de Chanel e anunciou: ‘Aqui está um Ford assinado por Chanel’. Era aparentemente simples, mas com uma bainha elegante, em crepe de seda preto, com mangas longas e estreitas, usado com um fio de pérolas brancas; e a Vogue mostrou-se correta em sua previsão de que se transformaria em um uniforme, tão conhecido quanto um automóvel Ford; rápido, elegante e discreto (Picardie, 2011, p. 77, grifo meu).

A despeito das fortes críticas que suscitou, o ‘Ford assinado Chanel’ [o vestido tubular preto, pretinho básico] teve o sucesso previsto. Nada o deteve. Em vão os cronistas masculinos deploraram tantas supressões: ‘Não há mais peito, nem ventre, nem quadris. Quanto à saia, foi cortada pelo joelho’. Em vão ironizaram: ‘A moda feminina deste momento do século XX será batizada corte-sempre’. Não será mais somente dos homens que dependerá a escolha das mulheres. É no gosto simplificador de Chanel que elas confiarão. [...] “Em 1926, a edição americana da Vogue predizia que um certo vestido preto de Chanel, em crepe da China, de mangas compridas, muito ajustadas, seria uma ‘espécie de uniforme que todas as mulheres desejariam vestir. Como?! ‘Várias mulheres aceitando usar o mesmo vestido’? Essa profecia parecia perfeitamente insensata. Então, a fim de que suas leitoras admitissem que seria talvez por sua simplicidade impessoal que esse vestido faria um imenso sucesso, a revista arriscava uma comparação: hesita-se encontrar um automóvel sob pretexto de que ele não se diferencia de outro da mesma marca? Pelo contrário. A semelhança é garantia de qualidade. Assim, também a moda entrava na ‘era da padronização’. Uma evolução irreversível. E a Vogue concluía: ‘Eis um Ford com a assinatura Chanel’” (Charles Roux, 2007, p. 226-227, grifos meus).

Estes trechos permitem algumas reflexões interessantes, retomando os conceitos de “dispositivo amoroso”, de Valeska Zanello. O vestido tubular, que será chamado de pretinho básico, é comparado ao carro Ford. Há o questionamento de mulheres usarem o mesmo vestido quando parece regra que elas queiram se diferenciar umas das outras. Para tentar justificar esse comportamento feminino de uniformização, de padronização, utiliza-se a comparação com o carro Ford (manobrado em maioria pelos homens), que quanto mais simples e mais reproduzido é a garantia de qualidade. Até aqui, quando as biógrafas recuperam as críticas das revistas, ao que tudo indica parece que a moda, por meio do pretinho básico, coloca as mulheres no mundo masculino, ou seja, a moda intenta agir como instrumento ou linguagem de equidade de gênero. Em outras palavras, se os homens possuem um objeto de desejo no carro Ford, as mulheres anseiam o pretinho básico. Porém, neste raciocínio, o vestido é significado em relação ao seu referente masculino, o carro Ford. Logo, o item de vestuário feminino perde sua originalidade uma vez que há um referente equivalente no mundo masculino.

Imagem 33 - Vestidos Chanel na Vogue francesa em 1927.



Fonte: Charles Roux, 2007, p. 227.

Seguindo, ao pensar que o Ford é um veículo manuseado e dirigido majoritariamente por homens naquele momento, talvez a mensagem subentendida que fique para a aceitação do vestido preto padronizando às mulheres seja a seguinte: ainda que a moda do vestidinho preto pareça incluir mulheres no mundo masculino, na realidade elas são dirigidas por ele e aqui é o ponto sensível da ideia de revolução feminina pelo vestuário que é questionada nesta pesquisa. O vestuário tenta incluir e, em alguma medida, insere as mulheres nesse mundo masculino, contudo, há uma estrutura basal que apenas instrumentaliza essa inclusão, ou seja, há inclusão por brechas e com ressalvas e não uma inclusão completa.

Outro aspecto que Charles Roux traz avante é a crítica masculina depreciando a nova proposta de modelagem, que não mais delineia as formas corporais da mulher, como era até então.

Foram estes vestidos que inspiraram a Paul Poiret seu célebre dito: ‘O que Chanel inventou? A miséria de luxo’. Ou ainda: ‘Outrora as mulheres eram elegantes e arquiteturas como proas de navios. Agora se assemelha a pequenas telegrafistas subnutridas’ (Charles Roux, 2007, p. 227).

A metáfora da “prateleira do amor” vem a calhar, mais uma vez: “se quem avalia física e moralmente o valor das mulheres, na prateleira do amor, são os homens, quem avalia os homens são os próprios homens” (Zanello, 2022, p.99). Há um aforismo assinado por Chanel, que ilustra muito bem a dinâmica dos dispositivos proposta por Zanello: “Dizem que as

mulheres se vestem para as outras mulheres, por espírito de competição. É verdade. Porém, se não houvesse homens, elas não se vestiriam mais” (Charles Roux, 2007, p.377).

Porém, a crítica denota também um deslocamento, uma brecha: as mulheres agora seguem o que Chanel disser e não mais atendem diretamente aos anseios masculinos. Este é o gancho para outra possibilidade de reflexão. É na apropriação das formas e cores atribuídas historicamente ao vestuário masculino burguês que Chanel atualiza o vestir feminino. Ao criar este referente atualizado para o vestuário feminino, a estilista ao mesmo tempo que equilibra os modos de vestir, também oferece uma vestimenta alternativa, que propicia conforto e mobilidade para as mulheres. Deste modo, ela propõe uma forma de vestir que permite mais independência para as mulheres, principalmente para se locomover. Além disso, Chanel desconfigura aquilo que é desejável aos olhares masculinos, para enaltecer a funcionalidade para as mulheres. É neste aspecto que o vestuário criado por Chanel, na figura do vestido preto básico, se afasta da validação masculina, própria do “dispositivo amoroso”.

E com isso não se invalida e não há aqui nenhuma pretensão em criar classificações categóricas, mas sim, compreender como, neste caso, talvez o “dispositivo de eficácia” tenha mais peso que o “dispositivo amoroso”. Por fim, este pode ser um fator em que Chanel angaria mais “capital simbólico de autoridade” no vestir, o que pode explicar sua “permanência ofíciosa” a longo prazo.

O debate do vestido preto básico se desdobra para a escolha e uso de cores sóbrias e neutras por Gabrielle Chanel, especialmente o preto. “Mas Coco iria mudar tudo isso; Chanel iria impor o preto” (Picardie, 2011, p.65). As duas orações propostas pela biografia deixam implícita a ideia da criação, da originalidade e o uso do preto como o gatilho de um novo paradigma de moda. E aqui é mais um momento em que o recurso da “ilusão biográfica” que convencionou-se chamar de “obsessão com as origens” é mobilizado pela autora para elaborar marcos temporais na história da moda pelas criações da estilista.

Mulheres de negócios ou de outras profissões às vezes também usam o *tailleur* preto com uma blusa branca. Consultores de moda sugerem essa combinação para criar um efeito de autoridade e domínio; definitivamente não é recomendado para provocar nem confiança, nem afeição. O elegante “vestidinho preto”, que se popularizou pela primeira vez na década de 50, continua a ser visto, especialmente em mulheres ricas, urbanas, com mais de 30 anos. Geralmente é usado com acessórios coloridos e uma ou duas jóias caras (Lurie, 1997, p.204).

Lurie (1997) atenta para os significados atrelados à cor preta no vestuário. Na segunda metade do século XIX, roupas pretas para uniformes carregam um tom solene, como para advogados, por exemplo. Enquanto isso, para pessoas abastadas, o sentido era dramático. Outro

aspecto apontado por Lurie diz sobre o uso de cores pretas quando, no ambiente, predomina o uso de diversas cores. Neste caso, o sujeito que usa o traje preto “pode parecer venerável, diabólico, perigoso, melancólico, pesaroso ou qualquer combinação dessas qualidades” (Lurie, 1997, p.201). Todavia, a autora enfatiza que esta significação não se faz sozinha: as maneiras dos indivíduos, bem como o luxo (ou não) dos materiais das roupas compõem este tipo de leitura semiológica.

Foi ao longo dos anos 1930 que outros usos típicos da marca Chanel foram sendo construídos, dentre eles, destaca-se aqui o “uso da cor branca” no vestuário a apresentação das “coleções de joias”.

Em 1929 alguma coisa muda no gosto. Uma virada decisiva? Não, uma transição. De início lenta, quase imperceptível, que se acentua com a revolta social de 1936, para daí acelerar-se até 1939. Sim, “uma época está morrendo”. Desaparecem, em 1929, as insolências do imediato pós-guerra, e também a febre do negro que havia caracterizado tanto a moda como a decoração dessa época. (...). Mas a extravagância da “década nascente” é que, enquanto os tempos se tornam negros, a moda se torna branca (Charles Roux, 2007, p. 294, grifos meus).

Antes de mais nada, é urgente apontar e reconhecer o viés racista na frase de Charles Roux, elaborada no intuito de ilustrar a contradição entre um momento de incerteza econômica e as mudanças na moda. A biógrafa francesa traz diversos elementos passíveis de reflexões. O primeiro deles é a exposição do paradoxo da moda: à medida que aumentam as tensões geopolíticas e as reverberações da Crise de 1929, a moda, que até então preconizava o uso da cor preta, vai lançar mão, em contrapartida, da cor branca.

As mulheres pensam em todas as cores, menos na falta delas’, afirmou. ‘Eu disse que o preto tinha tudo. O branco também. Têm uma beleza incomparável. É uma harmonia perfeita. Vista mulheres de branco ou preto em um baile: serão as únicas a se destacar no salão. Certamente, Chanel se vestia de branco para ser vista, como fica evidente ao folhearmos as páginas das revistas de moda a partir de 1929. “Chanel é onipresente” (Picardie, 2011, p.147, grifo meu).

Não se perde de vista que este trecho é um dos recorrentes em que a autora britânica utiliza o termo “onipresente”, para criar a sensação da “atemporalidade oficiosa” de Chanel.

Seguindo, é preciso voltar para a construção do sentido das cores no vestuário. De acordo com Lurie (1997), a cor branca é geralmente associada ao prazer e pureza, bem como é utilizada na contemporaneidade nos matrimônios. Além disso, traz consigo, a partir do século XX, a noção de limpeza e assepsia. A última possibilidade descrita pela autora é a do branco colonial, ligada ao imperialismo britânico nos trópicos, lugar em que o vestuário e os acessórios brancos se tornaram uma proteção contra o sol e o clima quente.

Ressalte-se que o uso do branco não foi exclusivo de Gabrielle Chanel, outros criadores de moda também o fizeram. Charles Roux (2007) comenta que a estilista se apropriou do branco, principalmente dos cetins e sedas, em função da influência oriental, explicitada também nos biombos coromandel que a criadora de moda manteve no ateliê até o fim.

Outro aspecto importante nesse trecho da biografia francesa são os termos designados para demonstrar uma época que nasce e outra que morre, criando um sentido de mudança temporal. É importante observar também que a autora, via narrativa, não faz cortes precisos do tempo, mas sim elenca o termo “transição” para falar desta mudança. Nesse sentido, talvez seja possível pensar na noção desenvolvida por Koselleck (2014) de “estratos do tempo”: o tempo não é único, linear e coeso. Ao contrário, ele é composto por camadas de eventos que se sobrepõem e, não necessariamente, se organizam encadeados um após o outro.

Chanel produziu também “bijuterias e joias”. O excerto a seguir, da obra de Charles Roux, fala sobre o momento em que a estilista fez uma exposição de jóias constituídas principalmente por diamantes. Assim, a principal ideia, além do luxo, é a noção de utilitarismo, ou seja, são jóias que se movem, se transformam.

Ninguém esperava que uma mulher que não era diamantista nem joalheira decidisse fazer” jóias (sic) verdadeiras”, ela que se fizera campeã das “bijuterias”. A renovação das formas era evidente. As joias eram transformáveis, de modo que se “desdobrasse” ou, de “uma só pudessem ser feitas quatro” (Charles Roux, 2007, p. 282, grifos meus).

Imagem 34 - Joias funcionais em diamantes criadas por Chanel



Fonte: Fotos de Robert Bresson (In: Charles Roux, 2007, p.283).

Chanel explorava os paradoxos inerentes ao sistema de moda, aqui, ilustrados pelo uso concomitante de jóias e bijuterias. A biógrafa britânica narra como Chanel retirou os excessos

do vestuário para, em seguida, adorná-lo com jóias e bijuterias, na figura das cascatas de colares de pérolas.

Impiedosamente, as mulheres foram despojadas de suas roupas vistosas e vestidas com saias e tricôs simples; e quando ficaram parecidas com mensageiros da Western Union, reduzidas à pobreza chique, então, e só então, ela as adornou com bijuterias, com grandes esmeraldas, rubis e cascatas de pérolas (Picardie, 2011, p.166).

Após o vácuo improdutivo de cerca de quatorze anos (1940-1954), o retorno de Gabrielle Chanel ao mundo da moda é marcado pela consolidação de alguns dos seus principais ícones ou elementos identitários.

A “bolsa 2.55” consiste em uma bolsa montada em matelassê e alças de correntes, geralmente, na cor preta. De acordo com Picardie (2011), foi lançada em 1955, porém, não foi a primeira bolsa desenvolvida por Chanel. A primeira delas foi criada em 1929. Daí a numeração simbólica: 2.55 foi a segunda bolsa criada pela estilista, mas lançada em 1955.

A 2.55 - batizada após o lançamento, em fevereiro de 1955 - usava os números como um ingrediente de sua mística, código cifrados do passado, que aumentavam a percepção da bolsa como um clássico, como se parecesse que seus dias jamais seriam contados. Essa não foi a primeira bolsa criada por Chanel - a primeira surgiu em 1929 -, mas quando ela falava da 2.55 a mensagem era de praticidade, e também de herança (Picardie, 2011, p. 219-220).

A biógrafa britânica relaciona o uso de matelassês na bolsa como uma referência à própria decoração das almofadas do sofá no ateliê da *rue Cambon*, que ela mesma visitou. “Seria possível continuar procurando por algum significado ali, observando as almofadas douradas do sofá (matelassadas em sentido diagonal, como suas famosas bolsas), procurando por leões, contando os pares de animais” (Picardie, 2011, p.14).

Imagem 35 - Rol de Bolsas Chanel





Fonte: <https://www.chanel.com/br/moda/bolsa/c/1x1x1/>. Acesso em: 26 mar. 2024.

Outro elemento icônico ligado a Chanel é o uso do “escarpim bicolor”, lançado em 1957, dois anos após a bolsa 2.55. Novamente, é a biógrafa britânica quem melhor historiciza o item, explicando a inspiração nos sapatos esportivos ingleses e a justificativa de que o sapato claro com as pontas escuras, além de alongar as pernas, criava uma sensação ótica de pés femininos menores.

Depois da bolsa, ela introduziu outro componente no look Chanel básico: o escarpim bicolor, que passou a ser produzido em 1957, com o qual era frequentemente fotografada. Como o casaco, ele sugeria uma tradição cavalheiresca britânica: o Duque de Westminster e seus amigos usavam sapatos bicolores em lona branca e couro bege para jogar golfe, e o Príncipe de Gales foi visto com versões igualmente esportivas nas décadas de 1920 e 1930, conferindo a aprovação real a um calçado antes considerado vulgar e pouco respeitável. Mas as versões de Chanel, em couro bege com a ponta preta, eram práticas e agradáveis. “A ponta preta, levemente quadrada, encurtava o pé”, explicou monsieur Massaro, criador dos calçados para a Casa de Chanel até hoje. “O bege se diluía no todo e alongava a perna”. O salto não era alto demais para caminhar, mas o suficiente para dar um balanço ao passo. “Uma mulher com um bom sapato nunca está feia”, comentou mademoiselle, acrescentando outra máxima a sua coleção. “Eles são o último toque de elegância” (Picardie, 2011, p. 220).

Neste quesito, mais uma vez é possível ponderar alguns aspectos sobre a criação de Gabrielle Chanel. A primeira delas é a apropriação de referências, neste caso, de sapatos masculinos para o seu referente no vestuário feminino. Mas que isso, não se trata de qualquer calçado masculino, trata-se de sapatos próprios de práticas esportivas, portanto, pressupõe conforto e mobilidade.

Imagem 36 - Sandálias Bicolores



Fonte: <https://www.chanel.com/br/moda/sapatos/c/1x1x5x5/scarpins-sandalias/>. Acesso em: 26 mar. 2024.

Outro aspecto é o uso estratégico de cores sóbrias que simulem os pés femininos menores. Mais uma vez, ainda que se assemelhe a uma aparente revolução conferida à Chanel, percebe-se que ao se apropriar de referências do vestuário masculino para atualizar a indumentária feminina, lançando mão de conforto e mobilidade, a estilista atua em uma brecha. Uma das justificativas para o sapato toca no “dispositivo amoroso”: parecer ter pés menores ou mais delicados serve a apreciação ou trata-se de uma categoria de apreciação masculina, colocando este quesito (pés delicados e pequenos) como um tipo que localiza (ou não) as mulheres na “prateleira do amor”.

Nos anos 1950 e 1960, Chanel delineia e consolida um dos ícones mais importantes referidos ao seu estilo: o *tailleur de tweed* Chanel. Deste conjunto, o maior destaque vai para o casaco. Ele consiste em um casaqueto levemente ajustado, sem gola, todo forrado (uma referência a alfaiataria inglesa), com fechamento com grandes botões dourados. Estes que a biógrafa francesa afirma que Chanel buscou ideias nos uniformes militares do Segundo Império. “E também galões do tipo *brandebourg*, trançados em passamanaria e, nos *dólmãs* (ó Chanel!), nove botões dourados que eram o privilégio da cavalaria” (Charles Roux, 2007, p.16). Outros elementos do casaqueto Chanel são bolsinhos frontais e as peças são geralmente confeccionadas em *tweed* e *jersey*, o ponto chave na modelagem deste casaco é seu caimento:

na barra do casaco, a estilista costurava um debrum interno, embutindo uma corrente. Desta maneira, o peso da corrente, mantém o casaco alinhado ao corpo.

Imagem 37 - Tailleur Chanel na Vogue, 1960



Fonte: Charles Roux, 2007, p. 367.

Forrado de seda, com uma pequena corrente costurada no fundo para garantir um caimento perfeito, Chanel criava cada casaco para que se ajustasse perfeitamente, mas ainda assim com flexibilidade suficiente para que a mulher pudesse movimentar os braços ou enfiar as mãos nos bolsos colocados cuidadosamente. Alguns eram feitos de jérsei, lembrança daqueles que tinha introduzido durante a Primeira Guerra, confortáveis como um cardigã. Outros eram de tweed, macios como aqueles que tomarem emprestado de Bendor e uma reafirmação do *style anglais* que a tornou famosa, combinando o estilo aristocrata inglês com a elegância essencialmente parisiense; assim o casaco de Chanel renasceu nos anos 1950, com acabamento em gorgorão e botões dourados gravados com os símbolos pelos quais ela ficou conhecida - a cabeça de um leão, símbolo do seu signo astrológico; uma camélia, sua flor favorita; estrela, como as de sua coleção de diamantes e as de La Pausa; e o famoso logo do duplo C (Picardie, 2011, p.219).

Há um evento histórico que fomenta a constituição da semântica atemporal ao *tailleur* Chanel, e, conseqüentemente, seu estilo. Picardie descreve no excerto a seguir a relevância do conjunto Chanel usado por Jackie Kennedy quando ocorreu o assassinato do Presidente Kennedy, em 1963.

Independentemente do que morreu com o assassinato de Kennedy, “o conjunto Chanel sobreviveu”, um fragmento de evidência visível de uma fração de segundo em que a história foi feita, mesmo quando parecia desmoronar. (...). E, apesar de estar guardado, o conjunto Chanel sobreviveu nas fotos - a maioria delas preto e branco

granulado - como lembrança perturbadora de uma era perdida que no início fora considerada dourada e que depois ficaria manchada (Picardie, 2011, p.230, grifo meu).

Lançando mão da noção literal de sobrevivência, a autora britânica dá um protagonismo ao vestuário da primeira-dama e constrói em torno dele uma espécie de “suporte da memória”. Esta noção de suporte de memória é descrita pela alemã Aleida Assmann na sua obra “Espaços da recordação” (2011). “As mais antigas descrições da memória já se valiam de metáforas de sistemas tecnológicos de registro, que por sua vez refletem a oscilação da história das mídias: de tabuinhas de cera e pergaminhos chegamos à fotografia, ao filme e ao computador” (Assmann, 2011, p.24). Ela entende que a memória é um fenômeno estudado e explicado por diversas ciências. Porém, quaisquer sejam as suas funções, ela, historicamente, precisou de dispositivos de arquivamento ou suportes de memória.

Além disso, a biógrafa britânica sugere que há todo um mistério em torno desse fato histórico. Contudo, o *tailleur* ensanguentado é inquestionável no sentido de que, como um suporte de memória, não pode ser fraudado e, portanto, carrega consigo a memória mais verossímil daquele assassinato. Em outras palavras, o *tailleur* usado por Jackie Kennedy se torna evidência material do assassinato de um presidente, cuja imagem foi reproduzida em diversas mídias mundo afora. Ainda que seja por meio de uma tragédia, o *tailleur* Chanel ganha uma publicidade gratuita em escala mundial.

Imagem 38 - *Tailleur* rosa de Jackie Kennedy, 1963



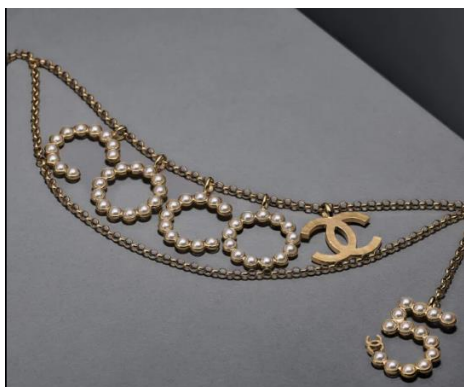
Fonte: (Charles Roux, 2007, p.367).

Quanto ao duplo C, a logomarca da grife, Picardie diz que Chanel se inspirou nos padrões geométricos dos vitrais do orfanato em que viveu. Entretanto, esta é uma percepção da biógrafa e não foi encontrada nenhuma outra explicação para a ideia de entrelaçar as iniciais.

Alguns feixes de luz cortam as sombras através das janelas cinza fosco e branco perolado; não há um vitral figurativo nessa abadia cisterciense, mas os painéis formam um padrão geométrico, nós e laços estranhamente parecidos com o duplo C do logo da Chanel (Picardie, 2011, p.27).

O que é importante sobre a logomarca é que ela se torna mais que um elemento identitário, ela se materializa, principalmente, nos itens de joalheria, mas também, nos fechos das bolsas e em algumas estampas ou detalhes das roupas em si. Assim, a logomarca também atua para além de nomear os produtos, ela em si, se torna um produto que repercute o sentido de atemporal.

Imagem 39 - Logomarca no cinto e na presilha de cabelo, respectivamente.



Fonte: <https://www.chanel.com/br/moda/outros-acessorios/c/1x1x4/>. Acesso em: 26 mar. 2024.

Por último e nem por isso menos importante, a *maison* Chanel na *rue Cambon*. Picardie inicia e encerra sua obra narrando descritivamente o lugar. Com seu tom poético, faz analogias, comparações e interpretações dos objetos que compõem o espaço. Porém, é por meio do seu olhar de enunciadora que ela participa da prosa, ela mesma reverberando a presença onipresente de Chanel.

Abra a porta, e é como se ela nunca tivesse deixado o edifício, pois aqui seu santuário foi preservado, décadas após sua morte, em 10 de janeiro de 1971. Alguém até poderia chamá-lo de mausoléu, mas o lugar parece vivo demais para isso; os quartos ainda estão repletos de sua presença e também dos seus pertences (Picardie, 2011, p.10-11).

São nestes dois capítulos, que iniciam e encerram a biografia da autora britânica, que a noção de presença sobrenatural é construída. A *maison* funcionou como ateliê e sala de desfiles no térreo, enquanto a estilista habitou por algum tempo o andar de cima. O espaço de desfiles é descrito com uma extensão do estilo Chanel: formas bem definidas, cores sóbrias. Já a ala particular da criadora, está repleta de livros, estatuetas, quadros e os famosos biombo Coromandel.

A historiadora Olívia Silva Nery, no artigo “Objeto, memória e afeto: uma reflexão” (2017), explica que uma casa e seus cômodos, bem como a decoração, estão impregnados das subjetividades dos moradores.

Começamos pelo espaço mais íntimo e que é detentor de uma quantidade de símbolos e significados muito grande – a casa. O espaço da casa é um universo individual, íntimo e familiar, que abarca toda a complexidade da relação entre público e privado. A maneira como os espaços e os cômodos são distribuídos, a forma como os objetos estão expostos (ou não) e a seleção de quem entra na casa e em cada cômodo faz com que o espaço doméstico seja carregado de complexidade e ao mesmo tempo seja uma extensão da vida, da cultura e da posição do indivíduo na sociedade (Nery, 2017, p.146).

Imagem 40 - Ala privada de Chanel



Fonte: Fotografia de Doisneau (In: Charles Roux, 2007, p.368).

À vista disso, Bourdieu; Delsaut (2001) discorrem como a decoração das residências dos estilistas diz sobre o seu lugar na “dinâmica do campo” da alta costura - se “pretendente” ou “dominante”. Mais que isso, a qual grupo social se enquadra esse “gosto decorativo”. Os autores elencam alguns deles, mas parece ser Balmain aquele que melhor se aproxima das descrições do espaço privado de mademoiselle.

Os dois extremos - Balmain, o sobrevivente; (...). Por um lado, a *elegância* e a *opulência*, o luxo ascético que define a burguesia tradicional: o centro e o símbolo deste universo é o salão, ao mesmo tempo, lugar de recepção destinado à conversação - cujo estilo e tom são definidos pela própria qualidade da decoração e dos assentos, austeras poltronas Luís XV - e peças de exibição, ou seja, os troféus culturais, do proprietário, móveis e outros objetos antigos, tudo perfeitamente legítimo: desde as estatuetas chinesas da época T'ang até os quadros dos mestres menores franceses do século XIX (Bourdieu; Delsaut, 2001, p.14).

A biógrafa busca humanizar os espaços importantes da *maison* Chanel, criando uma analogia do próprio corpo da estilista. “Se a escada espelhada é a espinha dorsal da Casa de Chanel, o salão de mademoiselle - o maior dos três cômodos principais - é seu coração oculto” (Picardie, 2011, p.11-12). O texto “Espaço e literatura: introdução à topoanálise” (2008), do pesquisador brasileiro Oziris Borges Filho, oferece um recurso explicativo a partir da literatura, desdobrando ideias de Gaston Bachelard (*A poética do espaço*, 1978). A topoanálise é uma interpretação do espaço na obra literária e que extrapola o “estudo psicológico”.

Diante da diversidade das funções do espaço, Picardie parece mobilizar nestas analogias entre os elementos da casa ao corpo de Gabrielle a função que caracteriza as personagens, alocando-as no ambiente socioeconômico e psicológico que vivem. Borges Filho (2008) comenta que, por meio deste recurso, é possível antecipar as atitudes da personagem mesmo antes de qualquer ação, pois elas já foram sugeridas pelo espaço que ela ocupa. É importante observar que esses espaços são consistentes para a personagem, sendo lugares onde ela reside ou frequenta com regularidade.

Imagem 41 - Salão de Espelhos da Casa Chanel



Fonte: Charles Roux, 2007, p. 230-231.

A partir da topoanálise, é possível entender e nomear a estratégia de Picardie ao sugerir que a escadaria espelhada seria a coluna dorsal e o salão de espelhos, o coração de Gabrielle. A espinha dorsal é aquela que sustenta o corpo, logo, era da escadaria que encaminhava e acompanhava com olhos atentos os desfiles de seus modelos. Era este momento que a mantinha de pé, caminhando. O salão como seu coração é onde estão resguardados os sentimentos. Os desfiles de primavera-verão e outono-inverno são as “sístoles” e “diástoles” que bombeavam vida e carregavam as emoções de Chanel.

Ao humanizar o espaço físico que ainda existe e está conservado, mobiliza-se também a noção de presença (etérea) da própria Gabrielle Chanel. A *maison* atua, sob a escrita de Picardie, como um santuário em que Chanel é eterna e reina no mundo material, mesmo após sua morte. O edifício é um “suporte de memória”, que quando visitado, ressoa a esta presença onipresente de Chanel. Portanto, a ideia da “presença sobrenatural” pode ser um fator de perpetuação da ideia de continuidade ou atemporalidade. Mais que isso, para reforçar a ideia de Chanel como um monumento e identidade francesa, o prédio da *Rue Cambon* foi chancelado como patrimônio pelo ministério da Cultura na França em 2013, de acordo com o site da grife.

Imagem 42 - Chanel monumentalizada



Fonte: <https://www.chanel.com/br>. Acesso em 9 ago. 2023.

Picarde também descreve um dos mais importantes instrumentos quando se fala de tempo. “Os ponteiros dos relógios ‘estão parados para sempre’, a sala é silenciosa, as cortinas cor de creme não se movimentam; nada se mexe no reflexo dos espelhos, a luz brilhante do lustre ‘presa no tempo’, como se estivesse preservada em âmbar” (Picardie, 2011, p.15, grifos meus). Esse trecho traz consigo a noção de suspensão do tempo. Ao relatar a imobilidade dos espaços e objetos, aludindo-os como “presos no tempo”, a autora sugere essa atmosfera de suspensão temporal, de algo atemporal, ou seja, aquilo que está fora do tempo. Logo, nem vivo nem morto, mas em suspenso.

Gabrielle Chanel cria seu estilo, por meio da repetição de seus elementos identitários, a partir da sua própria vivência e experiência no corpo de uma mulher, branca, francesa, que transita do mundo de pobreza para a burguesia, colocando-os em contraposição às criações dos grandes costureiros. Nesse sentido, esses objetos, mesmo após a morte da estilista, carregam uma parte do “corpo etéreo” Chanel, dessa “aura chaneliana”, justamente porque as criações partem da sua perspectiva de mulher que veste e faz para vestir mulheres.

É preciso que uma roupa tenha lógica’, e era isso que ela respeitara. Na sua opinião, os modelos desses senhores - referindo-se a seus concorrentes masculinos - eram todos o contrário da lógica: ‘Ah! decididamente, os homens não são feitos para vestir mulheres (Charles Roux, 2007, p. 359).

Avançando, retoma-se o trecho em que a revista *Time* afirma que a estilista “não inova pela novidade”, ou seja, há uma espécie de “paradoxo chaneliano” estabelecido dentro do sistema mudanças pela novidade. Se a estilista não inova pela figura da novidade - que é a

regra do sistema -, a sua inovação vem de onde? O que coloca Chanel no ápice do sistema de mudanças e novidades da moda se ela não traz nenhuma novidade?

(...) a [revista] Life rapidamente endossou o trabalho de Chanel e percebeu que o que fora considerado “um retorno às glórias do passado na verdade estava moldando o futuro”. ‘Ela já está influenciando tudo’, proclamou a revista. ‘Aos 71, Gabrielle Chanel está criando mais do que uma moda: “uma revolução”’. Parecia contraditório - e ainda aparece, mesmo com o benefício da perspectiva - que “o fato de não mudar fosse visto como transformação” (Picardie, 2011, p. 217-218, grifos meus).

Eis aqui outra revista que apresenta uma referência parecida: não mudar é percebido como mudança. Aqui, é imprescindível apontar algo que parece um contrassenso quando se trata do sistema de novidades: a moda criada é mais conservadora do que se imagina. Isso porque é muito arriscado, do ponto de vista dos criadores e das *maisons*³², empreender dinheiro e esforços para criar algo muito inusitado e que pode não ser aceito ou bem visto pelo público. Deste modo, as mudanças nas estações são sutis e pontuais. Não é por acaso que a moda no século XX é contada decenalmente até os anos 1980 e 1990, quando a aceleração da informação pelos meios de comunicação irradiou mais rapidamente as tendências de moda, forçando a segmentação das coleções³³ e aumentando as redes de *fast-fashion*³⁴.

Um aspecto considerado crucial para compreender como “não mudar é considerado mudança” é o crescimento das roupas prontas para vestir. Com a ampliação das possibilidades de consumo, a alta costura é escamoteada do seu poder em “ditar modas”. Há um aumento de oportunidades em produzir e vender roupas mais acessíveis que aquelas da alta costura e que não copie dela aquilo que será moda em determinada estação. Mesmo os criadores que possuem casas de alta costura, têm de produzir coleções diferentes para suas linhas de *prêt-à-porter*. Então, talvez esteja aí a explicação: com a profusão de referenciais de moda que mudam a cada coleção, não mudar fosse considerado, naquele momento, a verdadeira novidade.

As imagens a seguir foram selecionadas com o intuito de ilustrar esta repetição dos itens de estilo Chanel, que alimentam a atemporalidade Chanel, nos anos 1960, 2010 e 2024 respectivamente.

³² É importante apontar que este estudo perpassa a moda pela perspectiva da “criação e elaboração do vestuário”, ou seja, na ponta do processo produtivo. Esta ressalva é importante porque as propostas criadas passam pela divulgação, comercialização e massificação, momentos estes do ciclo de moda que geram outros debates sobre uma mesma temática.

³³ As coleções, desde os primórdios da alta costura, são divididas em: primavera-verão e outono-inverno. Contemporaneamente, as coleções passam a ter apresentações prévias (*previews*) que testam o que o público vai apreciar, desenvolvem-se em alto-inverno e alto-verão, ou até a venda de coleções temáticas dentro de uma mesma coleção/estação.

³⁴ Moda rápida. É aquela que é comercializada semanalmente ou quinzenalmente, geralmente (mas não só), em grandes redes como Zara, Renner, e assim por diante.

Imagem 43 - Coleção Chanel 1964



Fonte: <https://www.chanel.com/pt/about-chanel/a-historia/1950/>. Acesso em: 26 mar. 2024.

Imagem 44 - Coleção Chanel 2011



Fonte: <https://ayerhsmagazine.com/2024/01/04/les-allures-chanel-couture-fall-2011/>. Acesso em: 26 mar. 2024.

Imagem 45 - Coleção Chanel 2023/2024



Fonte: <https://wwd.com/runway/pre-fall-2024/all/chanel-metiers-dart/review/>. Acesso: 26 mar. 2024.

Por fim, as biógrafas partem da cronologia tradicional e buscam diluir Gabrielle Chanel em seu contexto. Mas é perceptível uma das “ilusões biográficas”: a tentativa das autoras em demarcar temporalmente rupturas e origens (obsessão com origens e mito dos fins), tanto na história da moda quanto na história das mulheres, a partir de ações e criações de mademoiselle Chanel. Elas atribuem à estilista a alcunha de revolucionária ou de uma mulher “à frente de seu tempo”.

Contudo, como uma mulher “de seu tempo”, Chanel estava sob o jugo social e cultural, observados neste estudo pela lupa teórica dos “dispositivos amoroso e materno”, bem como a “dinâmica do campo da moda”. Os movimentos que Chanel realiza no sentido de burlar estes condicionamentos sociais e atuar em brechas, ela os faz em função de uma “certa liberdade” que sua posição como *demi-mondaine* ou amante de um homem rico lhe conferia.

Tratando da biografada, em momento algum das biografias ela caracteriza a si mesma como revolucionária ou que anseia uma revolução no vestir. Em diversos momentos, já mencionados anteriormente, ela achava as roupas produzidas antigas, desatualizadas e desconfortáveis para o seu estilo de vida e queria (e fazia) mudanças.

Dito isto e ponderando sobre o conceito de revolução³⁵, não há, por parte de Chanel nenhuma intenção em operar transformações profundas e radicais na moda feminina. Pode-se falar em transformações ou atualizações, mas, pensando estruturalmente, saias continuam sendo saias, vestidos continuam sendo vestidos, e assim por diante. O que “parece” revolucionário é a mudança de comprimentos, cores e a silhueta: saias e casacos mais curtos, cores mais sóbrias e a modelagem mais afastada do corpo. Não há uma desconstrução significativa destes elementos, antes, eles são remodelados, remanejados para uma nova demanda material que se apresentava naquela conjuntura, para um grupo específico de mulheres, inicialmente, e, em seguida, pela Primeira Grande Guerra.

Todavia, quanto ao texto das biografias, eles sim possuem uma conotação, uma intenção de montar a noção de revolução em torno de Gabrielle Chanel, seja pelo próprio uso da palavra por Charles-Roux, seja pela semântica em Picardie. Fato é que esta estratégia atende à “ilusão biográfica” de “ídolo de origens” e “mito de fins”, para monumentalizar Chanel como marco temporal.

Este esforço das biógrafas em montar uma originalidade exclusiva em torno de Chanel tem explicações. Retomando o exemplo da admiração do historiador Paulo César de Araújo

³⁵ Violenta e rápida destruição de um regime político, ou mudança radical de qualquer situação cultural. Neste segundo sentido fala-se de “Revolução filosófica”, “artística”, “literária”, “dos costumes” (...). O único significado preciso do termo é o político, que teve início no séc. XVIII (Abbagnano, 2007, p. 858-859).

com o cantor Roberto Carlos, Edmonde Charles Roux é uma mulher francesa, contemporânea e próxima à estilista. Então, ela possui muitas aproximações com Gabrielle: ambas são mulheres, têm a mesma nacionalidade e trabalham no mundo da moda, uma é criadora, a outra, jornalista. Estas aproximações podem fomentar esta ideia de originalidade que ultrapassa mais que a simples admiração entre biógrafa e biografada.

Justine Picardie, a biógrafa britânica, além de ser movida pelo encantamento, é uma amiga próxima a Karl Lagerfeld, estilista que assume a *maison* após o falecimento de Gabrielle. Mais que isso, Chanel manteve estreitas relações com os ingleses, apropriando-se de algumas referências dos seus modos de vida, como o gosto pela cavalaria e pela alfaiataria. Talvez aqui esteja outro fator que aproxima Picardie a Chanel.

Portanto, a noção de “atemporalidade ofícosa” é forjada ao longo do tempo nas narrativas das autoras. Os objetos ou elementos de estilo criados por Gabrielle Chanel em sua trajetória vão sendo repetidos e aprimorados nas coleções, de modo que não há como listar um ou outro como fundadores desta noção particular de atemporal, mas sim a coordenação conjunta de todos eles. O que se percebeu durante a pesquisa é que Chanel, conscientemente ou não, vai elencando referenciais na primeira fase de sua carreira, como os tecidos, as cores e as modelagens, enquanto que a materialização do seu estilo se dá na segunda fase de sua carreira, como o *tailleur de tweed* por exemplo.

A estilista busca montar um estilo que intenciona resistir aos ciclos de moda e é chancelada neste discurso pela mídia e pelas artes. Neste eixo de perpetuação da noção de “Chanel atemporal” que as biografias se inserem. Nelas, cada qual em seu estilo, as autoras modulam a “atemporalidade (ofícosa) chaneliana”, compreendida aqui como uma “ilusão biográfica”, em palavras correlatas à ideia de atemporal, como “recuperar sua onipotência”, e construções semânticas, como “*Mademoiselle está em casa*”.

Ao longo das reflexões estabelecidas sobre os elementos icônicos de Chanel, uma possibilidade explicativa para o exercício desta autoridade e desta magia se delineou: Chanel estimula experiências sensoriais por meio de seus objetos identitários. As roupas com formas simples, padronagens e cores sóbrias transmitem, de acordo com Lurie (1997), a sensação de equilíbrio e regularidade. Os tecidos mais utilizados, principalmente o *tweed* e o *jérsei*, fornecem ao tato leveza e maciez, traduzindo parte do conforto das peças. Ao perfume cabe o estímulo do olfato, enquanto correntes e joias, especialmente os fios de pérolas elaboram sons para a audição.

Há uma distinção entre sujeito e objeto nos anos iniciais da trajetória de Chanel como criadora de moda. Contudo, à medida que ela conquista “capital simbólico de autoridade” no

campo da moda, seu “poder mágico” irradia para seus elementos icônicos. Deste modo, os elementos identitários da grife se tornam objetos biográficos, criados pela estilista e que dela apropriam a “magia”. Assim, são objetos que ultrapassam a noção de utilitarismo, uma vez que possuem uma aura simbólica de sofisticação proveniente de sua criadora.

3.3 *NACHLEBEN*: O FANTASMA SOBREVIVENTE DE CHANEL

O sistema de moda produz sua própria temporalidade, ou seja, trata-se de um esquema de mudanças. Então, há nele as categorias passado, presente e futuro. Reavendo a moda como um campo, nos termos de Bourdieu, os consensos estabelecidos de demarcação de tempo são as coleções primavera-verão e outono-inverno pelas quais estilistas e toda a cadeia produtiva se ordenam. Desta feita, ao que tudo indica, mesmo criando novas coleções acompanhando a sazonalidade do sistema, Gabrielle Chanel produz somente presente e futuro porque suas coleções ou proposições não são esquecidas ou relegadas ao passado.

O paradoxo temporal de como algo pode estar presente e ausente ao mesmo tempo é abordado pela perspectiva desconstrutivista. Isso é a fantologia como uma teoria de múltiplas temporalidades e múltiplos passados que convergem, ou ao menos poderiam convergir, no presente (Ramos, 2017, p.208).

Kleinberg com sua abordagem fantológica da história, defende que o passado se manifesta no presente, constituindo-se por jogos de presença na ausência e ausência na presença. Uma analogia interessante para esta reflexão se dá por meio dos conceitos “retrô” e “vintage”. O estilo retrô refere-se a uma estética que utiliza peças produzidas atualmente, mas que evocam um design de décadas passadas. Por outro lado, o vintage envolve peças que são realmente antigas, fabricadas em períodos históricos anteriores e que podem ser encontradas em lojas de segunda mão, brechós ou coleções particulares. A guisa disso, o estilo Chanel tanto é retrô, pois se retroalimenta dos próprios elementos de estilo, quanto é vintage, uma vez que as suas produções carregam os mesmos elementos, logo raramente cairão em desuso.

Imprescindível lembrar que a minha inquietação pessoal, transformada em projeto de pesquisa e que foi executada nestas páginas, nasce justamente dessa percepção “fantológica” de Gabrielle Chanel. É o fantasma Chanel, percebido nas araras das lojas e nos diálogos das consumidoras ao longo dos anos que direcionaram estudo para uma tentativa de conjurá-lo.

Neste momento, as análises se voltam para a percepção da “atemporalidade ou permanência fantasmática, sobrevivente” de Gabrielle Chanel. Esta noção diz respeito àquela

atemporalidade percebida e descrita no cotidiano, na atualidade, isto é, no tempo da escrita desta dissertação. Esta reflexão foi engendrada pelo contato com o autor francês Georges Didi-Huberman, historiador da arte e responsável pelo texto “A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg” (2013).

O autor defende a ideia da *nachleben* ou “sobrevivência” das imagens no tempo. Para ele, a divisão artificial da história da arte em períodos (Antiguidade, Modernidade, ...) ou estilos (Clássico, Neoclássico, ...) não dá conta ou desconsidera a permanência ou continuidade das imagens, como traços e cores, entre essas divisões. Isso significa que na história da arte há muito de Antiguidade no Medievo, como também este persiste no Renascimento, e assim por diante. Esta sobrevivência, em uma analogia muito simples, é como se fosse o magma da crosta terrestre: percorre e existe embaixo de diversos relevos e, quando encontra uma brecha, ele irrompe e se mostra em um determinado terreno.

A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente a morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmais, à sua própria morte: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde, no momento em que talvez não fosse esperada, tendo sobrevivido, por conseguinte, no limbo ainda mal definido de uma ‘memória coletiva’ (Didi-Huberman, 2013, p.55).

A tese da sobrevivência das imagens de Didi-Huberman é instrumentalizada aqui para refletir sobre a atemporalidade chaneliana em um sentido que extrapola, como a lava do vulcão, Gabrielle Chanel e suas biógrafas. Trata-se da “atemporalidade sobrevivente” que irradia incontável pelo cotidiano e, deste modo, se diferencia da “atemporalidade oficiosa”, discutida anteriormente, uma vez que ela não é alimentada, direta e necessariamente, pela grife Chanel ou pelas biografias.

Lurie (1997) comenta que o *tailleur* preto e a camisa branca criam uma aura de autoridade, bem como o tubinho preto, combinado com acessórios coloridos e joias. Ela traz à baila alguns elementos identitários elaborados por Gabrielle Chanel, contudo, não a menciona em momento algum. A referência direta do *tailleur* e do pretinho básico são apresentados como escolhas das mulheres para, na linguagem do vestir e da aparência, representar, nos termos da autora, “domínio”, “autoridade” e “elegância”. “É bem esse o sentido da palavra *Nachleben*, esse termo dos ‘pós viver’: um ser do passado que não para de sobreviver” (Didi-Huberman, 2013, p. 29). E é disso que se trata a “atemporalidade ou permanência sobrevivente”, apropriada de Didi-Huberman: as referências criadas por Chanel que resistem à sua morte, mas que não são controladas ou direcionadas pela Casa Chanel.

Já se sabe, por meio de Bourdieu; Delsaut (2001), que os criadores que assumem as *maisons* devem possuir um carisma semelhante ao do criador inicial para, assim, perpetuar o “capital simbólico de autoridade” da grife. Em outros termos, é um estilo, via repetição de elementos, elaborados por uma estilista no século XX que, após sua morte, permanece oficiosamente tanto na existência da grife, quanto nos suportes de memória oficiais da marca, e ocupa o ranking da terceira marca mais cara do planeta³⁶. Contudo, esta permanência se torna fantasmática quando ultrapassa a barreira do luxo e da cópia, se tornando quase uma norma social implícita, viva no inconsciente das pessoas.

A impressão que fica é de que a manutenção e perpetuação dos elementos identitários da marca são ritualísticos, isto é, dizem respeito a uma espécie de culto para apaziguar o morto. O que traz a memória anedota em torno do *dibuk*, o fantasma que Didi-Huberman retoma para falar de Aby Warburg. De acordo com o tradutor de Didi-Huberman (2013), o *dibuk* é um espírito que se apossa de uma pessoa viva no sistema de crenças judaico. No caso de Chanel, mais que apaziguar, é libertar.

Trata-se de uma “atemporalidade fantasmática”, de uma sobrevivência mutante, não naquele sentido de mudança da moda, mas sim de um estilo que se adequa e encarna em objetos que não são criados pela marca. Ao contrário, estão presentes em outras marcas de *prêt-à-porter*, nacionais ou internacionais, nas cadeias de *fast-fashion*, em uma loja de bairro e, muito provavelmente, em seu armário. Isso porque estes itens, que podem ser roupas ou acessórios, são materializações desse estilo Chanel, mas são traduzidos, no senso comum, como sinônimo de elegância e sofisticação.

O texto “Globalização, atualização e permanência de um estilo: Coco Chanel” (2016), dos professores Nelson Batista Zimmer e Juracy Assmann Saraiva, trata em outra ótica e abordagem esta “atemporalidade sobrevivente”. Os pesquisadores saíram por algumas lojas de Porto Alegre e conseguiram captar em diferentes lojas estas referências do estilo Chanel.

A grife Chanel é amplamente copiada pelo mundo. Seu logotipo, conhecido e desejado, sofre as mais diferentes interferências que, certamente, fariam a própria fundadora da Maison achar graça da excentricidade dos tempos globalizados. O logotipo foi registrado estampado em camisetas e blusas, com bordado em pérolas, em bem-humoradas criações “Chanel fake”, da marca Doidivas, encontradas em loja do centro da capital (Zimmer, Saraiva, 2016, p.101).

³⁶ Ranking elaborado das cem empresas mais valiosas do mundo em 2023. Disponível em: <https://www.kantar.com/campaigns/brandz/global>. Acesso em: 07 set. 2023.

À vista disso, é possível pensar, então, que a produção de imitações ou cópias fomentam a “atemporalidade sobrevivente”. Porque, deste modo, é como se o fantasma Chanel espreitasse diversas esferas de produção e comércio de moda, uma espécie de *dibuk* de que fala Didi-Huberman. Nas ponderações de Zimmer; Saraiva (2016), os elementos disponibilizados pelo mercado de moda não são neutros em relação à identidade de quem os adquire. Eles atuam como um atestado de “identidade inclusiva” para aqueles que os usam, como se, automaticamente, encarnassem estilo concebido por Coco Chanel. Desta feita, os símbolos de Gabrielle permanecem presentes nas ruas ao redor do mundo, atualizando as criações da estilista e assegurando sua contínua presença no imaginário dos consumidores.

Imagem 46 - Bolsas inspiradas no estilo Chanel para o inverno 2014 da loja “A”, no centro de Porto Alegre/RS



Fonte: Zimmer, Saraiva, 2016.

Imagem 47 - Branco e creme, com detalhes em preto, nas lojas “B” e “C”, centro de Porto Alegre/RS



Fonte: Zimmer, Saraiva, 2016.

Portanto, é possível inferir até aqui que as “biografias confiáveis” sobre Chanel atuam ou têm uma parcela de amplificação ou reverberação da “atemporalidade sobrevivente” de Chanel. Mas a parcela mais considerável é a da indústria da cópia e da imitação. Isso porque ela, além de irradiar a “atemporalidade sobrevivente”, “encarna” em roupas e acessórios o fantasma de Gabrielle.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensando nas metas estabelecidas no projeto de pesquisa, elas foram atingidas e extrapoladas, de modo surpreendente. Isso porque, o intuito inicial era de observar e analisar a atemporalidade de dois itens icônicos: o *tailleur de tweed* e a bolsa de *matelassê 2.55*, tendo em vista o tempo de execução do trabalho. O processo de pesquisa avançou de tal modo que, não somente o *tailleur* e a bolsa, mas todos os elementos identitários da marca foram historicizados e problematizados.

Outro anseio era mobilizar assertivamente ferramentas críticas no manuseio de biografias, ou seja, um encaminhamento metodológico no trato das fontes, de modo que respondessem à problemática estabelecida. Inicialmente, esta etapa foi um empecilho, um obstáculo difícil de transpor. No primeiro momento, quando não havia - e não foi encontrado - um método adequado para esquadrihar as biografias, o que tínhamos em mãos eram textos e artigos sobre a biografia como um tipo de escrita da história. Apesar de significativas, as sugestões de escrita manobradas como sugestões de análise nos pareciam insuficientes para a problemática posta. Contudo, por meio de pesquisas, levantamentos de bibliografias, idas e vindas lendo as fontes, diálogos incansáveis entre Michelle e eu, conseguimos elaborar rotas alternativas de modo a sistematizar uma metodologia adequada, pertinente às fontes biográficas e à problemática colocada.

A metodologia se delineou, então, em um processo dedutivo, em três flancos: 1) Conversão das advertências e potências da escrita biográfica pontos de atenção para um primeiro filtro para a análise das biografias; 2) A instrumentalização de conceitos e categorias e 3) Cronologias, marcos temporais e recursos de linguagem. Ressalte-se que esta divisão é didática, com finalidade de apresentação. Na prática, estes instrumentos foram sendo utilizados constantemente durante a leitura das fontes, ou seja, seu uso não foi engessado e estancado, antes foi fluido e articulado.

Outra etapa foi a eleição de “lupas teóricas” pertinentes e que nos permitissem avançar um pouco mais. Reavemos a “ilusão biográfica” de Pierre Bourdieu para pensar quais eram as fantasias alicerçadas e que fomentavam o senso de permanência em torno de Chanel. Elas se desdobraram em: 1) Memória desejável de Chanel; 2) o ídolo das origens e o mito dos fins; 3) Atemporalidade oficiosa.

Foi Bourdieu quem nos serviu também com as ferramentas do “campo” e do “capital simbólico”. Outra chave de leitura foi o dispositivo - “amoroso”, “materno” e de “eficácia”-, de Valeska Zanello que subsidiaram e deram conta das reflexões sobre a condição de mulher

das biógrafas e da biografada. Por último, François Hartog - presentismo-, Reinhart Koselleck - espaço de experiência e horizonte de expectativa - e Georges Didi-Huberman - *nachleben* - encerram o rol de conceitos mobilizados na leitura técnica das fontes.

Outro momento contou com o aprofundamento da reflexão sobre as marcações temporais criadas a partir do “ídolo das origens” e “mito dos fins” (ilusões biográficas). Por meio de uma observação analítica do uso de palavras e recursos de linguagem, as ponderações Roland Barthes e Michel de Certeau sobre semiologia e escrita, possibilitaram a percepção do manejo de termos estratégicos - para sempre, onipotência, sacerdotisa, ... - para, via literatura, fomentar o senso de permanência do estilo Chanel.

Havia também, no início do projeto de pesquisa, algumas hipóteses que responderiam, talvez, à problemática da atemporalidade de Gabrielle Chanel. Todas elas se confirmaram, embora, algumas com ressalvas e matizes:

1) “Chanel atualiza a indumentária feminina para um mundo burguês, pois a indumentária feminina ainda reproduzia os ideais do antigo regime”: esta hipótese se confirmou com ressalvas. Isso porque, com a ajuda dos dispositivos de Valeska Zanello, percebemos que o intuito de Chanel não era produzir um referente masculino no mundo feminino, mas sim, desenvolver uma via alternativa, um modo de experienciar as possibilidades que aquele tempo apresentou, de modo que os demais estilos continuaram existindo. Se Chanel foi validada (ou não) pelo “dispositivo amoroso e materno”, esta elaboração parece mais fruto da tinta das biógrafas e do tempo das biografias, isto é, um juízo das autoras, do que um aspecto relevante de vida que a estilista elencasse para si. Este movimento é entendido aqui como uma tentativa de aproximação entre as biógrafas e as possíveis leitoras, via narrativa biográfica. Isso porque, observar a história de Gabrielle Chanel, tentando desconectar a estilista das concepções das biógrafas, coloca a criadora muito mais próxima do “dispositivo de eficácia”: Chanel se subjetivou e significou muito mais pelo seu trabalho do que por relações afetivas e a maternidade.

2) “Suas criações atendem às demandas por liberdade de movimento na Belle Époque”: esta hipótese também se confirmou. Contudo, é preciso apontar que estes novos códigos criados por Chanel foram aceitos no *demi-monde* e depois se irradiaram para os demais grupos de mulheres, ou seja, a aceitação do estilo Chanel não foi massiva e unânime de partida, ainda que causasse admiração e críticas.

3) “É uma mulher produzindo para mulheres quando a produção de moda é majoritariamente feita por costureiros homens. Eles pensam no adorno, Chanel, na utilidade - O capital simbólico Chanel no campo da alta costura é construído a partir dela mesma, ela não

aprende o ofício com grandes criadores”: estas duas hipóteses se confirmaram, mas se complementam. Com a ajuda de Pierre Bourdieu, entendemos que, ser uma mulher pensando nas demandas de mulheres coloca Chanel à frente, uma vez que ela conhece as necessidades materiais e simbólicas de suas clientes. Mais que isso, desenvolver suas próprias técnicas de produção, sem a interferência ou a influência de outros criadores, deve ter sido desafiador, mas, proporcionou a Gabrielle o status de criação inovadora, de moda disruptiva.

Ela atuou nas brechas de seu tempo, instrumentalizando e silenciando memórias juvenis, de modo a angariar “capital simbólico de autoridade” no “campo da moda”, especificamente, da alta costura, mas também no campo da elite social e artística francesa. Adentrou o “campo da alta costura” como uma “pretendente” que criou propostas alternativas de vestir feminino, valendo-se do sistema de mudanças, a moda. Adotou para sua marca elementos de estilo que se tornaram recorrentes em suas coleções e, à medida que cresceu o seu “capital simbólico de autoridade”, ela se tornou uma “dominante” neste campo, convertendo esses elementos de estilo em itens icônicos em suas coleções. Todavia, Chanel não foi apenas utilitarista, ela adornou seus trajes, mas, ainda assim, eles eram mais discretos e comedidos que os adereços de flores e laços profusos que vigoravam até então.

5) “As relações da estilista com as artes – teatro, cinema, artes visuais - e a crítica de arte que a legitimam”: sim, as relações que Chanel estabeleceu com estes “campos” foram muito importantes para reverberar seu nome e seu estilo. Além disso, houve trocas de favores e trabalhos entre ela e seus pares. O que ela manteve - e parece ser uma prática da marca na atualidade - é o que conhecemos por um intenso *networking*.

Avançamos para o problema, a inquietação que motivou esta pesquisa, desdobrado em dois núcleos: 1) o paradoxo entre o estilo Chanel, considerado atemporal, permanente quando está inserido no sistema de moda, o devir incessante das aparências e 2) A produção de sentidos pela fonte biográfica e as relações entre biógrafas e biografada.

Houve uma reviravolta quando percebemos a existência de duas noções de atemporalidade: além daquela que convencionamos chamar de “oficiosa”, isto é, que parte das ações empreendidas pela biografada e pelas biógrafas para montar uma ideia de permanência, identificamos também uma noção de “atemporalidade sobrevivente”. Ela que irradia de modo tão espectral e incontrolável, que se tornou um cânone de elegância e autoridade no senso comum sobre o vestir feminino.

A vista disso, a “atemporalidade oficiosa” permeia os três tempos (biografada - biógrafas - escrita) para os quais este trabalho se volta. Primeiramente, destrinchamos a “atemporalidade oficiosa” montada pela biografada. Ela, por meio do seu aforismo - e que

intitula este trabalho - atribuía a si a elaboração de um estilo, de uma permanência e não de uma simples moda. Esta, Chanel afirma em outro aforismo, que precisa morrer para que outra nasça. Desta feita, para Gabrielle, o que ela fazia não era moda, era estilo. Naquele momento, manter o estilo era considerado inovador, já que as mulheres eram submetidas - e reféns - dos ciclos de moda através das coleções sazonais.

Hartog e Koselleck, como trama e urdume, nos ajudaram a pensar que, se há um “espaço de experiência” em que o “presente é onipresente” e o “horizonte de expectativas” está em aberto, a manutenção do estilo se alinha ao senso de “presente onipresente”. É um presente em que há poucas visões de futuro, logo, aquilo que é novo ou que há de vir, não interessa, pois, o valor está no presente, no agora, no que é, não no devir, no que há de vir a ser. Em outros termos, se há poucas expectativas e o futuro é cada vez mais indeterminado, não há sentido em buscar mais e mais novidades.

Outra consideração relevante para esta ideia de “atemporalidade oficiosa” diz respeito às biografias. Elas são consideradas “confiáveis” pela própria grife Chanel. A percepção que surgiu disso e se estabeleceu ao longo da pesquisa é que estas biografias, apesar de não serem obras encomendadas, são incontornáveis por quem se dispõe a pesquisar qualquer temática relacionada a Gabrielle Chanel e sua grife, uma vez que o acesso às documentações particulares da estilista não é de domínio público. Então, estas duas narrativas representam não só uma espécie de acervo documental sobre a estilista, bem como atuam como reprodutoras da “atemporalidade oficiosa”, já que repercutem, via narrativa, a “memória desejável” pela estilista.

Neste raciocínio, recuperamos a noção de “monumento” de Le Goff: as biografias parecem túmulos que ao mesmo tempo em que “sepultam” e resguardam a “memória desejável” de Chanel, também semeiam pela terra fértil da literatura o fantasma de Gabrielle. Portanto, há um entendimento de que Chanel é fabricada para uma “longa duração”, no sentido braudeliano dos termos. A biografada, no “campo da moda”, monta um senso de “atemporalidade oficiosa” naquilo que ficou entendido como atualização, uma alternativa possível no vestuário feminino. Esta “memória desejada” é mantida e publicizada nos textos biográficos, por meio de suas biógrafas, no tempo das biografias.

Entretanto, havia uma atemporalidade, até então identificada, mas não compreendida, que se decantava em um senso comum de elegância e autoridade no cotidiano feminino. Foi Didi-Huberman quem nos apontou caminhos e nos forneceu sua *Nachleben*, a forma sobrevivente. Foi a partir dela que nos foi possível nomear e explicar esta “atemporalidade fantasmática” de Chanel, que extrapola o controle da biografada e de suas biógrafas. E esta

“atemporalidade sobrevivente” que garante em uma esfera pública mais ampla - e aparentemente incontrolável - esta “longa duração” do estilo Chanel.

As inquietações reunidas ao longo dos anos foram contempladas. Encerra-se aqui um ciclo, materializado na escrita da história. Conforme Michel de Certeau, no célebre texto “A operação historiográfica”, o texto é o lugar do morto e, ao sepultá-lo via escrita, estabelecemos um passado e um espaço de possibilidades para os vivos. Assim, neste sepultamento de Gabrielle, outro espaço se abriu e novas inquietações se colocaram: Seria possível estabelecer métodos e métricas que dessem conta da sobrevivência chaneliana? O espectro Chanel seria, nos séculos XX e XXI, o que alguns intelectuais oitocentistas defendiam como *Zeitgeist*? Como explicar o movimento reverso, iniciado por Karl Lagerfeld, mas visto, frequentemente, nos últimos desfiles da grife, de homens adotando, não somente os casacos, mas também acessórios da Casa Chanel, quando ela não produz linhas masculinas? Parece-me que talvez esta seja uma das únicas regras universais em se tratando da ciência histórica: encerramos a operação historiográfica com mais perguntas que respostas.



Se você nasceu sem asas, não faça nada para
impedi-las de crescer.
Gabrielle Chanel

FONTES

CHARLES-ROUX, E. **A era Chanel**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 384p.

PICARDIE, J. **Coco Chanel, a vida e a lenda**. Editora Nova Fronteira, 2011.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

APOSTROPHES: Bernard Pivot interroge Edmonde Charles Roux sur son livre "Le temps Chanel". Institut National de l'Audiovisuel (INA), 28 de dezembro de 1979. 3min. 36s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=blgFKhKwx_k. Acesso em 07 dez. 2022.

ARAÚJO, P. C. de. **O réu e o rei**: Minha história com Roberto Carlos, em detalhes. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ASSMANN, A. **Espaços da Recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, Unicamp, 2011.

AVELAR, A. S. O *return* da biografia: problemas e perspectivas. **Anais do 3º Seminário Nacional de História da Historiografia**: aprender com a história?. Ouro Preto: Edufop, 2009. p1-10.

BARTHES, R. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França. 7 de janeiro de 1977. 14 ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 2022.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDOT, F. **Moda do Século**. São Paulo: Cosac Naify, 2002

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 5a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BENJAMIN, W. Sobre o Conceito de História (1940). In: **Obras Escolhidas**, v. I, Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987,

BLOCH, M. **Apologia da História ou o Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BONADIO, M. C. A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação stricto sensu no Brasil. **Iara**: Revista de Moda, Cultura e Arte, v. 3, ano 3, p. 50 – 146, 2010. Disponível em: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wpcontent/uploads/2015/01/03_IARA_vol3_n3_Dossie.pdf . Acesso em: 14 out. 2022.

BORGES, V. P. Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, C.B. **Fontes Históricas**. 3a ed. 3a reimp. São Paulo: Contexto, 2018. p.203-233.

BORGES FILHO, O. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. **XI Congresso Internacional da ABRALIC** Tessituras, Interações, Convergências. 13 a 17 de julho de 2008. USP, São Paulo, Brasil. Disponível em:

https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf. Acesso em: 2 mai. 2024.

BOURDIEU, P. A dinâmica dos campos. In: _____. **A Distinção: crítica social do julgamento**. 2ed. Porto Alegre (RS): Zouk, 2011. p.212-239.

BOURDIEU, P. Alta Costura e Alta Cultura. In: _____. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 154-161.

BOURDIEU, P. Gênese e estrutura do campo religioso. In: _____. **A economia das trocas simbólicas**. 6ª ed. Perspectiva: São Paulo, 2007, p.27-78.

BOURDIEU, P; DELSAUT, Y. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, nº 34, dez/2001, p.7-66.

BRAGA, J. Histórias: estilo e moda. **Rev. Dobras.**, v. 7, n. 16, p. 36–38, 2014. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/28>. Acesso em: 28 jun. 2022.

CALANCA, D. **História Social da Moda**. 2ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

CALDAS, D. Pequena História da Difusão da Moda. In: _____. **Observatório de sinais: teoria e prática de pesquisa de tendências**. Rio de Janeiro (RJ): Ed. SENAC, 2004. p.51-55.

CERTEAU, M. de. **A cultura no plural**. 7 ed. Campinas, SP: Papius, 2012.

CERTEAU, M. de. A economia escriturística. In: _____. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. 22 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p.201-224.

CERTEAU, M. de. **A escrita da história**. 3ed. Rio de Janeiro: Forense, 2017.

DEBOM, P. Worth, o precursor da alta-costura. **Rev Dobras**. Vol. 10, nº 21, mai 2017. p.80-98. Disponível em: < <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/555/450> >. Acesso em: 26 ago. 2019.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Belo Horizonte**, v.2, n.4, 2012. 204-219 p.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ELIAS, N. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1994.

FEDERAÇÃO da Alta Costura e da Moda. Disponível em: <https://www.fhcm.paris/en>. Acesso em: 18 jun. 2024.

FERRERO, F. **Violência contra a mulher aumenta durante a pandemia de covid 19**. 25 nov. 2020. Disponível em: <https://www.acnur.org/portugues/2020/11/25/violencia-contr-a-mulher-aumenta-durante-a-pandemia-de-covid-19/#:~:text=Mulheres%20refugiadas%20e%20deslocadas%20corriam,padr%C3%B5es%20est%C3%A3o%20se%20tornando%20claros>. Acesso em: 16 mar. 2024

FÓRUM Fashion Revolution. Disponível em: <https://www.fashionrevolution.org/>. Acesso em: 2 mai. 2024.

GODART, F. **Sociologia da Moda**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

HARTOG, F. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. 1ed. 3 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

HUYSEN, A. Resistência à memória: usos e abusos do esquecimento público. In:_____. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. p. 155-176.

JONES, S. J. **Fashion design**: [manual do estilista]. São Paulo (SP): Cosac Naify, 2005.

KOSELLECK, R. **Futuro Passado**: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

KOSELLECK, R. **Estratos do tempo**: estudos sobre história. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2014.

LAVER, J. **A roupa e a Moda**: uma história concisa. 1a ed. 14a reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

LEHNERT, G. **História da moda do século XX**. Colônia: Könemann, 2001.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LORIGA, S. **O pequeno X**: da biografia à história. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2011.

LURIE, A. **A linguagem das roupas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MALERBA, J. **Notas à margem**: teoria e crítica historiográfica. Serra: Milfontes, 2018.

MALERONKA, W. **Fazer roupa virou moda**: um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920-1950). São Paulo: Editora Senac, 2007.

MENDES, V. D; HAYE, A. de la. **A moda do século XX**. 2a ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

MORRE aos 95 anos a escritora francesa Edmonde Charles Roux. 21 de janeiro de 2016. Disponível em: <https://exame.com/casual/morre-aos-95-anos-a-escritora-francesa-edmonde-charles-roux/> . Acesso em: 29 jun.2023.

NERY, O.S. Objeto, memória, afeto: uma reflexão. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v.10, n.17, Jul./Dez.2017. p.144-161.

OLIVEIRA, M. G. Quem tem medo da ilusão biográfica? Indivíduo, tempo e histórias de vida. **Topoi**, Rio de Janeiro, maio/ago. 2017, v.18. n° 35, 429-446 p.

PALAIS GALLIERA: Museu de Moda da Cidade de Paris. Disponível em: <https://www.palaisgalliera.paris.fr/en/collections/collections> . Acesso em: 18 jun. 2024.

PERRIGNON, J. **Coco Chanel, possédée par sa légende**. 23 ago. 2012. Disponível em: https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/08/23/coco-chanel-possedee-par-sa-legende_1750784_3246.html. Acesso em: 30 jun. 2023.

PINSKY, C.B. **Fontes Históricas**. 3ed. São Paulo: Contexto, 2018.

PINSKY, C.B; DE LUCA, T.R. **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2015

PRADO, L. A; BRAGA, J. **História da moda no Brasil**: das influências às autorreferências. 2 ed. Barueri, SP: Disal, 2011.

RAMOS, A. S. **Ethan Kleinberg**: Teoria da História como Fantologia. Revista História da Historiografia, Ouro Preto, nº25, dez. 2017. p. 193-211.

ROLLEMBERG, D; VAINFAS, R. Historiadores franceses na zona cinzenta: lembranças da guerra. **Revista História** (São Paulo), nº176, 2017. p. 1-36.

SCHMIDT, B.B. Construindo Biografias... Historiadores e Jornalistas: Aproximações e Afastamentos. **Revista Estudos Históricos**, 1997. p.3-21.

SCHMIDT, B.B. Biografia e regimes de historicidade. **MÉTIS: história & cultura**, v.2, n °3, jan/jul 2003, p. 57-72.

SCHMITT, J; SANCHEZ, G. Gênero e moda: do binarismo à tendência agender. BORGES, C; MONTELEONE, J; DEBOM, P. **A história da moda, a moda na história**. 1ed. São Paulo: Alameda, 2019. p. 229-246.

SCHWARCZ, L. M. Biografia como gênero e problema. **História Social**: Revista dos Pós-graduandos em história da UNICAMP, n. jan/jul. 2013, p. 51-63, 2013.

SEFFRIN, M. Cidades feministas: espaços para a subalternidade. **Revista feminismos**, vol. 10, n. 2 e 3, maio-dez 2022.

SILVA, K.P.F. Alinhavos para uma história da moda. **Revista História e Cultura**, v. 11, nº 2, 2022, p. 124-141. Disponível em: <https://seer.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/3692>. Acesso em: 25 mar. 2024.

SILVA, R. M. M. História da Alta Costura. In: _____. **Alta Costura e as aproximações da Moda com a Arte**. Dissertação de mestrado. Design de Moda. Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal, 2018. p. 47-63. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.6/9343>. Acesso em: 25 fev. 2021.

STEFFENS, M. H. **Getúlio Vargas biografado**: análise de biografias publicadas entre 1939 e 1988. Tese de doutorado. Orientado pela Prof^a. Doutora Kátia Gerab Baggio. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

TREPTOW, D. **Inventando moda**: planejamento de coleção. 4 ed. Brusque: D. Treptow, 2007.

VEILLON, D. **Moda e Guerra**: um retrato da França ocupada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

WEBER, E. **França, fin-de-siècle**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ZAHER, M. A. **Da alta-costura de Chanel às adequações contemporâneas**: novos caminhos da moda. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, SP, 2021.

ZANELLO, V. **Saúde Mental, gênero e dispositivos**: cultura e processos de subjetivação. Curitiba: Appris, 2018.

ZANELLO, V. **Prateleira do amor**: sobre homens mulheres e relações. Curitiba, Appris Editora, 2022.

ZANELLO, V; ET. AL. Ideal estético, dispositivo amoroso e vulnerabilização de mulheres heterossexuais diversas na prateleira do amor. In: RODRIGUES; M. L.; PAULINO, E. (org). **Violência doméstica**: trabalho e produção do conhecimento. Curitiba: CRV, 2022. p.125-142.

ZIMMER, N. B; SARAIVA, J. A. Globalização, atualização e permanência de um estilo: Coco Chanel. **Revista Alceu**, v. 17, n.33, jul./dez. 2016. p. 91-106.

APÊNDICE A - LEVANTAMENTO DE BIOGRAFIAS DE GABRIELLE CHANEL PUBLICADAS EM PORTUGUÊS NO BRASIL

BIOGRAFIAS DE GABRIELLE CHANEL PUBLICADAS EM PORTUGUÊS NO BRASIL			
TÍTULO	AUTOR/AUTORA	EDITORA	PUBLICADO BR
A era Chanel	Edmonde Charles-Roux	Cosac & Naify	2007
A Invenção de Coco Chanel à Luz de Man Ray	Karol Testoni	Clube de Autores	2018
Chanel Seu Estilo e Sua Vida	Janet Wallach	Ed. Mandarim	1999
Coco Chanel	Marcel Haedrich	Ed. Rocco	1988
Coco Chanel	Thalita Lacerda Nobre	Zagodoni	2016
Coco Chanel - Retratos da Vida - 1ª Edição	Nina Cosford	Quarto	2018
Coco Chanel e Igor Stravinsky	Chris Greenhalgh	Ed. Larousse	2010
Coco Chanel: a Vida e a Lenda	Justine Picardie	Nova Fronteira	2011
Diferente Como Chanel	Elizabeth Matthews	Cosac & Naify	2009
Dormindo com o inimigo	Hal Vaughan	Cia das Letras	2011
Gente pequena, Grandes sonhos. Coco Chanel	María Isabel Sánchez Vergara	Catapulta	---
Mademoiselle Chanel	Maria Adelaide Amaral	Ed. Globo	2004
Mademoiselle Chanel, e o cheiro do amor	Marly Michelle	Tordesilhas	2018
O Evangelho de Coco Chanel	Karen Karbo	Seoman	2010
O Segredo do Chanel Nº 5	Tilar J. Mazzeo	Ed. Rocco	2011
Paixão e Criatividade: Estudos Psicanalíticos sobre Frida Kahlo, Camille Claudel e Coco Chanel	José Outeiral; Luiza Moura	Thieme Revinter	2004
Pontinho por Pontinho - Coco Chanel	Silvana de Menezes	Ed. Le	2009

ANEXO A - NORMAS DA ALTA COSTURA (1947)

Deliberações para a participação na Chambre Syndicale de la Haute Couture a partir de 1947.

- As casas de moda devem anunciar a denominação de “costura”, “mestre artesão ou costureiro” ou “costureira” na sua razão social (empresa), placas, etiquetas e publicidade;
- Os modelos criados só poderão ser reproduzidos pela própria casa de moda, excluindo qualquer terceirização ou confecção em série;
- Poderão ser realizadas criações sobre medida para clientes mediante a prova em alinhavo, ou criações para empresas francesas visando a reprodução.
- Os desenhos (modelos) devem ser originais e criados exclusivamente pelo chefe da casa de moda, ou por criadores permanentemente contratados;
- Os desenhos devem ser fabricados nas oficinas internas à casa de moda, devendo estas ter no mínimo 20 empregados envolvidos na produção (primeiros ajudantes, segundos ajudantes e aprendizes);
- A casa de moda deve apresentar em Paris a cada estação de primavera e outono, uma coleção com o mínimo de 70 modelos criados e confeccionados em materiais idênticos aos que serão posteriormente utilizados na confecção de peças para clientes exclusivos, sendo que dos 70 modelos 35 serão para o dia e 35 para a noite;
- Tanto as regras para as convenções gerais como a escala de salários devem ser cumpridas, sendo que os formulários apropriados deverão ser apresentados ao ministério da indústria;
- Os desenhos devem ser depositados uma semana antes da apresentação da coleção, com um registo que permita a imediata identificação da mesma;
- Os modelos são artesanais, ou seja, construídos à mão;
- A morada da casa de moda deve pertencer às três avenidas mais importantes de Paris: Champs Elysées, Montaigne e Georges V;
- A casa deve ter no mínimo cinco andares e possuir nela um espaço para a realização de desfiles;
- A Chambre Syndicale de la Haute Couture tem como principais funções estabelecer o calendário das coleções, definir para quais meios de comunicação serão enviados os convites para a participação nos desfiles, acompanhar a implementação das marcas associadas no estrangeiro e defender os direitos de propriedade intelectual dessas marcas.

(Grumbach, 2009 apud Silva, 2018, p.57).