

MODA E ART NOUVEAU NA BELLE ÉPOQUE FRANCESA

Natália Dias de Casado Lima¹

Resumo: Durante a Belle Époque francesa, o Art Nouveau encontrou seu ápice e influenciou diversos campos, como a Moda. Mesmo encontrando seu fim com a Primeira Guerra Mundial, o estilo marcou a época em que os costureiros enfim alcançaram o status de celebridade e a indústria da moda tomou os primeiros traços de como ela é conhecida na contemporaneidade. Contextualizados dentro da sociedade francesa do começo do século XX, este artigo discursa sobre Art Nouveau, comércio, Moda e Alta Costura, também mostrando como a silhueta feminina mudou bastante durante esses anos e como isso afetou a figura da mulher.

Palavras-chave: Belle Époque. França. Art Nouveau. Moda. Comércio.

INTRODUÇÃO

A Belle époque francesa é lembrada com muita nostalgia por tudo que ela representou principalmente para a História da França fin-de-siècle. Nela, o estilo Art Nouveau refletiu o que a sociedade sentia e pensava na época, sendo representada nos mais variados setores das artes, arquitetura, moda e design. Houve o surgimento da Alta Costura e o Comércio de roupas se desenvolveu de tal forma que daria as bases para o que são as lojas de departamento do século XXI.

Ao discursar sobre a moda, é importante ressaltar que apenas a moda feminina e de classe média/alta será abordada. Assim, também será dado enfoque à figura da mulher e o seu papel na sociedade da época.

BELLE ÉPOQUE

O período da Belle Époque francesa normalmente é colocado no fim do século XIX e 1914. Entretanto, há autores como Eugen Weber em *França fin-de-siècle* (1988) que diferem dessa definição cronológica e colocam o início da Belle Époque apenas em 1900. Segundo o

¹ Mestranda em História pelo programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) da Universidade Federal do Espírito Santo. Bolsista CAPES. E-mail: nataliadsw@gmail.com.

autor (1988, p.10), esse período entre o fim do século XIX e aproximadamente 1904 deveria ser chamado de fin-de-siècle e ser separado da Belle Époque, pois foi um período de depressão econômica e moral. De fato, de acordo com Philipp Blom (2015, p.27), a chegada do novo século parecia ameaçadora e incerta, além de que o desenvolvimento rápido de novas tecnologias também assustava algumas pessoas. “Era esmagadora a sensação de estar vivendo num mundo em aceleração rápida para o desconhecido” (BLOM, 2015, p.14).

Apesar dessa aura de descontentamento em certos aspectos, Paris continuava sendo considerada a capital mundial da cultura por muitos. Além disso, esse período de prosperidade permitiu à França - e a outros países europeus – o desenvolvimento de novas tecnologias que influenciariam a sociedade e o modo de viver. Em razão dos fatos mencionados, este artigo utiliza o ano de 1871 como marco inicial da Belle Époque, momento em que França e Alemanha assinaram o Tratado de Frankfurt, permitindo um período de paz e desenvolvimento entre as potências europeias (MÉRCHER, 2012, p.1). Apesar da depressão que a França sofreu, colocar o início do período em 1900 é ignorar as mudanças em curso, enquanto os anos anteriores a 1871 proporcionaria prolongamento desnecessário.

Durante o fim da segunda metade do século XIX, um clima de otimismo foi se estabelecendo e após os anos de 1880 parecia já estar encaminhado o que mais tarde se chamaria de Belle Époque. James Laver (2014, p. 220) diz que a época foi definida como “a última diversão das classes altas”. Os planos grandiosos de transformação para Paris feitos por Napoleão III e o Barão Haussmann finalmente se tornaram realidade e a cidade adquiriu o formato que lhe concedeu o apelido de “Ville Lumière”.

Pode-se dizer que um dos maiores símbolos do otimismo francês dessa época foi L’Exposition Universelle de Paris. A cidade já abrigara edições anteriores, mas destacam-se as edições de 1889 e 1900 para esta análise devido à sua importância histórica e cultural para o período tratado.

O advento da Segunda Revolução Industrial influenciou diretamente a Exposição de 1889. Segundo Blom (2015, p.36):

Nem todo mundo se mostrava amedrontado com as mudanças iminentes. Os que sentiam suficiente curiosidade para pensar a respeito da transformação cultural propiciada pela tecnologia voavam na própria imaginação diante dos gigantescos dínamos nos salões de máquinas.

Havia também o fator político de o ano marcar o centenário da Revolução francesa, mas o que é mais lembrado da Exposição de 1889 e que continua de pé na contemporaneidade é a Torre Eiffel, expressão monumental do aço neste fin-de-siècle. “A Exposição Universal de 1889 em Paris lançou um ousado olhar para o futuro, tendo como símbolo a estrutura nua da Torre Eiffel e seu lendário facho de luz” (BLOM, 2015, p.26).

A exposição de 1900 não teve grandes monumentos preservados, entretanto, por meio de alguns relatos de visitantes dos mais variados cantos do mundo é possível imaginar a sensação de estar no meio das atrações e de absorver uma grande quantidade nova de informações. O cinema ainda era muito novo e houve uma extensa utilização da luz elétrica. Segundo D. Hoobler e T. Hoobler (2013, p.14), a eletricidade de fato foi a estrela do evento. Ela movia uma espécie de esteira rolante pelo evento e também uma roda gigante que imitava a da Exposição Universal de Chicago em 1893. A partir do relato de um estudante universitário de Bordeaux chamado Pierre Laborde (apud HOOBLER, 2013, p. 15), é possível vislumbrar um pouco da exposição:

Pode-se dizer que toquei com meus dedos este delicioso século que apenas se inicia. Dancei todas as danças do mundo desde Pont des Invalides até a Pont de l’Alma, e viajei pela “esteira rolante” desde um *palazzo* veneziano até a capital Washington, desde uma herdade elisabetana até uma igreja bizantina. [...] Vi fotografias em movimento e danças eletrificadas: cinematografia e Loie Fuller. [...] A vida em uma tela... Ainda não é arte, mas será.

Assim, “a exposição foi uma afirmação das promessas reluzentes do novo século, transformado por uma energia que ninguém podia ver, mas todos sentiram” (HOOBLER, 2013, p. 15).

Entretanto, Blom (2015, p.39) destaca que nem todos ficaram satisfeitos com a Exposição de 1900. Um símbolo para isso foi a estátua La Parisienne, colocada no alto do portão da Exposição. Ela foi duramente criticada pela imprensa provavelmente por ilustrar o novo papel da mulher. “A gigantesca mulher contemporânea muito cheia de si que saudava os visitantes encarnava medos profundos constatados na esfera pública. Era real demais, inquietantemente poderosa demais [...]”. A figura da mulher madura e dominadora passaria a representar a silhueta feminina nos anos seguintes.

Assim, é possível perceber que a Belle Époque foi um período caracterizado por uma montanha-russa de emoções. Desde a inicial depressão e medo do futuro até a euforia e curiosidade pelo novo. O desenvolvimento da indústria, as Exposições Universais, a mudança

da figura feminina e a animação dos boêmios marcaram e moldaram a sociedade francesa – principalmente parisiense – em níveis culturais e sociais que ainda teriam ecos mesmo depois do fim da Primeira Guerra Mundial.

ART NOUVEAU, MODA E COMÉRCIO

Segundo R. F. Pissetti e C. F. Souza (2011, p. 18), o Art Nouveau pode ser definido como:

Um movimento internacional desenvolvido em países da Europa e nos Estados Unidos entre o final da década de 1880 e a Primeira Guerra Mundial, com o objetivo de criar uma arte moderna em resposta ao revivalismo histórico exaltado pela era vitoriana, e eliminar as distinções entre as belas-artes e as artes aplicadas.

Clare Rose (2014, p.07) afirma que o estilo influenciou a arquitetura e as artes decorativas sendo caracterizado por linhas fluidas, formas naturais, uso de simbolismo, influências exóticas e utilizações inovadoras dos materiais - como o ferro e o vidro. Segundo o comentário de um designer em 1904 (apud ROSE, 2014, p. 07), “L’Art Nouveau é repleto de beleza nas linhas, graça na forma, e liberdade [...]. É arte pura e simples, livre de convenções e, portanto, em um sentido, original”.

O Art Nouveau também pode ser visto como uma mistura dos estilos que o precederam e que o seguiram, principalmente Arts and Crafts, Modernismo e Art Déco. Ele teria o trabalho manual e o uso de formas naturais do Arts and Crafts; o questionamento do uso de materiais, formas e práticas convencionais associados com o Modernismo; e um padrão superficial da Art Déco. Entretanto, o Art Nouveau seguia original e fiel aos seus materiais, sempre dando um bom design para eles.

Pode-se dizer que o movimento também estava relacionado à segunda revolução industrial. A modernidade trouxe novas técnicas e práticas industriais no uso de materiais. Diversas ilustrações foram usadas como propagandas, sendo uma arte patrocinada principalmente pelo comércio. Ao mesmo tempo, o Art Nouveau era também um movimento contrário ao industrialismo robusto que se via no design e arquitetura, pregando a fluidez e o uso extenso de estampas florais, também caracterizando um espírito de retorno à natureza ou às formas naturais.

Já a partir dos anos 1900 é possível perceber a influência crescente do oriente no Art Nouveau. Segundo François Boucher (2010, p.373), a industrialização, o desenvolvimento de meios de transporte e a melhora de relações internacionais contribuíram para que aspectos orientais adentrassem na cultura europeia – inclusive através das Exposições Universais – e intensificassem o intercâmbio artístico e cultural. Os balés russos e alguns elementos culturais do Japão influenciaram a moda e culturas árabes trouxeram a utilização de cores que antes eram ignoradas.

Após esses apontamentos, também é preciso dizer que o Art Nouveau foi um estilo essencialmente elitista. Ele surgiu como sinal do clima de luxo da sociedade francesa, moldando parte da cultura da época e, conseqüentemente, o modo de pensar e o cotidiano das pessoas.

Uma área que também foi bastante influenciada pelo Art Nouveau foi a da Moda e vestuário. Segundo François Boucher (2010, p.373), a estabilidade generalizada conseguida por este período de paz da segunda metade do século XIX se prolongava até a vida privada, incentivando a prosperidade das classes mais ricas e exigindo certo “formalismo”. Nesse ambiente de intercâmbio artístico e intelectual cresceu a Haute Couture francesa. Por volta de 1900, parecia que a moda estava sendo influenciada bem mais pela arte decorativa do Art Nouveau do que pela pintura, sendo a linha ondulante sua marca. Segundo Carmem Marinho (2008, p.1), “a moda é o reflexo daqueles que habitam e se relacionam em um tempo e um espaço”.

De acordo com Lipovetsky (2014, p. 24), a moda é um “fenômeno”, um “processo excepcional, inseparável do nascimento e do desenvolvimento do mundo moderno ocidental”. Foi durante o século XIX que ela se instalou e que surgiu “um sistema de produção e de difusão desconhecido até então e que se manterá com uma grande regularidade durante um século” (LIPOVETSKY, 2014, p. 79). Ainda segundo o autor, somente na década de 1960 que o sistema da moda iria adquirir outras formas de adaptação e por isso seria legítimo chamar esse primeiro período da moda de roupas moderna como “moda de cem anos”.

Nesse sistema de produção e comércio da moda presente no período da Belle Époque, distingue-se dois principais meios de produção: La Maison de Couture e Le Magasin.

Le Magasin é basicamente uma loja de departamento. O primeiro grande Magasin parisiense foi Le Bon Marché. Mercier (1985, p. 03) escolhe o ano de 1863 como o início dos

estudos sobre a loja, pois foi nesse ano que Aristide Boucicaut assumiu o comando e começou a implantar mudanças que tornariam o estabelecimento memorável na História da moda parisiense. Le Bon Marché sofreu várias obras de expansão e aplicou métodos diferentes de vendas e marketing, como entrada livre, preço fixo, preço inferior ao dos concorrentes, possibilidade de troca de mercadorias e publicidade nos jornais.

Esse Magasin foi um sucesso de comércio e de consumo, que também ajudou a criar a figura da mulher parisiense moderna, sedutora, elegante e bela. Foi nele que surgiu também as roupas prêt-à-porter, que eram feitas a partir de medidas generalizadas e não era preciso às damas tirarem suas medidas individuais.

Apesar de Les Magasins obviamente mostrarem um novo tipo de comércio de roupas e darem as bases para o que se conhece na modernidade como loja de departamento, Rose afirma que o período de 1890 a 1914 é o apogeu das Maisons de Couture parisienses (2014, p.15). Estas representam a Alta Costura, enquanto Les Magasins representam a confecção industrial que imitava os seus modelos.

Segundo Lipovetsky (2014, p. 60), “as novidades andam muito mais depressa que sua vulgarização; não esperam, para surgir, que um pretense “ser alcançado” se tenha produzido, antecipam-no”. Apesar de a confecção industrial ter surgido antes da Alta Costura, ela “monopoliza a inovação, lança a tendência do ano; a confecção e as outras indústrias seguem, inspiram-se nela mais ou menos de perto, com mais ou menos atraso, de qualquer modo a preços incomparáveis” (2014, p. 80). O grande prestígio das grandes Maisons movimentou uma boa parte do capital francês graças a esse mercado de luxo. Além disso, os Magasins serviram para atenuarem os signos da posição social, mas o luxo permaneceu como “um valor insubstituível de gosto e de refinamento de classe no coração da Alta Costura” (LIPOVETSKY, 2014, p. 87).

Charles Frederick Worth muitas vezes é citado como o “pai” da Alta Costura. A Maison Worth foi fundada em 1857 e teve clientes famosos como a Imperatriz Eugénie. De acordo com Lipovetsky (2014, p. 82), a originalidade de Worth é que, pela primeira vez, modelos inéditos e preparados com antecedência “são apresentados em salões luxuosos aos clientes e executados após escolha, em suas medidas”. Apenas entre os anos de 1908 e 1910 que esses desfiles serão mais comuns a outros estilistas da moda. Este seria o fim da era tradicional da moda e o começo da sua fase moderna artística. “O costureiro, após séculos de

relegação subalterna, tornou-se um artista moderno, aquele cuja lei imperativa é a inovação” (LIPOVETSKY, 2014, p. 92).

Entre esses costureiros, é de bom tom citar os que mais se destacaram na época e introduziram inovações – além de Worth. Vizinho da Maison Worth, Jacques Doucet foi, segundo Boucher (2010, p. 374), “o mais feminino dos costureiros da época, com um gosto pronunciado pelas toaletes refinadas e vaporosas [...]. Teve durante longos anos o privilégio de vestir Réjane, a célebre intérprete de Madame Sans-Gêne e de Zaza”.

Jeanne Paquin estabeleceu sua Maison em 1891. Fez tanto sucesso que apenas seis anos depois ela já foi capaz de abrir uma loja em Londres, depois em Nova Iorque, Madrid e Buenos Aires. Ela tinha um estilo parecido com o de Worth, mas por volta de 1900 ela adotou características de séculos passados em modelos contemporâneos, como a cintura alta de 1800. Ela também tinha um entendimento grande do uso das cores, e um vestido de 1905 tinha um vermelho tão singular que mais tarde ficou conhecido como “Paquin red”.

Uma grande rival de Paquin foi Lucy Wallace, que abriu sua casa de costura em 1893 sob o nome de “Lucile LTD”, em Londres. A partir de 1911 seus negócios se expandiram para Paris, Nova Iorque e Chicago. Seus vestidos tinham bastante inspiração romântica e tinham títulos bem diferentes, como “The tender grace of a day that is dead” (1905). Nesta ilustração em particular, é possível perceber que Lucile colocava pedaços de tecidos que serviam para que as clientes tivessem uma melhor noção do resultado final.

Por fim, também é indispensável que se fale de Paul Poiret, costureiro que realizou um império da moda durante a Belle Époque e que lançou tendências muitas vezes ousadas para a época, como o abandono do espartilho e o uso de calças largas pelas mulheres. Nem tudo que lançou fez um sucesso estrondoso, mas suas influências ecoariam até os anos de 1920 com os vestidos de traços retos e as plumas nas cabeças.

Segundo Rose (2014, p. 67), um dos maiores desafios dessas Maisons de Couture era manter uma boa relação com os clientes. Havia muitos desentendimentos em relação ao preço das roupas – que raramente tinham um preço fixo – e, quando concordavam, mudanças em relação ao tecido utilizado e ao corte durante o processo alteravam o preço. “A autodescrição dos costureiros ‘como artistas’ foi de bom uso comercial, já que os clientes ficavam relutantes em barganhar com um ‘artista’” (ROSE, 2014, p. 67 – tradução livre).

Outro fator complicador em relação aos “patronos da moda” era que as mulheres casadas tinham um status legal inferior e não podiam ser processadas caso não pagassem pelo trabalho. Se o costureiro decidisse processar o marido este podia negar qualquer conhecimento sobre o assunto. Segundo Rose (2014, p. 67), uma forma do costureiro evitar esse tipo de situação era convidar o marido para que ele estivesse presente durante as provas. Se tudo falhasse, a mulher era colocada numa “lista-negra”.

Como forma de publicidade, as Maisons de Couture também contavam muito com o teatro. Eles davam a oportunidade de a audiência apreciar o figurino por horas e isso se tornou uma propaganda importante por volta de 1900. Segundo Boucher (2010, p. 373):

Uma colaboração estreita delinea a harmonia que deve existir entre o espírito do papel e os figurinos de sua intérprete, e até o cenário. Os ensaios gerais, conhecidos como “das costureiras”, e as estreias são para o costureiro uma publicidade lisonjeadora da mesma forma que um grande sucesso para o autor.

Rose (2014, p. 50) afirma que as atrizes também tinham um papel importante em lançar moda em Paris, Nova Iorque e Londres, e muitas se vestiam com os mesmos costureiros dentro e fora dos palcos.

Outra forma útil de publicidade era por meio das revistas e jornais de moda. Os modelos das Maisons de Couture ganhavam bastante destaque nessas revistas, apesar de Rose (2014, p. 12) afirmar que diversos costureiros que ganhavam esse destaque atualmente estão na obscuridade. Entretanto, é fato que outros que ainda são lembrados também tiveram desenhos de suas obras expostas.

As revistas já estavam bem estabelecidas por volta de 1890, quando inovações tecnológicas permitiram uma alta na circulação de periódicos. De acordo com Rose (2014, p. 47), elas tratavam da moda através de diferentes níveis: imagens coloridas mostravam o que era novidade e colunistas escreviam sobre o que a elite estava usando, mesmo que isso não se aplicasse à situação financeira dos leitores.

A partir dessas revistas é possível perceber os estilos que predominavam na Belle Époque. Segundo Boucher (2010, p. 375-388), os 45 anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial teve três fases na moda: 1868-1885, 1885-1900 e 1900-1914.

De 1868 a 1885, Boucher (2010, p. 375) afirma que:

Após o declínio da crinolina, de 1868 a c. 1877, o *cós* encurta e a *tournure* acentua-se cada vez mais. Em torno de 1880, a *tournure* quase desaparece, a silhueta fica mais comprida e o *cós* fica mais largo; em seguida, a *tournure*

reaparece em c.1885, mais acentuada do que nunca, e conhece um novo período de sucesso, antes de desaparecer em 1892.

Nota-se também distinções entre as roupas dependendo da hora do dia: manhã, dia, visitas íntimas ou de cerimônia, jantar íntimo, jantar privado, petite soirée, baile, teatro (BOUCHER, 2010, p. 376). A escolha dos tecidos, decotes e costura seguiam normas rigorosas de acordo com a ocasião e quem vestiria a roupa. Por exemplo, alguns tecidos e acessórios – como cetim e rendas – não eram permitidos para as adolescentes. Segundo Lipovetsky (2014, p. 87-88):

A moda dos cem anos aprofundou a distância entre os diferentes tipos de vestuários femininos [...]. A democratização da moda caminhou junto com a desunificação da aparência feminina: esta tornou-se mais proteiforme, menos homogêneas; pôde atuar sobre mais registros.

O desaparecimento da tounure inaugura a fase de 1885 a 1900. Havia uma loucura por chapéus com flores e plumas. As saias menos longas e em formato de sino, os espartilhos e a gola alta dão ao busto feminino uma postura arqueada e de cabeça erguida. Segundo James Laver (2014, p. 213):

A moda, como sempre, era um reflexo da época [...]. Preferia-se a mulher madura, fria e dominadora, com o busto pesado, cujo efeito era enfatizado pelos chamados espartilhos ‘saudáveis’ que, num esforço louvável para evitar a pressão sobre o abdômen, tornava o corpo rigidamente ereto na frente, levantando o busto e jogando os quadris para trás. Isso produzia a postura peculiar em forma de S tão característica da época.

Também há um certo retorno a modas anteriores, como as jaquettes longues e as próprias golas altas, chamadas de golas “Médicis”. Há também a influência inglesa com os costumes tailleurs em 1886, que os franceses adaptam para que tivessem linhas menos severas.

Esse padrão mudava um pouco quando se tratava de roupas para a noite, por exemplo. Neste tipo de ocasião os vestidos tinham geralmente uma cauda e decotes bem mais reveladores. Boucher (2010, p. 386) afirma que os vestidos de baile não seguem exatamente as linhas da moda, mas a silhueta também fica mais afinada. Também há o exemplo do “traje de cidade” que “se simplifica com o surgimento do costume tailleur, em tecido liso, de aspecto masculino, com cinto de couro. As blusas chemisier, de gola alta, são roupas práticas para as mulheres que começam a levar uma vida mais ativa” (BOUCHER, 2010, p. 387). Segundo Laver (2014, p. 211), a década de 1890 foi uma época de mudança de valores. “A

velha e rígida estrutura social estava se desfazendo visivelmente, com milionários sul-africanos e outros nouveaux riches tomando de assalto as cidadelas da aristocracia. Para os jovens, havia uma brisa de liberdade, simbolizada tanto pelos seus trajes esportivos quanto pela extravagância de suas roupas cotidianas”. Portanto, a mudança do estilo de vida das pessoas e da visão da mulher na sociedade influenciaram diretamente a moda.

A época de 1900 a 1914 provavelmente foi a que mais sofreu mudanças na Belle Époque. Aos poucos e quase de modo imperceptível, a silhueta feminina vai se atenuando, com tecidos leves e cortes cada vez mais retos.

Em 1902, o costume tailleur já é universalmente adotado de forma informal. Ainda se faz uso do espartilho reto e as saias roçam no chão. Com mangas que vão até o cotovelo ou pulso, o conjunto é bem sóbrio e, por isso, é carregado de acessórios em ocasiões que pediam mais, como coletes, rendas, apliques de flores de veludo.

Por volta de 1908 a silhueta feminina se modificou novamente, com a diminuição do formato em S e a utilização de chapéus enormes, o que dava a impressão de que os quadris estavam ficando cada vez mais estreitos.

Segundo Boucher (2010, p. 389), é a partir de 1910 que a cintura dos vestidos muda sob a influência dos costureiros que preconizam o abandono do espartilho. A linha da cintura sobe e o corte fica mais reto. É nessa época que também surge os vestidos entravées, em que uma faixa reta reveste a barra dos vestidos, dificultando a caminhada. Aparentemente elas não podiam dar passos maiores que 8 centímetros, porém, arranjos com dobras ajudaram a burlar essa parcial imobilidade. Além disso, a figura era completa com um grande chapéu, dando à mulher a silhueta triangular de baixo para cima.

Por volta de 1913 ocorreu também o surgimento do corte “quimono” dos corpetes, que fez as mangas sumirem aos poucos, assim como os colarinhos altos. O decote em V apareceu e deu muita polêmica, mas foi aceito aos poucos.

Laver (2014, p. 224) afirma que não sabe dizer ao certo o que ocorreu a partir de 1910 que mudou tanto a moda, se foram os balés russos, Paul Poiret ou o orientalismo. Provavelmente uma mistura de todos e mais um pouco.

Por fim, Boucher (2010, p. 393) afirma que em 1914 o traje feminino alcançou o estilo que pode ser resumido como o da “linha”: “ela condensa a renúncia ao volume e a liberdade de aparência, bem como a suavização dos tecidos e a audácia dos coloridos”. Após o início da

Primeira Guerra Mundial, a indústria da moda foi abafada, não sofreu mudanças realmente relevantes e só voltaria ao fim da guerra.

Após a rápida descrição da moda feminina nesses anos do fim do século XIX e início do século XX, é preciso acrescentar que a arte decorativa do estilo Art Nouveau inspirou todas essas fases da Belle Époque, mudando apenas em nível e se adaptando às mudanças ocorridas durante os anos.

Estampas florais, rendas, seda e cetim marcaram boa parte da moda Art Nouveau. Um exemplo é um Evening Gown da Maison Worth, que ficou conhecido como La robe aux Lis. Ele é preto e branco, bordado com uma estampa floral e ficou famoso por ter sido usado pela Condessa Greffulhe numa foto em 1896. A Condessa também era bem conhecida pelo formato acentuado do seu corpo, incluindo a cintura bem fina.

O formato de “S” do corpo feminino característico do início e meados da Belle Époque se deve às ondulações de inspiração orgânica do Art Nouveau. Além das curvas, há também uma influência do design e da arquitetura nas estampas dos vestidos. De acordo com Correia, Barbosa, Mota e Guedes de Souza (2010, p.01), é justamente com o Art Nouveau que essa relação entre moda e arquitetura se tornou mais visível, quando o vestuário da época refletia a arquitetura e vice-versa.

Foi ao fim da Belle Époque que os traços mais característicos da moda Art Nouveau foram se alterando, como a simplificação da figura da mulher e a adoção de linhas mais retas. Isso mostra como o movimento como foi conhecido se esvaiu aos poucos e começou a dar lugar para um novo estilo que mais tarde seria chamado de Art Déco e que só alcançaria seu apogeu por volta dos anos 1920. Talvez esse processo tivesse acontecido antes, mas, com a chegada da Primeira Guerra Mundial, a Belle Époque encontrou seu fim e a indústria da moda não teve grandes avanços.

CONCLUSÃO

A Belle Époque deu condições para que o estilo Art Nouveau surgisse e se colocasse como principal representante da época em vários níveis, como arquitetura, moda, artes e design.

A moda se torna um objeto de estudo válido ao ser um reflexo da sociedade e, assim, é possível criar uma imagem de como as pessoas pensavam e o que queriam passar ao usarem aquelas roupas que também tinham uma mensagem por trás. Também é possível perceber que o estilo Art Nouveau foi se esvaindo com o passar dos anos, dando lugar ao que seria chamado mais tarde de Art Déco.

REFERÊNCIAS

BLOM, P. **Os anos vertiginosos: Mudança e cultura no ocidente, 1900-1914.** Rio de Janeiro: Record, 2015.

BOUCHER, François. **História do vestuário no ocidente.** São Paulo: Cosac Naif, 2010.

CORREIA, C. C.; BARBOSA, R. C. A.; MOTA, M. D. B.; GUEDES DE SOUZA, W. Moda e Arquitetura: conexões possíveis. **Actas de Diseño**, Encuentro latino-americano de diseño. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo, Argentina, p.01-11, 2010. Disponível em: <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseño/articulos_pdf/ADC085.pdf>.

HOUBLER, D; HOUBLER, T. **Os crimes de paris: O roubo da Mona Lisa e o nascimento da criminologia moderna.** São Paulo: Três estrelas, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas.** Edição de bolso. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa.** 14ª reimpressão, São Paulo: Companhia das letras, 2014.

MARINHO, Carmem Lúcia de Oliveira. **A relação cultura e moda.** Encontro de ensino, pesquisa e extensão da faculdade Senac. Pernambuco, 2008. Disponível em: <http://www.faculdaadesenacpe.edu.br/encontro-de-ensino-pesquisa/2011/II/anais/comunicacao/011_2008_oral.pdf>.

MÈRCHER, Leonardo. **Belle Époque francesa: a percepção do novo feminino na joalheria Art Nouveau.** VI Simpósio Nacional de História Cultural. Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar. Teresina, 2012. Disponível em: <<http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Leonardo%20Mercher.pdf>>.

MERCIER, Nathalie. **Un grand magasin parisien: Le bon marché, 1863-1938.** Villeurbanne, 1985. 31 p. Monografia (biblioteconomia). Ecole Nationale Superieure des Bibliothèques. Disponível em: <<http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/63488-grand-magasin-parisien-le-bon-marche-1863-1938-un.pdf>>.

PISSETTI, R. F.; SOUZA, C. F. Art Nouveau e Art Déco: confluências. **Revista Imagem**, Caxias do Sul, v.1, n.1, p. 17-24, jun-dez 2011. Disponível em: <http://revistaimagem.fsg.br/_arquivos/artigos/artigo72.pdf>.

ROSE, Clare. **Art Nouveau fashion**. Londres: V&A publishings, 2014.

WEBER, Eugen. **França fin-de-siècle**. São Paulo: Companhia das letras, 1988.