



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DOUTORADO EM ARTES**

FERNANDO AUGUSTO HAGE SOARES

IMAGENS NA HISTÓRIA DO VESTUÁRIO:
cânones e sintomas na obra *Três Séculos de Modas* (1923)

BELÉM-PA

2022

FERNANDO AUGUSTO HAGE SOARES

IMAGENS NA HISTÓRIA DO VESTUÁRIO:

cânones e sintomas na obra *Três Séculos de Modas* (1923)

Texto submetido ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de Pesquisa: História, crítica e educação em arte.

Orientadora: Profa. Dra. Benedita Afonso Martins

Coorientadora: Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio (UFJF)

BELÉM-PA
2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a)
autor(a)

H141i Hage Soares, Fernando Augusto.
Imagens na história do vestuário : cânones e sintomas
na obra Três Séculos de Modas (1923) / Fernando Augusto
Hage Soares. — 2022.
340 f. : il. color.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Benedita Afonso Martins
Coorientação: Prof^a. Dra. Maria Claudia Bonadio
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação
em Artes, Belém, 2022.

1. Historiografia. 2. Vestuário. 3. Imagem. 4. Moda.
5. Sintoma. I. Título.

CDD 391.009



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos quatorze (14) dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e dois (2022), às quatorze (14) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Bene Martins, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Fernando Augusto Hage Soares, intitulada: **IMAGENS NA HISTÓRIA DO VESTUÁRIO: cânones e sintomas na obra Três Séculos de Modas (1923)**, perante a Banca Examinadora, composta por: Bene Martins (Presidente); Ivone Maria Almeida (Examinador Interno); Orlando Franco Maneschky (Examinador Interno); Maria Claudia Bonadio (Examinador Externo à Instituição); Mara Rúbia Sant'Anna (Examinador Externo à Instituição); Maria do Carmo Teixeira Rainho (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Bene Martins, passou à palavra ao doutorando, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo doutorando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **aprovação**, com o **conceito EXCELENTE**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo doutorando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Bene Martins agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo doutorando. Belém-Pa, 14 de fevereiro de 2022.

BENEDITA AFONSO MARTINS
(BENE MARTINS)

IVONE MARIA XAVIER DE
AMORIM ALMEIDA

ORLANDO FRANCO MANESCHY

MARIA CLAUDIA BONADIO

MARA RÚBIA SANT'ANNA

MARIA DO CARMO TEIXEIRA
RAINHO

FERNANDO AUGUSTO HAGE
SOARES

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, registro minha gratidão a minha mãe, Ana Claudia Serruya Hage, que junto com meu avô, Dionísio Hage, foram os maiores incentivadores da continuidade de minha formação acadêmica e de meu ingresso na carreira como professor. Em nome deles agradeço a todos os meus familiares pelo apoio e carinho costumeiros, em especial os de minhas avós Aurea e Nazaré.

Agradeço, igualmente, a minha orientadora Bene Martins pelo apoio na trajetória da pesquisa e, sobretudo, estendo o agradecimento a minha coorientadora Maria Claudia Bonadio, tanto por trazer contribuições tão minuciosas e pertinentes ao campo de estudos ao qual pertenço, quanto pelo acompanhamento do meu percurso por mais de uma década.

Gostaria de agradecer às/aos professoras/es do Programa de Artes da UFPA pelas contribuições, assim como aos membros da banca de qualificação e defesa: Marisa Mokarzel, Socorro Cardoso, Maria do Carmo Rainho, Orlando Maneschy, Ivone Xavier e Mara Rubia Sant'Anna. Também quero endereçar algumas palavras aos amigos de turma, as/os quais sempre estiveram disponíveis para escutar minhas inquietações, trocar ideias e bons momentos nas salas, nos corredores, na copa de nosso prédio e, ainda, muitas vezes via *whatsapp*. Agradecimentos singulares ao corpo de funcionários do PPGArtes e às/aos funcionárias/os da biblioteca do programa, sempre dispostas/os a me auxiliar no percurso desta investigação.

Agradeço ao meu namorado, Jonatas, pela paciência e carinho no último ano da conclusão da tese. Agradeço a todas/os amigas/os que estiveram presentes nesse percurso, mesmo que não envolvidos academicamente, mas que cederam seu ombro, uma palavra amiga, ou até me proporcionaram momentos de escapismo da tese.

Às/aos colegas do campo acadêmico, deixo um agradecimento em especial a Yorrana Maia por ter me estimulado a tentar o ingresso no programa; a Graziela Ribeiro, com quem compartilhei muitos anseios, dúvidas e longas conversas; a Susanne Dias, pelo carinho e atenção ao meu trabalho; e a Maíra Zimmermann, amiga incondicional, que esteve por perto nos momentos mais oportunos. Às/aos colegas de trabalho da Unama e da FAAP, também deixo sinceros agradecimentos pelo suporte durante toda a jornada.

RESUMO

Esta tese busca empreender uma análise sobre a escrita ilustrada do vestuário, destacando o papel das imagens neste campo de estudos. A pesquisa teve como objeto disparador de questionamentos o livro *Três Séculos de Modas*, de João Affonso, publicado em 1923, que teve suas imagens analisadas por meio de sintomas presentes no seu conjunto de 56 ilustrações autorais. O texto divide-se em quatro sessões: a primeira é dedicada a elencar os principais sentidos teóricos que influenciaram o processo crítico e investigativo, analisando aspectos sobre a roupa e sua visualidade, concepções históricas do campo da arte e do vestuário, noções de anacronismo nas imagens e a montagem como método. A partir destas bases, a segunda parte trata de acessar dados sobre os cânones da história do vestuário, discutidos por diversas/os autoras/es, mapeando um conjunto de 35 obras localizadas em acervos digitais referenciadas para consulta, que foram divididas nas seguintes categorias: *livros de roupas, livros de trajes, gravuras e costumes, livros românticos/historicistas, livros modernos*. Na terceira parte chega-se à análise da obra pioneira no Brasil, apresentando considerações sobre sua difusão, localizando seus personagens e o livro dentro da historiografia prévia, a fim de realizar a análise de suas imagens via processo de montagem, onde foram examinados sintomas identificados no conjunto de ilustrações (pela percepção de posturas, gestos, objetos, silhuetas), que geraram as categorias de interpretação a seguir: *Blindado; Expressivo; Gracejo; Estar na Moda; Mulher Essencial; Confortável; Conformista; Janota Moderno*. Tais categorias demonstram formas de representação de emoções e mentalidades sobre a moda em *Três Séculos de Modas*, podendo ser entendidas como sobrevivências, que tiveram seus aspectos discorridos no texto e poderão ser utilizadas em outras pesquisas. Ao fim, no último tópico, foi realizada uma abordagem histórica sobre os livros ilustrados de história do vestuário publicados no Brasil, com destaque para alguns títulos de autores brasileiros e estrangeiros, indo em direção aos intitulados guias visuais, e finalizando a tese com uma listagem cronológica que busca elencar o conjunto de publicações deste campo de estudo no Brasil até 2019.

Palavras-chave: Historiografia; Imagem; Vestuário; Ilustrações; Moda; Sintoma; Três Séculos de Modas.

ABSTRACT

This thesis seeks to undertake an analysis of the illustrated clothing history, highlighting the role of images in this field of study. The research had as a triggering object for questions the book *Três Séculos de Modas/Three Centuries of Fashions*, by João Affonso, published in 1923, whose images were analyzed through symptoms present in its set of 56 authorial illustrations. The text is divided into four sections: the first is dedicated to listing the main theoretical meanings that influenced the critical and investigative process, analyzing aspects of clothing and its visual aspects, historical conceptions in the field of art and clothing, notions of anachronism and assembly as a method. From these bases, the second part deals with accessing data on the canons of clothing history, discussed by several authors, mapping a set of 35 works located in digital collections referenced for consultation, which were divided into the following categories: clothing books, costume books, prints and customs, romantic/historicist books, modern books. In the third part, the analysis of the pioneering work in Brazil is presented, presenting considerations about its diffusion, locating its characters and the book within the previous historiography, in order to carry out the analysis of its images via the assembly process, where identified symptoms were examined in the set of illustrations (by the perception of postures, gestures, objects, silhouettes), which generated the following interpretation categories: Armored; Expressive; Grace; Fashionable; Essential Woman; Comfortable; Conformist; Modern Dandy. Such categories demonstrate ways of representing emotions and mentalities about fashion in *Três Séculos de Modas*, which can be understood as survivals, which had their aspects discussed in the text and could be used in other research. Finally, in the last topic, a historical approach was carried out on the illustrated books of clothing history published in Brazil, highlighting some titles by Brazilian and foreign authors, moving towards the so-called visual guides, and ending the thesis with a chronological analysis that seeks to list the set of publications in this field of study in Brazil until 2019.

Keywords: Historiography; Image; Dress; Illustration; Fashion; Symptom.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 - PRANCHA N.46 DO ATLAS MNEMOSYNE, DE ABY WARBURG	56
FIGURA 2 - ILUSTRAÇÕES DE 1800 E 1805 DE AFFONSO (1923), EM MONTAGEM COM OUTROS LIVROS DE HISTÓRIA DO VESTUÁRIO.	60
FIGURA 3 - IMAGENS DOS LIVROS DE SCHARWZ (1560) E HERBERSTEIN (1566).....	80
FIGURA 4 - COMPILAÇÃO DE IMAGENS DE LIVROS DE TRAJES DO SÉCULO XVI.....	88
FIGURA 5 - GRAVURAS DE FRANÇOIS DESPREZ (1562-67) REPRESENTANDO TIPOS BRASILEIROS.....	92
FIGURA 6 - COMPILAÇÃO DE GRAVURAS DE OBRAS DO SÉCULO XVII E XVIII.....	103
FIGURA 7 - REPRODUÇÕES DE TRAJES CLÁSSICOS NOS LIVROS DE HOPE (1809) E ANDRÉ BARDON (1772).	110
FIGURA 8 - PÁGINAS DA OBRA A CYCLOPEDIA OF COSTUME, DE PLANCÉ (1876-1879).....	111
FIGURA 9 - PÁGINAS DAS OBRAS DE FAIRHOLT (1846) E DEMAY (1880).....	115
FIGURA 10 - PÁGINAS DA OBRA HISTOIRE DU COSTUME EN FRANCE, DE JULES QUICHÉ RAT (1877).....	116
FIGURA 11 - OBRA LE COSTUME HISTORIQUE, EM EDIÇÕES DE 1888 E 2003.	125
FIGURA 12 - FORMA DE APRESENTAÇÃO VISUAL DE TRAJES, EM DE BRUYN E RACINET	129
FIGURA 13 - PÁGINAS DA OBRA DE FRIEDRICH HOTTENROTH (1896).....	130
FIGURA 14 - PÁGINAS DA OBRA TRADUZIDA EM INGLÊS DE CARL KÖHLER (C.1930).....	140
FIGURA 15 - ILUSTRAÇÕES EM ESTILO LINEAR NA OBRA DE TALBOT HUGHES.....	148
FIGURA 16 - CAPAS DA OBRA TRÊS SÉCULOS DE MODAS, DE JOÃO AFFONSO.....	154
FIGURA 17 - GALERIA DE IMAGENS DA OBRA TRÊS SÉCULOS DE MODAS.	155
FIGURA 18 - REGISTRO DO PROCESSO DE MONTAGEM COM AS IMAGENS DE TRÊS SÉCULOS DE MODAS	193
FIGURA 19 - PRANCHA 1 – HOMEM - ARMADO / BLINDADO / PROTEGIDO	203
FIGURA 20 – DETALHE DO OMBRO E COTOVELO PRETUBERANTE DA ILUSTRAÇÃO DE 1790.....	206
FIGURA 21 - PRANCHA 2 – MULHER - ARMADA / BLINDADA / PROTEGIDA.....	207
FIGURA 22 - DETALHE DA BLINDAGEM NA ILUSTRAÇÃO DE 1740	210
FIGURA 23 - PRANCHA 3 – HOMEM - EXPRESSÃO / IMPETUOSO / PROVOCATIVO	212
FIGURA 24 - DETALHE DE EXPRESSIVIDADE NA ILUSTRAÇÃO DE 1800.....	213
FIGURA 25 - PRANCHA 4 – MULHER - GRAÇA / PROVOCATIVA / LEQUES E VARAS	214
FIGURA 26 - DETALHE COM A POSTURA E OS OBJETOS DA ILUSTRAÇÃO DE 1780.....	219
FIGURA 27 - PRANCHA 5 – MULHER – NA MODA / IMPETUOSA / EXPANSÃO / VINCADO	220
FIGURA 28 - DETALHE DA AMPLITUDE E EFEITO VINCADO NA ILUSTRAÇÃO DE 1760.....	222
FIGURA 29 - PRANCHA 6 – HOMEM – NA MODA / BOLSOS / CHAPÉUS E BENGALAS.....	225
FIGURA 30 - DETALHE DAS MÃOS NO BOLSO E A BENGALA NA ILUSTRAÇÃO DE 1860.....	227
FIGURA 31 - PRANCHA 7 – MULHER – ESSENCIAL / JUSTO / DRAPEADOS / VÉU.....	230
FIGURA 32 - DETALHE DO ASPECTO LONGILÍNEO E JUSTO DA ILUSTRAÇÃO DE 1800	234
FIGURA 33 - PRANCHA 8 – HOMEM - CONFORTÁVEL / MÃOS ESCONDIDAS / SOLTO.....	236
FIGURA 34 - DETALHE DAS MÃOS ESCONDIDAS DA ILUSTRAÇÃO DE 1740	237
FIGURA 35 - PRANCHA 9 – MULHER - CONFORMISTA / CASA / RUA / SOLTO	239
FIGURA 36 - DETALHE DA CADEIRA, GUARDA-CHUVA E OS BABADOS NA ILUSTRAÇÃO DE 1900.....	242
FIGURA 37 - PRANCHA 10 – HOMEM - MODERNO / MOVIMENTO / FLANÊUR / JANOTA	245
FIGURA 38 - DETALHES DO MOVIMENTO DO JANOTA DA ILUSTRAÇÃO DE 1850	248
FIGURA 39 - GRÁFICO COM SINTOMAS IDENTIFICADOS NAS IMAGENS DE MODA.	254
FIGURA 40 - PRANCHA EXPERIMENTAL - HOMEM - BLINDADO / ARMADO / PROTEGIDO	256
FIGURA 41 - PRANCHA EXPERIMENTAL 2 - MULHER – ESSENCIAL / JUSTO / DRAPEADOS / VÉU.....	257
FIGURA 42 - PÁGINAS DA OBRA O ESPÍRITO DAS ROUPAS, DE GILDA DE MELLO E SOUZA (1987)	265
FIGURA 43 - PÁGINAS DAS OBRAS DE MARIE LOUISE NERY (2003) E GILDA CHANTAGNER (2010).	275
FIGURA 44 - PÁGINAS DAS OBRAS DE JOÃO BRAGA (2004) E MARCO SABINO (2007)	276
FIGURA 45 - PÁGINAS DA OBRA A CONCISE HISTORY OF COSTUME, DE JAMES LAVER (1969).....	284
FIGURA 46 - PÁGINAS DA OBRA 20.000 YEARS OF FASHION, DE FRANÇOIS BOUCHER (1967).....	285
FIGURA 47 - PÁGINAS DAS OBRAS ILUSTRADAS DE LEVENTON (2009), FOGG (2013) E STEVENSON (2012).295	

LISTA DE TABELAS

QUADRO 1 - OBRAS DA SEÇÃO "LIVROS DE ROUPAS"	81
QUADRO 2 - OBRAS DA SEÇÃO "LIVROS DE TRAJES"	94
QUADRO 3 - OBRAS DA SEÇÃO "GRAVURAS E COSTUMES"	104
QUADRO 4 - OBRAS DA SEÇÃO "LIVROS ROMÂNTICOS/HISTORICISTAS"	120
QUADRO 5 - OBRAS DA SEÇÃO "LIVROS ILUSTRADOS"	132
QUADRO 6 - OBRAS DA SEÇÃO "LIVROS MODERNOS"	151
QUADRO 7 - OBRAS COM CONTEÚDO DE HISTÓRIA DO VESTUÁRIO NAS REFERÊNCIAS DE AFFONSO (1923).	188
QUADRO 8 – ORGANIZAÇÃO DAS CATEGORIAS FINAIS COM NOMENCLATURA E SEUS SINTOMAS RESPECTIVOS APÓS ANÁLISE DAS 10 PRANCHAS DE TRÊS SÉCULOS DE MODAS.	252

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 VESTUÁRIO, HISTÓRIA E MONTAGEM	21
2.1 ROUPA, IMAGEM E CRIAÇÃO VISUAL	21
2.2 HISTÓRIA DO VESTUÁRIO, TEMPO E MONTAGEM DAS IMAGENS	31
2.2.1 MONTAGENS ENTRE HISTÓRIA DA ARTE E DO VESTUÁRIO	31
2.2.2 HISTÓRIA DO VESTUÁRIO: ANACRONISMO E MONTAGEM	39
2.2.3 UMA MONTAGEM METODOLÓGICA PARA A HISTÓRIA DO VESTUÁRIO	52
3 A ESCRITA HISTÓRICA ILUSTRADA DO VESTUÁRIO EM ALGUNS CÂNONES	64
3.1 OS LIVROS DE ROUPAS: REGISTROS DE SI	73
3.1.1 LISTAGEM DE OBRAS DA SEÇÃO “LIVROS DE ROUPAS”	81
3.2 OS LIVROS DE TRAJES: O OLHAR SOBRE OS OUTROS	81
3.2.1 LISTAGEM DE OBRAS DA SEÇÃO “LIVROS DE TRAJES”	94
3.3 GRAVURAS E COSTUMES	96
3.3.1 LISTAGEM DE OBRAS DA SEÇÃO “GRAVURAS E COSTUMES”	104
3.4 LIVROS ROMÂNTICOS/HISTORICISTAS: REFERÊNCIAS PARA ARTISTAS E TEATRÓLOGOS	104
3.4.1 LISTAGEM DE OBRAS DA SEÇÃO “LIVROS ROMÂNTICOS/HISTORICISTAS”	120
3.5. LIVROS ILUSTRADOS: POPULARIZANDO A IMAGEM DO VESTUÁRIO	121
3.5 LISTAGEM DE OBRAS DA SEÇÃO “LIVROS ILUSTRADOS”	132
3.6 LIVROS MODERNOS: NOVAS RAMIFICAÇÕES METODOLÓGICAS	133
3.6.1 LISTAGEM DAS OBRAS “LIVROS MODERNOS”	150
4 TRÊS SÉCULOS DE MODAS: UMA HISTÓRIA PIONEIRA E SEUS SINTOMAS	152
4.1 ANÁLISES PRELIMINARES SOBRE A OBRA	152
4.1.1 DESCRIÇÃO, LOCALIZAÇÃO EM ACERVOS E CITAÇÕES	152
4.1.2 OS PERSONAGENS DE <i>TRÊS SÉCULOS DE MODAS</i> : FIGURAS NOTÁVEIS, ARTISTAS E A MODA	162
4.1.3 <i>TRÊS SÉCULOS DE MODAS</i> E A HISTORIOGRAFIA DO VESTUÁRIO	177
4.1.4 LISTAGEM DE LIVROS COM CONTEÚDO DE HISTÓRIA DO VESTUÁRIO CITADOS EM AFFONSO (1923)	188
4.2 MONTAGENS E SINTOMAS EM <i>TRÊS SÉCULOS DE MODAS</i>: DESCONFIANDO DAS IMAGENS E DOS GESTOS	188
4.3 ARMADURA, PODER E BLINDAGEM	203
4.3.1 PRANCHA 1 – HOMEM - ARMADO / BLINDADO / PROTEGIDO	203
4.3.2 PRANCHA 2 – MULHER - ARMADA / BLINDADA / PROTEGIDA	207
4.4 A EXPRESSÃO, GRAÇA E A PROVOCAÇÃO	211
4.4.1. PRANCHA 3 – HOMEM - EXPRESSÃO / IMPETUOSO / PROVOCATIVO	211
4.4.2 PRANCHA 4 – MULHER - GRAÇA / PROVOCATIVA / LEQUES E VARAS	214
4.5 HOMENS E MULHERES NA MODA	219
4.5.1 PRANCHA 5 – MULHER – NA MODA / IMPETUOSA / EXPANSÃO / VINCADO	219
4.5.2 PRANCHA 6 – HOMEM – NA MODA / BOLSOS / CHAPÉUS E BENGALAS	224
4.6 IDEALIZAÇÃO DO FEMININO	229
4.6.1 PRANCHA 7 – MULHER – ESSENCIAL / JUSTO / DRAPEADOS / VÉU	229

4.7 REPRESENTAÇÕES DO CONFORTO	235
4.7.1 PRANCHA 8 – HOMEM - COMFORTÁVEL / MÃOS ESCONDIDAS / SOLTO	235
4.8 MULHERES EM AMBIENTES	238
4.8.1 PRANCHA 9 – MULHER - CONFORMISTA / CASA / RUA / SOLTO	238
4.9 O MODERNO JOÃO AFFONSO	245
4.9.1 PRANCHA 10 – HOMEM - MODERNO / MOVIMENTO / FLANÊUR / JANOTA	245
4.10 ORGANIZANDO AS CATEGORIAS E SINTOMAS DOS FANTASMAS DA MODA	249
4.11 MONTAGENS EXPERIMENTAIS: HOMEM BLINDADO E MULHER ESSENCIAL	254
5 OS ESTUDOS EM MODA NO BRASIL E OS LIVROS DE HISTÓRIA DO VESTUÁRIO ILUSTRADOS	258
5.1 ESTUDOS EM MODA: GRADUAÇÃO NO BRASIL E PUBLICAÇÕES DE LIVROS	258
5.2 PRINCIPAIS HISTÓRIAS DO VESTUÁRIO ILUSTRADAS DIFUNDIDAS NO BRASIL E SUAS CARACTERÍSTICAS	277
5.3 NOVOS USOS DAS IMAGENS NOS GUIAS DE HISTÓRIA DO VESTUÁRIO	288
5.4 LISTAGEM DE PUBLICAÇÕES ENTRE 1923 E 2019 DA ÁREA NO BRASIL	301
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: NOVAS FRENTES PARA COM AS IMAGENS	305
REFERÊNCIAS	314
APÊNDICES	335
APÊNDICE 1 – LISTAGEM DAS OBRAS DA BIBLIOTECA JOÃO AFFONSO (HAGE, 2019E).	335
APÊNDICE 2 – LISTAGEM DE LIVROS ILUSTRADOS DE HISTÓRIA DO VESTUÁRIO, DE AUTORES INTERNACIONAS REFERENCIADOS POR JOÃO AFFONSO (1923), GILDA DE MELLO E SOUZA (1987) JOÃO BRAGA (2004), FLÁVIO DE CARVALHO (2010) E GILDA CHANTAIGNER (2010).	338

1 INTRODUÇÃO

Ingressei no campo acadêmico ao iniciar meus estudos de pós-graduação no curso de Mestrado em Moda, Cultura e Arte do Centro Universitário Senac-São Paulo em 2008, onde desenvolvi uma pesquisa sobre a trajetória profissional do jornalista e historiador João Affonso do Nascimento (1855-1924)¹, considerado por diversos autores (RAINHO, 2001; ANDRADE, 2002; BRAGA, 2011) como o escritor do primeiro livro de história da moda escrito e ilustrado por um brasileiro.²

O contato com tal obra estimulou-me a pensar sobre a discussão do registro da história e, mais especificamente, sobre o fazer da História da Moda, ou como ela opera em suas bases. Admito que, mesmo tendo tratado dessas questões em minha dissertação, algumas situações e pormenores ainda apareciam em aberto, particularmente em relação às imagens.

Depois de mais de sete anos dedicados à docência tenho me questionado sobre o processo no qual se deu a formação dos cânones referentes ao campo da História da Moda e como, de certa forma, estamos ligadas/os a eles, assim como João Affonso esteve vinculado aos mesmos no momento da criação de seu livro. Sempre me pareceu instigante como, de alguma maneira, o conteúdo que eu ministrava em sala de aula tinha muitos pontos em comum com o que João Affonso também apontava em seu livro como referências importantes para a moda.

Questões como os trajes vinculados a reis e rainhas das cortes europeias na Idade Média, as diferenças de estilo e disputas culturais entre regiões como Espanha, França, Inglaterra e Países Baixos no período do Renascimento, a supremacia da corte de Luís XIV na influência dos modos de vestir na Europa a partir do século XVII, a proeminência inglesa nos estilos masculinos já do século XVIII, e até mesmo a chegada da Revolução Industrial na popularização do acesso a bens (como tecidos e aviamentos), ou ainda o surgimento da estrutura da Alta-Costura francesa, todos são assuntos que estão na obra de João Affonso e que também faziam parte do conteúdo das minhas aulas.

¹ Apenas registrando um detalhe importante: a dissertação ficou com o título *João Affonso (1855-1924): entre palavras, desenhos, costumes e modas*, tendo sido defendida no Senac-São Paulo, em 2010. Seu texto foi revisado, atualizado e publicado apenas em 2020, pela Editora Appris, com o título *Entre palavras, desenhos e modas: um percurso com João Affonso*.

² Refiro-me a *Três Séculos de Modas*, publicado em 1923.

Essas referências canônicas vão sendo transmitidas, de forma consistente, pelas imagens que estão nos livros, museus, documentários. Após revisitar a obra *Três Séculos de Modas*, percebi o uso extensivo de imagens como exemplos, as quais funcionam, por conseguinte, como um método encontrado e disseminado em livros que tangem esse campo de produção intelectual (LAVÉ, 2010; BOUCHER, 2010; KÖHLER, 2009). Esta estratégia imagética opera desde apresentações de ilustrações (que podem ser criações dos próprios autores, gravuras ou mesmo reproduções de obras artísticas) até a descrição textual e destalhada desse tipo de material.

Outro exemplo, que posso comentar aqui – que aparece, ora em minhas aulas, ora nas de outras/os professoras/es e cursos com os quais tive contato –, é o uso de slides com imagens e a adoção de livros ilustrados como referências. Esse é um processo corriqueiro e reforça o contexto de importância conferida ao visual no estudo de história da moda. Desta forma, busco evidenciar nesta tese que as imagens na história do vestuário constroem uma narrativa e criam para si um imaginário próprio, que sempre me interessou entender.

Importante *insight* traz Rita Andrade (2021, p. 29) quando diz que “as imagens dos livros que eu havia lido narram uma história diferente daquela que eu via nos objetos”, demonstrando que existiriam diferenças entre os objetos históricos do vestuário e suas ditas representações ilustradas. Isso se passa porque há uma história do vestuário contada a partir das imagens e esse campo visual se reflete no trabalho de João Affonso em sua obra brasileira.

A partir destas explicações iniciais, destaco aqui os principais objetivos desse trabalho. De forma geral, busco empreender uma análise sobre a escrita da história do vestuário, e da moda, destacando o papel das imagens nesse processo. Com o intuito de analisar as imagens da obra *Três Séculos de Modas*, afim de construir uma abordagem mais robusta, será necessário acessar dados sobre a constituição histórica imagética do vestuário por meio de livros que estão na origem dessa área de estudos. A seguir, portanto, elaboro estratégias para compreender tais imagens e ainda proponho localizar a obra de João Affonso dentro desta mesma historiografia, empreendendo também uma análise complementar sobre os livros de história ilustrada do vestuário publicados no Brasil.

O principal material bruto de trabalho desta tese serão os livros³ e as ilustrações de trajes vestidos neles contidas ao longo de sua disseminação, em especial o livro *Três Séculos de Modas*. Como dito certa vez, “desde que Gutenberg introduziu os tipos móveis no século XV, o livro tornou-se um laboratório para escritores, desenhadores e tipógrafos” (HELLER; VIENNE, 2014, p. 8). Neste trabalho me interessou olhar para o livro como um laboratório para entender a constituição da imagem do ser humano vestido, em consonância com a moda e suas representações como detentoras de simbologias que expressam mentalidades.

O professor W. J. T. Mitchell, em entrevista concedida (MELO ROCHA; PORTUGAL, 2009), informa-nos que as imagens podem ser divididas em dois grandes campos: o das imagens materiais (em inglês, *pictures*) e o das imagens imateriais (chamadas de *images*). No campo das imagens materiais há imagens gráficas, como as fotos, estátuas, *design*, e as imagens óticas como espelhos e projeções. No campo imaterial aparecem imagens mentais (como sonhos, memórias, ideias, “fantasmatas”) e no plano verbal, a metáfora, as descrições.

Entre os dois grupos de campos há o que se classifica como âmbito “perceptivo”, que possui os dados dos sentidos, as “espécies”, as aparências. Esse espaço, que delimita uma espécie de mentalidade das imagens, é onde este trabalho se debruça, pois ao longo da investigação me interessa tanto o campo material quanto o campo imaterial de produção das representações, bem como suas interrelações.

Anne Hollander (1993) aborda o vestuário como uma forma de objeto visual, que se estabelece historicamente em um fluxo de imagens, visto que para ela a roupa é experimentada muitas vezes socialmente a partir do campo das imagens, de como são vistas de modo coletivo e de como são percebidas e traduzidas na hora em que vamos nos vestir ou representar um objeto vestível.

Roland Barthes (2009), por sua vez, delimita que podemos entender a moda por meio da separação que existe entre ela e o vestuário real praticado diariamente pelas sociedades, uma vez que há também um sistema retórico que a representa por meio de imagens ou pela forma escrita, uma dimensão imaginada que acaba por configurar o que podemos entender como “sistema da moda”.

³ “Composto por páginas retangulares cosidas entre duas capas protetoras de maneira a poderem ser observadas individualmente ou em sequência, os livros tinham várias vantagens sobre os métodos alternativos para armazenamento de informação. Eram robustos, compactos, fáceis de identificar nas estantes e menos complicados de consultar que os papiros enrolados ou as pilhas de placas de barro ou cera” (BIRD, 2014, p.49).

Assim, munido desses conceitos, esta tese pretende desdobrá-los a partir de uma reflexão sobre o como poderíamos compreender a dimensão imaginada da história da vestuário através de sua escrita ilustrada e como ela poderia estar presente na obra de João Affonso.

A dita “historiografia do vestuário” possui um conjunto material imagético muito rico. A imagem enquanto uma construção de narrativa, é um tipo de expressão utilizado pelos seres humanos desde as civilizações mais antigas, como nas pinturas rupestres ou desenhos milenares orientais. Sendo assim, obras plásticas, como também esculturas, gravuras, entre outros, são responsáveis pela constituição de um material visual que exemplificará em algumas situações modos de vestir em momentos históricos, algo que se tornou fonte para pesquisadoras/es, principalmente a partir do século XIX.

Obras específicas nesse contexto, como as popularmente conhecidas como “livros de traje” ou *costume books*, surgidas nos séculos XV e XVI, também deram vazão à construção de subjetividade e do registro de roupas de povos e civilizações, ganhando reforços com as gravuras de moda, oriundas de meados do século XVII na França.

Tudo isso se deve ao desenvolvimento do processo de estampagem (como o advento de carimbos e gravuras), ou seja, da transferência de imagens em blocos ou pranchas para um papel que, em sua origem oriental, eram utilizados para a disseminação de textos sagrados e para a impressão em tecido – muito mais do que com figuras em livros, inclusive. Note-se que,

Na Europa do século XV, as imagens adquiriram uma importância renovada na vida social e cultural. As lâminas acompanhavam os textos como as ilustrações nos livros, e distribuíam-se como cópia das obras de arte e foram meio de propaganda durante as ferozes controvérsias religiosas e políticas que surgiram em vários lugares a partir de princípios do século XVIII e que se prolongaram durante mais de 200 anos (BIRD, 2014, p.82).

A partir do fim do século XVIII e início do XIX, com a constituição mais clara do campo da “história do vestuário” no espectro intelectual, os livros desse campo serão os locais de propagação e reforço de imagens de diferentes origens, em uma lógica de circulação que implicará em processos da apropriação e replicação de imagética, como atestado por estudos já realizados (BENJAMIN, 2012). Esse conjunto de imagens em circulação possui o papel de apresentar modos de vestir, de ser, de

aparentar e, igualmente, de construir uma percepção histórica hegemônica do sistema da moda e de seus valores.

Por sua vez, a moda, como se pode entendê-la hoje, é considerada por autores como George Riello (2012), Gilles Lipovetsky (2009) e Massimo Baldini (2006) como um fenômeno que se estabelece a partir do fim da Idade Média. De certo, o vestuário e o adorno são pertencentes às sociedades humanas desde os tempos mais remotos e, portanto, pode-se inferir que o conceito de “mudança” nos modos de vestir já caminharia ao lado de diversas civilizações. Porém, é no seio da cultura das cortes europeias e dos ambientes urbanos e suas elites burguesas que se desenvolverá uma lógica orientadora da “moda moderna” (RIELLO, 2012, p.15), efeito que se expandirá ao longo dos séculos XVI e XVII pelo Ocidente Europeu e, mais a frente pelas Américas.

Entre suas principais características tal fenômeno social carrega consigo um “processo de individualização e de socialização”, estimulando a construção de procedimentos de subjetivação ao lado de uma tendência ao estabelecimento de categorias sociais. Além disso, é “meio de representação e mobilidade social”, pois trata da construção de uma imagem pessoal e de distinção; é “uma “relação entre consumo e produção”, dada por meio da fabricação de materiais e manufatura de bens; e também é um “meio de diferenciação de gênero e idade”, evidenciando uma separação entre o traje masculino e feminino e a importância do tempo de adoção das novidades (RIELLO, 2012, p. 10).

Assim, pode-se entender a moda enquanto um acontecimento que abarca diversas instâncias do nosso cotidiano (aqui diretamente ligado ao vestuário e seus complementos) e devemos entendê-lo, por conseguinte, via estabelecimento de um sistema que visou difundir valores de distinção e de modernidade por meio das aparências em todo o Ocidente, notadamente a partir do século XIX. Tal impulso adveio com o desenvolvimento dos métodos produtivos industriais e da difusão de informações por meios impressos, reforçando uma cultura de imagens que já se estabelecia nos séculos anteriores, porém, naquele momento, expandindo-se geograficamente.

Portanto, a moda, em seu processo de disseminação, tornou-se um instrumento de disputas e dominação cultural e econômica dos países mais ricos em relação aos países mais pobres, e isso se reflete na construção de sua própria escrita histórica. Elizabeth Wilson (1985), por exemplo, afirma que moda pode ser pensada

como uma ideologia e tal argumento me serve aqui como ponto para pensar como essa ideologia se constrói por meio de imagens.

Três Séculos de Modas é entendido, desde o princípio, como um reflexo desse sistema de ideias. Publicado em 1923, em Belém do Pará, pela Livraria Tavares Cardoso & Co., foi o primeiro e único livro de João Affonso.⁴ Concebido como parte das comemorações do tricentenário da cidade (1616-1916), o livro apresenta um passeio por personagens e elementos do vestuário do período citado, dando destaque a influência europeia no sistema da moda, e trazendo, no último capítulo, a apresentação de figuras femininas de Belém e São Luís e seus modos de vestir.

Segundo seu relato na introdução da obra, ela teria sido encomendada a ele, e o poeta Paulo Mendes, seu neto, cita na apresentação da segunda edição do livro (1976), que foi o pintor Theodoro Braga⁵ quem persuadiu o intelectual a abraçar este projeto. Antes de se tornar “livro”, por assim dizer, *Três Séculos de Modas* foi apresentado em 1917 como uma exposição artística no Salão de Honra da Associação de Imprensa, local em que foram expostas as 56 ilustrações criadas em técnicas de aquarela, nanquim e sépia⁶ pelo próprio autor – e reproduzidas posteriormente no impresso. Sua existência foi divulgada na imprensa e registrada no texto *A Arte no Pará: 1888-1918*, escrito por Theodoro Braga, no *Diário Oficial do*

⁴ Nascido em 1855 em São Luís no Maranhão, João Affonso do Nascimento, iniciou sua carreira de escritor e desenhista ao lado de figuras como os irmãos Arthur e Aluísio Azevedo, amigos do Liceu Maranhense onde estudavam. No Maranhão, atuou como tradutor e desenhista no *Jornal Para Todos* (1879) e foi responsável pelos periódicos locais *O Malho* (1879) e *A Flecha* (1879-1880), onde publicava textos e ilustrações, em sua maioria caricaturas, tornando-se uma figura reconhecida na região, pela sua crítica social e pelo envolvimento com as artes, mas, principalmente, pela representação do cotidiano urbano, das festividades e dos tipos locais em seus desenhos. Grande parte de suas produções também ganharam vida em Belém, para onde ele se mudou pela primeira vez em 1882, e para onde retornaria no início do século XX, após residir em Manaus. Lá em Belém produziu integralmente a revista ilustrada *A Vida Paraense* (1883-1884), além de colaborar com diversas publicações de Belém e Manaus, até se fixar em suas colunas dentro do jornal diário *Folha do Norte*, no qual publicou textos com os pseudônimos de Joafnas e Pimentão (entre 1901 e 1916). O autor faleceu em 1924.

⁵ Theodoro José da Silva Braga (1872–1953) foi um pintor, ilustrador, historiador da arte e professor nascido em Belém, formado na Escola Nacional de Belas Artes (RJ), com passagem por Paris, retornando em 1905 a Belém. Em 1921 ele fixa residência em São Paulo, onde assume o cargo de diretor da Escola de Belas Artes, ocupando-o até seu falecimento. Publicou obras como: *Apostilas de História do Pará* (1916), *A Arte no Pará, 1888-1918: Retrospecto Histórico dos Últimos Trinta Anos* (1918), *Artistas Pintores do Brasil* (1942) e *Desenho Linear Geométrico* (1951).

⁶ Aquarela é um tipo de pintura que utiliza pigmentos puros e aglutinantes, diluídos em água; Nanquim é um tipo de tinta advindo da China; e Sépia é um pigmento “extraído da tinta natural da siba – um molusco similar à lula (...) quando diluído em água, adquiria um tom castanho avermelhado. Foi amplamente utilizado na composição de tintas para diversos usos, seja para a pintura, com maior ou menor diluição em aguadas, ou para gravura” (IMS, 2014).

Estado do Pará, em 1919, mas não se sabe o paradeiro das referidas obras originais, apenas a descrição deixada por Braga:

Em 13 de maio, no Salão de Honra da Associação de Imprensa, o comendador João Affonso do Nascimento inaugura a sua interessante exposição de aquarelas, régias e nanquins, reproduzindo todas elas três séculos de moda, feminina e masculina, desde 1616 a 1916. Explicando-a, João Affonso publicou uma interessante *plaque*. São ao todo 56 desenhos representando assim a evolução da moda, dentro desse ciclo de tempo (BRAGA, 1919, p.41-43).

Em um olhar generalista, as imagens dessa obra seriam apenas ilustrativas. Contudo, serão observadas as 56 representações pensadas por João Affonso, carregadas de uma intenção sobre modos de se aparentar e estar na moda, imbuídos de diversos significados históricos dos livros antecedentes da matéria, assim como levam indícios importantes para o campo no contexto contemporâneo.

Proponho considerar a arte e, em especial, a ilustração de moda, analisada nesta pesquisa, como:

artefatos que integram a cultural visual, como formas de pensamento, como um idioma que deva ser interpretado, como uma ciência, ou um processo diagnóstico, no qual se deva tentar encontrar o significado das coisas a partir da vida que os rodeia (HERNÁNDEZ, 2000, p.53).

Para tanto, debato aqui a imagem, como Ulpiano de Meneses (2003, p.11), sendo “uma dimensão importante da vida social e dos processos sociais”. Neste sentido, proponho alocar a imagem “no centro nevrálgico da ‘vida histórica’”, apoiado pela “elaboração de novos modelos de tempo” (2015, p. 106), contextualização de George Didi-Hubermann (2013, 2015, 2017), e que se ampara nas bases criadas por autores como Walter Benjamin (2012) e, principalmente, Abraham Moritz Warburg ou Aby Warburg (2015), que lhe ajudaram a criar os conceitos de “imagem-sobrevivente” ou “sobrevivência das imagens” – detalhamentos que serão enfocados por diferentes prismas no percurso da argumentação construída.

Pretendo, deste modo, experimentar algumas conceituações teóricas e metodológicas do campo da arte, tomando-as como alicerce para a pesquisa “sobre” o campo da história do vestuário e não necessariamente “de dentro” do campo.

No capítulo 2 que se segue a este introito, *Vestuário, história e montagem*, aciono os principais eixos norteadores desta tese, iniciando pelas discussões de

terminologias do campo do vestuário e da moda, analisando e compreendendo a imagem do vestuário, em especial em diálogo com a teoria de Hollander (1993), Barthes (2009) e Gombrich (1986). Assim, parto para uma discussão sobre interseções entre as histórias da moda e a da arte em seus processos formativos, abrindo espaço para a elaboração de uma discussão sobre o tempo, o contínuo e a sobrevivência das imagens por meio das teorias de Benjamin (2012), Didi-Hubermann (2013, 2015) e Warburg (2015). No fim desta seção, apresento a proposta metodológica de montagem, discorrida por Daniela Campos (2017a) e exemplificada com alguns estudos que serão apresentados.

Em seguida, n'*A escrita ilustrada do vestuário em alguns cânones*, no capítulo 3, fui instigado a olhar para como a sociedade europeia se utilizou das imagens a fim de apresentar uma perspectiva histórica sobre o vestuário, pensando e construindo uma realidade para a escrita da história do vestuário, que visava difundir uma lógica cultural, a qual influenciará e estará presente no trabalho do brasileiro João Affonso. Neste espaço será discutida, de antemão, a questão do cânone, com o intuito de desmascarar a ideia de completude ou hegemonia, e será apresentado um mapeamento desde o século XVII até as obras próximas a *Três Séculos de Modas* (1923), delimitando diferentes categorias de interpretação para a construção de uma cultura das imagens dentro deste campo.

Serão apresentadas categorias, divididas nos subcapítulos, que abordam questões como os registros de si, os livros de trajes de diferentes povos, as gravuras de costumes, o surgimento de obras de referência para pintores e teatrólogos, as grandes obras ilustradas, chegando até os livros centrados em objetos históricos.

Para o processo de organização desta trajetória histórica serão mobilizados autores de diversas procedências⁷, formando assim uma teia que visa reconstituir uma listagem canônica, e ao mesmo tempo, discutir questões pertinentes à ela. Isso me possibilitará entender as formações do campo de conhecimento, em especial pela perspectiva dos usos e funções das imagens como representações dos modos de vestir, dentro do contexto histórico-cultural dos livros.

A totalidade das obras de história do vestuário apresentadas neste respectivo capítulo passou pelo processo de pesquisa de fontes em repositório digitais para que fossem acessadas e pudessem ser difundidas. Assim, serão trazidos, ao final de cada

⁷ Os principais autores que dialogam nesta seção são Davenport (1948), Taylor (2004), Cumming (2004), Ribeiro (1994), Lipovetsky (2009), Roche (2007), Baldini (2006) e Calanca (2010).

seção, quadros demonstrativos com os títulos das obras, anos e referências bibliográficas com *link* do acervo que contém o título digitalizado (ou alguma outra versão do mesmo, quando a original não estiver disponível).

No capítulo 4, *Três Séculos de Modas: montagens e sintomas*, adentro propriamente no livro de João Affonso, fazendo uma apresentação geral da mesma e um comentário sobre alguns dos principais personagens, obras ou textos retratados em sua escrita. Antes de comentar sobre suas imagens, pretendo destacar sua relação com a historiografia então apresentada, estendendo a compreensão aos reflexos da mesma no caso brasileiro. A partir disso, dirijo-me ao ponto fulcral que é a análise das imagens. Como será comentado com mais detalhes ao longo de tópico futuro, pretendo trazer uma visão anacrônica à pesquisa das imagens da obra *Três Séculos*, buscando apresentar evidências simbólicas por meio de associações e recorrências, obtidas pelo procedimento de montagem.

Minha intenção será a de discutir informações sobre modos de se parecer, comunicados por gestos, posturas, elementos do vestuário, que informam sobre diferentes códigos da moda percebidos e traduzidos por João Affonso. Essas informações serão organizadas ao final do percurso e visam estabelecer discussões para pesquisas próprias e de possíveis interessadas/os no tema e na abordagem que pretendo sintetizar ao final do capítulo.

No último capítulo 5, *Os livros de história ilustrada do vestuário no Brasil na segunda metade do século XX*, com o intuito de localizar melhor o campo da história do vestuário e sua circulação nacionalmente, serão apresentados um mapeamento dos livros de história da moda (em especial de conteúdo ilustrado), publicados no país nas últimas décadas do século XX, evidenciando os quatro principais autores de obras históricas e suas linhas editoriais que pretendem versar por longos períodos de tempo (BOUCHER, 2010; LAVER, 2010; KÖHLER, 2009; BRAGA, 2004). Ao final do capítulo, apresento um apanhado das publicações mais recentes da área, com vistas a destacar possíveis mudanças de apresentação e uso das imagens.

Esta tese articula um vasto conjunto de informações que buscam um entendimento do papel das imagens ao longo da constituição do território do que poderíamos delimitar como a cultura da moda. Nesse direcionamento a um olhar mais amplo para as imagens dentro do campo no qual pesquiso, essas articulações seguem diversas direções dentro desta tese, onde busco organizar pensamentos, indagações, categorizações, tipos.

Não houve a intenção de adensar teorias já definidas ou métodos validados, mas sim a partir de diversos pontos de vistas, obras e autores, construir uma perspectiva crítica sobre o campo, explorando assim, um entendimento da escrita da história do vestuário enquanto um bem cultural, o qual possui um processo histórico que pode ser delimitado, conferido de sentido, e que pode informar simbolicamente sobre o próprio campo da moda e suas classificações a partir de um procedimento de montagem e interpretação, ajudando, assim, a entender melhor a obra de João Affonso e suas imagens.

2 VESTUÁRIO, HISTÓRIA E MONTAGEM

2.1 Roupas, imagem e criação visual

Hilaire e Meyer Hiler oferecem uma instigante provocação acerca do propósito de pessoas se vestirem: “a expressão do ego humano em todas as suas múltiplas sutilezas e atitudes talvez não seja mais evidente do que na escolha que homens e mulheres fazem dos artigos que usam para cobrir ou ornamentar suas pessoas” (1939, p.xi)⁸. Antes do surgimento de tecidos, porém, já era notório que sociedades dos tempos mais remotos mantinham hábitos de se adornarem, por diversas razões, que não cabem aqui serem discutidas. Ao conjunto de elementos reunidos em torno do adorno de corpos dá-se o nome de traje, vestuário ou indumentária. Sendo assim, pode-se dizer que a história do vestuário seria, então, constituinte da própria história geral da humanidade.

Em *Bibliography of Costume*, os autores supracitados apresentam uma reunião de mais de oito mil estudos relacionados ao vestuário no ano de 1939, compilados na biblioteca pública de Nova Iorque (e de outras cidades como Paris, Londres, Berlim e Madrid), durante cerca de dois anos. A ideia dos Hiler, envolvidos com arte e teatro, era a de compilar o maior número possível de referências sobre vestuário, que para eles não tinham merecido destaque necessário naqueles tempos.

Esta compilação demonstra, desde àquela época, a importância que o traje teria como objeto de estudo nas mais diversas áreas como arqueologia, antropologia, psicologia, ciências sociais e artes. Como comentam os realizadores da obra: “o homem nasce nu, mas morre e é enterrado com roupas”⁹ (HILER; HILER, 1939, p.xiii), ou seja, o homem desenvolveu uma relação muito próxima, tanto material, como imaterialmente, com tecidos e adornos, e com eles se significou enquanto sujeito, em um movimento que parece motivado pela própria ideia de desafiar a natureza e se constituir enquanto humano.

Nas concepções pensadas pelos Hiler, que delimitariam o uso dos termos que envolvem o vestuário dentro do material elaborado por eles, em um contexto material

⁸ Trecho original: “The expression of the human ego in all its manifold subtleties and attitudes is perhaps nowhere more evident than in the choice which men and women make of the articles which they use to cover or ornament their persons”.

⁹ Trecho original: “Man is born naked but dies and is put away with clothes on”.

se pode falar de roupa, traje ou vestuário, e dentro de uma concepção imaterial, acionam-se termos como costume, indumentária, adorno e ornamento corporal.

Como comenta Valerie Cumming (2004, p. 9), “As palavras usadas para descrever o estudo da história do vestuário também podem ter contribuído para a crença de que era uma disciplina pouco desenvolvida”.¹⁰ Afinal, os diversos termos utilizados para delimitar o campo de estudos como vestuário, indumentária, costume, moda, acabaram por criar dispersões terminológicas entre diferentes áreas do saber, enfraquecendo a percepção de um campo de estudos único.

Dentro desse campo de estudo pode-se falar sobre vestuário, traje, roupa, costume, indumentária ou ainda, sobre o termo “moda”, isto é, muitos acabam entendendo de que se tratam de campos de conhecimento diferentes, o que causa desdobramentos em relação aos temas abordados por pesquisadoras/es da área.

Neste sentido é importante tentar, primeiramente, descrever as diferenças entre vestuário e moda, pois tal estratégia já ajuda a delimitar o campo de estudo em questão. Desta feita, abro rapidamente aqui a questão sobre a delimitação do que compreende o vestuário e o que é o fenômeno da moda. Conforme nessa citação: “ao considerar as palavras, primeiro pode ser possível descobrir porque alguns autores preferem os termos roupa, traje, vestuário ou moda quando escrevem sobre esse assunto”¹¹ (CUMMING, 2004, p. 16).

Fazendo um passeio pelo *Dicionário Michaelis online*¹² é possível identificar que o verbete “roupa” descreve a peça e o seu conjunto pode ser denominado de “vestuário” ou “traje” – definindo a combinação de roupas. Além destes termos, é comum o uso da palavra “costume”, que no português (assim como no francês) teria significados ambíguos relacionados tanto aos hábitos, quanto aos modos de vestir. Já a diferença entre “vestuário” e “moda” reside, particularmente, na questão que envolve o fato de que o vestuário em si é o objeto, e a moda, o fenômeno que influencia a adoção de diferentes conjuntos de objetos vestíveis, atrelado também a fatores sociais, econômicos e políticos.

Enquanto o vestuário (e o adorno) fazem parte da constituição material e cultural dos seres humanos há muitos séculos, a “moda”, ou como se convencionou

¹⁰ Trecho original: “The words used to describe the study of dress history may also have contributed to the belief that it was an under-developed discipline”.

¹¹ Trecho original: “By considering the words first it may be possible to discover why some authors prefer the terms clothing, costume, dress, or fashion when they write about this subject”.

¹² Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 20 out. 2019.

usar tal noção, é um fenômeno relativamente recente, surgido ao final da Idade Média, de origem disputada entre locais da Europa. Para Wilson (1985, p. 36): “um dos efeitos do crescimento do comércio e do início do capitalismo no século catorze, sobre a maneira de vestir, residiu na criação da noção de moda, como estilos em mudança”.

A ela estariam atrelados os conceitos cíclicos de mudança e o desejo pelo novo. Para Giorgio Riello (2012, p. 17), por exemplo, “a moda é interpretada como uma forma de mudança do vestuário no tempo”. Existem diversos fatores que culminariam no surgimento de um fenômeno, que até os dias atuais incita moralistas que a criticam ao mesmo tempo em que seduz consumidores. Massimo Baldini (2006), por sua vez, localiza os primeiros indícios desse fenômeno em regiões como a de Borgonha, Florença e Veneza a partir do século XIV. Dentro de um âmbito mais amplo, constata-se que entre as causas do nascimento da moda, uma delas seria seu pertencimento à uma “sociedade aberta”, influenciada pelo desenvolvimento de cortes e cidades, e ao poder de figuras influentes como algumas cortesãs francesas do passado.

De acordo com Baldini (2006, p. 34), “a moda é fruto do amadurecimento da afirmação do eu, da valorização social do indivíduo, da sua personalidade”. De forma mais factual, segundo o historiador italiano, no período que se situa entre os séculos XIV e XVI, a aristocracia já não fazia mais em casa suas roupas, sendo as mesmas confeccionadas pelos mestres alfaiates da região. Além disso, ele destaca que havia uma percepção de que os nobres se incomodavam com as cópias de suas roupas feitas por burgueses mercantilistas, que se desenvolveram principalmente depois das Cruzadas e iniciaram o comércio entre Oriente e Ocidente. Esse movimento traz um senso de sazonalidade, que irá criar um novo tempo das mercadorias da vida cotidiana, assim como destacar os valores individuais e da juventude, fatos pontuados por Daniela Calanca (2010).

Também vale se destacar que, até o início do século XIV, tanto homens quanto mulheres usavam túnicas, as quais se diferenciavam apenas em suas alturas. Porém, neste período histórico os trajes começavam a se distinguir: os homens adotavam o gibão (modelo de jaqueta justa e acolchoada) com calções e as mulheres utilizavam trajes longos, que ficarão conhecidos como vestidos.

Como se nota, a instância da moda traz diversas forças para o campo do vestuário e das aparências. Sem dúvida, este fenômeno que envolve o consumo e a difusão de novidades se tornará cada vez mais disseminado, posteriormente, com a

Revolução Industrial e com o surgimento, em Paris, da chamada Alta-costura e seus criadores/estilistas. Vale lembrar que, ainda mais uniformemente, toda essa tendência vai se transformar após a Segunda Guerra Mundial, com o advento do mercado de roupas prontas (aquecido pelos norte-americanos), mas cujas bases já tinham se estabelecido desde o fim da Idade Média.

Pode-se encontrar, muitos séculos antes, exemplos anteriores de um possível “fenômeno da moda” ligados ao âmbito do adorno, e não do vestuário, como o escrito do poeta romano Ovídio, do século I a.C., que versaria:

Assim como não podereis contar as bolotas de um carvalho, nem as inúmeras abelhas que esvoaçam sobre a rela, ou os lobos no cimo dos montes, também ninguém poderá jamais contar os mil penteados, e todos dias nascem outros mil diferentes (*apud* BALDINI, 2006, p.43).

Ao relatar a predileção pela mudança dos penteados dentro da sociedade romana, o poeta demonstra um desejo de mudança que já indica a presença da moda nessa sociedade, mas como o historiador italiano constata, ela não estaria ligada à roupa propriamente e sim a outros âmbitos como, no caso, os penteados. Por questões como essa, então, convencionou-se que o fenômeno e sua conexão com as mudanças nas vestimentas aparecem, primordialmente, a partir do fim da Idade Média na Europa, como já frisei. Neste sentido atestaria Gilles Lipovetsky, ao lançar *O Império do Efêmero*, em 1989:

O mistério da moda está aí, na unicidade do fenômeno, na emergência e na instalação de seu reino no Ocidente moderno, e em nenhuma outra parte. Nem força elementar da vida coletiva, nem princípio permanente de transformação das sociedades enraizado nos dados gerais da espécie humana, a moda é formação essencialmente sócio-histórica, circunscrita a um tipo de sociedade. Não é invocando uma suposta universalidade da moda que se revelarão seus efeitos fascinantes e seu poder na vida social, mas delimitando estritamente sua extensão histórica (LIPOVETSKY, 2009, p. 23).

Importante notar, que há, portanto, uma convenção histórica em relação ao surgimento da moda, no tocante ao momento de embrião de campo do saber que se interessaria pelo vestir, como será discutido adiante. Autoras mais contemporâneas, como Linda Welters e Abby Lillethun, na obra *Fashion History: A Global View* (2018), discutirão a hegemonia europeia da concepção e disseminação do fenômeno, mas o que interessa apontar é que a moda, enquanto uma instância de espraiamento de

estilos de vestir no Ocidente atrelada ao sistema capitalista, contribuiu para ampliar ainda mais o vestuário numa dimensão de valor na sociedade moderna.

Ao analisar os significados das palavras *dress* (vestimenta), *fashion* (moda) e *clothing* (indumentária) dentro do *Oxford Dictionary*, Malcolm Barnard (2003) nos apresenta primeiramente o fato de que os termos, em inglês, dizem respeito tanto a verbos quanto a substantivos, o que não aconteceria na língua portuguesa. Contudo, dentre os substantivos, *fashion* poderia ter como uns dos principais significados “maneira ou conduta”; já o termo *dress* estaria relacionado com “indumentária e costume”, “não apenas com roupa mas também com adorno”; e *clothing* viria da palavra *cloth*, que traduz-se por “pano, roupa” (2003, p.26). Como aborda o pesquisador:

Ainda que não possuam no verbete para ‘cloth’/‘clothing’ no sentido de adorno ou decoração, ou de vestir para alcançar um efeito como acontece no verbete para ‘dress’, fica claro que as palavras são numa ampla extensão definidas em estreita relação (BARNARD, 2003, p.26).

Segundo Barthes (2009) existem três tipos de vestuário: o vestuário real, onde se considera o objeto material; o vestuário escrito, que seria então a descrição desse objeto (como vemos em textos nas revistas de moda por exemplo), e por fim, o vestuário-imagem, que seria a representação ou registro visual desse objeto. Em sua concepção, portanto, o vestuário abarcaria diversas linguagens. Na obra *Linguagem das Roupas*, Alison Lurie corrobora essa ideia ao afirmar que:

O vocabulário das roupas inclui não apenas peças de roupas, mas também estilos de cabelos, acessórios, joias, maquiagem e decoração do corpo. Teoricamente, pelo menos, esse vocabulário é tão ou mais vasto do que o de qualquer língua falada, visto que inclui cada peça, estilo de cabelo e tipo de decoração de corpo já inventados (LURIE, 1997, p.20).

Barthes (2009) declara que para melhor entender a relação entre vestuário-imagem e vestuário escrito podemos acionar a clássica oposição de Ferdinand de Saussure entre língua e fala. Nas palavras do teórico: “Língua é uma instituição, um corpo abstrato de coerções; fala é a parte momentânea dessa instituição, que o indivíduo extrai e atualiza para atender às necessidades da comunicação” (BARTHES, 2009, p. 41).

Sendo assim, o vestuário, que corresponderia à língua, seria uma “forma estrutural, institucional da indumentária”, enquanto o traje, que corresponde à fala, seria a “forma atualizada, individualizada, vestida” (BARTHES, 2009, p. 42). Desta maneira, o semiólogo entende que existe um objeto real que é vestido, assim como um sistema retórico composto pela escrita e pela representação desse objeto, que difere do objeto real, mas se alimenta dele, criando, igualmente, uma lógica que estrutura o que podemos entender como “sistema da moda”.

Neste trabalho, apesar de utilizar o meio escrito como principal suporte, é o vestuário-imagem meu principal objeto de estudo. Esse vestuário-imagem, que Barthes (2009) compreende como uma forma estrutural da linguagem do vestuário, compõe-se de um campo imagético com seu próprio vocabulário, e isso foi reforçado a partir da disseminação de um sistema da moda ao longo dos séculos e da historiografia da moda que se popularizou concomitantemente.

Enquanto o vestuário descrito possui barreiras de língua para ser compreendido e o vestuário real requer formas de acesso aos bens materiais e seus meios de produção, o vestuário-imagem constitui a forma mais disseminada pela qual se pode compreender o vestuário e suas manifestações – assim como somos, conseqüentemente, informados da estrutura institucional da moda enquanto um sistema.

Segundo Hollander (1993, p. 311), “o vestuário é uma forma de arte visual, uma criação de imagens com o eu visível como meio”.¹³ Destarte, a teoria de Hollander corrobora a noção apresentada por Wilson (1985, p. 21), quando prega que “a moda é, no final das contas, uma forma de arte visual, uma criação de imagens, com o eu visível enquanto meio de expressão”.

As duas autoras utilizam o termo “arte visual” como um modo de destacar o aspecto do visível dentro do universo do vestuário, aspecto esse que interessa sobremaneira à pesquisa, pois entendo que há um sistema retórico de representação da moda, o qual se alimenta de objetos reais – aqui no caso esse sistema é constituído pelas imagens do vestuário da moda criadas ao longo da história.

Como ainda comenta Hollander (1993, p. 349), “vestir é um ato geralmente realizado com referências a imagens – imagens mentais, que são versões

¹³ Trecho original: “Dress is a form of visual art, a creation of images with the visible self as its medium”.

pessoalmente editadas de imagens reais”.¹⁴ Isso se dá devido a concepção, como reitera a autora, de que “o aspecto mais importante da roupa é a aparência. Todas as outras são ocasionais e condicionais. A aparência das roupas não depende de como são desenhadas ou feitas, mas de como são percebidas”¹⁵ (HOLLANDER, 1993, p. 311).

A predominância do visível na constituição do vestir-se, dando ao vestuário-imagem uma posição de privilégio no “sistema da moda”, faz com que a cultura visual da moda tenha um vocabulário próprio, que me interessa estudar. Como a autora postula,

(...) as roupas não podem ser comparadas, como costumam ser, a tipos de comportamento verbal (...) Na verdade, as roupas são mais como expressões convencionais de uma forma literária, cujos exemplos canônicos foram assimilados pelo público leitor¹⁶ (HOLLANDER, 1993, p. xv).

A moda, como um fenômeno, abrangeria “todo o espectro de formas desejáveis de olhar a qualquer momento”¹⁷ (HOLLANDER, 1993, p.350), isto é, ela apresenta uma característica do desejo pela imagem, seja no plano do real (vivido pela experiência de quem vê alguém vestido), seja por meio da recepção de alguma reprodução de uma imagem de um corpo vestido.

Desta forma, o vestuário seria uma das instâncias de criação de imagens em nossa sociedade e a moda guia os padrões a serem desejados. O que está na moda, pode ser descrito como “o escopo do que todos querem ser vistos vestindo em uma determinada sociedade”, e isso pode incluir não somente trajes em alta, mas também “todas as formas de antimoda e não-moda¹⁸, além das roupas e acessórios de

¹⁴ Trecho original: “Dressing is an act usually undertaken with reference to pictures – mental pictures, which a personally edited versions of actual ones”.

¹⁵ Trecho original: “The most important aspect of clothing is the way it looks; all other considerations are occasional and conditional. The way the clothes looks depends not on how they are designed or made but on how they are perceived”.

¹⁶ Trecho original “(...) clothes also cannot really be compared, as they often are, to kinds of verbal behavior such as informative speech (...) If anything, clothes are rather like conventional expressions in a literary form, of which the canonical examples have been assimilated by the reading public”.

¹⁷ Trecho original: “the whole spectrum of desirable way of looking at any given time”.

¹⁸ Denomina-se traje antimoda o tipo de traje fixo, que “têm o propósito de enfatizar a continuidade” (BARNARD, 2005, p.32), como trajes típicos e monárquicos nos dias de hoje. O conceito de “não-moda” refere-se a roupas que não participam das convenções de um sistema da moda moderno (HOLLANDER, 1993).

pessoas que não reivindicam nenhum interesse pela moda” (HOLLANDER, 1993, p. 350).¹⁹

A partir do entendimento da premissa do vestuário enquanto uma criação visual, mobilizam-se questões que atravessam a percepção e a ideia de tradições do ver na arte, enquanto princípios do estilo. De acordo com Jacques Aumont (1993, p. 260), pode-se definir a imagem como “um objeto produzido pela mão do homem, em um determinado dispositivo, e sempre para transmitir a seu espectador, sob forma simbolizada, um discurso sobre o mundo real”, sendo esse real também um reflexo da percepção humana.

Em relação aos dispositivos, o vestuário vem sendo representado em objetos como pinturas, esculturas, gravuras e, mais recentemente, em ilustrações, fotografias e materiais audiovisuais. Portanto, se está atrelado ao campo das artes visuais em diversos momentos, de forma geral, pode ser inserido dentro do escopo mais amplo das visualidades, ou da chamada cultura visual. Deste modo, a cultura visual do vestuário vem construindo um discurso sobre a sua própria história, contada por meio das imagens.

Quanto ao discurso, a imagem do vestuário (ou a vestuário-imagem), acionando o termo de Barthes (2009), constitui-se apenas um discurso sobre o real, uma concepção que atravessa gostos e estilos de acordo com períodos históricos diferentes e visa criar a estrutura que permite que essa linguagem se expresse no traje cotidiano e que também seja historicamente descrita.

Curiosamente, para Hollander, “as roupas fazem, não o homem, mas a imagem do homem”²⁰ (1993, p. xv) e nossa forma de percepção histórica dessa imagem do corpo vestido está muito atrelada às representações artísticas produzidas ao longo da história, sejam nas artes visuais, sejam na construção de imagens pelos historiadores em seus livros sobre vestuário, que acionarei ao longo desse trabalho.

Concordo com Hollander (1993, p. 350) ao dizer que “arte, portanto, monitora a percepção da roupa”²¹, e proponho pensar a arte não só como as expressões ditas artísticas, porém como todo o tipo de criação visual que representa o vestuário, que

¹⁹ Trecho original: “The scope of what everyone want to be seen wearing in a given society is what is in fashion; and this includes the haute couture, all forms of anti-fashion and nonfashion, and the garments and accessories of people who claim no interest in fashion”.

²⁰ Trecho original: “Clothes make, not the man but the image of man – and they make it a steady, reciprocal accord with the way artists make, not lifeless effigies but vital representations”.

²¹ Trecho original: “Art thus monitors the perception of clothing”.

nas questões aqui consideradas, pode também ser exemplificada pelas ilustrações e gravuras criados dentro do campo da moda, tanto para difundir estilos com intuito comercial, como para representá-los historicamente.

De acordo com o que postula a autora:

a arte de vestir tem sua própria história autônoma, um fluxo que se perpetua a partir de outras imagens [...] qualquer imagem viva de um corpo vestido deriva essencialmente de uma imagem, ou melhor, de uma tradição conhecida e contínua de imagens de corpos vestidos, em vez de diretamente da satisfação de um desejo de uma cobertura de boa aparência, inventada a cada geração ou a cada década²² (HOLLANDER, 1993, p. 311).

Assim, penso que existe uma história autônoma das imagens sobre o corpo vestido, que está interligada com a percepção visual da moda, representações estas que satisfazem ao desejo de como se buscou entender historicamente a sociedade moderna. Como comentaria Baudelaire (1996, p. 9), “o homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser”.

Para Ernst Gombrich (1986, p. 7), “a maneira pela qual a linguagem da arte se refere ao mundo visível é igualmente tão óbvia e tão misteriosa, (...) exceto para os próprios artistas, que fazem dela o uso que fazemos de todas línguas”. São os criadores de imagens, dentro do campo da expressão visual, e por consequência as convenções de gosto, os principais responsáveis pela criação da imagem do vestuário – e aqui, mais especificamente, pela percepção histórica desse vestuário. Hollander (1993, p. 349-350) reforça tal *insight* ao comentar que:

o estilo no qual a imagem da figura vestida é reproduzida – em qualquer arte representacional mais confortavelmente consumida e absorvida como realista em um determinado momento – governa a maneira como criamos e percebemos nossos próprios seres vestidos.²³

²² Trecho original: “Like any visual art, the art of dress da its own autonomous history, a self-perpetuating flow of imagens derived from other images. But any living image of a clothed body derives essentially from a picture or, rather from an ongoing know tradition of pictures of clothed bodies, rather than directly out of satisfying a desire of goodlooking covering, invented anew in each generation or each decade”.

²³ Trecho original: “the style in which the image of the clothed figure is rendered – in whatever representational art is most comfortably consumed and absorbed as realistic at a given time – governs the way we create and perceive our own clothed selves”.

A ideia da psicologia da percepção e o chamado “enigma do estilo” (estudado por Gombrich) corrobora a teoria do vestuário na arte proposta por Hollander (1993) e os conceitos de vestuário-imagem de Barthes (2009).

Gombrich afirma em seu estudo *Arte e Ilusão* (1986, p.7) que “não poderia haver história da arte” se a arte não fosse a expressão de uma visão coletiva, que envolve a concepção de estilos enquanto categorias e convenções artísticas, históricas e sociais. Segundo ele, há que se atentar a um “mundo invisível de imagens mentais” (GOMBRICH, 1986, p. 19), formadas por um conjunto de imagens reais em circulação, assim como investigar “a função das imagens na alegoria e simbolismo” dentro de “um invisível mundo das ideias” (GOMBRICH, 1986, p. 7), ativando, para tanto, a teoria da iconologia – abordada adiante.

Ainda de acordo com seus posicionamentos, deve-se ir mais a fundo no processo de entender os estilos que se convencionam em cada época e como esses estilos são sintomáticos de outras coisas além das questões formais, do vestuário descrito ou real, que geralmente são tratadas nos estudos de história do vestuário. Gombrich (1986, p. 17) também argumenta: “a história do gosto e da moda é a história das preferências, de vários atos de escolha entre as alternativas dadas”.

Para Hollander (1993, p. 452), por sua vez, “quando as pessoas colocam roupas em seus corpos, elas se dedicam principalmente a fazer imagens de si mesmas para agradar aos seus próprios olhos, a partir da combinação completa de roupas e corpo”. Essas imagens “estão diretamente conectadas às imagens que normalmente veem e aceitam como reais”²⁴ (HOLLANDER, 1993, p. 453), e assim, participam dessas convenções sociais e de consumo que permeiam a moda.

Logo, o vestuário-imagem de Barthes e as imagens dentro da história da moda seriam, portanto, parte desse sistema retórico que envolve a percepção do real e suas representações. É um sistema que se utiliza de um conjunto de convenções de estilo, as quais estão atreladas, primeiramente em suas origens, às imagens concebidas por atores do campo das artes visuais, e, posteriormente, ao próprio campo da moda, ganhando aliados de outros setores como a ilustração, a propaganda, etc. Desta forma, quero concluir este tópico com a seguinte afirmação de Hollander (1993, p. 454):

²⁴ Trecho original: “The pictures they make when they dress are directly connected to the pictures they ordinarily see and accept as real”.

A história do vestido ou do estudo das roupas não tem outra substância real a não ser nas imagens das roupas, nas quais sua realidade visual vive verdadeiramente, naturalizada, por assim dizer, pelo olhar persuasivo da arte.²⁵

Adiante sigo minha montagem, trazendo à tona discussões sobre a história do vestuário e seus entrelaçamentos com a história da arte e, sobretudo, ativando, discussões acerca do tempo. Ao final, apresento meu procedimento metodológico que será ativado no percurso desta tese.

2.2 HISTÓRIA DO VESTUÁRIO, TEMPO E MONTAGEM DAS IMAGENS

2.2.1 Montagens entre história da arte e do vestuário

No ano de 2003, Michael Carter publicou *Fashion Classics – From Carlyle to Barthes*, apresentando uma seleção dos textos considerados por ele como imprescindíveis para o estudo da moda. A obra contém os textos do ensaísta e historiador Thomas Carlyle (1795-1881), do filósofo Herbert Spencer (1820-1903), do economista Thorstein Veblen (1857-1929), do sociólogo Georg Simmel (1858-1918), do antropólogo Alfred Kroeber (1876-1960), do psicanalista John Flugel (1874-1955), do curador de gravuras do museu Victoria & Albert, James Laver (1899-1975), e do semiólogo Roland Barthes (1915-1980).

Como anuncia o resumo do livro no site da editora Bloomsbury: “Com tanto foco na teoria contemporânea é fácil esquecer que a análise séria de roupas e moda tem uma longa história. De fato, eles têm sido objeto de intenso debate cultural desde o século XIX”.²⁶

Nessa obra, todos os autores comentados tiveram sua produção realizada entre os séculos XIX e a metade do XX. Cumming (2004, p. 34), ao comentar o livro e seus autores, afirmou que "suas origens e disciplinas trouxeram uma mistura de análises intelectuais britânicas, europeias e americanas a um assunto que (...), ainda

²⁵ Trecho original: “The history of dress or the study of clothes has no real substance other than in images of clothes, in which their visual reality truly lives, naturalized, as it were, by the persuasive eye of art”.

²⁶ Trecho original: “With so much focus on contemporary theory, it is easy to forget that the serious analysis of clothing and fashion has a long history. In fact, they have been the subject of intense cultural debate since the nineteenth century”. Disponível em: <https://www.bloomsbury.com/uk/fashion-classics-from-carlyle-to-barthes-9781859736067>. Acesso em: 21 out. 2019.

estava atrelado às necessidades de historiadores de arte, curadores de fantasias, teatrólogos e criadores de figurinos”.²⁷

Ao executar uma leitura de sobrevoos da obra, que pretende anunciar importantes teóricos fundadores dos estudos da moda, é perceptível autores e datas de publicação de seus textos, os quais tratam de um espaço de conhecimento estruturado a partir do século XIX. Além disso, nota-se uma produção que converge em diversas áreas de conhecimento, tendo fortes vínculos com o campo das artes visuais e mesmo com o teatro – nesse caso, alguma influência já é sentida mesmo antes do período histórico mencionado. Segundo a historiadora,

Não existe um método consensual para estudar o assunto no início do século XXI, apenas muitos e bons autores, de uma variedade de cadeiras, que estão interessados em aspectos cuidadosamente selecionados. (...) Isso encorajou a crença de que a moda não tem *status* real de disciplina e pode ser absorvida por outras áreas, como história cultural, estudos de gênero, análise literária e filosofia, muitas vezes separando-a de textos prévios em história do vestuário e de coleções sobreviventes de roupas e tecidos (CUMMING, 2004, p. 7-8).²⁸

A história do vestuário, um desses campos de estudo, poderia ser definida hoje como uma área do saber “fundada em cuidadosa datação e meticoloso estudo das roupas de tempos remotos, que sobreviveram ou se encontram presentes em representações pictóricas” (BUCCI, 2019, p. 45). Para Lipovetsky (2009, p. 23):

É antes de tudo à luz das metamorfoses dos estilos e dos ritmos precipitados da mudança no vestir que se impõe essa concepção histórica da moda. A esfera do parecer é aquela em que a moda se exerceu com mais rumor e radicalidade, aquela que, durante séculos, representou a manifestação mais pura da organização do efêmero.

Corroborando as ideias acima, percebe-se que a história do vestuário está atrelada à esfera do parecer, inserida, como discutido anteriormente, no escopo do

²⁷ Trecho original: “Their origins and disciplines brought a blend of British, European and American intellectual analysis to a subject that, (...), was still closed linked to the needs of art historians, early costume curators, theatre designers and costumiers”.

²⁸ Trecho original: “There is no agreed method for studying the subject at the beginning of the 21st century, just a great many writers, from variety forms of disciplines, who are interested in carefully selected aspects of it. This encouraged the belief that fashion has no real status as a discipline and could be absorbed into other subject areas, such as cultural history, gender studies, literary analysis and philosophy, often divorcing it from most previous texts on dress history and from surviving collections of dress and textiles”.

visual, e fazendo do vestuário e sua imagem representada na arte e nas imagens da moda e de seus livros de história, um importante meio de se entender a história das convenções de estilo, hábitos e modos de vestir.

Sendo assim, este trabalho traz a seguir a apreciação de teorias das artes visuais, com o intuito de estreitar o estudo do vestuário ao campo do visual, a fim de elencar mais à frente os métodos de estudo da imagem, que se apresentarão como fundamentais.

No decorrer da sociedade moderna diversos livros de história da arte foram escritos e organizados com o intuito de apresentar, entreter, discutir e fazer pensar estilos, processos, técnicas e sistemas visuais ou sociais da arte. De forma correlata, uma área considerada mais recente, a história do vestuário, também veio se articulando em torno da imagem do vestuário, entrecruzando-se com obras artísticas (pois são representadas nessa história), assim como também estabelecendo diálogo em seus elementos estéticos. Neste sentido, advém a associação de que campos como a “história da arte” e a “história da moda” articulam pontos de confluência.

Para Aileen Ribeiro (1994, p. 317),

O estudo do assunto - história da arte, história do vestuário - é tão antigo quanto a própria civilização no sentido de que as pessoas sempre se interessaram por si mesmas e pelo mundo ao seu redor e desejaram registrar sua aparência e cultura, mas as disciplinas acadêmicas dessas formas da história são de origem relativamente recente

No estudo das imagens, por seu turno, “é indiscutível que a história da arte, pela antiguidade e valor social dos seus objetos, possui uma clara anterioridade na matéria” (GERVEREAU, 2007, p. 11). Enquanto esse campo “já era uma disciplina independente no século XIX” (SILVA, 2013, p. 199), o mito da moda como assunto “fútil e efêmero” – e, portanto, dispensável de análises aprofundadas, como comentaria Barthes (2005) –, atrapalhou bastante o desenvolvimento acadêmico dos estudos nessa área. Deste modo, a história do vestuário dava seus primeiros passos acadêmicos a partir dos mil e oitocentos, saindo do lugar de assunto de entretenimento e exotismo, que configurou a historiografia sobre trajes até o século XVIII, e ganhando seus primeiros trabalhos, no Brasil, no século XX.

Como um campo de estudos novo atrelada ao visual, a história do vestuário manterá certa proximidade com o campo da história da arte em seu processo

formativo. Na concepção de Barthes, ainda na década de 1960, a história do vestuário, de certa forma, carecia de uma epistemologia própria, e então, tornava-se viável relacionar os dois campos pretendidos. Isso também ocorre dado aos contextos de aplicação dos conhecimentos da história do vestuário no campo da arte, em sentido contrário. Como afirmou Alessandro Bucci (2019, p. 45): “Entre 1960 e 1970, o estudo do vestuário e do traje começou a ser reconhecido pelos historiadores de arte tanto como tema que se sustenta por si só quanto como matéria que complementa os estudos históricos e de história da arte”.

Neste processo relacional, e como uma maneira de mostrar o empreendimento histórico de compreensão de histórias e imagens, destaca-se aqui o aparecimento dos livros de traje, como *De gli abiti antichi et moderni di diverse parti del Mondo* (Veneza, 1590), de Cesare Vecellio, que surge no mesmo período de uma das primeiras obras reconhecidas do campo da história da arte. E, de autoria de Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostre* (1550-1568), obra fundadora para o campo da história da arte, ao apresentar a biografia dos artistas expoentes do Renascimento e discutir a sucessão de estilos entre esses. Segundo Hans Belting (2012, p. 223), as “narrativas dos mestres [...] teria cumprido seus dois objetivos: de estabelecer solidamente em nossa cultura histórica a arte e em seguida a ciência desta”.

Assim como a “narrativa dos mestres” de Vasari estabeleceu uma cultura histórica da arte e “a ciência desta”, os livros de traje de Vecellio cumpriram seu papel em relação à difusão do vestir de diferentes culturas e momentos históricos, pois os historiadores do traje desempenharam sua função em um “processo educativo” (RIBEIRO, 1994, p. 5).

Esse tipo de publicação do vestuário chega com sucesso ao século XIX, tendo como exemplo obras como *Le costume historique*, de Albert Racinet, e *Le costume historique*, de Jules Quichérat, que se colocam como trabalhos importantes de historiadores do vestuário reconhecidos até os dias atuais.

Os dados que compõem os livros que versam sobre história do traje seriam retirados de materiais arqueológicos e, principalmente, iconográficos, como: pinturas, gravuras e esculturas – à semelhança do caso do trabalho de João Affonso, que não tinha acesso aos acervos arqueológicos ou museológicos de vestuários e, por isso, trabalhou de forma extensa com a iconografia que mapeou para construir suas imagens.

Como já foi mencionado, neste universo de trânsitos epistemológicos, o campo histórico do vestuário organiza-se a partir de imagens, assim como o vestuário e sua imagem se tornam, nesse sentido, uma informação a ser considerada pelos artistas no processo criativo.

Destaco que, obras da história do vestuário que foram fundamentais serão vistas em tópicos futuros, mas neste momento teço considerações pertinentes sobre a historiografia e crítica da arte.

Convencionou-se, entre teóricos como Danto (2006), Belting (2012) ou Gervereau (2007), que a história da arte moderna tem como origem o trabalho de Giorgio Vasari e as suas “narrativas dos mestres”. Porém, há também a importância conferida ao trabalho do alemão Johann Winckelmann em *Storia dell'arte nell'antichità* (1764), a quem se atribui o surgimento de uma “história da arte periodizada” por intermédio da sucessão de estilos, conforme frisou Gervereau (2017, p. 17). Ainda,

com *Storia dell'arte nell'antichità* (1764), Winckelmann propôs-se instruir ‘sobre a variação do estilo consoante os povos, as épocas e os artistas’ [...] ou seja, trata-se de estudar o estilo próprio dos Egípcios, dos Etruscos, dos Gregos, as ‘propriedades e características’ da arte de cada povo, mas também de evidenciar que cada evolução da arte passa por fases diferenciadas, e recorrentes, de crescimento, perfeição, decadência e esterilidade (CARCHIA; D'ANGELO, 2003, p. 119).

Sob a classificação de Carchia e D'Angelo (2003, p. 177), esses dois eixos de pensamentos poderiam ser divididos como uma “história dos artistas”, criada por Vasari, e uma “história do estilo”, inaugurada por Winckelmann. Na verdade, para os autores, todo o contexto de formação da história da arte tem a ver com a questão do estilo, pois na história dos artistas fala-se de um estilo individual, próprio dos grandes mestres, enquanto no estudo evolutivo dos estilos trata-se em um estilo coletivo, dominante em relação a grupos e contextos históricos. A essas duas tendências, cada um dos dois autores já citados tem seu lugar de influência (GERVEREAU, 2007; CARCHIA; D'ANGELO, 2003). E é nesse contexto que também a história do vestuário se contamina, por assim dizer, por algumas dessas questões.

A primeira vertente, implantada por Vasari, ganha força no século XIX junto à chamada “história pedagógica”, isto é, uma “história geralmente reduzida a uma sucessão de acontecimentos, que a conduz à história política” (GERVEREAU, 2007, p.35), envolvida por grandes homens e grandes feitos, e serve de leitura para a

história do vestuário. Esta perspectiva, mesmo criticada por Danto (2006), é importante dentro da metodologia de escrita da história do vestuário, pois grandes figuras e momentos históricos acabam por se tornar as principais imagens que constituem nosso repertório visual.

Ao mesmo tempo em que a questão a uma história política tem a sua importância, é inegável o lugar do estilo dentro do campo da história do vestuário, pois como comentam Carchia e D'Angelo, uma das principais características da moda seria a sua “universalidade dos critérios de gosto característicos de uma comunidade estética” (2003, p. 243), ou seja, o seu lado coletivo.

Nesta segunda vertente que se detém em analisar a mudança das formas e das técnicas aparece, na história do vestuário, a questão das transformações de estilos e de ornamentos como algo pertinente nos estudos da área. Hollander (1993, p. 321) comenta que “elementos visuais em estilo de vestimenta, como os de uma escola artística, naturalmente têm iconografia ou significados simbólicos, bem como propriedades formais”.²⁹

Sobre esta tessitura de estilos, vale destacar as contribuições metodológicas da Escola de Viena no processo de analogia e comparações. Diferente das escolas francesas e inglesas do estudo dos trajes, é de locais como a Áustria que surgirão grandes teóricos da história da arte. Foi lá, em 1893, que Alois Riegl publicou *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*³⁰, que pode ser considerado um dos seus primeiros escritos sobre ornamentação, um tema até então pouco considerado, e até hoje não traduzido para o português (GERVEREAU, 2007, p. 19).

Alois Riegl surgiu com a “idéia (sic) de que o ornamento tem uma história, e ao fazê-lo, revela como o conceito de ter uma história foi compreendido no século XIX, nos círculos intelectuais ligados à história da arte” (DANTO, 2006, p. 67). Na análise de Danto (2006, p. 67-68), a concepção de Riegl estava relacionada com uma “interpretação materialista das origens da arte” que “vê o ornamento sobretudo como decoração de superfícies”, mas que continha em si uma problemática; e Riegl, ao invés de propor uma história do ornamento em si, terminou por criar a concepção de que há um “desenvolvimento progressivo” nos estilos ornamentais, “o que significa,

²⁹ Trecho original: “the visual elements in a style of dress, like those in a artistic school, naturally have iconography or symbolic meanings as well as formal properties”.

³⁰ Em tradução livre: “*Problemas de estilo: fundamentos para uma história do ornamento*”.

como na pintura, que os últimos estágios na sucessão de estilos ornamentais vão além dos estágios iniciais para atingir os mesmos objetivos artísticos, e os estágios iniciais entram na explicação dos últimos” (DANTO, 2006, p. 68).

Para Gombrich (1986, p. 15), por sua vez, Riegl escreveu uma obra que “representa a mais ambiciosa tentativa já feita para interpretar todo o curso da história da arte em termos de mudança nos modos de percepção”. Segundo tal aceção, “todo estilo visa uma fiel reprodução da Natureza, e a nada mais, mas cada qual tem a sua própria concepção de Natureza” (GOMBRICH, 1986, p. 15).

Outra vertente importante no estudo dos estilos conta com a contribuição de Heinrich Wölfflin, em sua obra *Conceitos fundamentais de história da arte*, de 1915 (2015). Segundo Belting (2012, p. 244), nessa obra, ele busca, por intermédio da organização de categorias, a concepção de uma “história estilística”, ou seja, pontuada por uma visão de estilos que se manifestam de forma coletiva, por meio do uso de “polaridades” comparativas, na concepção de Gombrich (1986, p.14).

Wölfflin (2015, p. 13) define que se “concebe o estilo sobretudo como expressão, expressão do espírito de uma época, de uma nação”. Juntam-se, ao pensamento sobre o estilo, concepções como as do filósofo Hegel, que “atribui a cada período da História um ‘espírito’ que produz um ‘estilo’”, ou afirmações como de Hippolyte Taine, quando afirma que “o estilo é resultado das condições sociológicas da época” (GERVEREAU, 2007, p. 18) e, assim, destas misturas tem-se uma combinação interessante.

Ainda, nas palavras de Wölfflin, o estilo também pode ser “expressão de um temperamento individual” (WÖLFLIN, 2015, p. 15), sendo que, em realidade, a própria constituição deste conceito é a legitimação de algo enquanto detentor de um “estilo”, seja de pessoas, formas ou escolas. Danto (2006, p. 51), por seu turno, comenta essa questão quando afirma que “um estilo é um conjunto de propriedades compartilhadas em um conjunto de obras de arte, mas que também é utilizado para definir, filosoficamente, o que deve ser um trabalho de arte”.

Desta feita, no campo da moda, os detentores do “estilo” são as personagens principais para a construção histórica da área e a “evolução das formas”, ou o desenvolvimento progressivo de estilos, como parte constituinte do processo descritivo do vestuário. Procura-se, então, o destacável, a legitimação do que se deve ser entendido como protagonista ou evento em voga – legitimado e, portanto, “na moda”. Ele será direcionado pelos grandes atores da história política, cultural e social

dos períodos históricos estudados, mas também sem deixar de lado a descrição das formas e composições que representam os “estilos coletivos” dos quais participam esses portadores individuais.

Esse passeio, que se sabe é superficial diante de toda complexidade da historiografia da arte, finaliza com a terceira corrente presente na teoria da história da arte, relacionada os níveis de conteúdo. Tal perspectiva tem sua estruturação nas contribuições de Erwin Panofsky, dentro do trabalho *O Significado nas Artes Visuais* (1955 [2014]), que traz à tona os conceitos de iconologia e crítica de imagem, apresentando uma história da arte como uma “história dos sintomas culturais”, a qual “interrogava conteúdos em vez de obras” (BELTING, 2012, p. 250-252).

Seguindo a teoria de Panofsky (2014), apontada no texto *Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença* (1939), é possível definir três níveis de temas ou significados nas artes visuais. Em primeira instância, ou como “tema primário”, tem-se o “mundo dos motivos artísticos”, interpretados a partir de experiência práticas, formando, assim, uma “história dos estilos”, ou seja, a “compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e eventos foram expressos pelas formas”. Como “tema secundário” tem-se o “mundo das imagens, histórias e movimentos”, formados pela combinação de razões que, interpretadas pelo conhecimento por meio de fontes literárias, formam, então, uma “história dos tipos”, que seria a “compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, temas ou conceitos foram expressos por objetos e eventos” (PANOFSKY, 2014, p. 65).

Por fim, chega-se ao “significado intrínseco ou conteúdo” ou terceiro nível, objeto da interpretação iconológica. Interpretado a partir da “intuição sintética (familiaridade com as tendências essenciais da mente humana)”, o mundo dos “valores simbólicos” forma uma “história dos sintomas culturais”, que ocorre pela “compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos” (PANOFSKY, 2014, p. 65). Ainda de acordo com Panofsky (2014, p. 62), “a interpretação iconológica requer algo mais que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através das fontes literárias”.

Na visão do autor pode-se imaginar que se trata de “três esferas independentes de significado”, que “na realidade, se referem a aspectos de um mesmo fenômeno, ou seja, à obra de arte como um todo” (PANOFSKY, 2014, p. 64). São, assim, “três

operações de pesquisa”, que não são independentes e servem como interessantes parâmetros de entendimento, podendo ser o vestuário e sua imagem pensados em seus estilos, tipos e significados intrínsecos.

Desta maneira, no tema primário seriam os estilos de vestuário e os seus motivos o primordial campo de interesse, no qual o objeto vestuário, “sob diferentes condições históricas”, é expresso por sua forma; no tema secundário entendem-se os temas ou conceitos que foram expressos nos objetos do vestuário, interpretados com o uso de fontes históricas; e, no nível de conteúdo, as tendências essenciais da mente humana são expressas por temas e conceitos subjetivos e que trazem a relação da iconologia com áreas, como a psicologia, a antropologia, entre outras.

O estudo histórico do vestuário ganhará, ao longo das décadas do século XX, reforço semiológico, museológico e de novas vertentes históricas próprias. Contudo, estas bases de formação da história da arte enquanto área de conhecimento, aqui discutidas, apresentam apontamentos que parecem pertinentes para análise do livro *Três Séculos de Modas* e da história do vestuário em seu processo formativo, essa que ainda, de certa forma, encontra-se em “um debate em suspenso”, utilizando-se de um termo de Gervereau (2007, p. 33), ao comentar a questão do estudo da imagem na história – e, portanto aqui, da imagem do corpo vestido.

Por fim, partindo destas primeiras acepções de Panofsky, que contribuem para um entendimento mais amplo do vestuário e de sua história, pretende-se abrir caminhos de uma discussão a partir das teorias de Warburg e Didi-Hubermann, por meio do qual pode ser acionada, principalmente, a questão do tempo para, deste modo, compreender melhor a abordagem acerca da imagem, foco do interesse aqui depositado.

2.2.2 História do vestuário: anacronismo e montagem

Conforme já foi dito, a história do vestuário enquanto um campo do saber se difundiu no século XIX nas mãos de autores como os franceses Jules Quichérat, com *Le costume in France* (1879), e Auguste Racinet, com a obra ilustrada *Le costume historique* (1888). No Brasil, por sua vez, a área de estudos ganhou sua primeira expressão na obra *Três Séculos de Modas* (1923), do intelectual João Affonso do Nascimento, publicada na capital do Pará. Estas produções mencionadas, consideradas pioneiras, deram seu lugar, como livros essenciais, a publicações como

A History of Costume, de Carl Köhler (1928), *Costume and Fashion*, de James Laver (1969), e *Histoire du costume en Occident*, de François Boucher (1965), as quais traduzidas no Brasil respectivamente em 1989, 1993 e 2006, tornaram-se base, quando se trata do estudo da história do vestuário, para muitas bibliografias de cursos de graduação em Moda, que se expandiram nesse períodos.

Vale citar aqui a questão da nomenclatura da área. Cumming (2004, p. 15) assinala que “autores na América, Inglaterra, França e Alemanha escreveram obras qualificadas usando a palavra ‘costume’ em seus títulos”.³¹ A autora usa quatro exemplos para demonstrar que, por mais de 100 anos, o termo ‘costume’ aparece em livros como: *A History of Costume*, de Carl Köhler, atualizado por Emma von Sichart (1928 [1871]); *A Cyclopaedia of Costume Vols. 1, 2* (1876-79), de J. R. Planché; *The Book of Costume* (1948), de Milia Davenport; e de François Boucher, *A History of Costume in the West* (1967).

Tal termo foi traduzido para “vestuário” no lançamento das obras de Köhler e Boucher, quando publicadas em terras brasileiras. Portanto, cabe destacar novamente que o campo, de forma geral, ganha primeiramente sua alcunha de história do vestuário, e não necessariamente história da moda, como ficará conhecida em especial a partir do século XX, problemática que elaborarei posteriormente.

Independente de nomenclaturas, tanto os estudos do século XIX quanto os exemplos publicados no século XX supracitados possuem em comum uma questão metodológica, qual seja, o uso de imagens como fonte para estudo das mudanças e transformações do vestuário. Essa questão é confirmada, por exemplo, por autores como Daniel Roche (2007, p. 38), ao analisar a obra de Jules Quichérat, informando que um de seus objetivos era o de “afirmar o papel das imagens”; assim como na análise de Fausto Viana (2017) sobre a obra de James Laver, na qual o autor apresenta a predileção de Laver pela utilização dos *fashion plates* (gravuras de moda) como principal fonte; e, de modo similar, da forma que demonstra em análise comparativa com François Boucher, onde o francês, por exemplo, utilizou-se da pintura como fonte principal para a sua obra.

No caso de *Três Séculos de Modas*, Affonso realizou, de próprio punho, 56 ilustrações em técnicas como aquarela e nanquim para enriquecer visualmente a obra,

³¹ Trecho original: “Authors in America, England, France and Germany had written standard works using the word costume in their titles”.

e, segundo o intelectual, todos os desenhos se baseavam em imagens em que consultou (AFFONSO, 1976).

Mesmo tendo em vista a proliferação de estudos no campo museológico e da cultura material nas últimas décadas, a historiografia do vestuário se construiu por meio, e principalmente, da utilização de pinturas, gravuras, anúncios e, até mais recentemente, de fotografias e imagens em movimento, a fim de representar os trajes comentados em suas obras, mesmo que os autores tivessem contato com objetos materiais.

Quanto mais remotas são as sociedades historicamente, mais difícil é o acesso a bens materiais como fontes para pesquisa e representação do passado, e devido a isso, as imagens são uma das principais conexões com o passado, junto aos textos, que historiadoras/es podem obter acesso.

Há uma linha de autoras/es, como Lou Taylor (2002, 2004) e Cumming (2004), na Inglaterra, ou Daniel Roche (2007), na França, que vêm se dedicando, em anos recentes, a ampliar as discussões sobre diferentes documentos como fontes para o estudo do vestuário e da moda, sejam eles escritos e/ou os próprios objetos vestíveis.

No Brasil, onde há pouca tradição museológica na área de têxtil e vestuário, ainda é um costume habitual se relacionar com, ou se utilizar em sala de aula ou pesquisas de, imagens de objetos de vestuário que foram musealizados, estudados por diferentes pesquisadoras/es, e representados visualmente. Já que há pouca possibilidade de contato direto com objetos históricos no contexto brasileiro, o que se vê e o que se apresenta são imagens de roupas em seus momentos de uso ou apenas a imagem do próprio objeto em manequins fotografados, o que reforça ainda mais o aspecto da predominância do visual na percepção histórica da moda.

Tal aspecto sublinha fortemente ainda mais o vestuário em seu caráter de criação visual, como discutido anteriormente, edificando um sistema visual que se alimenta do objeto real, porém constrói uma dimensão imaginada. Nesses casos, o vestuário-imagem demonstra toda a sua potencialidade e o objeto de estudo da história do vestuário é, na maioria deles, senão única e propriamente a imagem.

Reiterando as concepções teóricas de tópicos anteriores, pode-se dizer que a imagem se constitui, em parte, numa tratativa comum da história da arte, e assim, proponho levar em conta as discussões sobre a história do vestuário enquanto uma prática intelectual passível de análise, a partir de teorias da história da arte e dos estudos sobre a imagem.

Analiso nas próximas páginas a escrita da história do vestuário por meio de dois principais pontos, quais sejam, levando em conta o uso das fontes visuais e o conceito de anacronismo das imagens. Isso me conduzirá à diferentes acepções sobre a questão das imagens, ao ponto de atingir a discussão sobre os procedimentos de montagem, ainda ao final deste subtópico.

As discussões sobre as imagens possuem trabalhos emblemáticos de autores como Warburg, Benjamin, Didi-Huberman, já trazidos aqui. Um dos suportes teóricos para esta discussão encontram-se nos textos de Didi-Huberman, em especial da obra *Diante do Tempo* (2015) e sua análise sobre as imagens dentro do campo da história da arte, assim como n'*A sobrevivência das imagens* (2013), que trata em especial da obra de Warburg. Esboçarei algumas relações da discussão de Didi-Huberman, que serão trazidas para o campo da história do vestuário com o objetivo de dar suporte à metodologia, a qual será aplicada nesta pesquisa.

Como afirma o autor, “antes que a arte tivesse uma história (...), as imagens tiveram, trouxeram, produziram memória”, isto é, as imagens têm antecedentes em seu processo generativo, trazendo memórias consigo no presente e produzindo relações para o futuro. O teórico completaria essa ideia afirmando que “a imagem é altamente sobredeterminada: ela abre várias frentes, poderíamos dizer, ao mesmo tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 24-25).

Neste sentido, é interessante evidenciar a relação da imagem como fonte para a construção da história do vestuário, pois ela é formada por um conjunto de imagens que são reconhecidas, socialmente ou por seus autoras/es, como representativas da realidade convencionada, e que muitas vezes passam pelo procedimento de apropriação e uso em diferentes obras, criando referências visuais, particularmente quando falamos da historiografia no campo entre os séculos XIX e XX.

A imagem, assim, é fundamental na construção da própria cultura do vestuário e da indústria e sistema da moda, como parte constituinte da própria construção da sua “história”. Ainda de acordo com Didi-Huberman (2015, p. 41), “a história não é exatamente a ciência do passado, porque o ‘passado exato’ não existe”, visto que “o passado que faz a história é o passado do homem”, e ainda, “todo o passado deve implicar uma antropologia do tempo”. Assim, conclui o pensador, “esse tempo, que não é exatamente o passado, tem um nome: é a memória” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 41).

São essas memórias em torno das imagens que se tornam interessantes ao analisar o vestuário, o fenômeno moda e sua construção histórica. Segundo Didi-Huberman, somos em nosso tempo histórico apenas “elemento de passagem”, enquanto as imagens são “elemento da duração”, uma vez que, como afirma o francês: “a imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser que a olha” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16). É essa a riqueza que as imagens nos apresentam, pois como afirma ou reitera uma já célebre frase do autor, “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.15).

E é sobre este tempo múltiplo das imagens que se pretende falar, como se ao invés de uma história da arte, ou história do vestuário, se pudesse versar acerca de uma história das imagens na história do vestuário. Didi-Huberman ainda definiria a história das imagens como:

(...) uma história de objetos impuros, complexos, sobredeterminados. Portanto, é uma história de objetos policrônicos, de objetos heterocrônicos ou anacrônicos. Isso não significa dizer que a própria história da arte é uma disciplina anacrônica tanto negativamente como positivamente (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.28).

A partir desta perspectiva que interessa entender a história do vestuário. Procuo evidenciar uma visão que convive com a não concordância de tempos, uma visão anacrônica, que se torna pertinente no contexto da escrita histórica da imagem do vestuário.

Segundo a teoria de tal pensador há um anacronismo no mundo das imagens, pois “diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16). Nos meios acadêmicos até o século XX, tornou-se comum definir certa distância do campo da história com o anacronismo temporal, uma vez que se entendia os dois conceitos como contraditórios, sendo a história “presa” à visão de um fenômeno de ordem cronológica e escrita diacrônica. Mas, como informa magistralmente Didi-Huberman, tratam-se de objetos policrônicos, heterocrônicos, ou como posso conceituar, anacrônicos, que trazem uma conotação mais complexa ao que se entende como “história”. Como cita:

(...) dizem que fazer história é não fazer anacronismo; mas dizem também que somente é possível voltar ao passado pelo presente de nossos atos de conhecimento. Reconhecemos, então, que fazer história é fazer – ao menos – um anacronismo (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 36).

A história do vestuário, e fundamentalmente quando se fala da história da moda em si, pode ser considerada como anacrônica, pois nela se trata de algo fora de seu tempo. É uma área do conhecimento que se estabelece na evidência de elementos do vestuário, os quais foram considerados importantes para cada período histórico, decisão essa tomada pelo historiador (no geral, homem), que a escreve em seu tempo histórico, por meio de convenções que não estão no período estudado, e sim, no momento presente. Sendo assim, questiona o francês:

Cada gesto, cada decisão do historiador, desde a mais humilde classificação de suas fichas até as suas mais altas ambições sintéticas, não depende, cada vez mais, de uma escolha de tempo, de um ato de temporalização? (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.19).

Ao se deparar com um livro de história do vestuário olha-se, então, as escolhas, no presente, de um autor que, ao apresentar a sua visão do que “foi” o vestuário da moda, pretende que se narre, de certa forma, a história da moda segundo suas próprias convenções.

Como considera Mara Rúbia Sant’Anna (2010, p. 33-34), “os escritos, que temos em mãos para o estudo da história da moda, possuem sua própria história” e deve-se possuir um olhar “contextualizado por sua autoria, em seu tempo e ao público e objetivos que visava alcançar”.

Peter Burke, em *Testemunha Ocular* (2004), explana que fomos educados, tanto nas escolas quanto nas universidades, apenas para ler textos e ressalta que seria necessário ampliar o olhar em direção à imagem, quando se trata da história do vestuário.

No que tange o uso das imagens como fonte, dito historiador apresenta concepções que são fundamentais neste ponto. De acordo com ele, “as imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim a visões contemporâneas daquele mundo” (BURKE, 2004, p. 236). Desta feita, deve-se levar em conta o contexto no qual a imagem se constrói, ou melhor, “em uma série de contextos no plural (cultural, político, material e assim por diante)” (BURKE, 2004, p. 237). O autor britânico também afirmaria que, “no caso das imagens, como no caso de textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos, mas significativos” (BURKE, 2004, p. 238).

Para completar suas acepções, o autor assegura que “uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais” (BURKE, 2004, p. 237-238), seja quando se observa uma determinada totalidade de imagens que um espectador contemporâneo teria experimentado, ou quando se observa a mudança de imagens ao longo do tempo.

Conforme o pensamento de Meneses (2003, p. 14), mais do que apenas fontes de informação, é preciso “entender as imagens como coisas que participam das relações sociais, e mais que isso, como práticas materiais”. Para ele, a partir da segunda metade do século XX, vive-se no chamado *pictorial turn* (virada pictórica), uma percepção “da importância dominante da dimensão visual na contemporaneidade” (MENESES, 2003, p. 23), que deu origem ao campo da Cultura Visual, e aliado a isso, “muitos historiadores têm-se preocupado com examinar as relações entre sua disciplina e as imagens” (MENESES, 2003, p. 19), como é o exemplo desta tese.

Desdobrando ditos de subtópicos anteriores, meu olhar sobre a relação da história do vestuário com as imagens se atrela às discussões previamente apresentadas no campo da história da arte. E convoco Meneses (2003, p. 14) para fazer coro a minha voz ao afirmar que “a História da Arte já está aberta para a problemática não só da produção, circulação (comercialização e outras mediações institucionais) e representação de seus objetos, como também de sua apropriação e consumo”.

Desta maneira, faz-se necessário evidenciar a relação da imagem como fonte constituinte da própria formação da história do vestuário, pois ela é formada por um conjunto de imagens que são reconhecidas, coletiva ou individualmente, por seus autores, como parte de um campo visual que constitui a percepção histórica sobre o mesmo, particularmente quando se fala da historiografia da moda entre os séculos XIX e XX.

Posso afirmar, categoricamente, que as imagens são as operárias do vestuário e também da indústria da moda, e, por conseguinte, de sua história. Segundo atesta Maria do Carmo Teixeira Rainho (2008, p. 77),

Os historiadores da indumentária, começando por Auguste Racinet, no fim do século XIX, têm tido à sua disposição uma espécie de banquete de imagens que inclui pinturas, gravuras, caricaturas, fotografias, além de filmes e documentários.

Este conjunto de imagens, comumente chamado de iconografia, têm seus conceitos ampliados a ser tratado como iconosfera, que seria “um caudal de imagens em circulação, cotidianamente alimentado, reapropriado e recriado pelos agentes sociais” (CARVALHO e LIMA, 2012, p. 57).

Conforme aponta Meneses (2003, p. 15), a iconosfera é “o conjunto de imagens que, num dado contexto, está socialmente acessível” e isso se daria, fundamentalmente, por via da gravura do século XIX e da reprodução fotográfica no século XX. Esse caudal simbólico se expressa desde os tempos dos livros de traje, como o de Cesare Vecellio (1590), pois à semelhança do que é apontado por Larissa Carvalho (2013), naquele período já,

(...) existe uma rede interligada de publicações criando uma iconografia que se repete ao longo desses anos e que auxiliam na visão que, sobretudo os venezianos, tinham do restante do mundo, mesmo de seus vizinhos mais próximos (CARVALHO, 2013, p. 98).

A própria historiadora, ao se debruçar sobre as gravuras de Vecellio e estudar o contexto veneziano do qual o autor fazia parte, trouxe à tona um conjunto de pinturas e outras ilustrações, as quais serviriam de base para a composição dos desenhos do autor, criando “paralelos pictóricos”, e gerando assim o entendimento de que, desde suas origens, a história do vestuário se construiu baseada neste processo de apropriação e reinterpretação de imagens. Como ela apontou acuradamente, Vecellio “utiliza a arte veneziana precedente como referência e prova direta para a sua obra” (CARVALHO, 2013, p. 81).

Este tipo de ação de apropriação, encontrada em autores da história do vestuário como Vecellio e Racinet, compreenderia um procedimento da área, em seus períodos iniciais. Isto contribui para aceção de Hollander (1993, p. 311) de que o vestuário e sua história participam de “um fluxo de imagens que se autoperpetua a partir de outras imagens”.³² Essa autora colabora com tal pensamento ao afirmar que quando se trata do corpo vestido enquanto imagem, “qualquer vestimenta desse tipo tem mais conexão com a história das imagens do que com quaisquer objetos” (HOLLANDER, 1993, p. xiv).

³² Trecho original: “self-perpetuating flow of imagens derived from other images”

Portanto, abro espaço aqui para uma rápida discussão acionada ao conceito de reprodução, advindo da teoria da imagem na era da reprodutibilidade técnica de Benjamin (2012).

Desde o surgimento dos livros iluminados da Idade Média, com imagens pintadas a mão, chegando às reproduções em madeira e metal que popularizaram gradativamente as imagens, chega-se ao século XIX com um grau tecnológico com cromolitografia e processos fotográficos, os quais ressignificarão ainda mais a relação dos homens com as imagens, pela sua possibilidade de reprodução ainda maior e mais detalhada. Como apresenta o autor:

No século XIX a reprodução técnica atingiu tal grau, que não só abarcou o conjunto das obras de arte existentes e transformou profundamente o modo como elas podiam ser percebidas, mas conquistou para si um lugar entre os processos artísticos (BENJAMIN, 2012, p. 13).

Deste modo, a reprodução de gravuras (e, mais ainda, de fotogravuras e impressões fotográficas), fossem elas artísticas, políticas, ou claro, de vestuário da moda, tornaram-se processos cada vez mais comuns no campo da produção de imagens, que ativaria o procedimento de “cópia” encontrado nos ilustradores dos livros de história do vestuário.

Baudelaire (1997, p. 13), por exemplo, cita que as gravuras “forneceram sucessivamente seus contingentes para o imenso dicionário da vida moderna disseminado nas bibliotecas, nas pastas dos amadores e nas vitrinas das lojas mais vulgares”. Através da descrição de Hollander a seguir, pode-se imaginar essa multiplicidade de imagens:

Não apenas pinturas famosas gravadas, publicadas e vendidas, mas milhares de gravuras baratas de atrizes, criminosos, estadistas e outras celebridades foram vendidas em ruas e lojas, junto com gravuras mostrando importantes eventos atuais, momentos históricos recentes ou remotos, ocorrências surpreendentes, e crimes horríveis. Havia ilustrações bíblicas, ilustração de ficção, fotos de povos estrangeiros extraordinários, fotos de tudo³³ (HOLLANDER, 1993, p. xi).

³³ Trecho original: “not only famous paintings engraved, published, and sold, but thousands of cheap prints of actress, criminals, statesmen, and other celebrities were sold in streets and shops, along with prints showing important current events, recent or remote historical moments, amazing occurrences, and horrible crimes. There were biblical illustrations, illustration of fiction, pictures of extraordinary foreign peoples, pictures of everything”.

Assim, vive-se hoje em uma sociedade que foi, historicamente, se acostumando a lidar diariamente com um contingente maior de imagens, sendo muitas delas meras reproduções. Benjamin, ao teorizar sobre o lugar da imagem dentro deste contexto de alta reprodutibilidade, assinala:

A técnica da reprodução, assim podemos formular, separa aquilo que foi reproduzido e o âmbito da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui a existência única por uma existência serial. E, na medida em que a reprodução permite que o receptor tenha acesso à obra em qualquer circunstância, ela a atualiza (BENJAMIN, 2012, p. 15).

Portanto, a imagem em seu processo de reprodução vive o que se pode chamar de *continuum*, ou *afterlife* (pós-vida), pois se torna seriada, permitindo constantes atualizações. Tais concepções benjaminianas atuariam o sentido anacrônico das imagens teorizado por Didi-Huberman e conduziriam a outros conceitos, como os da “imagens-tipo”, discutida por Carvalho e Lima (2012).

Vânia Carneiro de Carvalho e Solange Ferraz de Lima (2012, p. 57), por seu turno, informam que, desde o surgimento dos livros ilustrados do século XVII, “o artista abria mão da literalidade (afastando-se do referido) para produzir imagens cujos sentidos estavam ancorados na iconosfera e não na experiência realisticamente transmitida aos leitores”, e isso geraria a construção de imagens através de “traços identificadores da composição formal de outras imagens” (CARVALHO; LIMA, 2012, p. 57). Cria-se, assim, “imagens-tipo”, baseadas no uso de representações visuais codificadas e atreladas a significados bem definidos. Mais adiante, por exemplo, apresentarei como os ilustradores dos livros de traje no século XVII se utilizarão de imagens-tipo, as quais representarão povos e suas localizações geográficas.

Operação semelhante é atestada, por exemplo, por Valéria Lima (2007), na obra de Jean Baptiste Debret, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. A autora alega que o uso da linguagem iconográfica em obras ilustradas, “ao invés de atender à construção do discurso via imagem, desvia o registro visual para campo da simples ilustração, no qual sequer se identifica a preocupação com a referência à obra de onde foi retirada a imagem” (LIMA, 2007, p. 183).

Gombrich (1986, p. 19) também apresenta a questão da existência do “papel do tipo, e até do estereótipo, na tradição” dentro do campo dos estudos da arte. Neste sentido, a constituição de uma iconosfera, no caso específico da história do vestuário,

deve ser entendida também através da construção de “imagens-tipo” reforçadas historicamente. De acordo com as autoras supracitadas, é a própria necessidade de reprodução e circulação de imagens que cria a redução aos tipos:

O tipo na sociedade moderna significa uma redução dramática de características por causa da circulação de imagens. Ao circular, a imagem perde a relação com seu referente, a relação entre a experiência e a representação desaparece. A representação sozinha deixa de ser uma ativador da memória para se tornar a própria experiência (CARVALHO; LIMA, 2012, p. 64).

De tal modo que, na concepção delas, “o estudo dos mecanismos da iconosfera sobre a experiência coloca-se no centro do debate sobre o que se nomeia como cultura visual” (CARVALHO; LIMA, 2012, p. 64).

São nestes mecanismos da iconosfera que também fazem despertar a discussão sobre as “imagens sobreviventes” de Georges Didi-Huberman, a partir da teoria de Warburg. Para o autor, Warburg inaugura um modelo psíquico, assim como um modelo fantasmal da história, preocupado com “obsessões, ‘sobrevivências’, remanências, reaparições das formas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25).

Em sua abordagem em *Diante do Tempo*, o autor comenta a imagem através das teorias de Walter Benjamin (1892-1940), Aby Warburg (1866-1929) e Carl Einstein (1885-1940), teóricos da imagem que propuseram conceitos seguidos por Didi-Huberman e que conversam entre si no processo de “elaboração de novos modelos de tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 106). Segundo afirma o autor, ao localizar a imagem neste novo modelo de história:

A imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Ela possui – ou melhor, produz – uma temporalidade com *dupla face* (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 107).

Essa dupla face do tempo traz a possibilidade de analisar o objeto histórico pensando que “seu aparecimento – o presente do seu acontecimento – faz surgir a longa duração de um outrora latente” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 107). Esse “outrora” é senão uma “sobrevivência da imagem”, que ultrapassa o presente de seu surgimento – tomando emprestado aqui o termo cunhado por Warburg.

Enquanto o *continuum* ou *afterlife* (pós-vida) das imagens parece possuir assimilações teóricas com a ideia de imagem sobrevivente, as imagens-tipo não dão

conta da complexidade dos conceitos mais temporais e antropológicos presentes nesta acepção sobrevivente. Como diria Didi-Huberman (2015, p. 46), “é preciso entender que em cada objeto histórico todos os tempos se encontram, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com outros”. Assim, enquanto as “imagens-tipo” trabalham com o conceito de uma redução devido à sua reprodução, a ideia de sobrevivência abre campos mais amplos de análise.

O termo “sobrevivência” (*Nachleben*, em alemão) foi utilizado por Warburg a partir do termo *survival* do etnólogo britânico Edward B. Tylor (1832-1917). A ideia que embasa do termo deriva da noção de tempo, apresentada em sua obra *Cultura Primitiva*, de 1871:

Progresso, degradação, sobrevivência, revivescência, modificação, tudo isso são formas pelas quais se ligam as partes da complexa rede da civilização. Basta uma olhadela para os detalhes banais da nossa vida cotidiana para nos lembrar a distinguir em que medida somos criadores e em que medida só fazemos transmitir e modificar a herança de séculos anteriores. Aquele que só conhece sua própria época é incapaz de se dar conta do que vê quando, simplesmente, olha em volta do seu quarto. Aqui há uma madressilva da Assíria, ali a flor-de-lis de Anjou; uma cornija com moldura à moda grega contorna o teto; o estilo Luís XV e o estilo Regência, ambos da mesma família, compartilham a decoração do espelho. Transformados, deslocados ou mutilados, esses elementos artísticos guardam em si, plenamente, a marca de sua história; e se, nos objetos mais antigos, a história é ainda mais difícil de ler, não devemos concluir que eles não a têm (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 46).

A visão antropológica de Tylor e sua “ciência da cultura” (apoiada em uma sobrevivência das formas) foram, para o crítico francês da obra de Warburg, determinantes ao intelectual alemão no estudo da sobrevivência das imagens. Como atesta afirmativamente Didi-Huberman (2013, p. 47): “Dizer que o presente traz a marca de múltiplos passados é falar, antes de mais nada, da indestrutibilidade de uma marca do tempo – ou dos tempos – nas próprias formas de nossa vida atual”.

Para Daniela Campos pode-se oferecer como exemplo dessas sobrevivências na obra de Warburg a sua análise sobre os drapejamentos de Botticelli³⁴ “como a pós-

³⁴ Sandro Botticelli (1444/5-1510) foi um pintor nascido em Florença, tornando-se um dos mais apreciados do “Quattrocento”, produzindo obras religiosas, mitológicas, retratos e desenhos. O artista morreu na obscuridade, e sua obra foi resgatada na segunda metade do século XIX, fazendo dele uma das influências do estilo Art Nouveau (CHILVERS, 1996, p.73).

vida da imagem em movimento muito evocada pelos mármores da Antiguidade Greco-Romana” (CAMPOS, 2017a, p. 278).

A imagem do vestuário e sua escrita histórica carregam um “outrora” ainda passível de muitas descobertas, mas que já se manifesta há tempos no exercício da área de estudos, pois a história do vestuário seria, um campo que trata da sobrevivência de imagens que, continuamente, comporiam novas imagens entendidas como representativas do modo de vestir de uma época.

Didi-Huberman (2015, p. 109) contribui sobremaneira ao dizer: “a história da arte – a disciplina – é portanto, uma história das profecias da arte: uma história dos acontecimentos, porém também uma história de seus *a posteriori* [après-coups]”. Sem dúvida, um conceito muito apropriado para a história do vestuário, que poderia ser tratada como uma “história das profecias da moda”, ou ainda, dos objetos e imagens e de sua concepção como representações da moda sendo reconfiguradas no presente de forma profética.

O fenômeno da repetição, sobrevivência e fantasmagoria das imagens é um ponto de partida para a análise das imagens, que merecem ser pensadas, na visão de Didi-Huberman, como “imagem-sintoma”, ponderada sob o ângulo de um inconsciente da representação de uma cultura, em um viés antropológico, e situada dentro de um “sintoma-tempo”, conjeturado sob o ângulo de um inconsciente da história (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 109-110).

Na perspectiva do historiador francês deve-se produzir uma noção sobre a imagem que se comprometa com “um pensamento do tempo que implique a diferença e a repetição, o sintoma e o anacronismo, isto é, uma *crítica da história* como submissão unilateral ao tempo cronológico” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 50). Como destaca,

Não quero dizer que a imagem é “intemporal”, “absoluta”, “eterna”, que ela escapa por essência à historicidade. Ao contrário, sua temporalidade só será reconhecida como tal quando o elemento de história que a carrega não for dialetizado pelo elemento de anacronismo que a atravessa (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 31).

Neste sentido deve-se dialetizar o elemento de anacronismo que atravessa a imagem, a fim de que se possa entender sua real temporalidade, na perspectiva do autor, ou seja, os trânsitos que a mesma atravessa no tempo. Tal olhar crítico precisaria estar presente “bem no interior da prática histórica”, como menciona acertadamente (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 50).

Apoiado, igualmente, em Benjamin (2012), como se pode perceber pelo conceito do *afterlife*, o olhar de Didi-Huberman possui o desejo de recomeço da história da arte (2015). E na história do vestuário? Seria pertinente a mesma reavaliação? Como é abordado por Pereira, Conrado e Rodrigues (2011, p. 193) “é necessário, assim, que as histórias do vestuário se construam reconhecendo seus limites de pura ficcionalidade e pensando a roupa como experiência sensível” – aqui, no caso, uma experiência visível.

2.2.3 Uma montagem metodológica para a história do vestuário

Até aqui foram colocados em questão pontos importantes que servem de base conceitual a esta investigação, seja para o entendimento dos objetos específicos da tese, seja como um exemplo para outras/os pesquisadoras/es.

Em primeiro lugar deve-se levar em conta, pela definição mínima de sobrevivência, que em uma imagem da história do vestuário insurgem efeitos anacrônicos de uma época sobre a outra, entre o aparecimento e o “outrora”. Neste sentido, as imagens do vestuário da moda, em especial aqui as que são destacadas dentro dos livros da área, surgem e se constituem como sobreviventes, isto é, possuem uma pós-vida.

Em segundo lugar entende-se que há um caráter psíquico presente no fenômeno das imagens sobreviventes, pois como comenta Didi-Huberman (2015, p. 109), “as sobrevivências exigem do historiador algo como uma interpretação dos sonhos”, que transbordam passado e presente, realidade ou ficção, imbricando um olhar fora dos padrões convencionais da história.

Ainda nesta direção, a teoria de Warburg, seguida pelo professor francês, propõe-se, então, que seja possível fazer da história da moda uma “antropologia das imagens”. Seria essa história “a única capaz de analisar os aspectos fundamentais, mas também específicos – até mesmo formais – desses mesmos “transbordamentos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 110).

Se “a história da arte está sempre por recomeçar” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 109), então é chegado o momento da história do vestuário, dentro de um olhar pautado no seu campo visual, também buscar recomeços, mirando assim para o próprio fazer, atrelado ao entendimento das teorias apresentadas até aqui, que são

capazes de oferecer novas potencialidades de estudo da imagem no campo da história da moda.

Se “a imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser que a olha”, como pontua Didi-Huberman (2015, p. 16), que ela seja então vista como uma nova fonte para os estudos, não da mesma forma que tem sido vista usualmente – e este é o ponto nodal da problemática que aqui se esboça e deslinda.

Ainda, pela concepção do mesmo autor, “é provável que não haja história interessante senão na montagem, no jogo rítmico, na contradança das cronologias e dos anacronismos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 42) e essa ideia serve para a história em si – e nela se inclui, obviamente, a história do vestuário. Entre tantas questões, deve-se levar em conta não só o rigor analítico, mas também a “invenção conceitual” própria de um universo anacrônico repleto de imagens. Isto é: há na própria área uma dada ficcionalidade, uma vez que, afinal de contas, não se trata da realidade e sim das imagens enquanto criadoras de uma realidade visível.

O processo de análise histórica deve se dar, como comentado, em “uma montagem de tempos”, e como método de suporte para o estudo das imagens dentro desta forma de edição há a obra empreendida por Warburg, o chamado *Atlas Mnemosyne*³⁵, definido pelo autor como um “alicerce de imagens”, um “inventário” (WARBURG, 2015, p. 363), que se constitui por meio de painéis temáticos contendo reproduções fotográficas em fundo de tecido preto, com imagens organizadas seguindo as mais diversas concepções.

Daniela Gregori (2016), em publicação do Instituto Goethe, apresenta mais informações sobre este tipo de construção visual:

Warburg afixou mil reproduções fotográficas com grampos sobre painéis forrados de tecido preto. A última versão do *Atlas Mnemosyne* continha, por fim, 63 painéis de 170 por 140 centímetros, a serem publicados de forma que todos os detalhes das ilustrações se mantivessem visíveis. Hoje em dia, tais arranjos de imagens são corriqueiros. Esses painéis, chamados *moodboards*, são utilizados como ilustrações reais ou como coleções virtuais na internet em todos os setores possíveis da vida profissional e privada. Eles

³⁵ “Mnemosine ou Mnemósine (em grego: Μνημοσύνη, transl.: Mnēmosýnē), era uma titânide que personificava a memória na mitologia grega. A palavra “mnemônico” é derivada da palavra grega antiga μνημονικός (mnēmonikos), que significa “memória ou relacionada à memória” e está relacionada a Mnemósine (“lembrança”). Ambas as palavras são derivadas de μνήμη (mnēmē), “lembrança, memória”. Ver WIKIPEDIA, *Mnemosine*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mnemosine>. Acesso em 20.11.2021.

auxiliam na coleta de ideias, são úteis como forma de apresentação e mantêm-se sempre flexíveis (GREGORI, 2016, s/p).

Na prancha de n. 46, que será a seguir apresentada (Figura 1), Warburg construiu um painel com representações da ninfa e seus movimentos, descrito por Campos (2017b, p. 3):

A prancha número 46 do Atlas Mnemosyne parece perseguir a imagem de Giovanna Tornabuoni. Ali, ela nos é apresentada através das pinceladas de Domenico Ghirlandaio e Botticelli. Cunhada em moeda, pintada em afrescos, em tela ou em papel se vislumbra o rosto da jovem esposa de Lorenzo Tornabuoni, que morre ao dar a luz aos 20 anos de idade. A Ninfa Simonetta Vespucci também fora pensada por Aby Warburg, ainda em sua tese doutoral ele a analisara na Flora de Botticelli. Simonetta dera as feições a Cleópatra Piro di Cosimo e a dois retratos de uma jovem mulher de Botticelli.

Para Phillippe-Alain Michaud (2013, p. 32), “A ninfa é tratada por Warburg como uma fórmula de *páthos*, uma corporificação feminina de memória psíquica sobrevivente, uma memória do gesto intensificado pelo movimento”.

A partir desta afirmação categórica de Michaud (2013) apresentam-se dois dos principais conceitos de Warburg, para além da sobrevivência (ou *nachleben*), que seriam o conceito de *pathosformel* e de engrama.

A elaboração conceitual de *pathosformel* vem da busca do autor em abordar o que ele denomina “fórmula *phátos*”, de origem etmológica da palavra patético, que define a expressão da emoção. Tal conceito “estaria atrelado à pós-vida das formas, em especial à repetição na gestualidade humana”, segundo Campos (2017a, p. 278). O autor entendia que havia, de acordo com as representações, diferentes significados para os mesmos gestos, os quais poderiam ser contextualizados por sua relação com o passado e as ideologias culturais presentes.

Já a noção de “engrama” trata-se, na perspectiva de Leopoldo Waizbort, organizador dos textos traduzidos do autor, de uma “forma de memória social e coletiva” (WAIZBORT, 2015, p. II). Esse conceito baseia-se no fato de que, dentro do campo de uma memória social construída pelas imagens, as “experiências e comoções (...) que penetram na subjetividade” acabam por se associar a “gestos e movimentos corporais”, criando formas de expressão humanas reconhecidas socialmente, que vêm sendo utilizadas nas artes visuais e em meios como a propaganda (WAIZBORT, 2015, p. II).

Warburg, em seus painéis no *Atlas Mnemosyne*, tinha em mente estudar as representações da Antiguidade e suas reminiscências, criando como ele mesmo afirmaria, um “inventário das pré-formações de inspiração antiga que verificadamente influenciaram a representação da vida em movimento na época do Renascimento, contribuindo assim para a formação do estilo” (WARBURG, 2015, p. 366), ou como também coloca, um “inventário das pré-formações passíveis de verificação que exigiram do artista individual ou a renúncia ou a introjeção dessa massa de impressões que o constrange dos dois lados”, amparado em seu “fundamento material imagético” (WARBURG, 2015, p. 370). Como afirma sobre este método Didi-Huberman (2013, p. 25):

Warburg substitui o modelo natural dos ciclos de ‘vida e morte’, ‘grandeza e decadência’, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um modelo cultural da história, no qual os tempos já não eram calcados em estágio biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados.

Gregori (2016) cita também o uso do termo *moodboard* para definir tais painéis. Curiosamente, esse é o mesmo termo usado no campo da criação em moda para elaboração de painéis que visam apoiar o processo criativo; porém, vale destacar que ainda há muito pouco contato da teoria e dos próprios painéis de Warburg com o campo de estudos do vestuário e da moda.

Figura 1 - Prancha n.46 do Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg



Fonte: THE WARBURG INSTITUTE (2021).

No âmbito desta pesquisa, portanto, os painéis visuais tem como ponto de partida as ilustrações de *Três Séculos de Modas*, e nela se observou, a partir do anacronismo, a gestualidade e o movimento das formas, sintomas das imagens criadas por João Affonso em contato com a iconosfera da história do vestuário. Partindo da montagem dos painéis do capítulo 4 surgirão as acepções finais desta tese. Contudo há, ainda, um longo debate de ideias a ser percorrido, e que possui montagens em seu percurso.

Em consoante à proposição de Didi-Huberman (2015), este estudo das imagens constituiu uma análise que provoca “a diferença e a repetição, o sintoma e o anacronismo”, pensada como uma “*crítica da história* como submissão unilateral ao tempo cronológico”, sendo essa crítica feita do interior da disciplina (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 50) – aqui, especificamente, tratando-se de uma crítica da história do vestuário e suas imagens.

Tal concepção também seria compartilhada por Wilson (1985, p. 64), que se afirmaria, segundo ela, preocupada em “apontar tendências em vez de estabelecer uma cronologia exata”, criticando um método historiográfico presente em diversas obras de história do vestuário, onde há uma necessidade de datação e organização cronológica do que é apresentado – como é o caso do livro de João Affonso.

Portanto, meu objeto de tese e análise para as montagens criadas será a interpretação de imagens a partir de uma perspectiva que vise buscar sobrevivências, elementos simbólicos e gestuais, ativando uma nova abordagem para a historiografia da moda, que não é em nada única, já que os estudos em moda, como a investigação demonstrará, têm avançado nas últimas décadas.

Este tipo de concepção warbuguiana possui bastante adeptos, porém poucos trabalhos ainda na área de história do vestuário. Como salienta Campos (2017a, p. 277), “somam-se mais de três mil e cinquenta títulos de obras que fazem comentários warbuguianos” e elas ainda não me parecem tão comuns no campo da moda.

Este modelo de referencial teórico é encontrado, por exemplo, em teses de doutorados brasileiros como os de Carol Garcia (2010) e Laura Ferrazza de Lima (2018). Apesar das autoras se utilizarem de conceitos sobre o tempo e a imagens nas obras warbuguiana ou hubermaniana, no primeiro caso para estudar a passagens do tecido Chita pelos continentes, e no segundo, para analisar as sobrevivências de desenhos do pintor Antonie Watteau como referências históricas de moda, não se verificou nas apresentações finais dos livros a montagem de pranchas visuais, com o intuito de constatar associações, repetições ou sobrevivências. Suas discussões se apresentaram em um plano conceitual, exemplificando com imagens ao longo do texto.

O procedimento metodológico empregado, que se apoia em murais imagéticos, pode ser encontrado, internacionalmente, em produções como as de Caroline Evans (2017), autora que se utiliza de 29 imagens da história da moda com o objetivo de

criar uma abordagem sobre o movimento da moda, o gesto e a pose, permeados pelo sintoma do “agora”, apoiados na teoria de Warburg.

Outra autora que tem procurado abordagem semelhante é Judith Clark (2017), que aborda o olhar da editora de moda italiana Anna Piaggi, em suas colagens mensais para Vogue Itália de 2011, as quais possuíam relação com o método de montagem e sobrevivência do historiador. Essa relação também é apresentada por Clark em sua exposição *Judgment of Paris*, de 2011, que se apropria do painel número 55 do *Atlas Mnemosyne*, assim como das colagens de Piaggi.

A mesma autora/curadora realizou exibição e publicação *The Concise Dictionary of Fashion* (2010), em parceria com Adam Phillips, uma exposição-dicionário de conceitos que permeiam a moda, que será utilizado como um dos arcabouços conceituais de minha montagem com as imagens de João Affonso – algo que trabalharei mais aprofundadamente em capítulo adiante. A título de exemplo, a autora se utiliza de montagens warbuguianas para discutir termos como *diafanous* (diáfano), a partir das relações entre imagens dos drapeados clássicos, utilizando-se dos conceitos da fórmula de *páthos*.

Em estudos brasileiros faz-se necessário localizar a pesquisa já citada de Campos (2017b), que estuda as sobrevivências da ninfa nas Garotas do Alceu, figuras femininas ilustradas por Alceu Penna, entre as décadas de 1930 e 1940, e que se utiliza de imagens do campo da moda. Como exemplo ainda há um texto seminal de Joana Bosak de Figueredo, apresentado no 36º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, em 2018, o qual aborda as transformações da figura feminina gaúcha em representações na arte por meio de seu vestuário.

Outro trabalho recente de destaque é o de Sant’Anna, *O Jovem Victor Meirelles: tempos, traços e trajes* (2021), que trata da obra do artista em questão, e nele a autora realiza uma pesquisa sobre ilustradores do traje, promovendo uma análise do *páthos* presentes em ilustrações dos séculos XVI ao XIX. Identifica, ainda, traços de apresentação de imagens vertical, o preenchimento completo do traje feminino da cabeça aos pés, entre outras associações, bem como são analisados o conjunto de ilustrações do próprio Meirelles e também identificadas sobrevivências em suas composições de figuras masculinas e femininas.³⁶

³⁶ Essa última pesquisa, sem dúvida, possui muitas possíveis inter-relações com o que será abordado em minhas montagens, mas infelizmente por sua recente publicação, ela não pôde ser devidamente inserida nesta tese.

Com o intuito de experimentar um primeiro estudo de aplicação da teoria, utilizei a técnica de montagem visual pensada por Warburg para a comunicação intitulada *Diretório, Império e Récamier: Percurso de representações e reverberações de um estilo*, que foi apresentada dentro do grupo temático *Por uma compreensão histórica das aparências*, do 30º Simpósio Nacional de História (HAGE, 2019d).

Na ocasião busquei trazer uma análise de um conjunto de imagens referentes aos chamados estilos Diretório, Império e Récamier, demonstrando como esses estilos se difundiram através de imagens por meio das representações criadas em pinturas de figuras históricas, como a da Imperatriz Josefina de Beauharnais (1763-1814), durante o império Napoleônico na França (1800-1814), e dos retratos de uma “importante influenciadora” da moda no início do século XIX, Juliette Récamier (1777-1849), chegando até as imagens no Brasil de Maria Leopoldina de Áustria (1797-1826). Tal estilo também aparecerá já no século XX, com a criação do vestido *Josephine*, de Paul Poiret, apresentado na montagem criada na *Prancha 2*.³⁷

Esses estilos também foram representados por João Affonso do Nascimento em seu livro e, a partir disso, elaborei duas pranchas, aqui apresentadas unificadas, demonstrando um exemplo de jogo de imagens no qual os painéis, seguindo os preceitos de Warburg, são construídos tendo como disparadora uma ou mais ilustrações de *Três Séculos de Modas*. No caso específico apresentado na referida comunicação buscou-se acionar repetições, sobrevivências e fantasmagorias presentes através da montagem de imagens, ainda de forma embrionária.

Este procedimento foi o primeiro exercício de construção de “um saber montado”, termo cunhado por Daniela Campos (2017a), pesquisadora supervisionada por Didi-Huberman em seu programa de pós-doutorado. Em análise publicada pela autora, que busca o cruzamento das teorias de Didi-Huberman com teóricos como Benjamin, Warburg e Serguei Eisentein³⁸, ela nos apresenta como a montagem, a imagem e o tempo atravessam boa parte da obra de Didi-Huberman e, sobretudo, possuem relação com esses autores.

³⁷ A prancha foi criada com imagens retiradas das obras: AFFONSO, João. *Três Séculos de Modas*. São Luís: Instituto Geia, 2014; BERGÉ, Pierre (org.). *Fashion Forward: 300 Years of Fashion*. Paris: Rizzoli, 2017; BOUCHER, François. *História do Vestuário no Ocidente*. São Paulo: Cosac Naify, 2010; FOGG, Marnie. *Tudo sobre Moda*. Rio de Janeiro: Sextante, 2013; KYOTO COSTUME INSTITUTE. *Fashion History from the 18th to the 20th Century*. Colônia: Taschen, 2015; LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010; LEVENTON, Melissa. *História ilustrada do vestuário*. São Paulo: Publifolha, 2009. STEVENSON, NJ. *Cronologia da Moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

³⁸ Destaco que não tecerei análise neste trabalho sobre o último autor citado.

Figura 2 - Ilustrações de 1800 e 1805 de Affonso (1923), em montagem com outros livros de história do vestuário.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Em relação ao processo mencionado, ela diz que “as montagens devem ser construídas com base nas semelhanças das imagens, semelhanças estas que pertencem à ordem do inverificável”, entendendo a premissa de Didi-Huberman que montar não é assimilar (CAMPOS, 2017a, p. 272). Estes mapas, ou painéis visuais, podem ser compreendidos como uma forma visual de conhecimento, que constitui um ato de conhecimento e de decisão, que pode ter recomeços, criando um conjunto rítmico de imagens.

Para a autora, “as imagens não falam de forma isolada, precisamos colocá-las em relação” (CAMPOS, 2017a, p. 269). Ao seu pensamento de montagem contribui Meneses (2003, p. 28) ao dizer que “as imagens não têm sentido em si, imanentes”, pois é o contexto e as relações que se dão em torno delas que as confere sentido de existência e as embuem de valores que as fazem atuar.

Para Campos (2017a) esse saber montado pode ser percebido na obra de Benjamin, quando se toma o conceito de imagem dialética. Ainda menciona (2017a, p. 276), “resumidamente, o princípio da montagem em Benjamin consiste em destacar singularidades pensadas através de suas relações, nos seus movimentos e nos seus intervalos”.

Ao analisar a obra de Warburg dentro do procedimento de montagem, Campos destaca que o historiador alemão buscou a construção de um pensamento mnemônico, que no *Atlas Mnemosyne* expressava sua forma de enxergar a realidade, como quem assistia um “teatro da memória” (CAMPOS, 2017a, p. 278). Na interpretação dela, “ele acreditou numa espécie de fio que ligasse imagens, de diferentes tempos e lugares, pela memória humana” (CAMPOS, 2017a, p. 278).

Os painéis de “imagens de imagens” de Warburg criaram “um novo estilo de apresentação de fenômenos estéticos, no qual o saber se transmuda em ritmo de orientação” (2017a, p. 279), fazendo da montagem um “processo artístico, transmidiático e transhistórico”. Essas formas de montagem constituem-se como produtoras de um “novo saber sobre imagens” (CAMPOS, 2017a, p. 283).

Enquanto na história da arte autores como Heinrich Wölfflin (2015 [1915]) criaram comparações baseadas na bipolaridade por meio de imagens, sobrepondo-as umas ao lado de outras, o processo de montagem, ao construir um ritmo de composição inovador, é capaz de abarcar uma proliferação de polaridades.

Como Didi-Huberman (2015, p. 23) já afirmou: “propor a questão do anacronismo é, então, interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos diferenciais de tempo operando em cada imagem”. Seria, portanto, necessário neste método encarar a montagem enquanto um procedimento que possui plasticidade e opera em diferentes âmbitos temporais, proliferando-se.

De forma geral, Warburg, na visão de Campos (2017a, p. 279), construiu uma linha teórica “capaz de apontar suas origens e rastrear suas permanências no século XX, como continuidades latentes”, sobrevivências que são rastreadas em “inúmeras

camadas de transmissão cultural” e podem apontar, de certo modo, a “uma memória social”.

Mais adiante, o procedimento de montagem proposto servirá como um ponto de partida para a criação de conjuntos rítmicos de imagens do livro *Três Séculos de Modas*, de João Affonso do Nascimento, com o intuito de desenvolver uma análise da imagem vestuário da moda nos livros de história de vestuário.

Desde já fica a pergunta se seria possível falar sobre uma “memória social do vestuário”, formada por uma iconosfera que alimenta, não apenas a obra de João Affonso, como também os livros de história do vestuário, que serão abordados em capítulos vindouros. Elucubrando, talvez eu possa falar de alguns procedimentos de elaboração desta história das imagens do vestuário.

No entanto, antes que a montagem aconteça dentro deste trabalho, faz-se necessário instalar, primeiramente, um processo de desmontagem. Justifico tal afirmativa a partir de Campos (2017a, p. 271): “a desmontagem é primordial para o procedimento da montagem histórica; logo, a operação historiográfica obedece a uma dinâmica de remontagem”.

Neste processo de remontagem de tempos, torna-se primordial entender os usos e funções das imagens do vestuário dentro do que se pode considerar como os livros de traje, obras de história de indumentária, moda, costume (entre os diversos nomes que as obras que apresentam a história do vestuário são chamadas) e que comporiam esta iconosfera de imagem, no sentido das aparências a partir do qual o vestuário da moda é representado.

Como já foi citado, Panofsky (2014, p. 62) informa que “a interpretação iconológica requer algo mais que a familiaridade com conceitos ou temas específicos transmitidos através das fontes literárias”. Por isso, para que se possa chegar ao processo de interpretação iconológica das imagens de *Três Séculos de Modas*, preciso arquitetar uma remontagem da escrita histórica do vestuário em eixos de análise e obras principais, visto que tais informações serão valiosas para a última etapa desta tese, no qual a montagem e o estudo dos sintomas nas imagens de *Três Séculos de Modas* finalmente acontecerá.

Para remontar ao que Hollander (1993, p. 311) chama de uma “história autônoma” do vestuário, definida como “um fluxo que se perpetua a partir de outras imagens”, ou “uma forma de ficção visual que se autoperpetua” (HOLLANDER, 1993, p. xv), utilizei como procedimento metodológico o conceito de “cânone”, que será

explicitado nas próximas páginas, antes mesmo de trazer à baila os livros de história do vestuário propriamente ditos.

Daqui em diante levo também em consideração o conceito de montagem como um estilo de escrita, entendendo que se estou remontando um percurso histórico, (feito, notadamente, de pedaços, em constante construção e movimento), não há porque se esconder desta lógica que inspira e move, conseqüentemente, sua finalização.

Obras de Benjamin, Warburg e Eisenstein caracterizam-se, de certo modo, por terem sido feitas em pedaços. Eles passam, em alguma etapa de seus processos intelectuais, por essa espécie de escrita em migalhas, o que proporciona aos leitores fazerem também parte dessa incrível montagem teórica. (CAMPOS, 2017a, p. 285).

A seguir, portanto, inicio uma escrita em migalhas, a qual visa estudar a imagem dentro da escrita da história do vestuário (do século XVI ao XX), para assim abrir frentes com as imagens do livro *Três Séculos de Modas*, que também será pormenorizado em capítulo seguinte.

3 A ESCRITA HISTÓRICA ILUSTRADA DO VESTUÁRIO EM ALGUNS CÂNONES

A história do vestuário se constitui como um campo do conhecimento que visa, principalmente, como afirma Alessandro Bucci (2019, p. 45), “a datação e o meticuloso estudo das roupas”. No entanto, importante frisar que não se pode negar a potência do caráter visual do vestuário, isto é, sua percepção enquanto imagem e sua própria história como um fluxo imagético.

Como foi visto em momentos anteriores, há uma visualidade, muitas vezes representada na arte e, posteriormente, nas imagens do campo da moda, que se torna importante meio de se entender a história das convenções de estilo, hábitos e modos de vestir em diferentes sociedades – e é a partir do estudo destes movimentos que sigo.

As concepções Hollander (1993) permitem-me começar a entender a história do vestuário enquanto um “fluxo de imagens”. Nesta tese, interessa-me tomar tal momento por meio de um processo de compreensão dos usos e funções das imagens no cômputo da escrita histórica do vestuário.

Primeiramente, necessito delimitar o escopo material, temporal e metodológico do que alcinho também como “historiografia do vestuário”. Portanto, meu interesse primordial reside nos livros de história do vestuário ou história da moda e as imagens que eles possuem. Este é o nosso principal objeto de estudo. Assim, foi realizada uma revisão bibliográfica que aborda a historiografia do campo, como os estudos das inglesas Millia Davenport (1948), Lou Taylor (2004), Valerie Cumming (2004) e Aileen Ribeiro (1994), dos franceses Gilles Lipovetsky (2009 [1989]) e Daniel Roche (2007 [1996]), além dos italianos Massimo Baldini (2006) e Daniela Calanca (2010).

Realizei um mapeamento de localização de obras ilustradas nestes autores e suas publicações mencionados e acionei discussões teóricas que serão trazidas para o texto, mas a pesquisa foi além disso. Munido das referências, realizei pesquisa detalhada no *Internet Archive* (archive.org), que possui o acervo de diversas universidades com obras raras, e lá tive acesso a diversos livros ilustrados citados por autores, assim como outras referências encontradas ao longo do caminho, que serão compartilhados em tabela.

As/Os autoras/es acima foram fundamentais para a criação das categorias temáticas que dividem a cronologia que será apresentada e são importantes também

por possuírem linhas de pensamento diferentes em relação às publicações que buscam apresentar. Fez parte de minha tarefa, como pesquisador em nível de doutorado, organizar uma visão sobre este campo de conhecimento, particularmente voltada para uma compreensão da imagem dentro dele, o que se apresentará de acordo com as categorias que defini.

Entendendo a perspectiva da moda enquanto um fenômeno de origem europeia, que como foi apontado, constitui-se historicamente como um sistema de difusão e comercialização de produtos e imagens, que envolve uma questão de transferências culturais entre Europa e América Latina, particularmente até o século XX (GUIMARÃES, 2012). Portanto, pode-se levar em conta que a construção de uma historiografia do vestuário e, principalmente, de uma escrita histórica do vestuário dito da moda, possa ter também essa origem.

Sobre a questão da datação em relação ao escopo que esta tese elegeu, vale trazer aqui as definições do francês Daniel Roche sobre de onde viria o primeiro interesse histórico sobre o vestuário:

O primeiro interesse histórico pelo vestuário remonta aos séculos XVII e XVIII, quando três tradições convergiram: a das grandes coleções, que transmitiam uma impressão da diversidade das roupas; a dos estudos meticulosos sobre a indumentária dos antigos e dos modernos, em parte ligados à tradição acadêmica da pintura histórica e sua pedagogia; e, por fim, a das obras dedicadas aos trajes provincianos e regionais (ROCHE, 2007, p. 38).

Como comentado pelo autor, tal interesse estaria situado entre os séculos XVII e XVIII. Contudo, na concepção de Roland Barthes, “até o início do século XIX não houve história da indumentária propriamente dita, mas apenas estudos de arqueologia antiga ou recensões de trajes por qualidade” (BARTHES, 2006, p. 257).

No entanto, apesar das críticas de Barthes, é importante considerar que estudos anteriores ao período convencional de início da área de estudos no século XIX oferecerão bons indícios para o entendimento da formação da mesma, particularmente no tocante ao uso de imagens, visto que a concepção de uma escrita histórica de modos de vestir, e de suas representações, realmente têm traços fundamentais anteriores a tal século. Portanto, este trabalho inicia a partir do momento em que as imagens se tornam mais difundidas dentro de obras impressas, entre os séculos XVI e XVII, quando se tem, por exemplo, *De gli habiti antichi et moderni di diverse parti del Mondo*, de Cesare Vecellio (Veneza, 1590), ou seja, um pouco antes

da concepção de Roche, chegando até a década de 1920, quando foi lançado no Brasil o livro *Três Séculos de Modas*.

Em relação ao método, inicio contextualizando a ideia de que, comumente quando se fala da história de um campo e o que dela deve ser contado (seja da literatura, das artes visuais, do teatro, entre outros), em todos os casos organiza-se um processo de escolha de tempos, obras, pessoas, objetos, assim como em busca do entendimento de movimentos e sentidos.

Esta ação aciona a noção de cânone, a qual será usada como método conceitual desta etapa específica do trabalho. Segundo Teixeira Coelho (2012), o termo “cânon” ou “cânone” define-se como algo que representa um conjunto que agrupa obras reconhecidas, como as mais importantes de uma determinada tradição artística. Como o autor comenta: “essa operação está longe de revelar-se cômoda e incontrovertida. Sequer, factível” (COELHO, 2012, p. 92). No entanto, tornou-se algo incorporado no campo artístico, renovado em livros e textos jornalísticos, de tempos em tempos, e que se aplica também ao campo das imagens na história do vestuário.

A essas obras reconhecidas também chamamos de “clássicos” (outro termo que possui pontos de convergência com o conceito de “cânone”), discutidos em artigos publicados anteriormente a partir do entendimento de como tais termos se revelam também no vocabulário da moda (HAGE, 2019a). Prefiro apresentar aqui apenas as considerações sobre o *procedimento do cânone*, pelas diversas acepções possíveis e pela maior complexidade do termo “clássico” em relação a origens históricas e correntes literárias, entendendo que o cânone já abarca o escopo conceitual.

O conceito de “cânone” apresenta-se, em princípio, através da ideia de “cânone artístico”, termo encontrado no *Dicionário da Imagem*, o qual explica que a palavra tem sua origem no latim *canon*, que significaria “modelo, regra” (JUHEL, 2011, p. 67). Esse conceito, atribuído ao escultor grego Policeto (século V a.C.), “designa, em arte, o conjunto das relações que regulam as proporções das diferentes partes duma obra, em particular na estatuária grega antiga e na arquitetura” (JUHEL, 2011, p. 67). Em tal contexto, “os cânones estão ligados a um ideal de beleza, determinado pelos princípios estéticos de proporção, ordem e número da doutrina pitagórica” (JUHEL, 2011, p. 67), fazendo alusão aos conceitos de harmonia presentes na teoria do filósofo e matemático Pitágoras.

Ao longo da história esses princípios aparecerão também em obras como a de Vitruvius, *De architectura* (século I a.C.), que se tornaria um dos guias artísticos no período do Renascimento, assim como estarão presentes na representação do corpo humano no belo trabalho de Leonardo da Vinci, *O Homem Vitruviano* e, mais tarde, no estudo de um dos pioneiros do *design* moderno, Le Corbusier, intitulado *Modulor*. Tal conceito é conhecido como proporção áurea, número de ouro, secção áurea, e como cita o dicionário, “é, por isso, o cânone da harmonia proporcionada” (JUHEL, 2011, p. 67).

De acordo com o *Dicionário SESC – a linguagem da cultura*, apresentado por Cunha (2003), os termos “cânon” e/ou “cânone”, primeiramente, são derivados do grego *canon*, que significa “vara de medida”, pois “indica modelo, o padrão ou os critérios principais de elaboração e de avaliação de uma obra artística, seja por referência à sua forma ou ao seu conteúdo” (CUNHA, 2003, p. 122), bem como também possui outras acepções. Segundo o compêndio, ele pode ter outros quatro entendimentos, sendo eles: “o conjunto dos livros sagrados da Bíblia”; “forma de composição musical”; “como termo litúrgico, parte central da missa católica”; e, por fim, como “as obras de um autor ou artistas reputadas como autênticas e constantes de um catálogo ou relação-padrão” (CUNHA, 2003, p. 122). Além do cânone enquanto modelo, que serve na elaboração e avaliação de obras, pode-se entender a terminação a partir da ideia de autenticidade e organização em relação a outras acepções.

A noção de cânone se expande quando se buscam outras definições e discussões mais críticas sobre o termo. Segundo o *Dicionário de Estética*, o termo possui três significações. A primeira diz respeito a sua origem e informa que “chama-se cânone à norma ou regra que prescreve determinadas medidas e proporções, relativamente aos edifícios ou à figura humana” certificando, assim, o sistema de proporções difundido por Vitruvius, termo esse que estaria presente “na estética antiga, medieval e renascentista” (CARCHIA; D’ANGELO, 2003, p. 60).

A segunda definição teria sua origem no campo da filologia, no qual “fala-se de cânone para indicar um *corpus* de obras reconhecidas como autênticas” (CARCHIA; D’ANGELO, 2003, p. 60). O termo, como já mencionado, teria suas bases na definição dos chamados “livros canônicos”, os quais compõem a Bíblia sagrada judaico-cristã, em contrapartida aos intitulados livros apócrifos.

Ainda de acordo com o *Dicionário de Estética* chega-se em um ponto interessante em sua terceira definição:

em relação ao significado, fala-se hoje de cânone entendido como o conjunto de obras (literárias, artísticas) a que uma determinada tradição reconhece um valor particular (clássico), quer dizer, o conjunto das obras cujo conhecimento é tido por desejável ou obrigatório (CARCHIA; D'ANGELO, 2003, p.67).

Além da referência direta entre a ideia de cânone e clássico, a terceira acepção elucida questões importantes à aplicação do termo no campo da história vestuário. Como explica o dicionário, a ideia de um conjunto do qual o conhecimento é desejável ou até obrigatório, como muitas vezes o discurso se apresenta, torna o cânone parte de uma construção histórica dentro do processo de educação e difusão de uma determinada linguagem e isto se aplicaria também à linguagem do vestuário e sua história.

Segundo o autor do vocábulo, Pierro D'Angelo, “toda a aprendizagem da história artística e literária pressupõe e alimenta um cânone” (CARCHIA; D'ANGELO, 2003, p. 60). A questão do cânone enquanto algo a ser apreendido culturalmente gera um ponto importante a ser debatido:

Nesta terceira acepção, a noção de cânone tornou-se central na discussão crítica das últimas duas décadas, sobretudo nos Estados Unidos. Isto acontece porque numerosas orientações (pós-modernismo, multiculturalismo, estética feminista) viram no cânone não o reconhecimento de um inocente valor estético partilhado, mas a afirmação no campo literário ou artístico de um grupo de poder (CARCHIA; D'ANGELO, 2003, p. 60).

Ao pensar que a ideia de cânone em si trata de algo em processo de legitimação, ou que envolve escolhas e, portanto, definições, muitas vezes conectadas a grupos de poder em determinados períodos históricos, vale sublinhar que isto não desvalidaria tal conceito. Como é colocado no *Dicionário de Estética*, “a noção de cânone pode de certo modo ser utilizada mesmo fora do debate mencionado para dar conta da variabilidade dos gostos e das escalas de valor utilizadas nas diferentes épocas e por diferentes orientações críticas” (CARCHIA; D'ANGELO, 2003, p. 61), fazendo dele, assim, um método de análise histórica e cultural, que muito me interessa aqui.

A terceira concepção apresentada sai, por seu turno, das bases estéticas e matemáticas que dão origem ao termo (mesmo que sejam elas claramente uma escolha de um grupo de pensadores, e conseqüentemente, uma escolha que envolve poder), e se encaminha para bases prioritariamente de cunho ideológico, o que expõem discussões no âmbito cultural.

De acordo com a obra *Teoria cultural de A a Z*, o cânone é “reconhecido como as obras mais importantes de uma tradição artística específica (mais usualmente na literatura ou na música)” (EDGAR; SEDGWICK, 2003, p. 49). Dita tradição artística, entendida como uma construção histórica e de grupos, gera discussões como a já apresentada anteriormente. Ainda segundo tal livro: “os defensores da ideia de um cânone poderiam argumentar a partir da posição de que existem valores estéticos universais (embora esses valores possam revelar-se, ao longo do tempo, com o desenvolvimento da tradição)” (EDGAR; SEDGWICK, 2003, p. 49).

Os valores estéticos ditos universais, encontrados nas chamadas obras canônicas, “que podem na verdade ser tomadas como a expressão da identidade de uma cultura e de uma nação”, surgem a partir de obras individuais, que “estão incluídas no cânone com base no fato que elas melhor expressam esses valores universais”, e formam a ideia de que “as obras canônicas são a melhor expressão de uma linguagem específica” (EDGAR; SEDGWICK, 2003, p. 49).

Mas, no geral, esta é uma visão que vem sendo questionada em tempos mais recentes: “com a progressiva sensibilidade ao pluralismo cultural e às condições econômicas e políticas da produção artística, o cânone aparece menos como uma expressão de valores universais e mais como uma expressão de relações de poder” (EDGAR; SEDGWICK, 2003, p. 49). Neste sentido faz-se importante entender que grupos estão criando o cânone de determinada linguagem, pois é esta a perspectiva que define a construção e função do mesmo, como discutido em *Teoria cultural de A a Z*:

Primeiro, as obras canônicas surgem como representantes de determinados grupos (não-brancos, os pobres, as mulheres) de acordo com estereótipos culturalmente dominantes. Segundo, o cânone pode excluir obras produzidas por esses grupos, ou não reconhecer a mídia dentro da qual esses grupos tradicionalmente se expressam. Finalmente, a forma de expressão celebrada dentro do cânone (incluindo preconceções da natureza da subjetividade e criatividade humanas) pode ser inapropriada para articular a

experiência de grupos subordinados (EDGAR; SEDGWICK, 2003, p. 49).

Todas essas variantes fazem do cânone algo mais complexo do que apenas um conjunto de obras ditas renomadas, trazendo à tona questões que envolvem a legitimação de poder de grupos majoritários na escolha dessas obras, assim como discursos estereotipados e excludentes em relação aos grupos sociais e artistas minoritários. Mas isto em si não chega a desvalidar esse conjunto, pois tais contradições também se tornam fonte para análise.

Seguindo questões que são levantadas sobre o “cânon”, Teixeira Coelho, em seu *Dicionário Crítico de Política Cultural*, comenta que “esta operação está longe de se tornar cômoda e incontrovertida. Sequer factível” (COELHO, 2012, p. 92), como já apontei anteriormente. Do modo como postula o autor, “o problema não reside na confecção das listas, que sempre acabam por ser feitas, de um modo ou de outro. O problema está no ponto de vista que condiciona a escolha das obras e dos autores” (COELHO, 2012, p. 93). Alguns dos pontos de vista levantados por ele são:

ponto de vista crítico, historiográfico ou outro (inovação, ampliação de paradigmas, construção de uma nacionalidade etc.) [...] questões da moda (literária, musical ou cinematográfica) ou política, étnicas, sexuais e etárias (...) (COELHO, 2012, p. 94).

Em alguns desses pontos podem-se encontrar questões como as incitadas pelos dicionários anteriores, e em alguns deles, há prevalências de discursos de poder excludentes. E, na visão de Coelho (2012), deve-se também olhar a dicotomia entre a construção de uma história cultural, que no fundo está desatrelada da questão individual. Na concepção do pensador, “enquanto os autores de listas e cânon estão com os olhos virados para a história (de uma linguagem em particular, como a literária, ou de uma nação, de um momento etc.), o usuário se preocupa quase sempre com sua história pessoal” (COELHO, 2012, p. 93). Assim, os cânons não partilhariam, de certa forma, do conteúdo que determinadas obras possuiriam ao se relacionarem com a experiência pessoal. Ainda noutro trecho:

O que pode ser retirado de um romance, um filme, uma peça musical é função menos da história dessa arte (embora isso também represente um papel na fruição final) do que da história pessoal de quem se defronta com essa obra. Juízo de valor do tipo bom ou mau,

digno ou indecente, útil ou nocivo nada significam para uma experiência pessoal (COELHO, 2012, p. 94).

Assim, o “cânon de uma área”, de modo simples como “o conjunto de livros ou filmes etc. que uma pessoa *deve* ler ou ver para situar-se como indivíduo culto ou para saber avaliar a produção na área correspondente” (COELHO, 2012, p. 92), é um termo controverso pois, ao mesmo tempo em que tem a função de organizar e orientar, também impõe discursos de poder em diversas linguagens artísticas, fabricando culturas e políticas culturais:

A adoção de listas ou cânons em política cultural – embora eventualmente defensáveis como orientação – corre o risco de trazer consigo o germe da ideia de educação ou formação, que antes deriva para casos de fabricação cultural do que de ação cultural propriamente dita (COELHO, 2012, p. 94).

Entre todas as ideias apresentadas acima, completam-se as conceituações retornando ao vocábulo de Pietro D’Angelo, em *Dicionário de Estética*, que informa que há na visão de Harold Bloom uma alternativa para esta operação, “contra a redução do cânone a mero instrumento de supremacia” (CARCHIA; D’ANGELO, 2003, p. 61). É preciso entender o termo, em novo sentido, como “um critério de excelência no reconhecimento de um valor estético autônomo” (CARCHIA; D’ANGELO, 2003, p. 61).

Nestes termos, após estas considerações, fica clara a forma na qual trato o cânone dentro deste trabalho: compreendo a questão que envolve processos de organização de discursos históricos, a seleção de obras, a categorização de elementos constituintes de uma linguagem, assim como a autenticidade de algumas obras, levando em conta também as ações de poder, as mediações e as trocas culturais.

O cânone, então, é um modelo temporal, bibliográfico, e que possui pontos de vista diferentes. Entendo que o vestuário, e mais especialmente o vestuário da moda, enquanto uma linguagem, possui modelos autônomos que devem ser reconhecidos, principalmente, no que tange o aspecto visual de sua historiografia.

Importante registrar que, nas próximas páginas, aparecerá uma seleção de obras que, à primeira vista, seriam fundamentais para a análise da escrita histórica do campo da moda; porém, minha intenção neste trabalho doutoral é discuti-las em um

âmbito cultural mais amplo, entendendo-as também dentro da perspectiva de uma história cultural das imagens.

Não pretendo apresentar aqui um conhecimento tido como obrigatório ou fundamental, mas sim levantar discussões e normas estabelecidas historicamente, atravessado por um olhar para o artifício de construção e difusão de imagens.

Neste sentido, a discussão sobre as normas e cânones se relacionam com as considerações levantadas por Didi-Huberman, que diz:

Não há história da arte sem uma filosofia da história – ainda que espontânea, impensada – e sem uma escolha de modelos temporais; não há uma história da arte sem uma filosofia da arte e sem uma escolha de modelos estéticos (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Portanto, não se pode tratar de uma história do vestuário sem acionar uma filosofia, uma escolha de modelos, sobre as imagens na história no vestuário, ou seja, a configuração de uma norma a ser analisada, como ainda explica o referido autor:

A norma é interna à própria narrativa, ou à mais simples descrição ou menção de um fenômeno que o historiador considere digno de ser preservado. A narrativa histórica, nem é preciso dizer, é sempre precedida, condicionada por uma norma teórica sobre a ‘essência’ de seu objeto. A história da arte é condicionada, portanto, pela norma estética na qual se decidem os ‘bons objetos’ de sua narrativa, esses ‘belos objetos’ cuja reunião formará, no final, algo como uma essência da arte (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.19).

No entanto, ao invés de necessariamente tentar determinar uma “essência” da história do vestuário, prefiro ficar com a concepção da visão de “ciência de cultura”, de Warburg, em relação a história da arte, circunstanciada pelo seu maior estudioso, Didi-Hubermann, da qual seremos tributários:

Enunciar os ‘problemas fundamentais’ não era procurar extrair a lei geral ou a essência de uma faculdade humana (produzir imagens) ou de um campo do saber (a história das artes visuais). Era multiplicar as singularidades pertinentes, era, em suma, ampliar o campo fenomênico de uma disciplina até então fixada em seus objetos – desprezando as relações instauradas por esses objetos, ou pelas quais eles eram instaurados – como um fetichista por seus sapatos (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 38).

Por fim, apropriando-se aqui dos conceitos abordados, pretendo com o cânone, “multiplicar as singularidades pertinentes” para a historiografia do vestuário, a fim de

“ampliar o campo fenomênico da disciplina”, e no caso desta pesquisa, retirar o foco da roupa real para as imagens, compreendendo as relações instauradas por elas, ou pelas quais elas são instauradas.

3.1 Os livros de roupas: registros de si

O percurso histórico aqui se inicia a partir do momento em que se toma o desenvolvimento das primeiras manifestações do fenômeno da moda, ainda na sociedade de fins do período medieval. Segundo Lipovetsky (2009), a moda vai trazer uma nova lógica para a sociedade na Idade Moderna:

Ela traduz não a continuidade da natureza humana (gosto pela novidade e pelo enfeite, desejo de distinção, rivalidade de grupos etc.) mas uma descontinuidade histórica, uma ruptura maior, ainda que circunscrita, com a forma de socialização que se vinha exercendo de fato desde sempre: a lógica imutável da tradição (LIPOVETSKY, 2009, p. 31).

Para corroborar este argumento, vale trazer o que diz Calanca (2010, p. 45): “enquanto o costume tradicional tende a manter imutáveis ao longo do tempo as esferas do cotidiano, a moda, por sua vez, introduz as características antiéticas pelas quais é normalmente definida: bizarria, ilogicidade, capricho, volubilidade, estranheza”.

O advento da moda envolveria um embate temporal entre o tempo da igreja e o tempo dos mercadores, que determinaria uma nova dinâmica para os espaços urbanos e para o comércio de produtos, e de imagens, influenciados pela difusão das novidades. Assim, moda, modernidade e novidade se tornam conceitos entrelaçados ao longo dos séculos:

O termo ‘moderno’ (de origem latina, cunhado no século VI d.C.) não significa somente ‘recente’, mas também, e sobretudo, ‘novo’ e ‘diferente’. Difunde-se a partir do século XII graças aos sucessos do movimento urbano, aos progressos da burguesia e dos mercantes, que no século XIV começam a medir diretamente o tempo do trabalho e das operações comerciais (CALANCA, 2010, p. 50).

A partir disso, entende-se que o tempo da moda ajudará a influenciar a sociedade da Idade Moderna. E tal tempo também aparecerá na questão da idade: “o embate ‘temporal’ pode ser observado a partir daquela que é considerada a primeira

manifestação verdadeira da moda, quando, pela primeira vez, os jovens parecem esteticamente bem diferentes de seus pais” (CALANCA, 2010, p.51).

Todas estas pontuações trazem um processo de curiosidade pelas roupas na sociedade europeia do fim da Idade Média, que abriria os caminhos para o desenvolvimento de um campo de conhecimento, o qual criava ainda tênues raízes.

O processo de curiosidade pelas roupas, explanado por Calanca (2010), aparece em dois sentidos na sociedade: em relação a si e em relação ao outro, ou dois “espaços” que serão os primeiros a serem explorados dentro de olhares sobre o vestuário e na construção de imagens.

O primeiro espaço, dentro de si, é algo estimulado pela nova sociedade preocupada com a subjetividade e datação. Como nos aponta Lipovetsky,

Assim, vários autores do final da Idade Média e do começo da Época Moderna fizeram questão de conservar na memória, sem dúvida pela primeira vez na história, os trajes usados ao longo de sua vida: crônicas do conde de Zimmern, crônica de Konrad Pelikan de Ruffach, em que são relatados a emoção despertada pelas modas e pelas extravagâncias da aparência, o sentimento do tempo que passa através das diferentes modas do vestir (LIPOVETSKY, 2009, p. 33).

Estas crônicas textuais, citadas pelo filósofo francês, darão espaço aos chamados “livros de roupas”, o primeiro indício do uso de imagens como representações que visavam uma reconstrução histórica do vestuário. Neste caso, uma reconstrução de cunho individual, ou seja, da representação do traje de uma pessoa ao longo de sua história. Aqui apresentarei dois exemplos mapeados desta categoria.

Matthäus Schwarz, nascido em 1497, em Augsburg, na região da Bavaria (atual Alemanha), aos 23 anos, ao se tornar chefe de contabilidade dos grandes comerciantes da época em 1520, iniciou uma obra que acabou por ganhar a alcunha de ser chamado primeiro livro de moda. A publicação *Das schwarzsches Trachtenbuch I*, é o que podemos chamar de um *Kleidungsbüchlein* (livreto de roupas) também mais recentemente chamada apenas de *Trachtenbuch* (livro de roupas).

Este tipo de material, um “primoroso manuscrito iluminado” (RUBLACK; HAYWARD, 2015, p. 3) consistia em um livro ilustrado manualmente representando uma história pessoal, com o devido destaque ao traje usado pela pessoa retratada em determinados momentos de sua vida. Como Lipovetsky descreve a obra:

No século XVI, Matthäus Schwarz, diretor financeiro da casa Fugger, empreendeu a realização de um livro feito de vinhetas aquareladas, no qual comenta os trajes que usou desde sua infância, depois aqueles que foram confeccionados segundo suas próprias instruções. Atenção inédita ao efêmero e às mudanças das formas do vestuário, vontade de transcrevê-las, Matthäus Schwarz pôde ser considerado como 'o primeiro historiador do vestuário' (LIPOVETSKY, 2009, p. 33).

Como dito, portanto, o livro de Matthäus apresenta gravuras coloridas de trajes, que foram usados ao longo da vida por ele e seu filho, os quais aparecem comentados pelo autor numa espécie de biografia narrada por meio das roupas e de seus momentos de uso. As imagens foram realizadas durante o período de 40 anos pelo artista Narziss Renner, a partir das instruções da memória e esboços de Matthäus, que eram repassados em encontros realizados entre os dois. Matthäus, em 1520, iniciou com Renner uma revisitação ao passado, e em seguida, ao longo dos anos, foi representando momentos e trajes de seu cotidiano até 1560. O manuscrito é rico pois apresenta imagens detalhadas e também extensas descrições sobre a situação de uso do traje, bem como elementos materiais presentes na roupa, como joias, acessórios e informações sobre alfaiates que as faziam. É, sem dúvida, um empreendimento audacioso do autor alemão.

As 131 imagens da obra são todas coloridas, pintadas à mão, e representam não só a figura do retratado, mas paisagens, ambientes internos, e outras figuras com quem Matthäus conviveu. Há, ainda, situações acontecendo ao fundo das imagens, o que torna os retratos muito ricos, tanto da época, quanto da representação de si. Renner retrata desde o nascimento "lembrado" por ele até a representação do traje usado na data de morte do próprio em 1574. Seu filho, Veit Konrad Schwarz, retratado desde 1540 na obra, foi incubido de continuar a produção da mesma após a morte de seu pai, e isto acabou acontecendo somente até 1561.

Na pesquisa que resultou no livro *First Book of Fashion - The Book of Clothes of Matthaheus and Veit Konrad Schwarz of Augsburg* (RUBLACK e HAYWARD, 2015), Ulinka Rublack, Maria Hayward e Jenny Tiramani, da Universidade de Cambridge, informam que a obra original, vendida em 1658 ao Duque Augusto (o Jovem) de Brunswick, teve duas cópias feitas a mão, uma delas que ficaria em Hannover, na Alemanha, e outra que foi enviada a corte de Versalhes para Elizabeth Charlotte de Orléans, cunhada de Luís XIV (RUBLACK; HAYWARD, 2015, p. 22).

Apesar de existirem obras que possuiriam uma reprodutibilidade maior ao utilizarem técnicas de gravação, como será visto adiante, e que poderiam ser melhor localizadas enquanto livros, a popularidade da obra de Schwarz é destacada por Rublack e Hayward como uma obra conhecida em toda Alemanha e em vários locais na Europa, já no século XVIII. Particularmente, a riqueza de detalhes e quantidade de registros (além da qualidade dos mesmos) conferiram à obra a alcunha de “primeiro livro de história da moda” conhecido no mundo.

De acordo com Rublack e Hayward (2015), o surgimento desse tipo de livro está atrelado à cultura renascentista alemã, em especial da movimentada e cultural região de Augsburg, à época com 30.000 habitantes. Iniciou-se, no século XVI, um movimento de comissionamento de pinturas, xilogravuras e desenhos com representações de si, por parte da elite comercial e nobiliária da região. Segundo a autora, este tipo de retrato transformou a forma como as pessoas se reconheciam, introduzindo-as nas convenções artísticas de como a arte representaria o mundo visível.

Apesar deste trabalho não ter a intenção de dar amplo destaque à biografia dos autores, vale citar aqui uma situação importante sobre a história da família Schwarz. Seu avô havia sido enforcado em 1478, acusado de corrupção à época em que era prefeito de Augsburg, e posteriormente, seu pai, Ulrich, contratou o pintor Holbein, o Velho, para representar sua família em um painel a ser pendurado na igreja de St. Ulrich, importante naqueles tempos. O referido retrato, que se integrava a imagens religiosas, tinha como intuito reinstalar a honra a família Schwarz perante a cidade. Aquela seria a primeira representação de Matthäus na vida, a quem desde cedo foi ensinado a importância das imagens na constituição social.

Como comenta Rublack e Hayward (2015, p. 18) em análise da obra, “Matthäus nunca questionaria hierarquias sociais e usou suas próprias estratégias, algumas delas vestimentares, para ganhar reconhecimento”.³⁹ Em seu caso, a junção entre vestuário e imagem se tornaram cruciais na sua constituição enquanto sujeito na sociedade de Augsburg.

Outro fato muito interessante sobre sua biografia é que Schwarz foi creditado como o “inventor do aniversário”, tudo porque, diferente do que acontecia no período,

³⁹ Trecho original: “Matthäus would never question social hierarchies and used his own strategies, some of them sartorial, to rise in recognition”.

ele regularmente marcava a data de 20 de fevereiro como um dia especial em sua vida (RUBLACK; HAYWARD, 2015, p. 12).

Verifica-se, então, pela trajetória de Matthäus Schwarz, duas questões importantes que podem ser correlacionadas com temas que permeiam a escrita histórica sobre o vestuário: em primeiro lugar, o desejo de representação de si e como o vestuário constitui uma parte significativa no visível de tal constituição. E, em segundo lugar, a importância da datação como uma forma de registro dos modos de vestir à cada época. Assim, reúnem-se duas questões de suma importância para o estudo histórico do vestuário.

Este tipo de registro já acontecia por meio dos “livros de honra”, que eram compilados pelas elites de Augsburg e Nuremberg. Eles eram, segundo as autoras,

planejados para cultivar a memória, bem como registrar ativamente as conquistas reunindo evidências históricas por meio da documentação de casamentos honrados, brasões e filhos legítimos. Eles fornecem argumentos históricos para reivindicações de propriedade e outras distinções, foram copiados e mostrados a outros para documentar nomes e conexões, origens, posição e prestígio (RUBLACK; HAYWARD, 2015, p. 19).⁴⁰

Schwarz, então, vindo de um histórico de erros familiares, pôde questionar a perspectiva desses livros, trazendo uma obra inusitada que criou seus próprios padrões de construção de uma história distinta, e é interessante como o vestuário é parte notável representada nesta história.

O livro de roupas dos Schwarz, sem dúvida, tem seu papel na historiografia; porém, sua difusão enquanto imagem foi restrita devido ao fato de ser um manuscrito, ou seja, uma obra pintada e feita à mão. Mesmo que Rublack e Hayward afirmem que o livro foi altamente difundido do século XVIII em diante na Alemanha, sendo estudado de “diversas maneiras na discussão de assuntos como personalidade, gênero, religião e movimentos da vida no período” (RUBLACK; HAYWARD, 2015, p. 18), ele não pode ser considerado um livro ilustrado como muitos que aparecerão em outros capítulos, os quais tiveram tiragem maiores devido às técnicas utilizadas.

Lou Taylor (2004) localiza que o pioneirismo neste tipo de representação de si viria não do livro de Schwarz, mas do livro de Sigmund von Herberstein, que publicou

⁴⁰ Trecho original: “These were design to cultivate memory as well as actively record achievement by assembling historical evidence through documentation of honorable marriages, coats of arms, and legitimate children. They provide historical arguments for property claims and further distinctions, were copied and shown to other to document names and connections, origins, rank and prestige”.

em 1566, em Viena na Áustria, a obra *Picturae variae generosum ac magnificum domi*. E a polêmica talvez se instaure devido à técnica de impressão na obra.

A diferença entre as produções de Schwarz e a de Herbenstein é que, no segundo caso, não se tratava de um livro pintado à mão, e sim de uma publicação com seis ilustrações feitas a partir da técnica da xilogravura, que consistia na confecção de blocos de madeira entalhados em relevo, que receberiam a tinta, estampando imagens no papel, com maiores possibilidades de reprodução. Os textos do livro também já eram reproduzidos em matrizes tipográficas, formas em alto-relevo contendo letras que eram montadas formando as frases, e impressas na folha juntos à moldura.

Siegmund Freiherr von Herberstein foi um embaixador, que viajou entre 1515 e 1553 por toda Europa, a serviço dos Habsburgos. Em sua obra ele ilustra e descreve trajes que usou para audiência em diferentes locais como Moscou, Turquia, Espanha, e Polônia.⁴¹ Segundo Taylor comenta, “ele ilustrou e escreveu sobre a importância de roupas notáveis para a carreira altamente bem-sucedida de embaixador de Herberstein”⁴² (TAYLOR, 2004, p. 6).

No caso de Herberstein, como se trata de um livro com tipografia e xilogravuras, essas foram passíveis de maior reprodução ao longo do tempo e, portanto, mais fáceis de se difundirem – mas não serão levantados aqui dados sobre tal propagação.

Contudo, mesmo em formatos diferentes, os dois exemplares nos mostram pontos em confluência. Herberstein e Schwarz viram, no emprego em imagens do vestuário, uma forma de construção e registro do eu visível, como diria Hollander (1993). Assim como, pelas suas posições de funcionários prestigiosos, viram na aparência um campo de distinção, uma forma de representar sua honra, reiterado pelo conteúdo imagético e pela importância do vestuário nesta constituição – uma prática de representação ainda pouco restritiva na época, pois apenas os nobres eram mais comumente retratados em obras artísticas.

Como se pode observar na seleção de imagens da *Prancha 3* a seguir, as imagens 3.1, 3.2 e 3.3, de Schwarz, e a ilustração 3.5, de Herberstein, representam-lhes em trajes pomposos, de ombros amplos, e com riquezas de detalhes de uma

⁴¹ AUSTRIAN NATIONAL LIBRARY, 2021.

⁴² Trecho original: “he illustrated and wrote of the importance of impressive clothing to Herberstein’s highly successful ambassador career”.

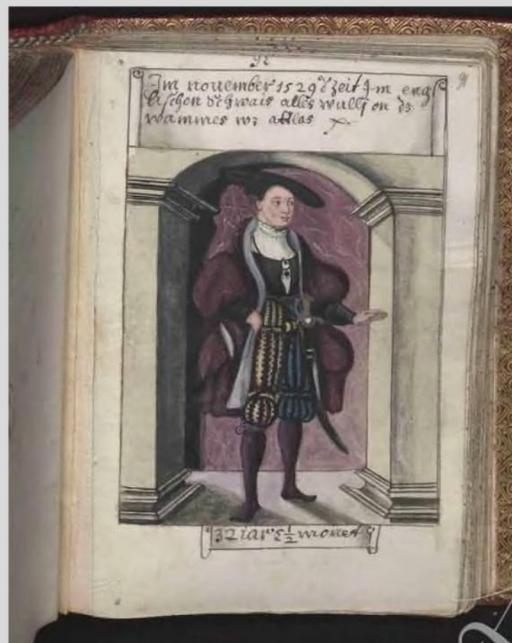
roupa para poucos naqueles tempos, algo o que, na obra pintada à mão de Augsburg, acaba lhes deixando muito mais evidentes. Na natureza efêmera do homem, as imagens deixadas por esses europeus cumpriram seu papel de perpetuar sua história e seu prestígio, mesmo não sendo homens da nobreza propriamente dita, e tudo isso em aliança com o vestuário e sua imagem.

Deste modo, pode-se ver que conceitos (como a representação de si, a datação e a noção de prestígio por meio da escrita histórica) estão circunscritos nos livros de roupas e suas imagens e, conseqüentemente, na escrita histórica do vestuário da moda.

Figura 3 - Imagens dos livros de Scharwz (1560) e Herberstein (1566).



3.1



3.2



3.4



3.3

[3.1] [3.2] [3.3.] Páginas do Trachtenbuch de Matthaus Schwarz.

Fonte: SCHWARZ, 1560.

(Library Genesis – Archive.org)

[3.4] Xilovgravura de traje de Herberstein

Fonte: HERBENSTEIN, 1560.

(Österreichische Nationalbibliothek)

3.1.1 Listagem de obras da seção “Livros de roupas”

Quadro 1 - Obras da seção "Livros de roupas"

Ano	Autor (Citação)	Título da obra	País	Acervo
1560 (livro manuscrito)	SCHWARZ, Matthäus	Das schwarzsches Trachtenbuch I Ilustrador: Narziss Renner	Alemanha	Library Genesis – Internet Archive
1566	HERBERSTEIN, Siegmund Freiherr von	<i>Picturae variae generosum ac magnificum domi.</i> (Ilustração própria)	Áustria	Österreichische Nationalbibliothek

Fonte: Elaborado pelo autor.

3.2 Os livros de trajés: o olhar sobre os outros

Para além do registro de si, existirá um fenômeno do olhar para o outro, que se populariza através da difusão das gravuras e se torna um dos alicerces fundamentais da história do vestuário. Na perspectiva de Calanca, tal curiosidade em relação ao outro “é satisfeita, por assim dizer, pela publicação das primeiras coleções de gravuras de indumentárias. Tais coleções, no geral, podem ser efetivamente a expressão do desejo dos homens de conhecer o mundo” (CALANCA, 2010, p. 60-61). Esse desejo de conhecer o mundo se localiza junto ao período das navegações, época de expansão do mundo conhecido pelos europeus, que geraria o interesse por parte de pessoas que desejavam conhecer, pelas imagens, o novo mundo que estava sendo descoberto e interligado, o que só alguns veriam presencialmente:

Por toda a Europa começaram a se generalizar os *cabinets de curiosité* e os *Wunderkammern*, recintos onde eram expostos uma multiplicidade de artigos incomuns advindos das viagens a regiões desconhecidas do globo. As práticas comerciais em constante expansão nesse momento (circulação de mercadorias, aumento do consumo, trocas entre os principais centros etc.) ampliaram as barreiras intelectuais, culturais e linguísticas e, com isso, também houve uma mudança de paradigma na produção de conhecimento – ponto revisto pela historiografia contemporânea. Paralelamente a essa vontade de conhecer e inventariar o mundo ao redor despontou no ambiente gráfico do século XVI a edição de catálogos e compêndios – geralmente ilustrados – que permitiam a difusão, o acesso e o registro de conteúdos conservados, muitas vezes, nas prateleiras, gavetas e painéis de seletos colecionadores. Foi, portanto, dentro desse universo que um novo gênero artístico-literário ganhou forma: os ‘livros de trajés’ (CARVALHO, 2018, p.14).

O tipo de obra que propiciava o acesso aos modos de vestir de mundos desconhecidos, o “livro de trajes”, é definido por Aileen Ribeiro (1994, p. 4) como “[...] gênero que apareceu pela primeira vez na década de 1560 para satisfazer um desejo de informação sobre vestuário e costumes”, baseando-se na divulgação de ilustrações de pessoas e seus modos de vestir, em diversas regiões geográficas.

Larissa Carvalho (2018), por sua vez, no cômputo de sua tese de doutorado, faz um apanhado aprofundado sobre este tipo de literatura, que segundo ela, ainda é uma temática com produção pouco conhecida. A historiadora, ainda em sua dissertação de mestrado, ateu-se à obra de Cesare Vecellio, fazendo uma análise crítica e a tradução parcial da mesma (CARVALHO, 2013). No último trabalho, a autora mapeou 12 publicações, de 1558 a 1590, que circularam na Itália, França, Alemanha, demonstrando como as publicações participaram de um processo de trocas, influências, cópias, o que gerou um gênero literário próprio, espécie de embrião da escrita da história do vestuário por meio das imagens.

Vale destacar que por sua tese de doutorado, Carvalho criou o repositório digital *Livros de trajes – século XVI / Sixteenth-Century Costume Books* (2018)⁴³, dedicado a publicação das imagens dos mais diversos autores do século XVI, mostrando como se trata de uma linguagem em destaque no período e que moldou uma percepção da imagem do homem a partir da gravura.

Nem todas as obras apontadas por Carvalho serão apresentadas aqui, visto que foram escolhidas as mais recorrentes no escopo de revisão, que vai além da autora. A partir das obras que serão descritas em seguida, pode-se verificar com mais clareza algumas questões sobre as imagens do vestuário e seus usos e funções dentro deste tipo de produção.

A primeira obra deste gênero pode ser considerada *Diversarum gentium nostrae aetatis habitus* (Veneza, 1558), de Enea Vico, fato apontado por Carvalho (2018) e Calanca (2010, p. 61), que indicaria que a obra “contém 98 xilogravuras⁴⁴ com indumentárias de 98 partes do mundo”. Tal publicação confere o *status* pioneiro à Itália, mas este fenômeno estava em difusão em países como França e Alemanha, como já fora atestado por Taylor, Calanca e Carvalho.

⁴³ Disponível em: <http://livrosdevestuario.blogspot.com/>. Acesso em: 20/08/2021.

⁴⁴ “Gravura em madeira trabalhada na superfície paralelamente às fibras da prancha; o termo também se aplica à estampa assim obtida”. A técnica é uma das mais antigas da humanidade, e enquadra-se na categoria de gravura de relevo (CHILVERS, 1996, p. 578).

Na década de 1560 estavam sendo disponibilizados livros de gravuras como o de Ferdinando Bertelli, *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus* ou *Abiti di tutte le genti della nostra época mai publicati prima d'ora*, lançado em Veneza, em 1563. Como atesta Calanca (2010, p. 61), “Bertelli imprime em Veneza uma primeira série de imagens de roupas, extraídas da obra de Vico”, demonstrando aqui já um primeiro procedimento de apropriação de imagens, que será comum ao fluxo imagético da história do vestuário, como explicarei.

Na França, a obra de François Desprez, *Recueil de la diversité des habits qui sont de présent usage*, foi publicada em 1564, de acordo Taylor (2004), e em 1562, de acordo com Calanca (2010) e Carvalho (2018). Ela teve duas edições produzidas num espaço temporal de três anos (o que pode ter gerado a confusão em relação as datas de lançamento) e demonstra uma certa popularidade do tipo de publicação à época. Calanca (2010, p. 61) ainda comenta que “na introdução [o autor] assegura aos leitores que as imagens são verdadeiras. [...] apresenta 121 gravuras acompanhadas por um breve texto que descreve tanto os detalhes dos vestidos como situações comportamentais”, mas segundo a pesquisa de Carvalho (2018, p. 89), “constam ao menos 26 pranchas nitidamente inspiradas em Vico”.

Outra produção surgida neste período é a do alemão Jost Amman, que será autor das ilustrações de *Das Ständebuch / Book of Trades* (1568), que apresenta gravuras de diversas profissões, e *Habitus praecipuorum populorum*, publicado em 1577, em Nuremberg, contendo 219 pranchas gravadas. Essas pranchas foram gravadas por Hans Wiegler a partir dos desenhos de Jost Amman, com imagens da “corte europeia, mulheres de mercadores e roupas de trabalho e incluindo gravuras da Europa Central, etíopes, gregas e turcas” (TAYLOR, 2004, p. 7).⁴⁵

Em outra obra publicada em Frankfurt, em 1586, *Gynaecium sive theatrum mulierum*, Amman dizia apresentar “os trajes femininos de todas as principais nações, tribos e povos da Europa, de qualquer categoria, ordem, estado, condição, profissão ou idade” (TAYLOR, 2004, p. 7).⁴⁶ Ainda se pode encontrar uma obra de 1586, publicada em alemão, com o título *Im Frauenzimmer wirt vermeldt von allerley...*

⁴⁵ Trecho original: “Europeans Courts, merchants’ wives and working dress and included Central European, Ethiopian, Greek and Turkish plates”.

⁴⁶ Trecho original: “the female costumes of all the Principal nations, tribes and peoples of Europe, of whatsoever rank, order, estate, condintion, profession or age”.

(AMMAN, 1586), que se trata da tradução do latim para o alemão da publicação anterior.

Além destes autores, há Abraham De Bruyn, comentado por Calanca (2010) e Carvalho (2018), o qual publica dois catálogos em 1581: *Abiti delle diverse genti del mondo*, contendo 67 xilogravuras que representam 182 indumentárias (também encontrado com o título *Habitus variarum orbis gentium*); e *Abiti delle genti di tutta Europa, Asia, Africa e America*, encontrado pelo título *Omnium pene Europae, Asiae, Africae atque Americae gentium habitus*. Na obra de De Bruyn se pode identificar, pela primeira vez, gravuras com mais de uma pessoa/traje sendo representada, formando grupos enfileirados de cinco ou seis figuras. Em 1589, o italiano Pietro Bertelli, em Pádua, publicaria *Abiti delle diverse nazioni*, com outras duas partes que seguem em 1591 e 1596.

Como se constata, a história de um vestir de cunho individual, demonstrada nos livros de roupas, caminha em paralelo ao desdobramento de uma história do vestuário que visa representar diferentes povos do Mundo – como se pode apreender das obras de Vico, Bertelli, Desprez, Amman e De Bruyn. Em geral, tais livros buscam trazer aos seus leitores (e também aos espectadores) de suas imagens uma visão de diferentes povos e seus comportamentos através do traje. Entre as décadas de 1560 e 1580, vemos que há um incremento da quantidade de ilustrações que tais livros comportavam, passando de 98 pranchas de Enea Vico, às 219 pranchas de Jost Amman.

Como dito, “os livros de trajes do século XVI são coleções que exibem variações do mesmo tema: a identidade e como ela se apresenta em mais de uma forma” (CARVALHO, 2018, p. 118). Esses livros possuem entre si o papel de seleção e escolha das categorias que enquadrarão diversas identidades mundo afora. Entre eles e seus autores acontece um fluxo de trocas de ideias e imagens em diferentes contextos, como atesta Carvalho (2018) em sua pesquisa, nos quais são criados modelos de representação de trajes e culturas que entram em circulação pela Europa e outras regiões, dos séculos XVI em diante.

Na década de 1590 surge, assim, uma obra reconhecida como um dos mais amplos e famosos livros de trajes, e que representa bem os conceitos dos autores anteriores, além de ampliá-los. Ela é de Cesare Vecellio, *De gli habiti antichi e moderni di diversi parti del mondo*, publicada em Veneza em 1590, contendo o montante de

499 ilustrações, bem superior a seus antecessores. Ela foi ampliada em 1598, em uma nova edição.

Como escreveu Taylor (2004, p. 7), “[James] Laver comentou que este era ‘o trabalho mais famoso ou mais antigo sobre trajes e que se espalhou por toda a Europa e quase certamente era de conhecimento de Shakespeare’⁴⁷, trazendo a legitimação do autor inglês de *A Roupa e a Moda* para a produção de Vecellio. Já Lipovestsky (2009, p. 30) também cita o autor, afirmando que “no começo do século XVI, Vecellio desenha uma coleção de ‘roupas antigas e modernas’”.

Novamente cito Calanca (2010) que, ao analisar a obra, discutiria a seguinte questão:

Vecellio ilustra com uma série de gravuras uma ampla gama de roupas em uso em Veneza, Roma, Nápoles, assim como na França e na Alemanha. Classificando os modos de vestir, Vecellio dá uma descrição de mundo. O pirata turco, a cigana oriental, a mulher do mercador veneziano presentes na obra revelam uma visão geográfica do mundo que atribui a cada um uma colocação bem precisa, exatamente como acontece com os rios, as cidades e os relevos nos atlas geográficos (CALANCA, 2010, p. 62).

Como se pode atentar com a pesquisa realizada, os livros de trajes e principalmente suas imagens, que tinham poucas barreiras linguísticas, tornam-se, ao final do século XVI, um modo de descrição do mundo, criando o espectro da representação dos povos da Europa e da percepção deles de povos de outras nacionalidades.

Carvalho (2013), ao realizar ensaio crítico e tradução parcial inédita para o português da obra de Vecellio, aponta que existe um “florescimento do interesse por publicações relativas ao vestuário durante o Cinquecento, principalmente, na segunda metade do século e em quatro localidades: Itália, França, Alemanha e Países-Baixos” (CARVALHO, 2013, p. 18), reiterando que “o surgimento desse gênero, os chamados *costume books* (...) ratifica a vontade de colecionar, de mapear e organizar o conhecimento de maneira enciclopédica, sendo observado, sobretudo, entre os anos 1560 e 1590” (CARVALHO, 2013, p. 18).

A autora citada destaca alguns fatores que tornam a obra de Vecellio tão emblemática. Para ela encontram-se ali: “comentários textuais aliados às imagens”;

⁴⁷ Trecho original: “Laver commented that this was “the most famous or early work on costume and that it found its way all over Europe and almost certainly was know to Shakespeare”.

“linguagem especializada, criadora ou fixadora de terminologias”; “interesse do autor por traçar uma história do vestuário”; e além disso, dita obra possuiria “extensão extra europeia” (CARVALHO, 2013, p. 20).

Nas palavras de Taylor (2004, p. 6), “estes primeiros livros de traje são contos visuais de viajantes, mostrando as roupas do conhecido e do desconhecido mundo”.⁴⁸ Assim,

as primeiras histórias do vestuário são de interesse hoje não apenas para recuperar a história do campo em si, mas também porque elas se tornaram uma importante fonte de imagens sobre as quais foram construídas noções europeias do Outro bárbaro e exótico (TAYLOR, 2004, p. 5).⁴⁹

Continuando, Carvalho ainda afirma que existiriam “vários níveis em que podiam ser lidos”, pois “poderiam ser fonte de conhecimento, modelo para cópia, instruções para recriação do traje ou apenas leitura prazerosa” (2013, p. 22), dependendo do leitor que o consultava.

Foi montada, na *Prancha 4* a seguir, uma compilação de imagens da obra de Vico, Ferdinando e Pietro Bertelli, Vecellio, De Bruyn, Amman, para demonstrar um ínfimo apanhado de representações dos povos retratados, aqui em especial de mulheres espanholas das imagens selecionadas 4.1, 4.3 e 4.5, que demonstram traços comuns entre elas, como o uso de panejamento em formato de véu e os chapins ou *chopines*, “calçados de mulher montados em tamancos com vários centímetros de altura” (BOUCHER, 2010, p. 460).

Por meio dessas imagens de mulheres ibéricas pode-se exemplificar a questão da representação de identidades dentro dos livros de trajes. Carvalho (2018) dedica um capítulo a apresentar o quanto, entre as obras por ela estudadas, as imagens de povos ibéricos estariam presentes, muitas advindas das ilustrações criadas por Enea Vico. Segundo a historiadora, as imagens que dão origem a tais representações advêm de um manuscrito intitulado *Trachtenbuch des Christoph Weiditz*, com registros de um artista alemão em uma viagem à Península Ibérica e Países Baixos (CARVALHO, 2018, p. 96).

⁴⁸ Trecho original: “These early costume books are visual travelers’ tales, showing the clothes of both the know and the unknown world”.

⁴⁹ Trecho original: “The earliest dress histories are of interest today not only to recover the history of the field itself but also because they were to become a major Source for the imagery upon which European notions of the barbarous and exotic Other were constructed”.

Tanto Vico quanto Bertelli (1563) criam ilustrações baseadas nesta obra, e assim, tais imagens chegariam ao trabalho de Hans Weigel e Jost Amman (1577), no qual cinco ilustrações também retratam habitantes ibéricos. Constato, portanto, esta influência também presente na imagem da mulher casada da Espanha, de Vecellio (figura 4.3), e na segunda figura da ilustração de De Bruyn (figura 4.5), que também apresenta uma mulher com as mesmas características de trajes.

Carvalho (2018) identificará este tipo de imagem como uma iconografia ibérica, presente nos livros de trajes, um estereótipo advindo de “tipos genéricos de autores prévios” (CARVALHO, 2018, p. 104), os quais tinham como problemática o fato de que ditos autores acabavam por incluir em seus livros trajes desatualizados, bem como identificavam os mesmos de forma diferente.

Em primeiro lugar, as imagens possuem, desde este período, seu poder de sobrevivência e de recorrência, atreladas a uma convenção entre ilustradores de formas de representação do mundo e de seus personagens. Outra questão é que os textos escritos eram modificados de acordo com os autores, mas pouco se mudavam as imagens.

Na concepção de Taylor (2004), o surgimento dos livros de traje está ligado à fascinação pelo que se compreendia à época como bárbaro e selvagem, concepção atrelada ao desejo de informações sobre pessoas de partes remotas e recém-descobertas do mundo, uma curiosidade idealizada dos europeus pelo exótico e oriental, que também estará junto a um interesse nos “hábitos” de toda a gama de classes da Europa, seja rural ou urbana, e que será respondida por meio da visualização de gravuras.

Para Wilson (1985, p. 34), os “livros sobre o traje” foram importantes a partir do século XVI porque “descreviam e representavam as várias maneiras de vestir a moda, em diferentes regiões, e contribuíram sem dúvida para uma aceleração no processo da moda”, assim como tinham um papel importante na difusão da ideia das escolhas do vestuário enquanto fator de identidade.

Calanca nos explica, por exemplo, que

a importância das coleções de indumentárias está, sobretudo, nos textos detalhados em que os autores comentam as gravuras, ricos de informações relacionadas ao vestuário do qual, em alguns casos, foram observadores diretos. (...) Nesse sentido, pode-se afirmar que a roupa se torna o reflexo das coisas e da diversidade dos homens. (CALANCA, 2010, p. 62).

Figura 4 - Compilação de imagens de livros de trajes do século XVI.



4.1



4.2

[4.1] "Mulher da Espanha vista de perfil" de Enea Vico, 155?

[4.2] "Mulher virgem da África", ilustração de Ferdinando Bertelli, 1563.

[4.3] "Mulher casada da Espanha", ilustração de Cesare Vecellio, 1590.

[4.4] Nobilis foemina ad templum abiens cum palla Belgica, de Pietro Bertelli, 1589-1596.



4.3



4.4



4.6



4.5

[4.5] Lusitanus mercator / Mercatoris Valentiani vxor in Hispania citeriore / Hispani mercatoris habitus / Itali Mercatoris habitus, ilustração de Abraham de Bruyn, 1577.

[4.6] "A picture of a wealthy Turkish woman appearing in public with her children", de Jost Amman, 1577.

Fontes:

[4.1-4.5] - CARVALHO, 2018.

[4.6] - Collections V&A - Printings, Drawings and Paintings (SP.51).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Apesar do destaque dado ao texto escrito pelas autoras que analisam os livros de traje, há que se reforçar que eles têm um papel como difusores de imagem que ajudaram na construção de diversas percepções da realidade e do corpo vestido, assim como da história *desse* corpo vestido.

Tal predominância causada pelo interesse nas ilustrações seria uma das bases do campo, uma força visual, que como se pode atestar em diversos sentidos, mantém-se com destaque até a década de 1950. Potência essa que já era percebida pelos números de publicações logo nos primeiros séculos de sua origem. Na pesquisa de Daniel Roche (2007), dados coletados por Jacqueline Tuffal inventariaram mais de 200 obras sobre vestuário em toda a Europa, produzidas entre 1510 e 1610. Isto é atestado também por Taylor (2004, p. 5) ao afirmar que “entre 1520 e 1610, mais de 200 coleções de gravuras e xilogravuras foram publicadas na Alemanha, Itália, França e Holanda, sobre roupas e adornos pessoais”.⁵⁰

Quando se trata dos livros de traje, quanto maior é sua popularização, maiores serão as contradições e discussões que devem ser levantadas. Taylor (2004) destaca determinadas questões importantes para que se possa sair um pouco do universo “elegante, sofisticado, informativo e charmoso”⁵¹ (TAYLOR, 2004, p. 13), que rodeia os livros de traje. Como ainda discute a autora,

esses livros de história do vestuário oferecem um conjunto conflitante de imagens e texto, às vezes mostrando uma visão admiradora de outras pessoas, mas outras vezes oferecendo exemplos claros de imperialismo, gênero e preconceito estereotipado de raça e classe⁵² (TAYLOR, 2004, p. 13).

Neste quesito pode-se questionar o lugar que tais livros muitas vezes colocam os povos “outros” em relação à Europa, posicionados dentro de uma discussão de “nobres selvagens”, pertencentes a sociedades ditas “primitivas”, conceitos impregnados de preconceitos e dominação cultural (TAYLOR, 2004, p. 17).

Esse “outro” ganha diversas facetas de acordo com a origem da publicação e o nível de comprometimento do autor. De acordo com Taylor (2004), entre os 1680 e 1780 foi comum a apresentação de elementos da China, por exemplo, como

⁵⁰ Trecho original: “Between 1520 and 1610 over 200 collections of engravings, etchings and woodcuts were published in Germany, Italy, France and Holland, concerning clothes and personal adornment”.

⁵¹ Trecho original: “elegant, sophisticated, informative and charming”.

⁵² Trecho original: “These dress history books offer a conflicting set of images and text, sometimes showing an admiring view of ‘Other’ people, but at other times offering clear examples of imperialista, gender and stereotypic race and class prejudice”.

representativos de uma visão de “orientalismo” que se difundirá na região. A autora também comenta sobre outros países, como Turquia, Egito, Índia e Japão, parte de um oriente próximo e de interesse de uma camada de consumidores curiosos.

Outro ponto importante é a questão do desenho satírico e estereotipado de personagens históricas. Em um processo no qual se escolhem tipos como representativos de uma cultura, é muito fácil que possam ocorrer generalizações, simplificações e preconceitos, assim como em alguns casos isso pode gerar tons satíricos que servem para diminuir dada figura dentro de um conjunto de padrões.

Pode-se utilizar como exemplos desta questão a obra do francês François Desprez e suas representações de “o brasileiro” e “a brasileira”, assim como da “mulher e do homem de Niterói”, imagens criadas na segunda metade do século XVI que trago na *Figura 5*. Como se constata, existe na concepção das imagens a ideia de redução do brasileiro a todo indígena, e ao homem “trajado”, atrela-se uma procedência geográfica, Niterói. Tais escolhas representadas em imagens demonstram características que desenvolveram, por exemplo, a visão que muitos leitores do mundo tiveram sobre os mais diferentes povos e culturas.

Segundo comentaria Burke sobre a questão:

Em outras palavras, quando ocorrem encontro entre culturas, é provável que a imagem que cada cultura possui da outra seja estereotipada. A palavra ‘estereótipo’ [...] é um sinal claro da ligação entre imagens visuais e mentais. O estereótipo pode não ser completamente falso, mas frequentemente exagera alguns traços da realidade e omite outros” (BURKE, 2004, p. 155).

Posso reiterar aqui os aspectos levantados pelo teórico britânico (e assimilados também por Hollander, 1993), do processo de ligação entre imagens visuais e mentais, inserido no escopo das ilustrações perceptuais de Mitchell (MELO ROCHA; PORTUGAL, 2009), figuras que constroem a percepção de si e do outro dentro de nossa sociedade, levantadas agora dentro dos conceitos de estereótipos, que também erguem, em certa questão, a sobrevivência das imagens.

Nestes dois contextos apresentados, reforço o conceito de tipo e estereótipo, algo que ajuda na compreensão da construção visual das imagens dentro dos livros de traje. Começo a discutir tais acepções a partir dos conceitos de Carvalho e Lima (2012) acerca do tipo nas obras do século XVIII:

No livro ilustrado oitocentista, o termo tipo designava as imagens apresentadas, geralmente, em uma prancha fora do texto, representando um personagem em pé destacado sob fundo branco da página. O tipo podia ser caracterizado por atributos que remetessem a uma profissão ou a um papel social, ou tipos físicos, definidos na descrição de personagem de romance (CARVALHO; LIMA, 2012, p. 58).

Desta maneira, é a partir da construção imagética dos tipos que se estabelecem as imagens dos trajes nas obras, como se vê pela configuração gráfica de uma “personagem” que continha certas características, posicionada em uma prancha, no fundo limpo da própria página, muitas vezes com moldura, e com o texto nas extremidades ou em páginas separadas.

O tipo designa um elemento que, por meio de suas particularidades concretas, representa uma classe de elementos semelhantes. Como em uma relação metonímica, a individualidade daquele elemento serve para representar uma categoria geral (CARVALHO; LIMA, 2012, p. 57).

E, assim, figuras trajadas representariam suas nações, sociedades, momentos históricos, profissões, etc. E a imagem de tais figuras, gradativamente, comporão um imaginário, uma iconosfera acessada pelos próprios gravadores e historiadores.

Deve-se levar em conta, portanto, que “nas representações visuais, o tipo resulta de processos de seleção, redução, abstração que pouco têm a ver com concretude e literalidade” (CARVALHO; LIMA, 2012, p.57), e, como levantada pelas autoras, parte de “um sistema de recursos visuais adotado na editoração de livros ilustrados” (CARVALHO; LIMA, 2012, p.58), um sistema que, em certa medida, educava seu próprio público:

O uso pedagógico das imagens mantém-se até os dias de hoje, mas em um contexto muito diverso (...). Interessante observar que, apesar das mudanças de escala no consumo de imagens, parece-nos que a imagem manteve-se como o meio por excelência para que do tipo se derive o estereótipo, ou seja, uma simplificação acentuada das características de um objeto, cena, situação, pessoa ou grupo cultural, étnico ou social. O que se observa é uma variação mais acentuada em torno de um núcleo duro de sentidos cristalizados e redutores” (CARVALHO; LIMA, 2012, p. 58).

Figura 5 - Gravuras de François Desprez (1562-67) representando tipos brasileiros.



[5] Gravuras de "o brasileiro" e "a brasileira" (parte superior) e homem e mulher de Nichteroy (parte inferior), de François Desprez, 1562-67.

Fonte: CARVALHO, 2018.



Fonte: Elaborado pelo autor.

Assim, “a produção de tipos e estereótipos parece ter na imagem uma forte força motriz” (CARVALHO; LIMA, 2012, p. 64). Constata-se que a construção de tipo trabalha, ao mesmo tempo, como uma idealização de quem cria (idealização que passa muitas vezes por uma redução), reforçando estereótipos que se encontram em formas, gestos, cenários, detalhes, mas que, ao mesmo tempo, acabam construindo uma educação visual sobre o vestuário para seus leitores.

Indo mais a fundo, muitas dessas imagens ensinam a compreender os próprios estereótipos, particularmente através da repetição e reiteração constantes, e infelizmente, muitos deles trouxeram terríveis consequências históricas para povos de fora da Europa. Ao mesmo tempo, e na outra face da medalha, deve-se entender as lógicas envolvida nestas convenções estereotipantes, a fim de que se possam reformular modos de ver e de se representar no futuro, para que não se repitam padrões eurocêntricos nos registros.

Neste contexto de tipos e construções visuais e mentais idealizadas de imagens, outra questão importante diz respeito ao processo de trânsito de imagens existente nos livros de traje. Como é delimitado por Carvalho (2013), ao analisar a obra de Cesare Vecellio, os livros de trajes “criavam, circulavam e vinculavam esses ‘tipos sociais’” (CARVALHO, 2003, p. 93), e existiria, nos autores desse estilo, um processo que se assemelhava ao trabalho dos viajantes e dos artistas da ilustração científica, como vemos no Brasil no caso de Debret (LIMA, 2007). Este era um procedimento intermediado por uma “mediação entre esses conteúdos – o familiar e o exótico” (CARVALHO, 2013, p. 111), no qual os autores criavam muitas de suas imagens a partir de referências de terceiros e trabalhos ilustrados já publicados anteriormente.

Quando se fala acerca do processo de mediação, o autor Jean-François Botrel, ao comentar as transferências culturais entre impressos da Europa e da América Latina, informa que “aquilo que, do ponto de vista nacional, pode, às vezes, ser percebido como um sintoma vergonhoso de atraso e dependência” (BOTREL, 2012, p. 55), quando se trata da situação da cópia de imagens dos livros de trajes deve ser entendido por meio da perspectiva dos próprios mediadores culturais da época, como os ilustradores e editores, que buscavam “transferir de maneira mais ou menos organizada aquilo que lhes parece pertinente” (BOTREL, 2012, p. 59).

Vale dizer que Carvalho (2013) nota que obras deste porte teriam como premissa o uso de diversas referências iconográficas de outros autores (por exemplo,

pinturas e ilustrações) como base para a construção de suas gravuras, já que obras, como a do autor veneziano, tratavam de escopos muito extensos, de tempos históricos e localidades geográficas distantes de seus autores em sua maioria, o que obrigava os mesmos a recorrerem a referências, as quais, por fim, se confundiam às próprias imagens mentais e não históricas, que acabam por constituir as imagens.

Viu-se nas pranchas apresentadas anteriormente, em especial a de número 4, o quanto existiu um trânsito de produção entre autores na construção de uma iconosfera de imagens de sociedades e seus trajes. Os livros que os continham e suas gravuras de moda, fornecem, deste modo, os primeiros indícios mais organizados de uma constituição do olhar histórico sobre a imagem do vestuário.

Esta composição visual, que se inicia atrelada a uma individualidade e sua representação no ambiente social (como se pode constatar nos livros de Scharwz e Herberstein do fim do século XVI), caminha em direção à constituição de uma feição de mundo muito mais ampla em quantidade de pessoas e tempos históricos. Este quadro, com sua diversidade de existências visíveis através do vestuário, muitas delas repletas de interferências de imagens anteriores, reflete-se em imagens cobertas de conceitos mentais e estereótipos, abarcando a conceituação de um tipo, ou no caso, diversos deles.

Os livros de traje deixaram uma marca importante na forma como se vê as imagens do vestuário, principalmente quando se pensa na questão da apresentação visual do tipo, como uma personagem, graficamente em pé, ou em alguma ação que a identifica, inicialmente sob um fundo branco, e com tracejados característicos de uma xilogravura – como nas obras de Enea Vico, que ganhará mais detalhes na composição da cena de costumes ao longo dos séculos. Tal forma de visualidade, de tipos e costumes, permeará o imaginário social até os dias atuais e será uma referência quando se pensa o passado mais distante do vestuário por meio das imagens.

3.2.1 Listagem de obras da seção “Livros de trajes”

Quadro 2 - Obras da seção "Livros de Trajes"

Ano	Autor (Citação)	Título da obra	Origem	Acervo
1558	VICO, Enea	Diversarum gentium nostrae aetatis habitus (Ilustração própria)	Itália	Rijksmuseum Amsterdam

1562 [1567]	DESPREZ, François	Recueil de la diversité des habits qui sont de présent usiage (Ilustração própria)	França	Gallica – BnF
1563	BERTELLI, Ferdinando	Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus ou Abiti di tutte le genti della nostra época mai publicati prima d'ora (Ilustração própria)	Itália	Getty Research Institute – Internet Archive
1577	AMMAN, Jost	Habitus praecipuorum populorum, tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti. Trachtenbuch darin fastallerley und der fürnembsten nationen (Ilustração própria)	Alemanha	National Central Library of Rome – Internet Archive
1581a	DE BRUYN, Abraham	Habitus variarum orbis gentium = Habitz de nations estrâges = Trachten mancherley Völcker des Erdskreysz (Ilustração própria)	Alemanha	Getty Research Institute – Internet Archive
1581b	DE BRUYN, Abraham	Omnium pene Europae, Asiae, Aphricae atque Americae gentium habitus ; Exhibemus hoc libello Romani pontificis, episcoporum, monachorum, aliorumque sacerdotum quorum aliquid scire potuimus imagines... (Ilustração própria)	Alemanha	Getty Research Institute – Internet Archive
1586	AMMAN, Jost	Im Frauenzimmer wirt vermeldt von allerley schönen Kleidungen unnd Trachten der Weiber hohes und niders Stands, wie man fast an allen Orten geschmückt und gezieret ist (Ilustração própria)	Alemanha	Bavarian State Library – Internet Archive
1586 [1880]	AMMAN, Jost	Gynaeceym sive theatrum mulierum (Título da reedição: Frauen-Trachtenbuch) (Ilustração própria)	Alemanha	Welcome Library – Internet Archive
1589 [1590]	Bertelli, Pietro.	[Diversarv[m] nationvm habitvs] (Ilustração própria)	Itália	Getty Reseach Institute – Internet Archive

1590	VECELLIO, Cesare	De gli habiti antichi et moderni di diuerse parti del mondo libri dve (Ilustração própria)	Itália	Getty Research Institute – Internet Archive
1598	VECELLIO, Cesare	Habiti antichi e moderni di tutto il mondo / di Cesare Vecellio; di nuovo accresciuti di molte figure = Vestitus antiquorum recentiorumque - totius orbis per Sulstatium Gratilianum ... Latin declarati (Ilustração própria)	Itália	Gallica – Bibliothèque Numérique Patrimoniaie

Fonte: Elaborado pelo autor.

3.3 Gravuras e Costumes

A partir da discussão levantada sobre os livros de trajes, posso afirmar que a gravura de moda é um dos pilares da formação da história do vestuário, e portanto, abre-se espaço para algumas questões sobre a produção de imagens. De acordo com Marcos Moraes:

Os primórdios da produção de imagens impressas podem ser estabelecidos a partir do momento em que, no século XV, o suporte sobre o qual elas se apresentam – o papel – se torna mais acessível e, conseqüentemente, proporciona a ampliação de sua produção, seguida da circulação dessas imagens. A possibilidade de produção a partir de matrizes em madeira e em metal abre espaço para que, nos três séculos seguintes, se tenha uma difusão e até mesmo uma potencialização da imagem, que se torna veículo de circulação da visualidade crescente no mundo ocidental, mais precisamente europeu (MORAES, 2019, p. 11).

As duas principais técnicas de gravuras de estampas são sobre matrizes de madeira e de metal. Para a gravação feita em madeira, dá-se o nome de xilogravura, e esta é a principal técnica utilizada na reprodução de obras como as citadas anteriormente, com exceção dos manuscritos, que traziam imagens pintadas à mão. No caso da xilogravura, o desenhista e o entalhador não eram o mesmo artífice em alguns casos. Entre os séculos XV e XVII, a gravura em metal também estava presente e se utilizava chapas de cobre, mas ela era bem pouco empregada em livros de trajes e imagens de grande reprodução devido seu caráter mais refinado e delicado para o desenho. Para a gravura em metal, o trabalho do desenhista era feito

diretamente na chapa, produzindo incisões, marcas, polimentos, com o princípio de impressão através do encavo.

O século XVII trará desenvolvimentos técnicos para o campo do livros dos trajes, como o surgimento da técnica de água-forte, realizadas em matrizes planas, nas quais o “desenho é feito com agulhas sobre uma camada de verniz depositada na chapa, lembrando o gesto do desenhista” (MORAES, 2018, p. 16), ou ainda a introdução de novas técnicas, como a impressão em cores intitulada *aquatint*⁵³, ou água-tinta. Este processo foi muito utilizado por ateliês de gravura para a reprodução de desenhos.

Além do desenvolvimento na impressão, a papelaria sofreria avanços com a difusão de edições mais elaboradas de livros de costume, do tipo *folio-sized*.⁵⁴

Outro grande desenvolvimento chegaria no século XIX com a popularização dos processos litográficos⁵⁵, surgidos cem anos antes, o que “permitiu que o artista desenhasse diretamente na superfície de impressão sem a necessidade de um gravador”⁵⁶ (TAYLOR, 2014, p. 11-12), assim aumentando a facilidade dos processos de criação de imagens.

A popularização gradativa das gravuras e de suas técnicas, levou a disseminação de um tipo específico de imagens, as que demonstravam modos de vestir de pessoas da Europa e regiões mais distantes. Essas gravuras, que compunham livros de trajes, muitas vezes se dispersavam e transitavam individualmente entre diversas pessoas no âmbito das cidades no Renascimento.

Contribuindo com essa visão, Roche (2007, p. 27) registra em sua pesquisa que “imagens soltas aparecem em mais de 50% dos inventários parisienses do século

⁵³ “Inventada no século XVIII, essa técnica permite produzir superfícies com diferentes tons de claro e escuro. Uma chapa metálica é pulverizada com alguma resina em pó, em geral o breu, e aquecida até fundir e criar uma camada protetora, em forma de pequenos pontos. A chapa é submetida a um banho de ácido – da mesma maneira que a água-forte -, e as áreas não protegidas pelos milhares de diminutos pontos são gravadas. Esse processo pode ser repetido inúmeras vezes, permitindo ao artista escurecer parte da matriz, criando texturas e diferentes áreas tonais” (IMS, 2014).

⁵⁴ Livro ou panfleto composto por uma ou mais folhas, onde quatro páginas são impressas, duas de cada lado, e cada folha é então dobrada uma vez para produzir duas folhas frente e verso.

⁵⁵ “Inventada na Alemanha no final do século XVIII por Alois Senefelder, essa técnica de impressão utiliza a pedra como matriz e é baseada no princípio de repulsão entre gordura e água. O desenho é feito sobre uma pedra de composição calcária com tinta ou lápis litográficos, ambos gordurosos. Utiliza-se, então, uma solução de goma arábica acidulada para cobrir toda a superfície. As partes protegidas pela gordura ficam lisas, enquanto as partes expostas são atacadas pelo ácido e adquirem uma textura porosa. A matriz é limpa e levada à prensa litográfica, onde é umedecida e, com a ajuda de um rolo, é aplicada uma tinta gordurosa. As áreas porosas, que absorveram a água, repelem a tinta, que fica retida apenas sobre as áreas lisas da pedra, que definem a imagem a ser impressa” (IMS, 2014).

⁵⁶ Trecho original: “It allowed the artist to draw directly on to the printing surface without the need of an engraver/etcher”.

XVIII”. Tendo o exemplo do acervo de gravuras do Instituto Itaú Cultural como base, observa-se que acervos brasileiros possuem exemplares de gravuras de artistas renomados como Albrecht Dürer (1472-1528) e Martin Schongauer (1448-1491) e, com isso, constata-se um exemplo de circulação global destas imagens. As gravuras, de muitas categorias diferentes (e entre elas as que podemos chamar de *gravuras de moda*), circulavam e cumpriam seu papel de construção de uma cultura visual.

Neste sentido, mesmo que o grande montante de imagens de moda tenha sido consumido e circulado de forma solta, ou seja, não necessariamente em publicações, conclui-se, pelos exemplos das gravuras presentes nas obras citadas no tópico anterior, que esse modo de representar trajes é uma questão pertinente já desde o século XVI, conferindo os primeiros contornos de uma escrita visual da história do vestuário.

O conceito de gravura de moda pode ser definido de forma bem abrangente como imagens que traziam a representação de um traje. Apesar de carregarem o termo “moda”, não necessariamente todas essas gravuras continham esse tipo de mensagem de difundir novos padrões de vestimenta, mas sim o de registrar diferentes modos de vestir – como é o caso dos livros de trajes.

Esta forma de difusão da novidade acontecerá mais propriamente com as chamadas *fashion plates* popularizadas no século XIX, presentes em revistas e jornais com conteúdo sobre moda. Elas têm seu primeiro embrião nas gravuras publicadas no jornal *Le Mercure Galant*, editado em Paris entre 1672 e 1674 e 1678 e 1714 e apresentando gravuras com sugestões de trajes para as estações vindouras.

As gravuras de moda, então, possuem um caráter de “reforçar os códigos sociais” (CARVALHO, 2013, p. 38). É importante notar também, seguindo *insights* da autora, que “as pinturas e esculturas não tinham esse poder de circulação, logo permaneciam em um ambiente mais reduzido, e, muitas vezes, privados” (CARVALHO, 2013, p. 38), e portanto, eram as gravuras as responsáveis pela circulação viva de imagens.

Roche comenta, desta maneira, a definição da “gravura de moda”:

um instrumento fundamental na difusão de normas, padrões, processos e estilos. O suporte sugere, ao mesmo tempo, utilidade e sonho. Assim nasceu a ‘gravura de moda’. Sua difusão foi acelerada pela capacidade dos impressores-editores da renascença de criar e reproduzir as coleções de costumes (note-se o sentido duplo do título) (ROCHE, 2007, p. 27)

Como traz o autor, tal “gravura de moda” sugere normas e costumes, em um caráter utilitário e informativo, ao mesmo tempo que propaga sonhos e influencia a adoção de novidades através do fluxo de imagens. Quando o autor sugere o sentido duplo da coleção de costumes, posso inferir aqui uma questão que relaciona estas gravuras como parte de um “processo civilizador”, usando o termo de Norbert Elias (2011). Como postula tal autor, “o homem ocidental nem sempre se comportou da maneira que estamos acostumados a considerar como típica ou como sinal característico do homem ‘civilizado’” (ELIAS, 2011, p. 13). Por isso, pode-se entender que as imagens cumpriram um papel de difusão de costumes e delimitação de uma convenção da cultura e da percepção visual e comportamental das civilizações ocidentais, especialmente nesse caso.

O conceito de civilização para Elias “expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo”, advindo do termo em alemão, *Zivilisation*, que expressaria “a aparência externa de seres humanos” (2011, p. 23). Assim, pode-se discutir que o âmbito visual é um dos fatores que define a consciência sobre o mundo, estabelecida por meio das imagens, e que geram interesse nos livros que carregam essas mesmas imagens, que cunham a função de apresentar formas de agir e se vestir, bem como compreendem um processo de dominação cultural das nações mais desenvolvidas, que produzem mais imagens, e portanto, ditam os costumes. Dados demonstram que os livros de traje eram um produto que interessou a sociedade até século XIX:

Seu sucesso foi provavelmente consequência direta da pluralidade das leituras possíveis de livros que eram lidos tanto para documentar, copiar e reinventar modelos originais quanto para divertir ou instruir. O gênero era ao mesmo tempo um aspecto do humanismo de curiosidade e parte do esforço de classificar seres e coisas encontradas em outras esferas, cujo significado político ainda precisa ser explicado. (...) Aqui, como em seu gabinete de curiosidades, o homem de mente aguçada descobria uma estranheza e um exotismo no qual o vestir era um elemento, entre outros, a ser visto e ponderado. Era um reflexo da variedade das coisas e da diversidade humana. (ROCHE, 2007, p. 28)

Em análise organizada por Roche (2007) de livros em francês sobre roupas publicados entre os séculos XVI e XVIII, a partir da *Bibliographie générale du costume et de la mode*, de René Colas (1933), foram coletadas 149 obras, sendo que a maioria delas foi produzida na segunda metade do século XVIII.

Como uma enciclopédia, um “gabinete de curiosidades”, assim a história do vestuário caminha em seu processo formativo. Autores como Barthes (2005) e Roche (2007), ainda não definem os livros de traje como história do vestuário, ou muito menos como uma história de um vestuário da moda. Mas, sem dúvida, os mesmos são importantes para a compreensão de alguns pontos presentes em sua historiografia e que têm a ver com a curiosidade sobre as imagens e a educação visual acerca do fenômeno do vestir-se em diversas vertentes, bem como a difusão da ideia de costumes e hábitos a serem seguidos.

Para Elias, “a estrutura do comportamento civilizado está estreitamente inter-relacionada com a organização das sociedades ocidentais sob a forma de Estados” (2011, p. 16), e as gravuras de moda e imagens históricas do vestuário cumprirão um papel importante na disputa de poder por meio das imagens entre diversas nações, que passam a lutar pela chance de se tornarem as protagonistas destes costumes, como aconteceu com os franceses ao longo dos séculos XVII e XVIII.

O processo de difusão dos livros de trajes é amplamente difundido até a metade do século XVIII. Como Roche comenta sobre o ritmo de publicações neste período:

Até 1750, são poucas as edições, com um título original mais ou menos a cada dez anos; as reedições acompanham as primeiras tiragens. O público leitor é sem dúvida limitado: aristocratas curiosos, profissionais de alto nível, artistas em busca de modelo. No fim do século XVIII, nota-se uma mudança, quando a moda francesa se afirma e se multiplicam as imagens volantes e as gravuras de moda, muito difundidas e pirateadas, inclusive pelos almanaques. Desse modo crescem as edições das coletâneas gerais e especializadas. Com Sébastien Leclerc, os Bonnard, Bérain, Lepautre, Gravelot⁵⁷, as gravuras de roupa beiram a grande arte. Elas eram um dos sinais da hegemonia francesa na Europa (ROCHE, 2007, p. 29).

O historiador francês cita neste excerto algumas obras de destaque no âmbito da difusão de gravuras, como *Étrennes chantantes*, lançado por Desmos, em 1780, com estampas e “estrofes para cantar”, assim como *Le cris de Paris*, os “gritos de Paris”, atestado por Sant’Anna (2020) como uma temática recorrente nos gêneros literários e jornalístico do século XIX, com origem na Idade Média, destacando o

⁵⁷ Tratam-se de: Sébastien Leclerc (1637-1714); Jean Bérain (1640-1711) ou seu filho Jean Bérain, o Jovem (1678-1726); Jean Lepautre (1618-1682); e Hubert-François Bourguignon d’Anville, conhecido como Gravelot (1699-1793), todos ilustradores de gravuras. O sobrenome Bonnard acreditamos ser de Jacques-Charles Bonnard (1765-1818), arquiteto e gravador francês.

registro de costumes e personagens do cotidiano. O termo “cris de Paris” resultou na apresentação dentro do acervo Gallica de duas obras de gravuras de costumes, demonstrando personagens urbanos, sendo uma de M. Poisson (1774-1775) e outra de Carle Vernet (1815).

Na “eclosão simultânea da imprensa de moda, caracterizada por uma proliferação de títulos, pela sua natureza efêmera e por sua dimensão flagrantemente cosmopolita” (ROCHE, 2007, p. 30), as gravuras soltas se popularizariam cada vez mais em obras publicadas periodicamente.

Ainda segundo Roche (2007), vale destacar a obra *Monuments du costume*, de Rétif de La Bretonne, com ilustrações de Jean-Michel Moreau e outros artistas, como um livro de sucesso com cerca de quinze edições entre 1774 e 1793, algo que despertou o interesse de muitos livreiros e também falsificadores.

Assim como *Monuments du Costume*, a revista *La gallerie des modes*, publicada entre 1778 e 1787, deixa claro o universo de representações das gravuras de moda no período pela descrição do autor:

La gallerie des modes, de Madame Lebeau, sem dúvida a mais bela de todas essas coleções, jamais foi estudada em detalhes. Entretanto, com suas 435 estampas, publicadas em álbuns de três a seis folhas, é o protótipo do trabalho exemplar de uma equipe editorial reunida pela dinâmica veloz da moda em constante mutação. [...] As estampas retratavam uma gama variada de situações sociais (O pequeno mestre de chapéu, A governanta de criança), um certo exotismo de alta classe (traje à circassiana⁵⁸, ou mesmo à australiana) e o apoio político comum nas publicações da época (o rei, a rainha, a família real). A modernidade do conjunto é inegável. Foi um marco na percepção da mudança de hábitos. (ROCHE, 2007, p. 30).

Como se identifica pela descrição dos tipos de ilustração que compõem as 435 gravuras da publicação *La gallerie des modes*, pode-se verificar que as gravuras de moda, em sua diversidade, representavam figuras notórias, como os nobres da época, povos estrangeiros, assim como personagens do convívio social, reforçando os códigos sociais, ou como se convencionou chamar, *costumes*.

A publicação francesa pode ser considerada a primeira do gênero na região, mas antes disto, na Inglaterra em 1770, *The Lady's Magazine* será considerada a

⁵⁸ Era uma variação do vestido à polonesa [robe à la polonaise], “um dos primeiros vestidos soltos do último terço do século XVIII. Possui uma saia repuxada por laços ou cordões abotoados” (BOUCHER, 2010, p. 474). O vestido à circassiana diferia por possuir “mangas bem curtas que deixam passar as mangas compridas ou curtas da sobreveste” (BOUCHER, 2010, p. 470).

primeira publicação a apresentar gravuras de moda de forma periódica. A revista terá circulação até 1847, período em que muitas outras revistas de moda estariam propagando suas gravuras.⁵⁹

Desta feita, a gravura de moda instala novas possibilidades para a difusão das imagens do vestuário, da percepção do corpo vestido na história e da constituição de seu campo de conhecimento, tornando-se um objeto presente a partir daí na escrita histórica desta área de conhecimento e expressão visual. Roche ainda diria que:

As coleções de gravuras do Século das Luzes confirmam a vitalidade de uma civilização das imagens, jamais inteiramente destronada pela língua ou pelas palavras. O estudo dessas coleções, na dupla perspectiva de uma história do livro e de uma história da civilização dos costumes, ainda precisa ser feito (ROCHE, 2007, p. 30).

Aqui, em parte, adoto como premissa esta afirmação de Roche, ao propor escrever uma história que entrelaça o percurso dos livros de vestuário a uma narrativa das representações de si e dos costumes. Ao deter-me na problemática das imagens, torna-se imprescindível adentrar em conteúdos que certas visualidades deixam emergir, sendo necessário, por conseguinte, também questionar tais objetos, em oportunidades futuras, que me parecem tão fascinantes.

Destaco a seguir, por meio da *Figura 6*, quatro exemplares desse universo das gravuras, dois periódicos, *Mercure Galant* e *The Lady's Magazine*, e dois exemplares de livros de gravuras, *Monuments du Costume* e *Cris de Pris*, apresentando costumes, personagens, momentos da vida cotidiana, imagens que ajudaram a instituir muitas convenções dos hábitos por meio de imagens.

Como se verá mais adiante, a ideia de gravura no século XIX, como nos tempos de Vecellio, ainda se perpetuará no fluxo de imagens do vestuário, ganhando novos contornos em livros de traje bastante celebrados. Contudo, antes disso, adentro em um momento importante na construção da apresentação histórica do vestuário, que tem seu início junto ao latente crescimento das gravuras e carrega uma nova organização visual ao se comprometer em apresentar fontes visuais mais amplas e de cunho original, assim como a reprodução visual de obras de artes que pudessem servir de referências principalmente para artistas e teatrólogos.

⁵⁹ Infelizmente não adentrarei nesta questão, pois me interessa, essencialmente, os livros de história do vestuário e da moda.

Figura 6 - Compilação de gravuras de obras do século XVII e XVIII.



6.1

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



6.2

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



6.3

[6.1] Gravura do periódico *Mercure Galant* (1678-1714), publicada em Outubro de 1678.
Fonte: MERCURE GALANT, 1678-1714.

[6.3] Gravura do *Monument du costume physique et moral de la fin du dix-huitième siècle* (1774-1793).
Fonte: RÉTIF DE LA BRETONNE, 1789.



6.4

[6.2] Gravura *La marchand de Crème a lá Crème*, publicado no livro *Cris de Paris*.
Fonte: POISSON, 1774-1775

[6.4] Gravura de *Charlotte Augusta Matilda, Princess Royal* no periódico *The Lady's Magazine* (1770-1832).
Fonte: NATIONAL PORTRAIT GALLERY, 1790.

Fonte: Elaboração do autor.

3.3.1 Listagem de obras da seção “Gravuras e Costumes”

Quadro 3 - Obras da seção "Gravuras e Costumes"

Ano	Autor (Citação)	Título da obra	Origem	Acervo
1678-1714	N/A (Periódico)	Mercure Galant (ilustradores variados)	França	Gallica - BnF
1770-1832	N/A (Periódico)	The Lady's Magazine, Or, Entertaining Companion for the Fair Sex (ilustradores variados)	Inglaterra	National Portrait Gallery; e Internet Archive
1774-1793 [1789]	RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme	Monument du costume physique et moral de la fin du dix-huitième siècle, ou Tableaux de la vie. Orné de figures dessinées et gravées par M. Moreau le jeune et par d'autres célèbres artistes (ilustradores variados)	França	Gallica - BnF
1774-1775	POISSON, M.	Cris de Paris / dessinés d'après nature par M. Poisson. (ilustração própria)	França	Gallica - BnF
1778-1787 [1778-1785]	MADAME LE BEAU	Galerie des modes et costumes français / dessinés d'après nature, gravés par les plus célèbres artistes en ce genre; et colorés avec le plus grand soin par Madame Le Beau (ilustradores variados)	França	Gallica - BnF
1815	VERNET, Carle	Cris de Paris : [estampe] / par Carle Vernet (ilustração própria)	França	Gallica - BnF

Fonte: Elaborado pelo autor.

3.4 Livros românticos/historicistas: referências para artistas e teatrólogos

A partir do século XVII há um crescente interesse e acesso da aristocracia e das camadas mais abastadas a objetos e informações sobre o passado: popularizam-se os interesses pela Antiguidade, a necessidade de criação de figurinos teatrais acurados, além da busca pela informação histórica sobre o vestuário para a criação de pinturas históricas e da representação do vestuário como um fator de identidade nacional. Todas essas nuances se tornariam manifestações no processo de formação do campo da história do vestuário.

Neste contexto, portanto, popularizam-se ainda mais as publicações relacionadas ao vestuário. Seguindo informações de Taylor (2004), a virada dos séculos XVI e XVII marcou a publicação dos primeiros livros de corte dos alfaiates, contendo “moldes planos” (TAYLOR, 2004, p. 9), mais um tipo de livro de vestuário entre tantos que já circulariam no continente europeu. Como comentaria Roche:

A partir de 1750, multiplicam-se as coleções de roupa francesa: 66% dos títulos são editados após essa data e difundidos na Europa e no mundo. Essa explosão sugere uma grande mudança do público leitor, confirmada pelo número de novas edições. Longe de parar em 1789, ela continua durante o período revolucionário, expandindo-se ainda mais depois de 1800. A exemplo do período precedente, antes da crise do Antigo Regime, os editores publicavam de tudo: tratados ilustrados, catálogos de figuras vestidas, coleções de moda, livros de história, séries especializadas. Os almanaques atestam essa evolução: em pequeno formato, acessíveis a todos, eles disseminavam as novas práticas e estimulavam sonhos de elegância (ROCHE, 2007, p. 29).

Ou seja, a partir de 1750 a informação sobre vestuário, e conseqüentemente as imagens sobre o assunto que se espalham ainda mais, geram uma corrente na qual se pode identificar duas tendências: o uso da história do vestuário como fonte para a pintura histórica, assim como para a construção de figurinos de bailes e peças teatrais – portanto, tendo imagens de referência sendo representadas por meio de livros ilustrados.

Como aponta Cumming (2004, p. 19), “os costumes e habitantes dos séculos passados e as evidências visuais que os descreviam foram aplicados à pintura histórica”⁶⁰, isto é, existiu a partir do século XVIII, um interesse crescente em livros e ilustrações para o entendimento dos trajes do passado no momento de concepção de uma pintura ou romance histórico.

Taylor (2004, p. 33-34) ainda citaria que “muitas pessoas, e não apenas as classes altas da sociedade, descobriram o romance do passado histórico em bailes de máscaras (*masquerades*)” e isso geraria o interesse pelo “figurino de personagens famosos e infames da história inglesa”.⁶¹ Desta forma, “isso se tornou uma fonte de

⁶⁰ Trecho original: “The custom and inhabitants of past centuries and the visual evidence that depicted them was applied to history painting”.

⁶¹ Trecho original: “Many people, and not just those in the upper classes of society, discovered the romance of the historical past at masquerades; there the costume of famous and infamous characters in English history – however inaccurate they might appear now – brought the past to life”.

inspiração para fantasias de baile de máscaras e influenciou ideias sobre a melhor forma de representar o passado histórico no teatro”⁶² (CUMMING, 2004, p. 19).

Tais profícuas influências seriam as causadoras do surgimento do campo da história do vestuário. Como comenta ainda Barthes (2005, p. 258): “a História da indumentária tem origem essencialmente romântica; era feita quer para fornecer a artistas, pintores de época ou teatrólogos os elementos figurativos da ‘cor local’ necessários à sua obra”. E como confirmaria também Roche (2007, p. 38): “o nascimento da história da vestimenta coincidiu com o interesse romântico pelo passado”.

O conceito de “romântico” é utilizado nesta tese como um movimento ideológico do período que vai do final do século XVII ao XIX, e que possui, utilizando as acepções do *Dicionário de Estética*, “a consideração da arte não apenas como conhecimento (...) mas também como *conhecimento supremo* que possibilita um acesso privilegiado à verdade”, que demanda uma “a atenção à obra e à sua produção” (GARCHIA; D’ANGELO, 1999, p. 311).

Desta forma, procura-se este “conhecimento supremo” que ficará estabelecido dentro de um campo historicista, ou seja, que entende o caráter histórico como fator de explicação dos elementos da sociedade, no caso específico, sobre o vestuário, no qual os livros se tornam fonte que merecem a atenção no processo de reconstrução de um passado.

O historiador José Carlos Reis afirma que após a Revolução Francesa, durante o século XIX, haverá uma mudança na percepção do tempo no meio social que levará à uma “redescoberta da história” (REIS, p.9), e surgiria na Alemanha a corrente do historicismo, atrelada ao movimento romântico. Como explica o autor “os românticos acentuavam a dependência do homem em relação a potências inconscientes, ao inexplicável, ao devir”. Assim, “O povo é uma comunidade cujas raízes mergulham no passado” (REIS, 2002, p.13).

Como Barthes explica em análise apresentada do artigo *Linguagem e Vestuário* (1959), as consequências do romantismo na fundação da história do vestuário trouxeram duas características para a disciplina: a busca pela representação do pitoresco e o olhar voltado para a reconstrução de personagens celebradas, como

⁶² Trecho original: “This became a Source of inspiration for masquerade costumes and influenced ideas on how best to represent the historical past in the theatre”.

rainhas e reis, deixando de lado a roupa de pessoas ditas “comuns”, idealizadas nas gravuras de séculos anteriores de forma mais latente (SANT’ANNA, 2010, p. 34).

Em relação ao desenvolvimento histórico no período, nota-se que esse tipo de narrativa tem início com os antiquários no século XVII e vai se desenvolvendo nesta proposta romântica. Segundo Sant’Anna, “buscando resgatar tradições que julgavam ameaçadas de existência e que continham em si a ‘raiz’ das sociedades em que viviam”. Deste modo, tais publicações “criaram uma memória social e histórica autorizada a ser preservada em museus e livros didáticos” (SANT’ANNA, 2010, p. 34). Reis corrobora com essa concepção ao afirmar que, “Para o historicismo, a história serve à educação nacional” (REIS, 2002, p.13).

No bojo da relação entre o resgate da memória, das tradições e dos costumes há um movimento de concepção de trajes nacionais europeus dentro da gravura da moda, que também irá compartilhar deste mesmo espírito. Taylor chama o fenômeno de “o idílio romântico do ‘outro’ ocidental” e o contextualiza da seguinte forma:

À medida que as cidades se expandiam e novas paisagens industriais começavam a se desenvolver, as noções utópicas do romantismo no final dos séculos XVIII e XIX se voltaram para visões de uma Europa rural povoada por um campesinato saudável com roupas típicas. As cenas rurais pacíficas e constantes são ... de um passado nostálgico⁶³ (TAYLOR, 2004, p. 25).

Para Cumming (2004), esta corrente de estudos do traje nacional foi influente para o desenvolvimento da área, sendo um dos incentivos do próprio campo de conhecimento, assim como Taylor (2004) confirmaria que os estudos do vestuário que envolvem as questões da identidade nacional possuem ilustrações “desenhados por artistas e pesquisadores com interesses específicos e comprometidos em registrar o vestuário de suas próprias comunidades rurais”⁶⁴ (TAYLOR, 2004, p. 32).

O conceito de refúgio e retorno campestre tem suas motivações, pois como explora a autora supracitada: “antes, essas comunidades eram vistas como uma alternativa saudável e vibrante às misérias sociais e culturais provocadas pela

⁶³ Trecho original: “As cities expanded and new industrial landscapes began to develop, utopian notions of Romanticism in the late eighteenth and nineteenth centuries turned to visions of a rural Europe peopled by a healthy peasantry in quaint clothes. ‘Constable peaceful rural scenes are...of a nostalgic past”.

⁶⁴ Trecho original: “Drawn by artists and researchers with specific, committed interests in recording the dress of their own rural communities”.

urbanização, industrialização e ocupação por interesses imperiais estrangeiros”⁶⁵ (TAYLOR, 2004, p. 32) e, assim, participariam deste processo de idealização que tenho enfocado.

Este exemplo cabe aqui no entendimento de um movimento de estudo dos trajes nacionais, e para além disso, serve à compreensão do desenvolvimento do próprio fazer histórico a partir deste período:

Um interesse pela história pode ser de cunho ‘antiquário’, até diletante em suas preocupações, como costumava ser o caso na Inglaterra, mas na França e na Alemanha as mudanças nas circunstâncias políticas e um profundo interesse em questões de identidade nacional garantiram que o estudo da história, em todas as suas formas, foi perseguido mais detalhadamente, como foi melhor organizado e financiado”⁶⁶ (CUMMING, 2004, p. 19).

Neste momento, portanto, a busca romântica e o projeto voltado para o resgate histórico conduzirão a novos livros do campo do vestuário, trabalhos que são destacados por pesquisadoras/es contemporâneas/os, como se verá a seguir, e que contêm importantes situações na perspectiva do uso de imagens.

Somente no século XVIII surgiria, segundo Cumming (2004), “o primeiro historiador sério do vestuário inglês”⁶⁷, Joseph Strutt, que publicaria *Complete View of the Manners, Customs, Arms, Habits, etc. of the Inhabitants of England*, em três volumes (nos anos de 1774, 1775, 1776), assim como *Complete View of the Dress and Habits of the People of England* – entre os anos de 1796 e 1799, dividido em 2 tomos, os quais possuem uma pluralidade de ilustrações (CUMMING, 2004, p. 19). Esta segunda obra é a mais amplamente difundida em acervos.

Já Taylor cita três autores de obras renomadas dentro do campo de estudo, que estão vinculadas ao “uso de livros de história do vestuário como fonte de ideias mais seriamente influentes e criativas para pintores e *designers* de teatro”⁶⁸: Thomas Hope, James Robinson Planché e Frederick William Fairholt (2004, p. 34). Hope,

⁶⁵ Trecho original: “Rather these communities were seen as a healthy, vibrant alternative to the social and cultural miseries brought about by urbanisation, industrialisation and occupation by foreign Imperial interests”.

⁶⁶ Trecho original: “An interest in history can be antiquarian, even diletante in its concerns, as was often the case in England, but in both France and Germany shifting political circumstances and a profound interest in issues of national identity ensured that the study of history, in all of its forms, was pursued more thoroughly as was better organized and financed”.

⁶⁷ Trecho original: “the firts serious history of English dress”.

⁶⁸ Trecho original: “The use of dress history books as a Source of more seriously influential and creative ideas for painters and theatre designers was understood by Hope, Planché and Fairholt”.

publicou *Costume of the Ancients*, em 1809; James Robinson Planché, em 1834 lançou *History of British Costume*, assim como em 1876 *Cyclopaedia of Costume*; também Frederick William Fairholt publicou *Costume in England*, em 1846.

Hope, logo ao início do século XIX, torna-se parte de uma corrente preocupada na reconstrução visual dos trajes dos povos da Antiguidade e fará uma obra com gravuras soltas, reproduzindo desenhos históricos de trajes e itens de armadura gregos. Esta tendência de cunho historicista em busca do vestuário do mundo clássico, naqueles anos, estará muito atrelada ao campo da representação do traje na pintura e escultura clássicas, gerando o interesse de pintores nos temas que mais à frente seriam intitulados de “neoclássicos” e que se difundiriam, a partir do século XVIII, em trabalhos como os de Joshua Reynolds e Jacques Louis-David.

Tal fenômeno de representação histórica acabará por influenciar a própria moda vigente no final do século XVIII: “Entre 1794 e 1798, durante o auge do período Terror na França Revolucionária, os drapeados clássicos saíram das telas de Vigée Lebrun, David, Gros e Ingres para a alta costura”⁶⁹ (TAYLOR, 2004, p. 16).

Temos também como uma das obras lançadas *Costume de Anciens peuples*, de Michel-François D’André Bardon, de 1772, anterior ao livro de Thomas Hope, que demonstra essa corrente acontecendo na França.

Como se pode verificar na *Figura 7*, as imagens das obras de André Bardon e Hope apresentam reproduções de afrescos, esculturas, detalhes de vasos, entre outras iconografias, com o intuito de criar um referencial de imagens que representassem o vestuário dessas sociedades do passado.

⁶⁹ Trecho original: “Between 1794 and 1798, through the height of the Terror period in Revolutionary France, classical draperies moved off the canvases of Vigée Lebrun, David, Gros and Ingres into high fashion”.

Figura 7 - Reproduções de trajes clássicos nos livros de Hope (1809) e André Bardon (1772).



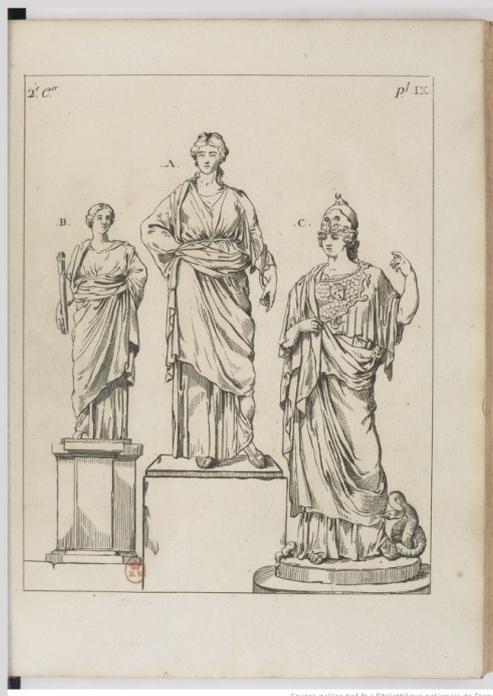
7.1

[7.1] [7.2]
**Gravuras da obra Costume of the
 ancients, de Thomas Hope, 1809.**
 Fonte: HOPE, 1809.
 (Getty Research Institute)



7.2

[7.3][7.4]
**Gravuras da obra Costume de Anciens
 peuples.**
 Fonte: ANDRÉ-BARDON, 1772-774.
 (BnF Gallica)



7.3



7.4

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 8 - Páginas da obra A Cyclopaedia of Costume, de Plancé (1876-1879).



[8] Páginas 106, 107, 224 e 225 do vol.1 da obra A cyclopaedia of costume. Fonte: PLANCHÉ, James Robinson, 1876-1879a. (Robarts - University of Toronto)

Fonte: Criação do autor.

Neste sentido, verifica-se na perspectiva dessas obras interessadas em reconstruir o vestuário do mundo clássico, o início de uma busca por referências históricas do período, no intuito de reproduzir os artefatos iconográficos.

Mais uma vez, deve-se ter em consideração o processo de reformulação e pós-vida de imagens históricas a partir do processo de reprodução, como atenta Benjamin em muitas ocasiões.

Além da necessidade de construir imagens idealizadas, como se veria nos criadores dos livros de trajes dos séculos anteriores (munidos desses materiais criados no passado e de referências em pinturas e esculturas), os historiadores do vestuário mantiveram a tradição de reprodução de imagens convencionadas como uma forma de constituição visual do campo, mas agora as entendendo como mais fiéis aos documentos originais, apesar de serem redesenho, interpretações. Contudo, este pensamento sobre uma representação, agora mais próxima do “real”, torna-se uma convenção entre muitos autores.

James Robinson Planché, por sua vez, será considerado por Cumming (2004) como o grande historiador do vestuário do século XIX. E, neste trabalho, comento sua mais importante obra, *Cyclopedia of Costume – Dictionary of Dress*, uma enciclopédia de verbetes ilustrado ou um dicionário visual da moda.

Tal produção está disponível, até os dias atuais, para venda em edições em inglês e conta com apresentação visual que mistura gravuras grandes (em muitos momentos redesenho de obras artísticas, objetos arqueológicos ou ilustrações), que continuam a tradição das gravuras de modas e seus tipos, além de pequenos desenhos lineares de detalhes e acessórios, demonstrando um novo modo de detalhamento nos livros de história do vestuário. A obra é dividida em dois volumes, sendo o primeiro, uma enciclopédia, e o segundo, um tomo, que apresenta uma cronologia histórica também ilustrada.

Seu formato enciclopédico reforça a ideia de atenção aos detalhes do período romântico e também demonstra como o sistema da moda já possuía um vasto vocabulário de terminologias e imagens para serem catalogadas em um livro, além de mostrar-se um exemplar notável do desenvolvimento técnico na impressão de livros e da dinamização do uso de imagens nesse campo.

Agora, ao invés de tipos impressos em ilustrações de páginas únicas, intercaladas com páginas de texto, aparecem texto e imagem compondo a mesma página, tornando a leitura ainda mais ilustrada, com tipos diversos de fontes, que

deixam as imagens mais vinculadas ao próprio livro, já que teriam mais dificuldade de se tornarem gravuras soltas como nas obras de séculos anteriores. Observe-se isso na composição de páginas extraídas na *Figura 8* como modelo de dicionário visual, que se encontra ainda atualmente nos livros da área.

Na obra de Frederick William Fairholt, também analisada por Taylor (2004), constata-se que o historiador deixou na escrita de seu livro uma mensagem pertinente para o entendimento do olhar que se instalaria sobre a história do vestuário a partir de então:

Informações corretas [sobre trajes] tornaram-se reconhecidas como essenciais para o pintor histórico. O reinado do figurino imaginário chegou ao fim ... o grande princípio [é] que toda pintura histórica deve ser verdadeira em trajes e pode se adequar tanto ... Como nenhum historiador se atreveu a dar datas erradas, assim como nenhum pintor deve falsificar a história delineando os personagens em sua tela em hábitos desconhecidos até muitos anos após sua morte. São mentiras pintadas ... O figurino falso agora é uma obstrução desnecessária e não vale uma desculpa⁷⁰ (FAIRHOLT, 1846, p. xviii-xi).

Aqui vale a pena resgatar a ideia de percepção do real, a qual será colocada dentro do estudo do vestuário. Pensando na figura do pintor histórico, Fairholt informa que a pintura deve ser verdadeira no traje, e portanto, percebe-se que a história do vestuário começa a estabelecer a utilização do referencial advindo, particularmente, do campo visual das artes, como a escultura, a gravura, a pintura e o desenho, elementos que aparecem como referenciais do real, ou melhor, enquanto convenções da representação do real. Desta forma, é por meio dessas concordâncias que são criadas as convenções visuais que, na historiografia do vestuário, vão atuar de forma mais potente do que as convenções escritas e do próprio objeto do vestuário.

Como afirma Fairholt, a história do vestuário serve ao pintor que não pode falsificar a história, e deste modo, necessita de dados de confiança. Curiosamente, os desenhos do artista foram feitos por ele mesmo, em matrizes de madeira, e não são fiéis aos documentos originais em questão de formas e estilos, fazendo da sua

⁷⁰ Trecho original: "Correct information [on costume] has become an acknowledged essential to the historical painter. The reign of the imaginary costume has reached its close... the great principle [is] that all historic painting should be truthful in costume and could be made so ... As no historian could venture to give wrong dates designedly, so no painter should falsify history by delineating the characters on his canvas in habits not known until many years after their death. They are painted lies ... False costume is now an unnecessary obtrusion and not worth an excuse".

representação uma transcrição ainda mais sua do que de outros autores como Planché, que buscaram criar gravuras reproduzindo mais fielmente os originais em exemplos maiores – sem dúvida, essa será uma tarefa difícil por muito tempo até que a reprodução fotográfica estivesse mais disseminada nos processos de impressão.

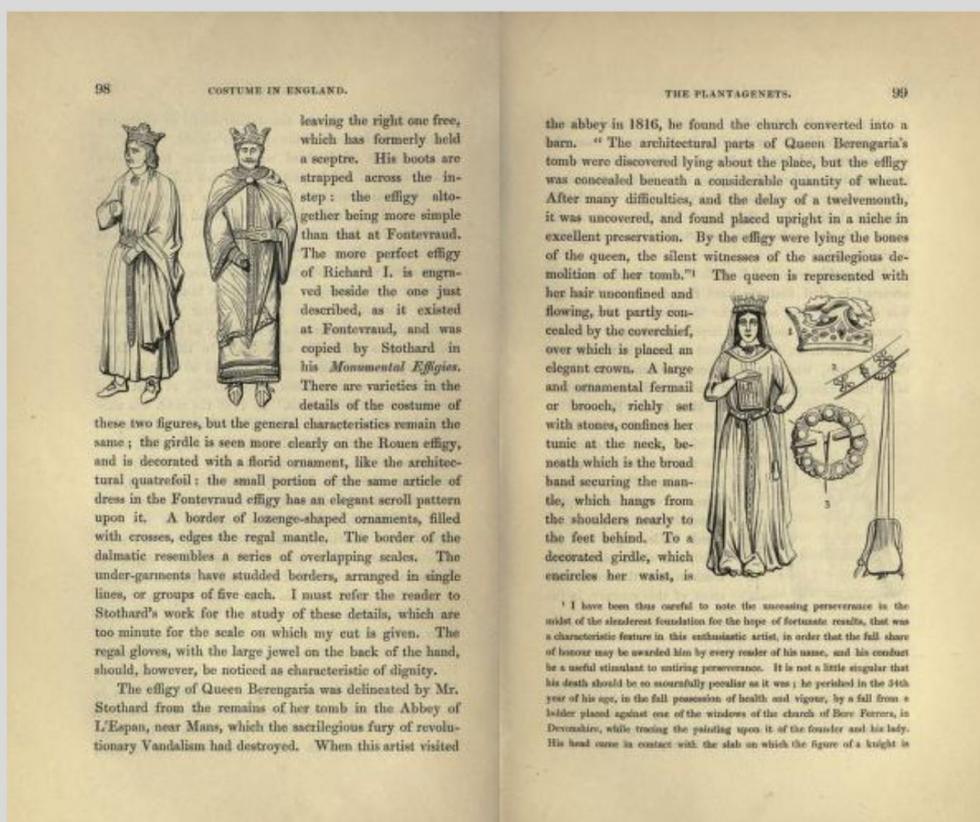
Nas palavras de Fairholt (1846, p. xviii-xi) havia antes um “reinado do figurino imaginário”, complementando o pensamento de alguns críticos da história do vestuário, mas parece que o autor ainda sofreria influência desse reinado. Mesmo assim, vê-se aí um caminho que se estabelece do século mencionado, que vai ao encontro de uma ideia do uso de fontes visuais como representações de uma percepção do real histórico.

Esse novo olhar, fora do campo imaginativo e romantizado, é encontrado na França nos estudos medievalistas, como o de Germain Demay, *Le Costume au Moyen Age, d'après les sceaux*, de 1880. Na *Figura 9*, por exemplo, pode-se verificar, por meio de reproduções de páginas da obra de Fairholt e Demay, o cuidado em trazer replicações de artefatos, esculturas, objetos, etc., como as evidências do vestuário histórico.

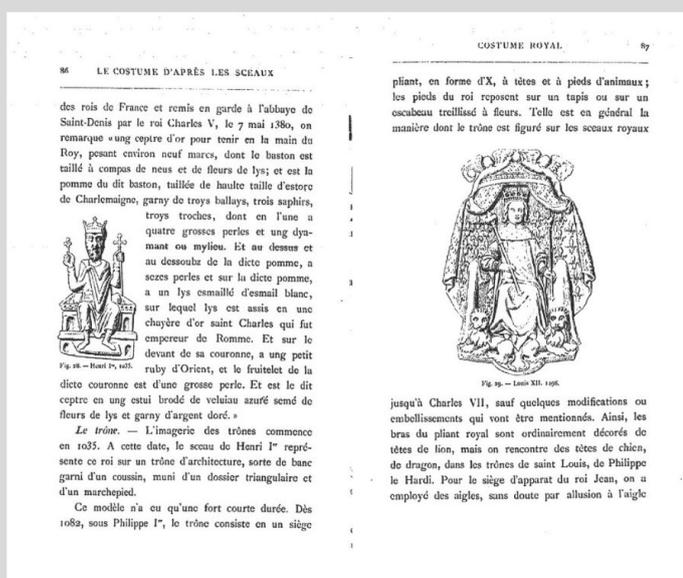
Não posso deixar de notar que tais evidências são redesenhos, adaptações de fotografia ou obras originais para a matrizes das gravuras da prensa litográfica, ou melhor dizendo, não passam também de convenções do objeto real. Mas, dado que agora os historiadores se utilizam de fontes como objetos arqueológicos e artísticos convencionados como representativos, essas reproduções em gravura são aceitas como mais próximas do real.

A obra de German Demay, apesar de pioneira na França no uso de representações de objetos históricos por abordar um período específico, acaba perdendo o destaque para o livro que talvez seja um dos mais celebrados e comentados por pesquisadoras/es da disciplina: *Histoire du Costume in France* (1875), de Jules Quichérat.

Figura 9 - Páginas das obras de Fairholt (1846) e Demay (1880).

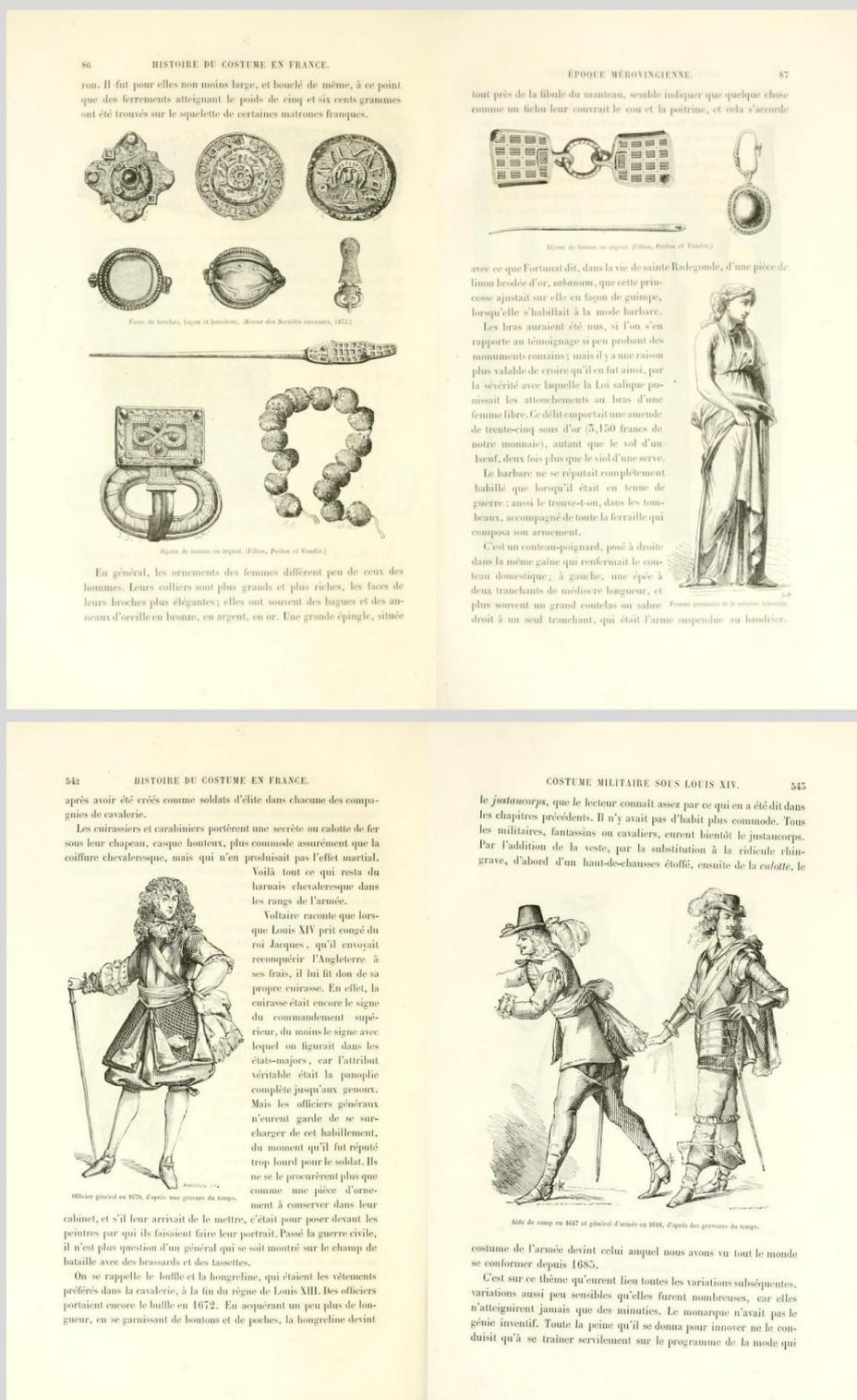
[9.1] Páginas 98 e 99 da obra *Costume In England*.

Fonte: FAIRHOLT, 1846 (Robarts - University of Toronto).

[9.2] Páginas 86 e 87 da obra *Le Costume au Moyen Age*.Fonte: DEMAY, 1880.
(BnF Gallica).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 10 - Páginas da obra *Histoire du Costume en France*, de Jules Quichérat (1877).



[10] Páginas da obra *Histoire du costume en France depuis les 18e siècle*.

Fonte: QUICHÉRAT, 1877 (Robarts - University of Toronto).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Autor de um dicionário latino consultado por diversas gerações de estudantes, membro da equipe do grande editor Hachette e diretor da École des Chartes, Quichérat reuniu, sob o título *Histoire du costume em France*, uma série de artigos publicados entre 1849 e 1865 no *Magasin pittoresque*, uma revista de grande tiragem. Ele tinha três principais objetivos: ser útil aos artistas, afirmar o papel das imagens e abrir novos caminhos para história dos costumes (ROCHE, 2007, p. 38).

Roche diria que o historiador francês era “o mais renomado autor na matéria no século XIX”, e que ele instituiu um “efeito Quichérat”, algo que influenciou a área a partir de então. Como se verá, Quichérat possuía o objetivo de fornecer informações acuradas para “pintores, escultores e gravadores”, e acabou se utilizando de muitas ilustrações, um reflexo do desenvolvimento técnico já estabelecido no século XIX. Os desenhos apresentados, em sua maioria, são ilustrações de artefatos artísticos como pinturas, esculturas, joias, ferramentas e armas dos períodos mais antigos retratados no livro, seguido por imagens que remetem a reproduções de gravuras de época.

Assim, percebe-se outra inovação na união do uso das gravuras como fonte para a história aliada aos estudos de cunho arqueológico surgidos já no século XVII, bem como a musealização de objetos, estimulando assim a reprodução de artefatos das civilizações antigas. Desta maneira, os objetos reais do vestuário começam a aparecer, mais ainda como desenhos criados a partir de observações ou baseados em fotografias.

O livro apresenta artefatos arqueológicos, particularmente nas civilizações mais antigas como gregos e romanos, e é tomado depois por muitas reproduções de gravuras de moda e outros tipos de iconografias como pinturas, alguns destes quadros, que ao longo dos séculos, igualmente acabavam se tornando mais conhecidos por sua reprodução em ilustrações. Na composição de imagens criada para a *Prancha 10* pode-se vislumbrar essa característica da obra de Quichérat, ao verificar tanto a apresentação de objetos reproduzidos em desenhos, ao mesmo tempo que a cópia de gravuras de moda de caráter mais fantasioso.

Sant’Anna (2010, p. 35) aponta que “a partir de 1850 as pesquisas arqueológicas substituíram os trabalhos de cunho romântico, e cada traje buscou ser descrito detalhadamente, enquadrando-os numa cronologia que seguia os reinados dos povos europeus”. Estes eram métodos pertencentes a obra de Quichérat, pois como aponta Roche (2007, p. 40), “sua periodização baseia-se essencialmente no contexto político, identificado com o advento e o poder do monarca, como se o

historiador dos costumes não pudesse se libertar do método narrativo dominante de escrever história”.

Portanto, percebe-se que novas fontes surgem no processo de escrita da história do vestuário, mas a tradição de cunho romântico, focada em figuras notáveis, ainda influenciaria a cronologia da escrita dessas obras. Mesmo assim, o caráter da obra de Quichérat levanta pontos interessantes.

Roche (2007) ainda aponta algumas características, ou limites, do trabalho do autor analisado. Em primeiro lugar, “Quichérat utilizou todos os documentos disponíveis, mas jamais questionou quanto eles refletiam a realidade” (ROCHE, 2007, p. 40). Ele realizou um processo de “superestimar a importância dos trajes aristocráticos e da moda retratados pela imprensa e pelas gravuras” (ROCHE, 2007, p. 40), ou seja, desenvolveu uma história do traje nobiliário, envolvida na “sociedade cortesã” e nesse sistema de aparências, o que dá sentido à moda enquanto costume, ou hábito, no processo de entendimento de padrões e valores da sociedade.

Importante salientar que a ideia de costumes permeia também a concepção de imagens que os representariam. Como complementa Roche (ROCHE, 2007, p. 39), “De Quichérat a Magendie⁷¹, talvez até Norbert Elias, há uma continuidade no uso da noção de costumes, pois seu papel principal e político associa o privado, o social e o público”.

Como já foi comentado, o termo *costume* é o mais utilizado pelos autores pioneiros do campo, demonstrando o uso corrente desse conceito de forma mais potente que a própria noção de moda, que é bastante popular nos dias de hoje, mas ambos tratam de valores que se interconectam.

Em segundo lugar, “Quichérat também construiu uma história narrativa de formas e detalhes” (ROCHE, 2007, p. 41), ou como ele conceituaria na página anterior, “uma história formal, ligada tanto ao conjunto (o traje) quanto ao detalhe (o adereço)”.

Para o historiador ainda, “de modo geral, essa continuou sendo, até um período bem recente, a estrutura de todas as histórias do vestuário” (ROCHE, 2007, p. 40). Deste modo, observa-se a construção de uma narrativa histórica baseada em imagens de destaque e textualmente focada na descrição de formas e detalhes. Como se verá,

⁷¹ Não há referência completa na obra de Roche, mas acredito se tratar de François Magendie (1783-1855), considerado um dos pioneiros do campo da “fisiologia” (<https://www.nature.com/articles/156316a0>).

são “mundos distintos”, como aponta Barthes (2009) ao falar das diferenças entre o vestuário escrito e o vestuário-imagem, mas que comporiam então uma obra de história do vestuário considerada inovadora e criadora de padrões a serem seguidos nesse campo de estudos.

Duas características explicariam o reconhecimento do autor perante Roche (2007, p. 40): “uma textualidade diversificada, que revela seus pressupostos e determina suas principais escolhas, e seu apego à análise cronológica, de uma falsa compreensão das mudanças formais”. Quichérat, portanto, demonstra também alguns preceitos relativos à história da arte em relação ao desenvolvimento “evolutivo” das formas, como na obra de Alois Riegl (1893), que no mesmo período estudava as mudanças do ornamento.

Muitas seriam as interpretações da obra de Quichérat, principalmente advindas de Roche e Barthes, dois pensadores franceses, contudo esse tipo de discussão não têm a mesma atenção de Taylor ou Cumming, preocupadas principalmente com a produção inglesa da matéria. Não foi encontrada uma versão traduzida da obra de Quichérat para outras línguas, o que poderia explicar sua citação apenas por parte de autores franceses.

Apesar de celebrado por historiadoras/es franceses, a obra de Quichérat ganhou novas reedições somente até a metade do século XX, mais especificamente uma edição francesa de 1956, e hoje se encontra disponível em modelo de impressão sob demanda em sites como *Amazon.com*. Por um lado, podemos considerar que a partir do início da popularização dos livros com reproduções fotográficas e com mais detalhes, influenciadas pela popularização da fotografia como meio de registro visual (assim como do advento da cromolitografia, criando impressões coloridas de alta reprodutibilidade), os livros considerados emblemáticos do século XIX perderam sua força visual para seus concorrentes posteriores.

O mercado editorial francês, por exemplo, dará grande atenção à obra *Le Costume Historique*, de Albert Racinet, que se tornará um importante livro de trajes do fim do século XIX, tratado como “objeto de luxo” até os dias atuais (o que ele não deixa de ser, obviamente), criando uma perspectiva de propagação deste estilo de obra como parte do referencial imagético da história do vestuário, que será tratado a seguir.

3.4.1 Listagem de obras da seção “livros românticos/historicistas”

Quadro 4 - Obras da seção "Livros românticos/historicistas"

Ano	Autor (Citação)	Título da obra	Região	Acervo
1772	ANDRÉ-BARDON, Michel-François d'.	Costume des anciens peuples (2 partes) (ilustração própria)	França	Gallica - BnF
1796-1799 [1796]	STRUTT, Joseph	Complete View of the Manners, Customs, Arms, Habits, etc. of the Inhabitants of England. (2 volumes) (ilustração própria)	Inglaterra	Welcome Collection
1809	HOPE, Thomas	Costume of the ancients (2 volumes) (ilustração própria)	Inglaterra	Getty Research Institute – Internet Archive
1834	PLANCHÉ, James Robinson	History of British Costume (reproduções em gravura variadas)	Inglaterra	Harvard University – Internet Archive
1876-1879	PLANCHÉ, James Robinson	A cyclopedia of costume, or, dictionary of dress, including notices of contemporaneous fashions on the continent; a general chronological history of the costumes of the principal countries of Europe, from the commencement of the Christian era to the accession of George the Third. (2 volumes) (reproduções em gravura variadas)	Inglaterra	Robarts - University of Toronto – Internet Archive
1846	FAIRHOLT, William	Costume in England (ilustração própria)		
1877	QUICHÉLAT, Jules Étienne Joseph.	Histoire du costume en France depuis les 18e siècle (Gravuras de Chevignard, Padquet e P. Sellier a partir de documentos)	França	Robarts - University of Toronto – Internet Archive
1880	DEMAY, Germain	Le costume au moyen âge, d'après les sceaux (reproduções em gravura a partir de documentos)	França	Gallica – BnF

Fonte: Elaborado pelo autor.

3.5. Livros ilustrados: popularizando a imagem do vestuário

Em um contexto em que, no século XIX, a Alta-Costura francesa dava seus primeiros passos, os jornais de moda se popularizavam não só na Europa mas em países como o Brasil. Consta-se que “livros ilustrados em cores cada vez mais populares foram apresentados ao público, com temas de romance medieval, moda, viagens e humor”⁷² (TAYLOR, 2004, p. 12).

Neste universo repleto de imagens surge, em 1888, *Le Costume Historique*, de Auguste Racinet, trazendo um total de 500 pranchas, divididas em 6 volumes, publicadas em diferentes fascículos, contendo textos de tom curioso, que dão suporte a esse conjunto extenso e detalhado de ilustrações, as quais possuem como diferencial o fato de serem coloridas já à época.

Segundo Ribeiro (1994), na introdução e comentários de uma edição traduzida em Portugal da obra Racinet, cópia impressa utilizada nesse trabalho como referência, o autor é “herdeiro de uma longa tradição de livros ilustrados de trajes” (1994, p. 4). Este livro tem seu lugar na história por se tratar, segundo ela, do “primeiro livro de trajes em grande escala a tirar partido das novas técnicas reprográficas para produzir as belas gravuras a cores que são uma das suas características mais atraentes” (RIBEIRO, 1994, p. 4), e isso justificaria seu sucesso ao longo dos anos, assim como influenciou por certo, sua escolha enquanto produto cultural que difundiu visualmente as imagens do vestuário e sua história.

Quando a autora comenta tais questões, ela traz à tona o fato de que o autor teve acesso a uma extensa produção de livros de trajes, que serviriam de referência para a construção de suas próprias ilustrações, tornando-o um herdeiro da visualidade da história do vestuário produzida até o presente momento de criação do livro, originalmente publicado em fascículos. Como atesta a historiadora inglesa:

Não é de admirar que o interesse principal de Racinet incida no aspecto visual do tema e que ele se apoie na existência de ilustrações coloridas originais. Quando estas são difíceis de se obter – como no período após a queda de Roma até o princípio da Idade Média –, ele omite tudo, exceto a mais superficial das argumentações; quando é obrigado, *faute de mieux*⁷³, a utilizar xilogravuras ou gravuras a branco

⁷² Trecho original: “By the early nineteenth century, ever more popular colour-illustrated books were presented to the public, with themes of medieval romance, fashion, travel and humour”

⁷³ Em tradução livre: “por falta de melhor”.

e preto (por exemplo, dos primeiros livros de trajes e figurinos), exagera muitas vezes acrescentando sua própria cor (RIBEIRO, 1994, p. 5)

Vale registrar os comentários de Sant'Anna sobre o livro original: “no frontispício da obra vinha descrito que esta trazia os ‘tipos principais do vestir e do traje’, contemplando aqueles do interior das moradias de todos os tempos e todos os povos, com numerosos detalhes sobre o mobiliário, as armas, os objetos cotidianos, os meios de transporte, etc.” (SANT'ANNA, 2010, p. 33). Aqui a representação da esfera do parecer na história já se mostra não só por meio do vestuário, mas ampliada para outros âmbitos como interiores, armaduras, e afins. As armaduras, por seu turno, já eram itens presentes em publicações como as de Racinet ou Fairholt, contudo o nível de detalhamento e a quantidade de ilustrações por prancha de Racinet é impressionante.

Pelos apontamentos pode-se atestar o processo de criação de imagens baseados em outras imagens, já entendido como uma prática da história do vestuário, assim como da própria história da arte e do vestuário moderno. Ao analisar a obra, percebem-se os processos de intervenção nas imagens quando Racinet, por exemplo, insere “sua própria cor” em imagens das quais não possuiria referências coloridas, alterando prontamente a percepção que as futuras gerações teriam em relação ao dito dado histórico representado por ele, ainda mais por se tratar de uma obra de ampla circulação até os dias atuais.

Fazendo um passeio pelo livro, constata-se que as referências do autor são múltiplas: “interpretações de descrições do Livro do Êxodo” (RIBEIRO, 1994, p. 18) para os trajes de Israel; “desenhos e comentários dos padres Hélyot e Schoonebeck” para os trajes de monges e freiras cristãos do Oriente (RIBEIRO, 1994, p. 116); “fragmentos [...] de um afresco que decora as abóbadas da Abadia de Saint-Savin, em Poitou” (RIBEIRO, 1994, p. 132) como fonte para os trajes da Europa da Idade Média; obras de arte como “um estudo por um pintor desconhecido do casamento de Bocaccio Adimari e Lise Ricasoli, celebrado em Florença em 1420” (RIBEIRO, 1994, p. 154); ou o “trabalho conjunto de Drick Hals, que pintou as pessoas, e Van Dalen, que pintou a arquitetura” (RIBEIRO, 1994, p. 192) para representar o traje e arquitetura holandesa do século XVII; chegando até a periódicos como a *Gallerie de la Mode*, que “apareceu em Londres em 1794” (RIBEIRO, 1994, p. 228). Estes são alguns exemplos das fontes citadas na apresentação de determinadas imagens que

estão em *Le Costume Historique*, ou como foi traduzido nesta versão portuguesa do livro, *Enciclopédia Histórica do Traje* (1994).

O livro de Albert Racinet é, até a presente data, uma obra reeditada pela editora Taschen, em formato grande, capa dura, com tamanho de 24.5 x 37.2 cm, pesando 4.89 kg, num conjunto de 636 páginas, totalmente colorido e em edição trilingue (inglês, francês e alemão), assim como em formato de bolso, com 14 x 19.5 cm, com 752 páginas, pela mesma editora. Sua última edição é do ano de 2020, ou seja, parece ser um dos poucos exemplares de livros de traje em referência àquele período, ainda em ampla difusão.

Pode-se ver na *Figura 10* imagens da obra original e de sua reedição anterior de 2003, da editora *Taschen*, demonstrando a profusão de elementos visuais e a fidelidade nas edições da variedade de itens ilustrados por página, agora com os textos posicionados junto às ilustrações, diferente de como eram apresentados nos métodos de impressão do século XIX.

Como anuncia a sinopse do livro no site *Amazon.com*: “*Le Costume historique* de Auguste Racinet foi em seus dias o estudo mais amplo e incisivo sobre roupas já produzido. Cobrindo a história mundial de roupas, trajes e estilos da Antiguidade até o final do século XIX, o trabalho de seis volumes permanece completamente único em seu escopo e detalhes”.⁷⁴ Esta nova edição possui a introdução de Françoise Tétart-Vittu, historiadora da arte francesa, especialista nos séculos XVIII e XIX, que atuou como curadora do *Musée Galliera*. Ela chama a obra de uma realização “monumental” do século XIX, e Racinet, de um “exímio reproduzidor” de obras artísticas.

Sem dúvida, ao se ter acesso a obra de Racinet, é de se impressionar com o formato da edição original⁷⁵, a extensão e detalhamentos do autor nos desenhos, que apresentam âmbitos diferentes de representação de áreas como interiores, armamentos, acessórios, e mostra muito além do que somente a indumentária.

⁷⁴ Trecho original: “Originally published in France between 1876 and 1888, Auguste Racinet’s *Le Costume historique* was in its day the most wide-ranging and incisive study of clothing ever attempted. Covering the world history of costume, dress, and style from antiquity through to the end of the 19th century, the six volume work remains completely unique in its scope and detail.” Disponível em: <https://www.amazon.com/Racinet-Costume-History-Françoise-Tétart-Vittu/dp/3836555409/>. Acesso em: 25 out. 2019.

⁷⁵ A biblioteca da FAAP – Fundação Armanda Álvares Penteado possui exemplares da obra original publicada em 1888 em sua seção de Obras Raras.

O caráter enciclopédico da obra é notório, como se percebe por seu sumário apresentado a seguir, e demonstra um repertório visual capaz de atrair diversos leitores mundo afora, o que levanta questões a partir das concepções do autor.

Racinet é, indubitavelmente, um exemplo do espírito histórico que se desenvolveu com o Romantismo, que visava apresentar uma história abrangente, compreendendo diversos povos, regiões e períodos históricos, com o intuito de proporcionar o contato de leitoras/es com a maior variedade possível de detalhes e fontes.

O livro é dividido em quatro partes, as quais o autor nomina: *Mundo Antigo; As civilizações arcaicas do século XIX; A Europa de Bizâncio até o século XIX; Trajes tradicionais da década de 1880*. Constata-se a divisão entre o chamado “mundo Antigo”, que compreende os povos como os egípcios, assírios, etruscos, gregos, romanos, indo até bretões e gauleses, que tem sua cronologia histórica retomada na conexão com período histórico bizantino até o século XIX.

No meio da cronologia “ocidental” tem-se as chamadas “civilizações arcaicas”. Para Ribeiro (1994), esse é um “termo algo impróprio”, que delimitava para Racinet “regiões do mundo nas quais o traje, na década de 1880, não correspondia à sua ideia quanto às principais tendências do estilo e da moda europeias” (RIBEIRO, 1994, p. 43).

Este título foi alterado para *O Século 19 além das fronteiras da Europa*, na versão mais atual do livro (de 2003), retirando o caráter discriminatório contido no termo usado, mas que não exclui, por total, a divisão que o autor faz entre os povos de locais como África, Oceania, América Latina, Índia, Japão ou Turquia, para citar alguns, e os povos do mundo Antigo e Europa. É como se apenas nesses locais o vestuário e sua formação histórica tivesse tido uma importância sumária e dentro do próprio conceito de representação de hábitos civilizados. E os trajes de povos não europeus seriam, conseqüentemente, “primitivos” ou “incivilizados”.

Figura 11 - Obra Le Costume Historique, em edições de 1888 e 2003.



[11.1] Gravura da obra Le Costume Historique representando povos bárbaros. Fonte: RACINET, 1888b, p.317. (BNF – Gallica).



[11.2] A obra de Racinet em edição da Taschen de 2003. Fonte: TASCHEN. <www.taschen.com>.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Neste sentido existiriam, então, os costumes europeus e os outros. Inclusive internamente, Racinet demonstra que existe ainda outra divisão, que acontece na sua elaboração dos chamados trajes tradicionais, que como já foi visto, decorrem de uma escola romântica, idealizadora de trajes que pudessem ser identificáveis sendo de uma nação. Novamente Ribeiro (1994, p. 241) comenta: Racinet “diz-nos que vai descrever os trajes tradicionais de diferentes países europeus, sem nunca nos dizer como é que define tais trajes”. Para a autora, portanto, “esta é a época que os trajes tradicionais estavam sendo inventados”.

Contata-se, assim, a partir dessas afirmativas, que pela popularidade de sua obra, Racinet ajudou a reforçar padrões de divisão histórica presentes em muitos livros (e até em salas de aula) até os dias atuais, bem como reforçou a valorização dos costumes europeus como o modo de parecer que o mundo deveria ter interesse, seja através do vestuário antigo e medieval, do vestuário sob influência da moda, ou mesmo os próprios trajes tidos tradicionais, colocando os povos de outras nações no registro do arcaico e do exótico.

O ponto positivo do autor, é claro, está em suas imagens, pois o mesmo populariza o modo de apresentação de pranchas repletas delas – e não mais apenas como de figuras humanas ou reproduzindo obras de arte ou objetos.

As gravuras são agora composições dinâmicas, multicoloridas, com personagens alinhados, montados em colunas, em alguns momentos em diferentes estilos artísticos, mas compondo um quadro visual do vestuário do período estudado, com alguns detalhamentos e peças em destaque em dadas pranchas. Em alguns momentos, o autor prefere apresentar em uma prancha apenas 1 obra, porém isso é mais raro. Excluindo da análise as pranchas de interiores e utensílios, e olhando para as pranchas de vestuário, vê-se que a maioria apresenta colunas de imagens de personagens, muitas vezes, enfileiradas lado a lado, ou mesmo conjuntos de reproduções de obras de arte, separados e compondo uma montagem. Tal modo de apresentação de informações tornou-se emblemática na forma de identificar imagens de cunho histórico, e influenciaria muitas obras dali em diante.

O estilo de livro ilustrado de trajes, com aspecto luxuoso, acaba por atrair muitos leitoras/es aos longos dos anos. Para Taylor (2004, p. 4), este campo difundiu-se com “livros projetados para atrair as consumidoras ricas”⁷⁶, que estariam mais

⁷⁶ Trecho original: “Books designed to appeal to wealthy female consumers”.

interessadas na beleza e na apresentação das imagens. Apesar de ser uma afirmação sexista, ela demonstra como os livros de ilustradores faziam parte de uma lógica de difusão da moda e seus costumes por meio de imagens.

Ela diria ainda que “dois dos livros de história do vestuário mais vendidos no final do século XX também são desse gênero”⁷⁷ (TAYLOR, 2004, p. 4). São eles *Concise History of Costume*, de James Laver, publicado em 1969, na Inglaterra, e traduzido em 1989, no Brasil, sob o título *A Roupas e a Moda*; e *History of Costume in the West*, de François Boucher, publicado em 1967, na França, e com uma versão brasileira publicada em 2006, intitulado *História do Vestuário no Ocidente*.

Barthes (2005) comenta que, na década de 1960, obras ricamente ilustradas, influenciadas pelos livros de trajes e obras de referência para arte e teatro, prevaleceriam até a metade do século XX, “uma vez que continuam inspirando as inúmeras histórias popularizadas que proliferam, em correlação com o desenvolvimento do mito comercial da moda” (BARTHES, 2005, p. 258).

Posso falar aqui, portanto, levantando a questão que também aparece na análise já mencionada de Ribeiro (1994) sobre a obra de Racinet, acerca de uma “educação sobre o vestuário” e uma “história do homem vestido”, a partir das imagens. É notável o quanto os livros de trajes ilustrados tiveram sua importância na difusão do universo do vestuário, fortalecendo assim uma lógica da qual a própria indústria da moda poderia obter vantagem. Como comentado por Carvalho e Lima (2012, p. 58), “o uso pedagógico das imagens mantém-se até os dias de hoje, mas em um contexto muito diverso”.

Para Ribeiro (1994, p. 5), os livros de traje que tiveram como seus precursores e modelos a obra de Vecellio, entre outras já citadas, cumpriram seu papel em relação à difusão do vestir de diferentes culturas e momentos históricos, pois historiadoras/es do traje desempenharam sua função em um “processo educativo” em relação não só à imagens (quanto ao processo de “vestir-se”), mas também em respeito ao papel dos costumes e da moda nesse contexto – apesar de, muitas vezes, os autores ainda abordarem como um universo “pitoresco” e “exótico” o vestuário de povos estrangeiros e pessoas interioranas.

Carvalho e Lima (2012, p. 63) comentam que “as imagens participam da lição das coisas desempenhando funções ilustrativas e permeadas do caráter claramente

⁷⁷ Trecho original: “Two of the most popularly sold dress history books in the late twentieth century are also of this genre”

ideológico que definiu novos ícones para uma narrativa histórica”. Aqui posso exemplificar essa lição das imagens ao apresentar, na *Figura 12*, uma composição que mostra os trajes representados por Abraham De Bruyn, em 1577, e Racinet, em obra reeditada em português de 1994, os quais mostram uma forma de apresentação de trajes muito comum para nossos olhos, que é a apresentação de conjuntos enfileirados de personagens e suas roupas, criando uma composição visual responsável por ter ensinado a todos a ler a história do vestuário.

Outro exemplo tão importante dessa produção fica a cargo da obra de 1891, do litógrafo Friedrich Hottenroth, lançada em francês com o título *Le costume, les armes, les bijoux, la céramique, les ustensiles, outils, objets mobiliers, etc.: chez les peuples anciens et modernes*⁷⁸, em 1896. Os dois tomos ilustrados do autor apresentam “desenhos lineares de vestimentas, armaduras e joias europeias, e alguns moldes, de IV a.C. a 1870, com ênfase especial na vestimenta camponesa alemã, a qual Hottenroth dedica outra obra clássica” (DAVENPORT, 1948, p. 935).⁷⁹

A obra do ilustrador alemão possui uma parte inicial de texto e imagens como de trajes, objetos arqueológicos, desenhadas junto à moldes, e após isso, são apresentados um conjunto ricamente ilustrado de 120 pranchas coloridas, de uma beleza reconhecida, como se constata na *Figura 13*.

Enquanto as pranchas de Hottenroth conversam com toda a riqueza visual e o modo de apresentação em conjuntos visuais de Racinet, a parte inicial do trabalho e o uso de referências como objetos arqueológicos, ou a presença de desenhos de moldes de roupas, conferem ao autor um caminho mais direcionado à transição que se constata na produção histórica sobre a moda no início do século XX, que tem seu início com a escola alemã, como será visto no próximo capítulo.

⁷⁸ O nome original da obra é *Trachten Haus- Feld- und Kriegsgeräthschaften der Völker und neuer Zeit*.

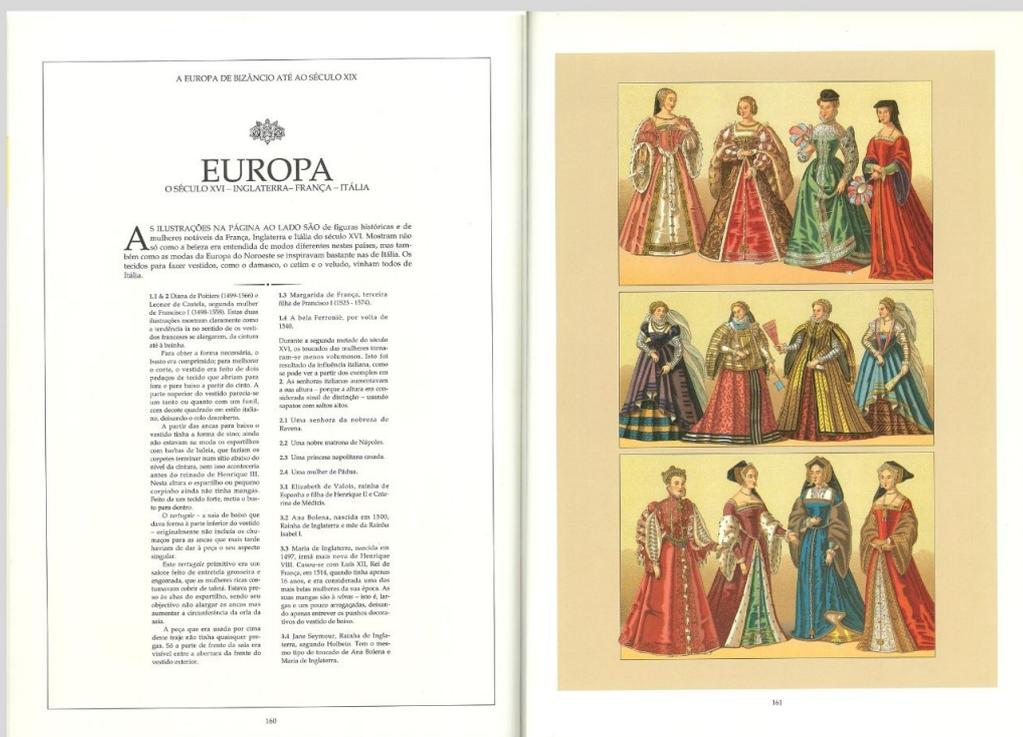
⁷⁹ Trecho original: “outlines drawings of European dress, armor and jewelry, and some patterns, from IV B.C to 1870, with special emphasis on German peasant dress, to which Hottenroth devotes another classic work in German”.

Figura 12 - Forma de apresentação visual de trajes, em De Bruyn e Racinet



[12.1] Ilustração de Abraham de Bruyn, 1577.

Fonte: CARVALHO, 2018.

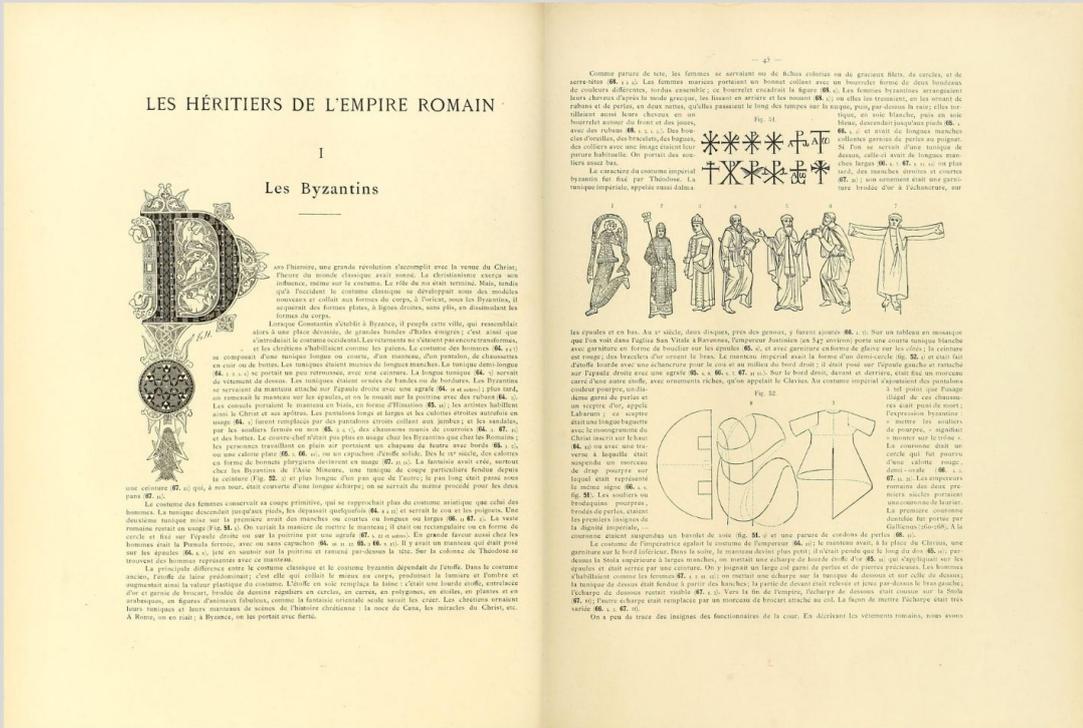


[12.2] Edição em português de 1994 da obra de Auguste Racinet.

Fonte: RACINET, 1988 (Digitalizado pelo autor)

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 13 - Páginas da obra de Friedrich Hottenroth (1896)



[13] Páginas da obra Le costume, les armes, les bijoux, la céramique, les ustensiles, outils, objets mobiliers, etc. : chez les peuples anciens et modernes.

Fonte: HOTTENROTH, 1896 (Smithsonian Libraries).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Sabe-se que a obra de Auguste Racinet, em suas edições iniciais da década de 1880, publicadas em diferentes tomos, continha um volume com moldes de roupas e informações técnicas sobre trajes históricos, porém estas informações foram suprimidas nas versões mais modernas da obra, deixando apenas o aspecto visual em destaque. Isso aconteceu também na edição mais recente da obra de Friedrich Hottenroth, lançada em 2002, como *L'Art du Costume*, pela editora Parangon (Paris).

É interessante anotar aqui uma diferença importante entre os livros de trajes dos 1500 e aqueles ilustrados do século XIX. Enquanto os primeiros se dedicavam a apresentar personagens de diferentes localidades geográficas e seus modos de vestir, acabava não resgatando aspectos históricos de povos mais antigos. Tal tendência vai aparecer a partir dos livros românticos/historicistas do século XIX.

Segundo Dominic Rathbone (2011, p. 311), “numa era anterior às comunicações de massa modernas, as pessoas obtinham conhecimento principalmente de tomos ilustrados”, e havia, sobretudo, um público interessado por informações de civilização como a do mundo Antigo, por exemplo.

Os famosos “tomos ilustrados” de Racinet e Hottenroth participam, assim, de um processo de “lição das coisas”, que pode ser entendido de diversas maneiras. Em primeiro lugar, eles são reflexo de uma cultura de recenseamento e olhar ao passado que envolve um aspecto como o nacionalismo e que abre espaço, por exemplo, para a instituição da arqueologia enquanto ciência.

Por trás deste contexto, vale lembrar que esses processos tiveram consequências não tão positivas, como os saques generalizados de sítios da Antiguidade, cujas descobertas se fazem presentes atualmente nos maiores museus da Europa. Ainda importante comentar uma situação específica: a invasão do Egito, por Napoleão Bonaparte, em 1798, que levaria consigo 160 estudiosos para uma documentação iconográfica de pinturas, templos e túmulos, o que resultou na publicação de *Description de l'Égypte*, entre 1809 e 1818 (RATHBONE, 2011, p. 309), mesmo período que também se popularizava o registro iconográfico das sociedades gregas, como mostrado no tópico anterior.

Conforme postula Rathbone (2011, p. 6): “no século XIX, as pesquisas sobre as civilizações antigas e a publicação de seus resultados tornaram-se atividade séria”, e concordo com a autora ao relativizar que essa “revolução cultural”, “pode ser vista como reflexo da tentativa de domínio ocidental contemporâneo – militar, político e econômico – sobre o resto do mundo” (RATHBONE, 2011, p. 7). Afinal, essas

civilizações foram apropriadas e hierarquizadas, o que gerou reflexos culturais presentes até hoje.

De um lado, há que se entender que a visão dominada das sociedades antigas merece ser revista; por outro, no entanto, faz-se pertinente considerar, no que tange o aspecto da cultura do vestuário, que todos estes livros ilustrados deixaram um legado para nossa percepção do vestuário ao longo da história da humanidade na perspectiva ocidental.

Como já comentou Taylor (2004, p. 39), “seria tolice, no entanto, descartar o valor histórico dos volumes visualmente atraentes de imediato, porque não há dúvida de que eles foram as pedras fundamentais da história do vestuário de hoje”.⁸⁰

Isso se deve, particularmente, às suas imagens, seus usos e fluxos dentro da história do vestuário. Neste sentido, os livros ilustrados de história do vestuário foram capazes de definir muitas das formas de se ver e perceber a narrativa histórica do vestuário e sua representação a partir de imagens.

3.5 Listagem de obras da seção “Livros ilustrados”

Quadro 5 - Obras da seção "Livros ilustrados"

Ano	Autor (Citação)	Título da obra	Editora	Acervo
1888	RACINET, Albert	Le costume historique: cinq cents planches, trois cents en couleurs, or et argent, deux cents en camaïeu, types principaux du vêtement et de la parure, rapprochés de ceux de l'intérieur de l'habitation dans tous les temps et chez tous les peuples, avec de nombreux détails sur le mobilier, les armes, les objets usuels, les moyens de transport, etc. (5 tomos) (ilustração própria)	Firmin-Didot, França	Gallica - BnF

⁸⁰ Trecho original: “It would be foolish, however, to dismiss the historical value of the visually appealing volumes out of hand, because there is no doubt that they were the foundations stones of today’s dress history.”

1896	HOTTENROTH, Friedrich	Le costume, les armes, les bijoux, la céramique, les ustensiles, outils, objets mobiliers, etc. : chez les peuples anciens et modernes. (2 volumes) (ilustração própria)	Alemanha	Smithsonian Libraries – Internet Archive
1988	RACINET, Albert	The historical encyclopedia of costume	Bestseller Publications, New York	Internet Archive
1994	RACINET, Albert	Enciclopédia histórica do traje	Replicação, Lisboa	Acervo pessoal
2003 [2020]	RACINET, Albert	The Costume History	Taschen, Colônia	Acervo pessoal

Fonte: Elaborado pelo autor.

3.6 Livros modernos: novas ramificações metodológicas

The Book of Costume, de Millia Davenport (1948), é considerado por autores como Taylor (2004), Cumming (2004) e Laver (1989) como uma das obras mais importantes de análise histórica do vestuário já publicadas, principalmente devido à sua pesquisa iconográfica com mais de 3.000 ilustrações de obras originais reproduzidas (datadas e com fontes), que apresenta, na introdução, pensamentos sobre os livros de história do vestuário de um modo geral. Segundo sua autora:

1. Livros ilustrados pelo autor costumam ser lamentáveis, e muitos deles são terríveis.
2. O melhor livro é aquele com mais figuras, todas elas documentos contemporâneos; o melhor texto é baseado nas palavras de contemporâneos – amigos, inimigos ou viajantes.
3. A localização ou fonte física de cada figura e o número de cada manuscrito devem ser fornecidos, se possível, como uma ajuda para encontrar reproduções coloridas, mais informações ou mais ilustrações de uma série⁸¹ (DAVENPORT, 1948, p. ix).

Assim, vê-se o destaque da autora em relação ao uso das fontes, da importância do aspecto visual do vestuário e da questão de possuir muitas figuras (de preferência “documentos contemporâneos”), bem como da consideração de dar procedência ao que é apresentado. Em sua concepção: “o livro ideal de vestuário, a

⁸¹ Trecho original: “1. Books illustrated by the author are usually to be deplored, and many of them are terrible. 2. The best book is the one with the most pictures, all of them contemporary documents; the best text is based on the words of contemporaries – friends, enemies, or travellers. 3. The physical location or source of every picture, and the number of every manuscript should be given, if possible, as a help in finding colored reproductions, further information, or more illustrations from a series”.

meu ver, forneceria tantas imagens (todos os documentos, organizados cronologicamente e em cores) que a história se contaria sem palavras”⁸² (DAVENPORT, 1948, p. ix).

Cumming (2004) contribui com tal conceituação de Ribeiro (1994) quando define que a maior preocupação dos primeiros historiadores do vestuário era o agrupamento, no intuito de estabelecer, se assim posso inferir, um “imaginário” da/para história do vestuário. Este conjunto imagético é permeado por um caráter ideológico, que definiria o agrupamento dos principais ícones de uma narrativa histórica e, não necessariamente, uma análise do passado que se buscasse fidedigna a partir de fontes.

Era um trabalho de detetive puro e sem adulteração – peneirar, agrupar e acompanhar pistas de colegas acadêmicos. Isso, em parte, explica as publicações não contextualizadas que marcaram os primeiros empreendimentos dos historiadores do vestuário; eles foram apanhados pela emoção de agrupamento, em vez de explicação e contexto⁸³ (CUMMING, 2004, p. 29).

Historiadores do vestuário foram, muitas vezes, tomados pelo fluxo de imagens em circulação, e como traz a autora supracitada, apanhados pela emoção do agrupamento. Numa análise sintetizadora do fazer metodológico dos primeiros historiadores do vestuário e dos usos de suas fontes, Cumming também comenta:

Nenhum material de origem foi omitido, pois todas as categorias de artefatos das artes plásticas e decorativas tinham potencial para aumentar o conhecimento visual; fontes literárias publicadas e de arquivo foram vasculhadas em busca de informações úteis; registros comparativos foram mantidos, auxiliados pela introdução da fotografia na esfera do material visual. O vestuário começou a ser descrito, medido e inspecionado para inovação técnica. A ênfase, no entanto, estava no desenvolvimento da moda; pouca atenção foi dada à palavra vestuário fora dos grupos sociais de elite, embora armaduras, vestimentas eclesiásticas, libré e uniformes estivessem incluídos.⁸⁴ (CUMMING, 2004, p. 29).

⁸² Trecho original: “The ideal book of costume, to my way of thinking, would provide so many pictures (all documents, arranged chronologically, and in color) that the story would tell itself without words”.

⁸³ Trecho original: “It was pure, unadulterated detective work – sifting, collating and following up leads from fellow scholars. This, in part, explains the uncontextualized publications that marked the early endeavours of historians of dress; they were caught up in the excitement of collation rather than explanation and context”.

⁸⁴ Trecho original: “No source material was omitted as every category of artefact from the fine and decorative arts had the potential for adding to visual knowledge; published and archival literary sources were scoured for useful information; comparative records were kept, assisted by the introduction of photography in the sphere of visual material. Garments began to be described, measured and inspected

Neste sentido percebe-se uma questão que já se mostrou anteriormente, qual seja, a ideia da construção de uma narrativa sobre o desenvolvimento dos costumes e dos modismos ao modo europeu, dando destaque a grandes personagens e figuras ilustres, representadas em obras de arte importantes, o que deixou de lado toda uma riqueza de possibilidades analíticas, e com foco muito atrelado à descrição dos trajés.

O modo vigente de se fazer história do vestuário, até meados do século XX, tinha pouca preocupação com “significado interno dos externos”⁸⁵, pois “raramente ultrapassava o formato de relatos descritivos de roupas e aparência (...). O interesse estava nos detalhes do que foi usado, onde e ocasionalmente por quem”⁸⁶ (TAYLOR, 2004, p. 4). Desta feita, e por muito tempo, a disciplina centrou-se em uma abordagem descritiva, que dominaria a escrita histórica sobre o vestuário para além de quaisquer interpretações analíticas dos sentidos entreameados no vestir.

A ideia de uma abordagem descritiva está, na história do vestuário, muito atrelada a questão do aspecto visual do mesmo, como contribuem as concepções de Barthes. O semiólogo, ao escrever sobre o assunto entre as décadas de 1950 e 1960, entendeu alguns problemas da disciplina, como a falta de análise aprofundada e a preocupação com o recenseamento de formas e detalhes de sua história.

Analisando a narrativa histórica do vestuário até o século XIX, o autor aponta que, até aquele momento, as histórias da indumentária possuíam diversas insuficiências, “as mesmas de toda história historicista” (BARTHES, 2005, p. 259).

Burke (1991), por sua vez, analisa que a forma dominante de história, desde os tempos da Antiguidade, tem sido a “história dos grandes feitos dos grandes homens”, focada principalmente em acontecimento políticos e militares. Apesar da chamada “história da sociedade”, que apresenta temas como costumes, começar a ser um assunto em circulação desde o século XVIII, é notável na historiografia do vestuário, que versa sobre hábitos e modos, um atrelamento a esta questão das grandes figuras e acontecimentos.

for technical innovation. The emphasis, however, was on the development of fashion; little attention was paid to the clothing word outside elite social groups, although armour, ecclesiastical vestments, livery and uniforms were included”.

⁸⁵ Trecho original: “the inner meaning of externals”.

⁸⁶ Trecho original: “Until the mid-twentieth century rarely moved beyond the format of descriptive accounts of garments and appearance (...) Interest lay in the details of what was worn, where and occasionally by whom”.

Junta-se a isso a construção, no período romântico, da formação dos Estados-Nação europeus (entre o final do século XVIII e início do XIX), fato que, como já comentado, estimula um estudo histórico do passado e a construção de fatos emblemáticos que possam compor um quadro nacional. A essa mentalidade, Elias (2011) apresenta o uso, pelos alemães, do conceito de *Kultur* (cultura), que “expressa-lhes o orgulho em suas próprias realizações e o próprio ser” (ELIAS, 2011, p. 23), conceito que também está interligado a ideia de civilização. Portanto, há uma necessidade de recenseamento de costumes, tipos e grandes acontecimentos, para a construção de uma história, até àquele momento, possivelmente dispersa.

Na escrita da história do vestuário vista até aqui, esse olhar envolve questões, por exemplo, como a amarração a uma construção cronológica e a preocupação com uma história das classes mais abastadas e de localidades específicas (no caso a própria Europa), além da delimitação de um mundo Antigo.

Para além disso, trazendo para o escopo do visual, o vestuário, conforme afirma Barthes (2005, p. 261), “é objeto ao mesmo tempo histórico e sociológico”, e sua imagem assim também seria. Mas, dentro da perspectiva dos livros do período romântico, “os arquétipos oferecidos são puramente gráficos, ou seja, dizem respeito a uma ordem estética (e não sociológica)” (BARTHES, 2005, p. 260). Vê-se, portanto, a importância dos aspectos visuais, ou gráficos, na constituição da representação histórica do vestuário, que acaba gerando críticas ao desenvolvimento da mesma, mas que pode nos revelar outras questões.

Alguns historiadores como Phillipe Perrot, autor de *Pour une histoire des histoires du costume*, assim como o próprio Barthes, também apresentam críticas ao campo de estudos em seu processo de formação:

ao examinar as publicações francesas de história do vestuário do século XIX, Philippe Perrot as considerou cegas tanto às complexidades dos significados culturais quanto às variações dos padrões de consumo relacionados à moda e roupas⁸⁷ (TAYLOR, 2004, p. 39).

Desta maneira, constata-se que a história do vestuário é, durante o século XIX e início do XX, uma área do conhecimento que se mostrou pouco focada nas relações,

⁸⁷ Trecho original: “Surveying nineteenth-century French dress history publications, however, Philippe Perrot found them all blind both to the complexities of cultural meanings and the variations of consumption patterns related to fashion and clothes”.

complexidades e significados culturais do vestuário, enquanto colocou as atenções nos aspectos formais do vestuário e de sua visualidade, que visavam apresentar uma dada realidade histórica (no fundo, apenas imagética). Esta seria, portanto, uma história ilustrada do vestuário.

Tal questão do visual aparece como uma crítica de Barthes sobre a confusão entre critérios internos e externos, que ocorrem na área:

O problema é mais grave, porque mais específico, no que se refere ao erro fundamental de todas as histórias da indumentária, que consiste em confundir, sem precaução metodológica, os critérios internos e externos de diferenciação. O vestuário é sempre implicitamente concebido como o significante particular de um significado geral que lhe é exterior (época, país, classe social); mas, sem aviso prévio, o historiador ora segue a história do significante – evolução das silhuetas –, ora a do significado – reinos, nações (BARTHES, 2005, p. 263).

Como ele afirma, os autores de história da indumentária confundiriam os critérios em relação ao significante do vestuário, que seria sua “evolução” de silhuetas e seus significados (como reinos, nações, classes), mas isso demonstra o que se está discutindo neste trabalho, ou seja, que a história do vestuário até aquele momento tratava, sem saber com total clareza, do universo das imagens do vestuário, e não do vestuário em si, e portanto, os critérios teriam outra complexidade.

A pertinência do visual na história do vestuário mostrará constituinte de novos caminhos metodológicos, a partir da transição para o século XX, no qual se verá que novos métodos serão incorporados, assim como haverá o surgimento de estudos que evidenciarão uma “nova história”. No entanto, vale sublinhar que a imagem continua tendo sua importância no contexto de escrita e de publicações.

Ela causará processos tão próprios dentro da história do vestuário, que a própria ideia de fonte histórica será confusa para muitas/os historiadoras/es, particularmente quando tratam do processo de desenho e redesenho de imagens que vem edificando o campo de estudos.

Para Davenport (1948, p. ix), “é quase impossível redesenhar (mesmo com a mais louvável intenção de esclarecimento) sem falsificar outra época em termos de sua própria”⁸⁸, trazendo uma ideia de imbricação entre passado e presente que só

⁸⁸ Trecho original: “It is almost impossible to redraw (even with the most laudable intention of clarification) without falsifying another age in terms of one’s own”.

pode ser vista, de fato, à luz das teorias de imagem como a de Warburg e Didi-Huberman, como enfoque adiante nesta tese, na perspectiva da obra *Três Séculos de Modas*.

A ideia do redesenho de documentos históricos, na visão de Davenport (1948), iria contra os preceitos de disponibilizar documentos de época. Toda a sua pesquisa se baseia em fontes, que segundo ela, apresentariam ilustrações, quase na totalidade, documentais. Como afirma a autora, “apesar da minha aversão por livros ilustrados com desenhos lineares, não posso negar que o pequeno Hottenroth faz parte da fundação de uma biblioteca de costumes” (DAVENPORT, 1948, p. 935)⁸⁹, indicando que vê com bons olhos a obra do ilustrador alemão, apesar dela não possuir fontes originais e somente redesenhos.

Hottenroth será um dos expoentes da Alemanha, no século XIX, dentro da escrita da história ilustrada do vestuário. Conforme destaca Cumming (2004, p. 20), “a escola alemã e francesa liderou o campo dos estudos de vestimenta por um período crucial entre 1870 e 1930”⁹⁰, e uma abordagem reconhecida até os dias de hoje reside na obra do alemão Carl Köhler, que teria dois de seus estudos (de 1871 e 1877) transformados em livro, os quais foram traduzidos para o inglês como *A History of Costume*, em 1930.

A obra mais conhecida de Köhler é a junção de “dois tratados sobre a história do vestuário”, que, na verdade, “foram editados e atualizados por Emma Von Sichart [...] lançada em uma única publicação” (ALMEIDA, 1995, p. 290). Köhler escreveu esses tratados na década de 1870 e um deles se chamava *Die Trachten der Volker in Bild und Schnitt* (1871), traduzido como “os trajes dos povos em pinturas e gravuras”, o que demonstrou a importância das referências na imagem da arte como base para os estudos do vestuário. O outro se chamou *Die Entwicklung der Tracht in Deutschland während des Mittelalters und der Neuzeit*, que na tradução ficou “o desenvolvimento de trajes tradicionais na Alemanha durante a Idade Média e os tempos modernos”.

José Almeida (1995), que teve acesso a edição em português lançada pela primeira vez em 1993, apresenta algumas características da edição da obra por parte de Emma Von Sichart, informando que a autora “suprimiu, por exemplo, os trechos

⁸⁹ Trecho original: “Despite my distaste for books illustrated by line drawings, I cannot deny that the little Hottenroth is part of the foundation of a costume library”.

⁹⁰ Trecho original: “German and French scholarship led the field in dress studies for a crucial period between about 1870 and 1930”.

referentes à história dos povos e países estudados”, o que influenciou historicamente “nossa compreensão sobre as concepções do autor sobre o assunto” (ALMEIDA, 1995, p. 290-291).

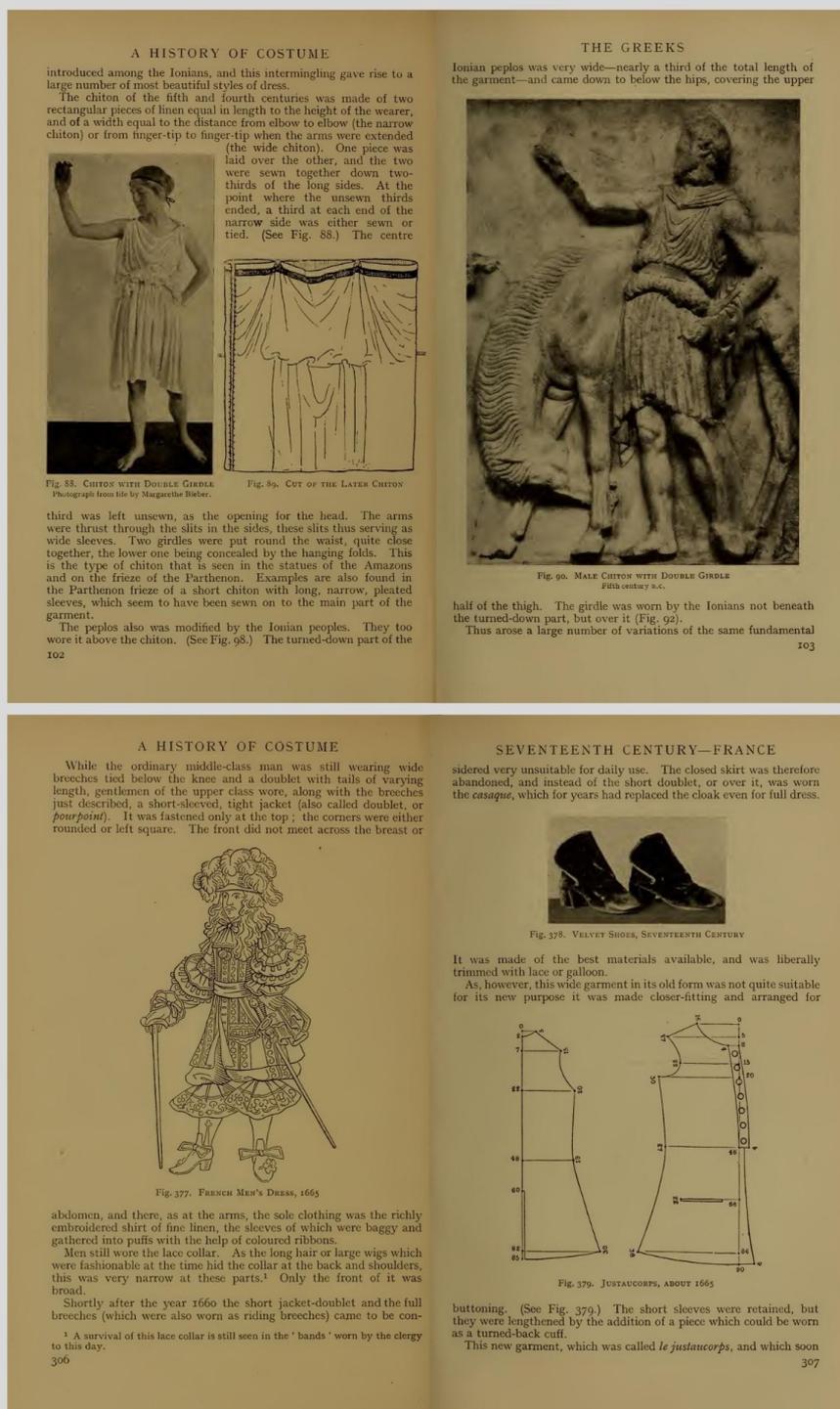
As descrições das ilustrações, que intercalam reproduções de artefatos artísticos, desenhos lineares e moldes, têm bastante importância e são apresentadas como a primeira parte do livro, onde são descritas mais informações como datas e, particularmente, descrições mais minuciosas dos trajes apresentados, além das medidas dos padrões relacionados com detalhamentos escritos.

Sua importância então se encontra, segundo concepção de Almeida (1995, p. 290-291), nas “descrições minuciosas dos trajes com todo o detalhamento das técnicas de confecção das roupas”. Estas informações, que se encontram em maior parte no início da obra, são resumidas pela editora, ao longo dos outros capítulos, em um texto mais fluido, intercalado pela diversidade de imagens como se pode ver na *Prancha 14*, e com a inovação da inclusão de fotos de reproduções de roupas criadas a partir dos moldes fornecidos.

Preocupando-se em aprimorar nosso conhecimento sobre o vestuário de outros períodos históricos, a pesquisadora produziu fotos com modelos vivos portando as roupas escolhidas e deixa registrados cuidados àqueles que se interessarem em reproduzir os trajes ilustrados dos quais fornece a descrição e todas as medidas para sua confecção (ALMEIDA, 1995, p. 290-291).

A fotografia abre novas frentes para a ilustração nos livros de história do vestuário. Como aponta o *Dicionário da Imagem*, “a fotografia questiona a nossa relação com o real e sua representação” (JUHEL, 2011, p. 176). Tal técnica, que se baseia na exposição a luz óptica de uma chapa sensível, hoje conhecida como analógica, revelava uma imagem com processos químicos que irá desafiar nossa percepção e instaurará modos de apresentação que inauguram outra frente em nossa cultura visual.

Figura 14 - Páginas da obra traduzida em inglês de Carl Köhler (c.1930)



[14] Páginas 102, 103, 306 e 307 da obra *A History of Costume* (1930), tradução em inglês da obra de Carl Köhler.

Fonte: KOHLER, 1930 (Internet Archive - Open Source Collection).

Fonte: Elaborado pelo autor.

No caso dos livros ilustrados, as fotografias agora serão capazes de registrar objetos, esculturas e quadros em museus, assim como roupas e acessórios, sejam em posições deitadas ou mesmo em manequins vestidos (no caso mais específico das roupas). No livro de Köhler, os moldes apresentados foram reproduzidos por Emma von Sichart e vestidos em modelos fotografados para publicação no livro, elevando a apresentação dos objetos a um novo patamar, até então não encontrado em livros dessa biblioteca. As obras ilustradas, antes da popularização da fotografia, ainda se utilizavam de diversas ilustrações em xilogravura ou litogravura, que se transformaram em cores e técnicas, mas continuavam possuindo uma linguagem bem estruturada.

A fotografia iniciará um processo novo de percepção e registro de objetos e obras artísticas. Ela ajudará, por exemplo, no desenvolvimento da fotogravura, técnica em que o processo da fotografia fornecia os clichés (formas) para a criação dos gravadores de matrizes gráficas, as quais geravam a reprodução dessas fotografias em impressos. Tal processo produziu uma relação que ajudou a definir a edição da linguagem da fotografia e foi o primeiro contato da técnica nos impressos no início do século XIX (JUHEL, 2011). Pode-se verificar tal técnica de fotogravura em obras como a de James Planché, mas no caso da obra do alemão Köhler, que originalmente deveria conter apenas gravuras, em sua edição no século XX já poderia contar com imagens fotográficas reproduzidas entre suas páginas.

A partir de uma análise minuciosa de artefatos arqueológicos e artísticos criada por Köhler, que é ampliada nas fotografias da editoria final de seu trabalho, assim como as ilustrações e moldes de diversos tipos de roupas com medidas de referência, o livro possui detalhamentos técnicos que visam ajudar na reprodução das peças estudadas.

Como explicita Cumming (2004, p. 20): “O pioneirismo de Köhler foi útil para os figurinistas de teatro e, até certo ponto, para os pintores históricos: a precisão estava relacionada não apenas às representações de trajes passados – em pinturas, gravuras e assim por diante –, mas à sobrevivência tridimensional”.⁹¹

A historiadora inglesa coloca uma situação contraditória para essa publicação, pois enquanto há um crescente interesse pelos estudos que forneçam detalhamentos

⁹¹ Trecho original: “What Köhler pioneered was useful for theatre costumiers and, to a degree, to history painters: accuracy was related not just to depictions of past dress – in paintings, engravings and so forth – but to tri-dimensional survivals”.

técnicos para figurinistas, isso também levaria o assunto para um âmbito ainda da discussão muito pautada em elementos gráficos e visuais e seus detalhes técnicos, enquanto academicamente já se esperava do campo uma análise mais aprofundada das relações e usos que permeavam tais peças (CUMMING, 2004, p. 20).

A ideia de uma história do vestuário baseada na descrição detalhada do objeto, como se viu, foi muito criticada por seu aspecto meramente preocupado em questões formais e estéticas. Köhler, por exemplo, que possuiria considerações em relação a aspectos sociais e históricos escritas na primeira versão da obra, teve esse conteúdo de texto retido do livro pela sua editora Emma von Sichart, inviabilizando seu conhecimento, já que as versões traduzidas para o português advêm desta edição inicial (ALMEIDA, 1995).

A própria editora da obra alemã cita, no prefácio, que quem quisesse ler sobre a história de vários períodos haveria como referência a obra *Die Mode*, de Max Von Boehn, a qual segundo ela, “escreveu, de modo insuperável, os antecedentes históricos do vestuário, e como em seus livros uma parte da minha tarefa encontra-se incomparavelmente realizada, pude voltar minha atenção para lado técnico do tema” (KÖHLER, 2018, p. 6).

Esse trabalho de Von Boehn, publicado primeiramente entre 1907 e 1925, também é prestigiado por Davenport (1948) em seu apêndice de referências de livros de vestuário. Segundo diz, não crê “(...) que jamais tenha havido algo que se compare, em quantidade, qualidade e preço modesto” (1948, p. 935)⁹² e elogia, igualmente, suas imagens, tanto pela diversidade e uso de fontes documentais, quanto por sua organização cronológica. A obra foi traduzida para o inglês e tem certa difusão no Brasil por suas edições em espanhol intituladas *La Moda – Historia del Traje en Europa*, pela última vez publicada na década de 1950, com 12 volumes.⁹³

A obra de Carl Köhler traz, por meio de imagens, novas perspectivas para a historiografia do vestuário nas primeiras décadas do século XX. Em primeiro lugar, assim como na obra de Racinet e Hottenroth, os autores disponibilizam moldes com medidas de alguns trajes, dando informações técnicas para leitoras/es especializadas/os que buscam reproduzir as peças. Para além disso, pelas mãos de

⁹² Trecho original: “I do not suppose that there has ever been anything to compare, in quantity, quality and modest price”.

⁹³ Há um conjunto completo de edições disponíveis na Biblioteca da FAAP São Paulo – Fundação Armando Álvares Penteado, assim como em capítulos posteriores veremos que o autor fará parte da bibliografia de Gilda de Melo e Souza (1987) e Flávio de Carvalho (2014).

Emma von Sichart, apresenta imagens fotográficas de trajes reproduzidos e objetos museológicos, abrindo frente para novas percepções do corpo vestido e da cultura material da moda.

De acordo com Cumming (2004, p. 29), “as mudanças mais óbvias no estudo do vestuário após 1900 ocorreram porque muitas outras coleções de museus estavam sendo montadas, estudadas e exibidas”.⁹⁴ Essa exibição, a partir da fotografia, sem dúvida, pôde tomar um grande fôlego.

Novas abordagens sobre o vestuário e a moda chegarão ao campo acadêmico, apoiadas em um olhar multidisciplinar, que se relacionava com áreas como a sociologia, a psicologia e a antropologia. Pode-se levantar, para o entendimento destas tendências, a proposição do historiador Giorgio Riello (2011). Em primeiro lugar, deve-se assinalar, a partir da obra comentada de Carl Köhler, a primeira tendência que definiria o campo de estudos que me debruço até aqui, chamado de “história do vestuário” (no inglês, *history of dress* ou *costume history*), uma área que contextualiza objetos em relação a suas formas e estilos, relacionando-os com objetos semelhantes no tempo e espaço. Esse campo de estudos começa a se sistematizar a partir de meados do século XIX e se torna um método predominante no pós-guerra.

Esta metodologia é observada por Cumming (2004, p. 29) quando trata de estudos que “tendem a se relacionar com a aplicação percebida de material encontrado e apresentado em público, ou pelo menos em círculos acadêmicos”.⁹⁵

Desta maneira, esse tipo de atenção ao objeto a partir do século XX, como que por influência de Carl Köhler, será conhecida como um manejo investigativo centrado no objeto (*object-based research*), porém diferente do que se entende pelos estudos de cultura material que se estabelecem já ao final o século XX, como a obra *O Casaco de Marx*, de Peter Stallybrass (2004).

Aqui o olhar centrado do objeto significa o foco em objetos artísticos e arqueológicos como fontes do dados a serem coletados, com o intuito de prestar informações técnicas que permitam a reprodução desses trajes, mas ainda com um olhar macro, que visa mostrar muitos exemplos, que por vezes, ficavam

⁹⁴ Trecho original: “The most obvious changes in the study of dress after 1900 occurred because many more museum collections were being assembled, studied and displayed”.

⁹⁵ Trecho original: “Slowly, from the late 19th century (...) primitive methodologies were acquired in the study of dress. These tend to relate to the perceived application of material found and presented in public, or at least scholarly circles”.

descontextualizados e pouco sócio-antropológicos, ou seja, pouco interessados nas relações humanas que regiam o uso destes objetos.

Voltando a divisão de vertentes dos estudos da área, Riello (2011) apresenta a segunda tendência, conhecida como *Fashion Studies*, ou estudos sobre moda, como uma vertente mais multidisciplinar sobre o vestuário e que se estabelecerá na década de 1980, o que comentarei adiante que ela possui seus primeiros pilares algumas décadas antes.

Existem estudos do final do século XIX e do início do XX que abrirão um nova corrente sobre o pensamento em relação a moda, formada principalmente pelos textos de Thorstein Veblen (*Theory of Leisure Class*, 1899) e George Simmel (*Philosophie der Mode*, 1905), assim como a publicação de John Carl Flügel, *Psicology of Clothes*, publicada no ano de 1930, todos de procedência alemã:

Tais teorias da moda praticamente não tiveram impacto nos estudos de história do vestuário até pelo menos sessenta anos depois, nas décadas de 1960 a 1980. Uma seleção feita nos muitos livros novos de história do vestuário do período 1900-30 mostra pouca mudança dramática em relação às abordagens antiquárias. Alguns autores acrescentaram um pouco de história social, embora nenhuma referência tenha sido feita à existência de uma classe trabalhadora e poucos até ao vestuário da classe média⁹⁶ (TAYLOR, 2004, p. 46).

Por sua vez, Cumming (2004) aponta que as teorias desenvolvidas por antropólogos, sociólogos e economistas tiveram pouca influência na mudança do foco de estudos da história do vestuário, que já havia ido em direção a uma visão mais centrada no objeto, e só mais tarde tais conceitos seriam reexaminados.

Neste sentido, a história do vestuário pareceu se manter, historicamente (até meados do século XX), atrelada a diversos preceitos dos livros de trajes, e por conseguinte, do caráter visual do vestuário. Caminhando de uma visão romântica e idealizada, ela ganha novos contornos com a descrição minuciosa de artefatos, mas não deixa de focar nos aspectos formais e, em consequência, visuais desses objetos.

⁹⁶ Trecho original: "Such fashion theories made virtually no impact on dress history/dress studies until at least sixty years later, in the 1960s-1980s. A selections drawn form the many new dress history books of the 1900-30 period shows little dramatic change from antiquarian approaches. Some authors added a little social history, although no references were made to the existence of a working class and few even to the dress of the middle class".

Assim, mesmo encaminhando-se para novos olhares em direção ao século XX, a imagem dentro da história do vestuário manterá sua importância como um pilar em sua escrita histórica.

A “adoração pelas imagens”, se posso assim me referir, levará a publicações, que pouco estavam interessadas em apresentar documentos tão fiéis à época, e sim um panorama visual da comumente chamada “evolução do vestuário”. Será a tendência que Davenport (1948) teria aversão: livros feitos apenas de redesenho, explorando uma quantidade enorme de ilustrações. Inspirados por Racinet e Hottenroth, autores trouxeram versões mais simples dos livros de luxo, agora com ilustrações geralmente em preto e branco, que popularizariam ainda mais essa história ilustrada do vestuário.

Exemplo desse tipo de livro de trajes ilustrados é a obra de Talbot Hughes, de 1913, que apresenta diversas ilustrações como que formando um banco de referências visuais sobre a história dos trajes. Como o próprio nome já diz, a obra seria uma explicação sobre vestuário para artistas e criadores de roupas. Observe-se, a seguir, o que considera em sua apresentação:

O assunto do traje histórico cobre uma infinidade de detalhes que um volume de cada século poderia ser escrito, com centenas de ilustrações. Assim sendo, a maioria dos trabalhos de figurino são caros e desconcertantes; mas espero que este pequeno manual prático seja uma adição útil às muitas obras lindamente ilustradas que já existem. Dividi a questão em séculos e reinos, na medida do possível, nesta pequena obra, além de separar os trajes masculino e feminino, simplificando assim a referência. Também foi feita uma inclusão especial: fornecer ao criador ou designer de roupas proporções e padrões reais, colhidos em vestidos antigos, tão longínquos quanto os que pudessem ser obtidos; e sou muito grato às autoridades do Victoria and Albert Museum pela permissão que me foi dada para examinar e medir seus espécimes únicos (...). Eu usei desenhos lineares contornados no texto, como sendo mais claros para fins de explicação. As datas dadas às ilustrações devem ser tomadas como aproximadas à hora em que o estilo foi usado. Muitas das fotografias foram arranjadas de minha própria coleção de roupas, o que tornou grande parte de minha pesquisa simples, confiável e agradável. Também fico feliz em afirmar que, antes da revisão final deste livro, ouvi dizer que minha coleção de trajes e acessórios históricos será, depois de uma exposição preliminar no Sr. Harrod's, apresentada ao Museu Victoria e Albert como um presente para a nação pelos diretores da empresa (HUGHES, 2011).⁹⁷

⁹⁷ Trecho original: “The subject of Historical Costume covers such a multitude of detail that a volume on each century could be written, with hundreds of illustrations. Thus, it is, most works on costume are expensive and bewildering; but I hope this small practical handbook will be a useful addition to the many

Como se percebe, o livro se pretende um pequeno manual prático e o uso dos desenhos lineares se tornam mais fáceis para fins de explicação do que importaria nesse caso, que são os aspectos formais, retirando-se as cores dos trajes e seus acessórios ao longo da história. Segundo Cumming (2004, p. 22), “é fácil criticar à primeira vista, e hoje ninguém seria ousado o suficiente para tentar um livro que abordasse da Pré-história até 1860 em 364 páginas, repleto de diferentes tipos de ilustrações”⁹⁸, tarefa tão complexa quanto a de Racinet.

O livro de Hughes contém 118 grupos de ilustrações do tipo “esboçada”, desenhadas apenas com traços contornados ou, como foi mencionado aqui anteriormente, “desenhos lineares”. Além disso, apresenta 31 pranchas de imagens e 68 moldes com medidas, ou seja, o autor é um discípulo de várias vertentes da área, formando uma conjunção de ilustrações, modelagens para reprodução e também fotografias, que agora no século XX estavam adentrando aos livros de história como reproduções (como aconteceu na obra de Köhler).

Contudo, no caso de Hughes, os desenhos lineares são o grande carro-chefe da obra, particularmente pela sua expressividade de uso. Na visão de Cumming (2004, p. 22): “seu redesenho, pastiche impreciso de pinturas, gravuras e esculturas originais, popularizou uma forma de ilustração que tem sido, intermitentemente, uma característica do assunto desde então”.⁹⁹

Quanto ao modelo de apresentação de imagens, vale comparar Hughes a Racinet e Hottenroth, pois todos trazem à historiografia do vestuário a apresentação de personagens enfileiradas ou agregadas em um quadro único, apresentando

beautifully illustrated works, which already exist. I have divided the matter into centuries and reigns, as far as possible, in this small work, besides separating male and female attire, thus simplifying reference. A special feature has also been made, of supplying the maker or designer of dress with actual proportions and patterns, gleaned from antique dresses, as far back as they could be obtained; and I am much indebted to the authorities at the Victoria and Albert Museum for the permission given me to examine and measure their unique specimens; (...) for their valuable assistance with interesting specimens. I have used outline drawings in the text, as being more clear for purposes of explanation. The dates given to the illustrations are to be taken as approximate to the time in which the style was worn. Many of the photographs have been arranged from my own costume collection, which has made so much of my research simple, reliable, and pleasant. I am also happy to state that before the final revision of this book I have heard that my collection of historical costumes and accessories will, after a preliminary exhibition at Messrs. Harrod's, be presented to the Victoria and Albert Museum as a gift to the nation by the Directors of that firm.”

⁹⁸ Trecho original: “It is easy to criticize with hindsight and no-one today would be bold enough to attempt a book that covered prehistory to c.1860 in 364 pages packed with a mass different types of illustration”.

⁹⁹ Trecho original: “The inaccurate pastiche re-drawing of original paintings, prints and sculptures popularized a form of illustration that has been, intermittently, a feature of the subject ever since”.

conjuntos visuais sobre cada período ou estilo que se deseja apresentar no livro, e focando alguns momentos em detalhes. Em dados casos, nestas obras, tais desenhos possuem datações ou numerações que ajudam na indicação do texto.

Pode-se observar a seguir, na *Prancha 15*, exemplos dos desenhos de Hughes, que vão de trajes completos a conjuntos de sapatos e detalhes de bordados.

Neste sentido, o autor inglês e suas reproduções são um exemplo de uma corrente de história do vestuário que continuaria a ter seu espaço no mercado editorial, a partir do estilo de desenho linear apresentado. Isso pode ser encontrado, por exemplo, em outra obra deste estilo, publicada quase 50 anos depois, pelo alemão Erhard Klepper, com título original de *Das Büchlein von den 1000 Kostümen (O livreto com 1000 costumes [1963])*, que contém mais de mil ilustrações redesenhadas por meio de fontes que o autor cita de referência.

O livro teve bastante circulação em sua versão lançada com o título *El traje a traves de los tiempos* (Barcelona, Editora GG, 1971), que suprimiu do título original a informação sobre a quantidade de imagens contida no texto, uma prerrogativa que se pode constatar nos autores de história do vestuário, no intuito de afirmar que apresentam um quadro expressivo de imagens de referência e, por isso, acabam criando formas próprias de apresentação, como a composição de personagens enfileiradas, conjuntos justapostos de sapatos, penteados, acessórios, criando imagens que nossos olhos aprenderam a ler.

Deste modo, é interessante abrir o questionamento do que é considerado de valor por historiadoras/es do vestuário mais contemporâneas/os e o que acaba por possuir maior replicação e consumo dentro do mercado editorial e do universo imagético do consumo de imagens na indústria da moda.

De um lado, há um campo visual da história do vestuário, que atrai consumidoras/es de livros e perpetua um fluxo de imagens que fortalecem o próprio campo, como acontece com a obra de Racinet, a qual teve sua última edição internacional publicada novamente em 2021. E de outro, diversos novos métodos que visavam ampliar os estudos sobre o vestuário e a moda a partir do século XX, inseridos em diferentes perspectivas, mas que por sua tradição recente e por conterem valores de uma negação da grandes histórias, dos períodos cronológicos extensos, acabam tendo pouca atratividade para um mercado que se interessa por publicações de cunho generalista que possam atrair diversos públicos.

Figura 15 - Ilustrações em estilo linear na obra de Talbot Hughes.

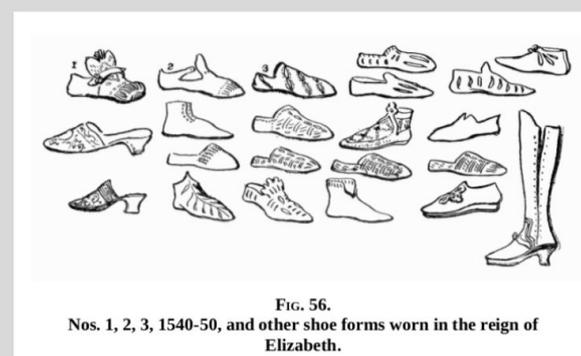
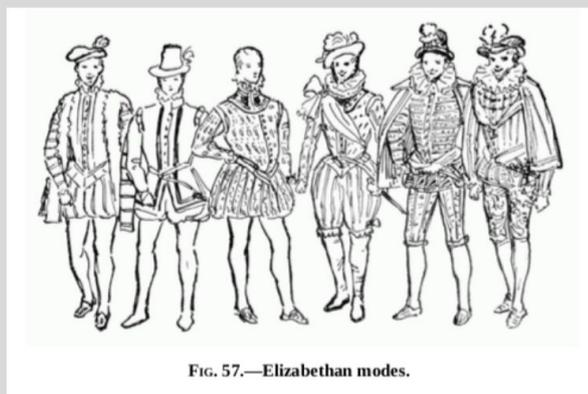
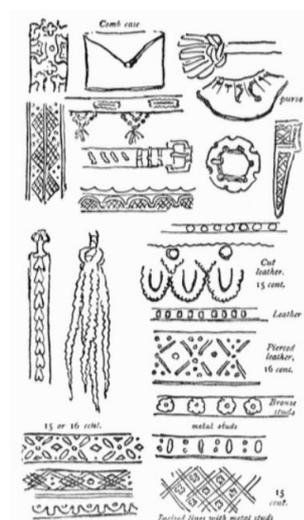


Plate IX.—(a) Lady's Embroidered Silk Jacket. 1605-30. (b) Lady's Bodice of Silk Brocade. 1680-1700.



[15] Ilustrações da obra *Dress design: An Account of Costume for Artists & Dressmakers*.
Fonte: HUGHES, 2011 [1920] (Project Gutenberg).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Isso demonstra a complementariedade de caminhos metodológicos dentro do campo de estudos. Por uma parte, uma história baseada em artefatos como pinturas, gravuras e relatos do passado, ou seja, representações, e por outra, um campo de estudos mais centrado no objeto vestuário, na cultura material, atentando aos dados e interpretações específicas, e não generalistas, que o campo anterior poderia instigar.

Como foi dito, em alguns séculos se construíram diversas formas de escrita da história do vestuário. Esta questão não necessariamente seria um problema, porém influenciou, em certa medida, a dificuldade de estabelecimento do campo da moda dentro do ensino superior, como sublinha Cumming sobre a questão do ensino na Inglaterra, na segunda metade do século XX:

Um grande problema foi a falta de um método aceito de treinamento para historiadores de vestimenta, mesmo quando os materiais para estudo aumentaram e seu uso se tornou mais diversificado. A disciplina não encontrou seu caminho no ensino superior com facilidade. Os estudantes de história da arte podem descobrir o assunto por acaso, mas raramente eram oferecidas palestras ou a opção de estudá-lo sistematicamente. Nas faculdades de arte, especialmente aquelas com departamentos de *design* de teatro ou treinamento para estudantes que queriam ingressar no mercado de moda, teve um pequeno papel e se infiltrou nos currículos das faculdades de formação de professores, muitas vezes aliadas ao estudo do bordado e da costura¹⁰⁰ (CUMMING, 2004, p. 31).

Pode-se assinalar, portanto, o desenvolvimento do campo de estudos, relacionando-o com o surgimento de revistas acadêmicas. Desta forma, surge em 1967 a revista *Costume*, pertencente a *Costume Society of Great Britain*. Cumming (2004) comenta um dos principais objetivos da revista, que em seu lançamento seria: “promover o estudo e a preservação de exemplos significativos de trajes históricos e contemporâneos. Isso abrange a documentação de exemplos sobreviventes, o estudo das artes decorativas aliadas à história do vestuário, bem como as fontes literárias e

¹⁰⁰ Trecho original: “A major problem was the lack of an accepted method of training for dress historians, even when the materials for study enlarged and their use became more diverse. The discipline did not find its way into higher education easily. Students of art history might discover the subject by chance, but were rarely offered lectures or the option to study it systematically. In art colleges, especially those with theatre design departments or training for students who wanted to enter the fashion trades, it played a small part and it crept onto the syllabuses of teacher training colleges, often allied to the study of needlework and dressmaking”.

pictóricas”¹⁰¹ (CUMMING, 2004, p. 31). Nos Estados Unidos, por exemplo, o surgimento da revista *Dress (the journal of costume society of America)*, em 1975, demonstrou o interesse no campo de conhecimento por parte dos estadunidenses, ainda dentro do nicho dos colecionadores, curadores e dramaturgos.

Mais tarde, em dezembro de 1998, é publicada a primeira edição da revista *Fashion Theory*, que acabou por popularizar o campo acadêmico como de estudos da moda, ou como são chamados na língua inglesa, *fashion studies*, como já comentado na divisão teórica de Riello (2011).

Como mencionei anteriormente, é somente na segunda metade do século XX que o campo de estudos do vestuário e da moda se estabelece academicamente, influenciado pelos estudos de áreas já mais estabelecidas como a antropologia, a sociologia e a economia, assim como pela influência da nova história da Escola de Annales, trazendo novas abordagens sobre o tema ao longo do século.

O campo desta história ilustrada do vestuário, que se construiu por meio da difusão de imagens entre os séculos XIX e o início do XX, mesmo ganhando novos contornos centrados em objetos, teve sua tradição historiográfica vista como defasada, preocupada apenas com aspectos formais, como criticaria Barthes (2005). Se a história do vestuário se estabeleceu como campo por meio das imagens, ao invés de relegar essa narrativa a um plano menor, visto apenas como descritivo ou preso em questões visuais idealizadas e romantizadas, por que não olhar mais a fundo para a problemática endereçada pelo visual?

Aprofundarei a investigação no sentido de entender como historiadoras/es arquitetaram uma percepção do vestuário e dos modos e costumes, os quais acabam se tornando parte de um imaginário global mediado por imagens.

Para tanto, é necessário acionar teorias e questionamentos em torno de uma perspectiva que possa tornar as imagens o ponto central da problematização. Mais respostas serão encontradas na análise das imagens do livro *Três Séculos de Modas*, momento no qual as questões levantadas até aqui se unirão à visão do campo da história da arte sobre os sintomas nas imagens.

3.6.1 Listagem das obras “Livros modernos”

¹⁰¹ Trecho original: “...to promote the study and preservation of significant examples of historic and contemporary costume. This embraces the documentation of surviving examples, the study of decorative arts allied to the history of dress, as well as literary and pictorial sources”.

Quadro 6 - Obras da seção "Livros modernos"

Ano	Autor (Citação)	Título da obra	Região	Acervo
1919-1920	BOEHN, Max von	Die Mode: Menschen und Moden im neunzehnten Jahrhundert (reproduções em fotogravura)	Alemanha	Ohio State University Library – Internet Archive
1920 [2011]	HUGHES, Talbot	Dress design - An Account of Costume for Artists & Dressmakers (ilustração própria)	Inglaterra	Project Gutenberg
c.1930 [1956]	KHOLER, Carl	History of Costume (reproduções fotográficas e ilustrações próprias)	Inglaterra	Archaeological Survey of India – Internet Archive
1948	DAVENPORT, Millia	The book of costume (reproduções fotográficas)	Inglaterra	Internet Archive
1951	BOEHN, Max von	La moda: historia del traje en Europa desde las origenes del cristianismo hasta nuestros dias (reproduções fotográficas)	Alemanha	Acervo Biblioteca FAAP-São Paulo
1971	KLEPPER, Erhard	El traje a traves de los tempos. (Título original: Das Büchlein von den 1000 Kostümen) (ilustração própria)	Alemanha. Tradução: Espanha	Acervo pessoal

Fonte: Elaborado pelo autor.

4 TRÊS SÉCULOS DE MODAS: UMA HISTÓRIA PIONEIRA E SEUS SINTOMAS

4.1 Análises preliminares sobre a obra

4.1.1 Descrição, localização em acervos e citações

O que trarei não são as primeiras considerações que faço sobre a obra *Três séculos de modas (1616-1916)*, afinal tenho realizado pesquisas sobre ela e seu autor desde o programa de Mestrado em Moda, Cultura e Arte, nos idos de 2010¹⁰², e que acabou dando origem ao livro *Entre palavras, desenhos e modas: um percurso com João Affonso* (2020), publicado dez anos depois. Isto mostra que há tempos esse livro tem instigado reflexões, permeado investigações e apontado direcionamentos.

Em 2019, no cômputo da obra *Estudos de Indumentária e Moda no Brasil: Tributo a Sophia Jobim*, publiquei um estudo mais detalhado sobre a construção do livro, dando destaque para pontos de sua bibliografia. Naquele ano ainda lancei um repositório digital de referências com a maior parte das obras citadas pelo autor, chamada de “Biblioteca João Affonso”.¹⁰³

Portanto, neste capítulo deixarei uma descrição da mesma e proponho trazer figuras históricas e personagens importantes para assim analisar pontos de confluência historiográficos da obra com os livros comentados anteriormente, e por fim, pontuar minha análise warbuguiana de suas imagens.

Dado o percurso mais aprofundado dentro desta pesquisa de doutorado, chego a um momento de interpretação mais iconológica, sintomática, fantasmagórica das imagens do livro, algo não realizado em pesquisas anteriores. Porém, ressalto que se torna necessário, antes de prosseguir, situar melhor essa publicação e entender como ela está atrelada à tradição já apresentada dos livros de traje.

A obra *Três Séculos de Modas (1616-1916)* foi organizada e desenhada pelo intelectual maranhense radicado em Belém, João Affonso do Nascimento, e é considerada a primeira publicação de história do vestuário escrita e ilustrada por um brasileiro até a metade do século XX. Foi publicada em 1923 e teve reedições lançadas em 1976, em Belém, e em 2014, no São Luís.

¹⁰² Cf. HAGE, Fernando. *João Affonso (1855-1924): entre palavras, desenhos, costumes e modas*. 2010. 142 f. Dissertação (Mestrado em Moda, Cultura e Arte). Centro Universitário Senac – São Paulo, São Paulo, 2010.

¹⁰³ Disponível em <https://fernandohage.weebly.com/bibliotecajoaoaffonso.html>. Ver mais: HAGE, Fernando. *Biblioteca João Affonso: curadoria história em um ambiente digital*. I Encontro dos GTs do Colóquio de Moda - 2020 - GT 1 (Moda, cultura e historicidade). A listagem completa das obras encontra-se no *Apêndice 1*.

Como se observa na *Prancha 16*, a obra possuiu diferentes capas em suas edições, começando por uma desenhada pelo próprio autor em 1923 e outras versões com recursos de edição gráfica das edições de 1976, de autoria desconhecida, e do ano de 2014, criada por Albani Ramos e Jorge Murad.

Três Séculos de Modas é apresentado como um conjunto de “páginas despretensiosas” feitas para não cansar o leitor, pois para Affonso se a hipótese fosse esgotar toda a minuciosidade em que a moda se subdivide, isto daria “uma boa meia dúzia de grossos volumes” (AFFONSO, 2014, p. 33), como os luxuosos livros de trajes que o antecederam.

O livro apresenta um panorama do vestuário masculino e feminino do vestuário da moda, século a século, divididos em seis capítulos, quais sejam, *I - Para Começar*; *II - 1616-1700*; *III - 1701-1800*; *IV - 1801-1900*; *V - 1901-1916*; e *VI - Para terminar*. Neles o autor descreve e ilustra o estilo de três tipos regionais do Norte do Brasil: a *Preta Mina*, a *Crioula do Maranhão* e a *Mulata Paraense*.

A divisão, de século a século, tem seu ponto de partida na data de fundação da cidade de Belém, terminando no ano de 1916, ano do tricentenário da cidade, motivo comemorativo pelo qual o livro teria sido produzido e lançado.

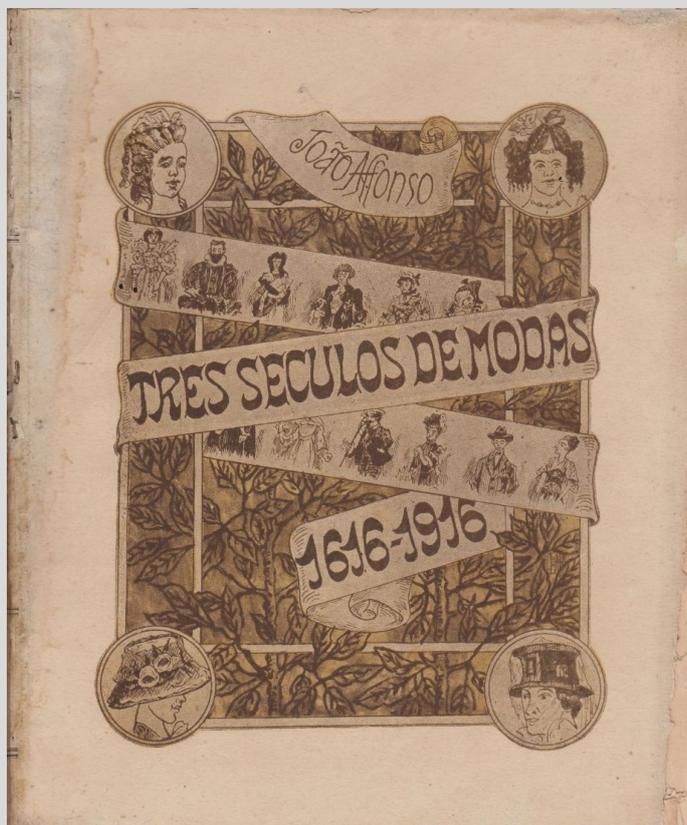
A primeira edição tem numeradas 132 páginas de texto e mais 56 ilustrações encartadas ao longo da obra. As ilustrações são publicadas em pranchas sempre com datação em destaque, intercaladas ao texto. As pranchas seguem a seguinte datação: 1616, 1640, 1660, 1680, 1700, 1720, 1740, 1760, 1780, 1790, 1795, 1800, 1805, 1820, 1830, 1850, 1860, 1875, 1880, 1885, 1895, 1900, 1905, 1910, 1913, 1915-1916.

Cada data possui a representação de uma prancha masculina e outra feminina, com exceção das específicas de penteados de 1760 e de chapéus de 1910, que se somam a dupla de pranchas por período histórico. Essas geralmente contêm uma figura representada ao centro da imagem, e em alguns casos, com destaques nos cantos superiores ou com imagens dividindo espaços delimitados da prancha.

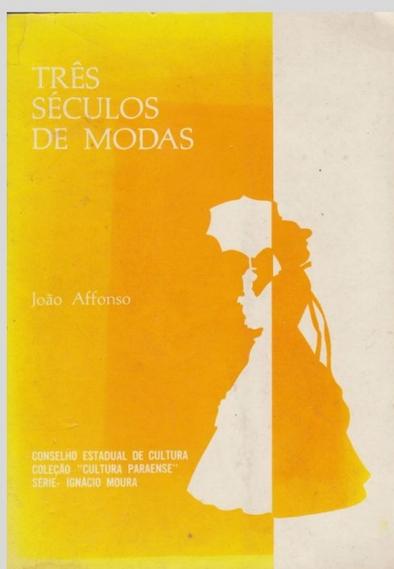
Ao total, somam-se 54 pranchas datadas e, além dessas, as duas ilustrações que constam no último capítulo do livro dos tipos femininos regionais, somam então as 56 pranchas de *Três Séculos de Modas*, apresentadas de forma introdutória na *Figura 17* a partir de uma captura de tela da página *web* criada em meu site.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Disponível em: <https://fernandohage.weebly.com/tresseculosdemodas.html>. Acesso em: 01/10/2021.

Figura 16 - Capas da obra *Três Séculos de Modas*, de João Affonso



16.1



16.2



16.3

[16] As três edições já lançadas da obra *Três Séculos de Modas* datadas de 1923 (16.1), 1976 (16.2) e 2014 (16.3).

Fonte: Acervo do autor.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 17 - Galeria de Imagens da obra Três Séculos de Modas.

GALERIA - TRÊS SÉCULOS DE MODAS



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de imagens de Affonso (1923).

A maior parte das ilustrações foram desenhadas em 1915, como constam nas assinaturas das mesmas. As ilustrações referentes aos anos de 1905, 1910, 1913, 1915-1916, além das duas pranchas de tipos regionais, foram feitas em 1916.

As ilustrações não são coloridas, mas na primeira edição foram estampadas em monocromias nos tons de preto, cinza, roxo, azul e verde, gerando diversas nuances de acordo com a impressão, dando vida às imagens e tentando relacioná-las à riqueza das gravuras de moda dos periódicos relacionados, que tanto impressionavam suas/seus leitoras/es àquela época, mas que ainda não estariam disponíveis neste tipo de publicação local. Apresento na Figura 17 um quadro geral com todas as imagens da obra em ordem de aparição, a partir de um *print screen* retirado da galeria, que foi criada com tais imagens, na página especial do livro criada em meu site pessoal.¹⁰⁵

Devido ao contexto de lançamento atrelado à comemoração do tricentenário de Belém, o livro possui um recorte temporal bem delimitado, e presente desde seu título. Afirma-se que “está convencionado que começaremos por 1616, e por 1616 começaremos” (AFFONSO, 1976, p. 35), e em sua introdução são pontuados os períodos históricos, que não serão abordados.

Nem mesmo serviria, para encurtar conversa, repartir a História em três grandes fases: a Antiguidade, a Idade Média, a Renascença; a moderação do luxo sob a austera influência dos primeiros anos de Cristianismo, as pompas das castelãs cismando embevecidas aos pizzicatos dos bandolins dos pajens adolescentes, a suntuosidade do Vaticano de Júlio II e de Leão X, decorado pelo corpo de Buonarrotti e pelo pincel de Sanzio. De parte ainda, apesar de mui próximo do ciclo traçado, o reinado de Henrique III, com seus mignons espadachins, rixosos e provocadores, batendo-se à adaga pelas betesgas solitárias da Paris de 1580 (AFFONSO, 1976, p. 35).

A citação acima do autor, logo em sua introdução, já apresenta algumas das principais características da obra: em primeiro lugar, a construção de uma história baseada em exemplos de elegância de origem nobre, principalmente francesa, ou como o autor fala, de figuras de “alguma interessante fita” (AFFONSO, 1976, p. 34), isto é, que possuem algum título de honra ou nobreza; em segundo lugar, há citação de referência do campo das artes visuais, teatro e literatura durante o texto; e por fim,

¹⁰⁵ Disponível em: <https://fernandohage.weebly.com/tresseculosdemodas.html>. Acesso em: 01/10/2021.

o uso de uma escrita rebuscada, de descrições detalhadas, ao mesmo tempo com um aspecto de crônica e de cunho mais humorístico, como já exercitava em seus impressos¹⁰⁶. Desta forma, cria um olhar próprio sobre o fenômeno da moda e sua difusão durante o período escolhido e permeado pelas convenções da escrita histórica sobre vestuário e de suas imagens.

João Affonso pode ser considerado um cronista das histórias das modas mais do que um historiador, devido ao tom dado a ele nos textos, assim como pela falta de acuidade com as citações de referências e apresentação das fontes completas do estudo, mesmo com a minuciosidade na escrita dos detalhes.

Além da pesquisa iniciada por mim, focada principalmente na trajetória e produção de João Affonso do Nascimento, que agora se desdobra aqui, ainda são poucas/os as/os autoras/es que já se debruçaram sobre o livro ou o utilizaram em suas pesquisas acadêmicas. Em pesquisa simples realizada no dia 01/11/2021, no site *Google Acadêmico*¹⁰⁷ e pelo nome da obra, foram encontrados 49 produções textuais, sendo seis artigos de minha autoria.

Posso resgatar, aqui, alguns exemplos de teses de doutorado, como a de Rita Andrade, *Boué Souers RG 7091: a biografia cultural de um vestido* (2008), que contém alguns comentários sobre o mesmo em seu posfácio, que se tornaria artigo intitulado *Notas sobre a roupa na literatura especializada* (ANDRADE, 2012), assim como o artigo *Vestir a História: Pintura, moda e identidade nacional da Amazônia, c. 1916-1923*, escrito pelo historiador Aldrin Moura Figueiredo (2012); um excerto de sua tese *Eternos modernos: uma história social da arte da literatura na Amazônia* (2001), no qual Figueiredo dedica um capítulo ao livro de João Affonso, nomeado *Desfiles do Passado Nacional*, constando uma análise descritiva de sua obra.

Não há trabalho algum que tenha se dedicado extensivamente a obra de história da moda. Os exemplos com mais dedicação ao legado de João Affonso são os citados acima. Seu trabalho como caricaturista será destacado em pesquisas, como por exemplo, de Iramir Araújo (2007, 2013, 2015), na dissertação *A flecha, a pedra e a pena: um olhar sobre a primeira revista ilustrada do Maranhão –1879/1880*,

¹⁰⁶ Entre o ano de 1908 e 1915, são constantes os textos na *Folha do Norte* assinados por Joafnas e Pimentão, pseudônimos do autor. Enquanto Joafnas assinava crônicas sobre história, invenções da ciência, acontecimentos políticos e artísticos, Pimentão fazia pequenos comentários do cotidiano da cidade. A produção do autor nesse periódico é uma das maiores de sua carreira, totalizando números expressivos. São mais de 300 artigos escritos por Joafnas e os números de “Conversa Fiada” passam dos três dígitos, com cerca de 1.200 colunas mapeadas em pesquisas anteriores.

¹⁰⁷ Disponível em: <https://scholar.google.com.br/>. Acesso em: 01/10/2021.

que trata da primeira revista ilustrada do autor, publicado em edição de livro em 2015. Este tipo de pesquisa se tornou possível pois na década de 1980, pois *A Flecha* foi publicada em uma edição *fac-símile* em São Luís, o que tornou este trabalho conhecido um século depois de sua criação.¹⁰⁸

Outra pesquisa de Mestrado, intitulada *Vestido de letras: Aspectos da moda na obra O Mulato de Aluísio Azevedo*, de Georgia Nomi (2011), retratou, de forma bastante extensa, a relação entre J.A. e o escritor naturalista mencionado. Ela utiliza a obra *Três Séculos de Modas* como uma das principais referências para extrair dados sobre os hábitos e os modismos do período traduzidos no romance maranhense, já que o autor maranhense viveu na São Luís do século XIX retratada no livro.

Muitas vezes, o produto de J.A. sobre moda é apenas citado em cronologias e listagens de estudos que falam sobre a historiografia, mas arrisco sugerir que a obra mereceria ser mais apropriada por pesquisadoras/es. Um exemplo de uso destacável é o caso Amanda Gatinho Teixeira, que utiliza como fonte as ilustrações do autor dos tipos regionais, em especial *A Mulata Paraense*, em trabalhos como: *Entre Tecidos e Adornos: a moda das mulheres das camadas populares na Belém da Belle Époque (1870-1912)* (TEIXEIRA, 2018), e *No estúdio fotográfico de Fidanza: a construção da imagem das mulheres escravizadas na cidade de Belém (1869-1875)* (TEIXEIRA, 2020).

O pouco uso da obra, como se constata, é uma questão de dificuldades que permeiam a própria história do livro, já que são omitidas as razões pelas quais ele não foi lançado na data planejada, no ano de 1916. Programado para ser publicado no ano de comemoração ao tricentenário de fundação da cidade de Belém do Pará, o livro foi publicado com atraso, apenas em 1923, pela Livraria Tavares Cardoso & Cia, sediada na capital paraense. A obra também foi reeditada na mesma cidade, em 1976, pelo Conselho Estadual de Cultura, e em 2014, o mesmo foi lançado na cidade de São Luís do Maranhão em sua terceira edição dentro da *Coleção Geia de Temas Maranhenses*, sob volume de número 24. Assim, a obra nunca contou com uma editora de porte nacional para distribuí-la de forma extensiva, dificultando o acesso a mesma até os dias de hoje.

Atualmente, existe um exemplar da edição de 1923 digitalizado, que foi disponibilizado de forma gratuita pela Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da

¹⁰⁸ SERVIÇO DE IMPRENSA E OBRAS GRÁFICAS DO ESTADO. *A flecha*. Reedição Fac-similar. São Luís, Maranhão: Sioge, 1980.

USP¹⁰⁹, sendo que o texto e imagens já se encontram sob domínio público após os 75 anos da morte de seu autor, falecido em 1924. Mesmo assim, a obra parece não ter ganho com isso ainda mais ampla divulgação em terras brasileiras, ou a publicação de alguma editora de circulação nacional, ficando restrita apenas a cidades como Belém e São Luís e a um círculo de cientistas que a procuram.

Rita Andrade (2008) comenta em sua tese, por exemplo, a dificuldade em encontrar a publicação à época do seu estudo, pois durante a pesquisa tomou contato apenas um exemplar da edição de 1976, disponível na biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, e isso sem dúvida corrobora o fato da obra ainda ser pouco utilizada no campo de estudos da moda e como fonte para estudantes. O exemplar comentado pela historiadora continua disponível no acervo da instituição.

Também foram encontrados no acervo da USP, em São Paulo, além do livro da coleção Mindlin, outro exemplar de 1923 no repositório da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFLCH). No Rio de Janeiro, foram encontrados dois exemplares, sendo a primeira e segunda edições pertencentes ao acervo da UFRJ.¹¹⁰

Tem-se notícia de um exemplar de 1923 pertencente a coleção da professora e artista Sophia Jobim, responsável por criar 1932, o Liceu Império, escola de artes pioneira na difusão de formação na área de vestuário, e também por introduzir o ensino de “Indumentária Histórica”, em 1949, na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Hoje seu acervo pertence ao Museu Histórico Nacional.

No âmbito internacional, a partir da pesquisa no banco de dados *WorldCat*¹¹¹, a edição de 1923 está disponível na *Howard-Tilton Memorial Library*, da *Tulane University* (New Orleans), na *Stony Brook University*, e na *Library of Congress* (Washington), que também possui uma edição de 1976. Já o último lançamento pode ser encontrado nas bibliotecas da *Columbia University*, *New York Public Library* (Nova Iorque) e *Michigan State University*.

Algumas questões devem ser esclarecidas de antemão sobre a obra. Diferente da ideia que, às vezes, corre no senso comum de que o livro falaria apenas sobre o vestir no Brasil ou, até mais especificamente, em Belém, é importante frisar que a obra

¹⁰⁹ Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2346>. Acesso em: 01/10/2021.

¹¹⁰ Pesquisa na Biblioteca Mário de Andrade disponível em: <http://bibliotecacircula.prefeitura.sp.gov.br/>; pesquisa do acervo USP disponível em: <https://www.buscaintegrada.usp.br/>; acervo da UFRJ disponível em: <https://buscaintegrada.ufrj.br/>. Acessos em: 02/11/2021.

¹¹¹ Disponível em: <<https://www.worldcat.org/>>. Acesso em: 06/11/2021.

tem como mote apresentar os modismos ao longo de três séculos, e segundo sua perspectiva, estes ditames teriam como origem principalmente a França:

Sendo o fito exclusivo destas linhas falar de modas, as leis por que estas se regiam e regem, sempre foram e são, desde tempos imemoriais, ditadas pela França, pelo menos à civilização chamada ocidental, de que participamos em virtude da nossa ascendência latina, e a ela teremos forçosamente que recorrer, com especialidade no tocante ao vestuário feminino (AFFONSO, 1976, p. 27).

J.A. parece não ter a memória de outros países que pudessem ditar as elegâncias, deixando de lado a influência italiana ou inglesa, por exemplo, que aparecerá depois no texto. Na verdade, no período de estudo do autor, a partir de 1616, é quando se delineiam diversos acontecimentos que colocariam a França como centro das elegâncias, com a difusão de hábitos relacionados à gastronomia, como champanhe e banquetes, e um crescimento do trabalho de artesãos e alfaiates, começando a ser divulgados mundo afora como os melhores da Europa (DEJEAN, 2010).

Na perspectiva de *Três Séculos de Modas*, o vestuário “da moda” praticado nas capitais mais desenvolvidas do Brasil à época, como Belém, Manaus, Rio de Janeiro, São Paulo, coloca-se em um processo de inserção dentro de um contexto regido pelos europeus, em especial, os franceses.

Como já fora analisado em estudos anteriores (HAGE, 2020), J.A. presta um “implícito tributo ao processo civilizador” (FIGUEIREDO, 2001, p. 30), traduzindo a realidade do período da *belle époque*¹¹² no país e do apogeu e declínio da economia da borracha na Amazônia, entre o final do século XIX e o início do XX. Neste contexto, verifica-se que existiu uma “fantasia de identificação europeia” (NEEDEL, 1988, p. 1) na elite brasileira, que direciona os bens de consumo desejáveis e a autoexibição pública da mesma, ou seja, a construção de uma imagem por meio do vestuário, que deveria estar de acordo com os padrões da dita “civilização ocidental” e que poderia ser encontrada nas gravuras da moda e nos livros ilustrados.

¹¹² Considera-se o período da *belle époque* na Amazônia entre c.1870-1910, em consonância com o desenvolvimento da exportação de borracha, que gerou grande riqueza para a região, promovendo reformas urbanas nas capitais Belém e Manaus e uma idealização por parte das elites em relação ao consumo de bens materiais e intelectuais de procedência europeia (SARGES, 2002). Esse tipo de mentalidade também é percebida em cidades como São Paulo com o crescimento da exportação de café no início do século XX (OLIVEIRA, 2014), assim como na capital do país ao período, o Rio de Janeiro (FEIJÃO, 2011).

João Affonso (1976, p. 23) escreveria que “a história do vestuário, no seu conjunto, é uma das faces da história do homem toda inteira; é a história da civilização e da sociedade humana”. Tal frase, emprestada do primeiro parágrafo do livro de Ary Renan, lançado em 1879, *Le Costume in France* (RENAN, 1879), demonstra a convenção sobre os costumes ditos civilizados e como eles estariam atrelados à difusão do fenômeno da moda.

Como posso esclarecer aqui, a construção de um sistema comercial da moda, que se ramifica num conjunto de transferências culturais de hábitos e costumes de um modo mais amplo, tem como uma de suas forças motrizes a disseminação de imagens e será neste cenário de proliferação de um sistema retórico de imagens que se localiza o autor.

É importante entender o papel de J.A. como mediador de informações sobre vestuário, hábitos e modos, que o mesmo achava importantes serem traduzidas para o público leitor, assim como ele seguiu uma tradição já estabelecida entre os historiadores do traje em seus trabalhos antecedentes, que é a de se convencionar a Europa como o centro dos costumes, e portanto, regente das mudanças da moda. Há, em Affonso, aquela confusão entre conteúdos internos e externos, significantes e significados discutida por Barthes (2005), pois o autor em alguns momentos se preocupa com as silhuetas e seus detalhes, enquanto em outros, analisa as diferentes figuras de destaque dos períodos, como se fosse clara uma relação entre as duas instâncias.

Em alguns pontos da obra, o autor demonstra entender que há nos movimentos da moda, questões de cunho econômico e comercial entre países, demonstrando compreender um aspecto conjectural do sistema produtivo da moda. Isso já apareceria na carreira dele ao escrever o artigo *O Comércio das Modas*, em 1914 na Folha do Norte, texto que transcrevi e publiquei junto a outros três textos dele no apêndice de meu livro (HAGE, 2020, p. 188-194).

Mas antes que possa tecer críticas, ao modo de Barthes (2005), tanto à escrita, quanto aos problemas da obra *Três Séculos de Modas*, é mais produtivo adentrar no propósito central desta investigação, que permeia o escopo do visual. Submergindo neste assunto, destaco aqui o objetivo do autor, como ele mesmo informa, que seria de apresentar ao seu leitor:

por quantas transformações passou sucessivamente, neste espaço de tempo, a exterioridade humana, a figura que fizeram nossos antepassados, tanto mais ridículos, ao nosso entender, quanto mais de longe os observamos, e também a figura que atualmente fazemos, sujeitos à crítica dos que nos observarem...daqui a cem anos (AFFONSO, 1976, p.33).

Retirando o lado irônico do autor sobre a crítica histórica, percebe-se aqui a preocupação com a exterioridade humana, isto é, o aspecto do vestuário enquanto uma forma de visualidade, ou uma criação visual baseada na representação do eu visível e seus trajes, usando livremente as palavras de Hollander (1993).

Sendo assim, verifico que várias questões podem ser ativadas em relação à obra *Três Séculos de Modas*. Em primeiro lugar, abro considerações sobre os principais personagens da história contada pelo historiador e crítico de arte João Affonso: figuras notáveis da história, artistas de diversas linguagens e própria moda enquanto personagem, a partir da noção do fenômeno apresentada por ele; logo após, analiso a obra à luz dos cânones da historiografia do vestuário apresentados anteriormente.

4.1.2 Os personagens de *Três Séculos de Modas*: figuras notáveis, artistas e a moda

Século por século, João Affonso informou em seu livro que pretendia caminhar entre os “meandros” do vestir, instruindo o leitor à seguinte perspectiva: “imagine que perpassam por sua frente as figuras animadas de alguma interessante ‘fita’, movendo-se no quadro de projeções do seu cinema predileto” (AFFONSO, 1976, p. 34). Neste sentido, apresento aqui algumas das figuras históricas em destaque na obra, assim com artistas citados como referências, além é claro, da personagem mais importante desta trama histórica que é a própria moda.

Na pesquisa desenvolvida no Mestrado foram levantados os 33 livros e 27 periódicos que serviram de referência para o autor, os quais, posteriormente, também foram mapeados em repositórios digitais para a formação da Biblioteca João Affonso. No total, portanto, são disponibilizados no site da curadoria digital, 31 títulos entre livros históricos e de ficção, dicionários e manuais ilustrados, totalizando 39 publicações e 10 títulos de revistas¹¹³, todos pertencentes a bibliografia de *Três*

¹¹³ O quantitativo de livros mapeados possui um total maior de publicações pois são disponibilizadas versões em diferentes traduções ou opções de repositório. Em relação aos periódicos, foram

Séculos de Modas, compilados entre os anos de 2018 e 2019, nos mesmos repositórios que ajudaram esta pesquisa de doutorado.

As publicações, em nova categorização escolhida para a *Biblioteca João Affonso*, possuem as seguintes seções temáticas: *Livros de história da moda e arte* (5 títulos); *Livros de caricatura e livros ilustrados* (7 títulos); *Revistas ilustradas francesas* (6 títulos); *Revistas ilustradas brasileiras* (4 títulos); *Livros brasileiros* (3 títulos); *Textos teatrais* (3 títulos); *História francesa* (5 títulos); e por fim, *Livros dos irmãos Goncourt* (8 títulos), dos autores Edmond e Jules de Goncourt, que receberam um número excepcional citações bibliográficas¹¹⁴ ao fim da obra *Três Séculos de Modas*.

O tipo de bibliografia do autor indica sua predileção pela história e autores franceses, além de obras ilustradas, sejam elas dicionários ou obras teatrais, que poderiam fornecer traços visuais que ajudassem na composição das suas 56 ilustrações. Assim como a escolha pelos irmãos Goucourt reforça o aspecto de crônica dos costumes, tom desejado pelo seu texto.

J.A. citou em sua bibliografia apenas quatro obras publicadas em livro, que versavam diretamente sobre o vestuário: *L'art dans la parure et dans le vêtement* (1875), do crítico de arte francês Charles Blanc; *Le costume em France*, do pintor Ary Renan (1890), considerado discípulo de Jules Quichérat; *Un Siècle de Modes Féminines (1794-1894)*, um compêndio de gravuras de moda publicadas entre os séculos XVIII e XIX, organizado pelos gravuristas Charpentier e Fasquelle (1896); e *L'art de reconnaître les styles - le style louis XIV*, de Émile Bayard (1900), que faz parte de uma série de livros com vistas a apresentar estilos – neste caso, abordando o estilo Luís XIV na arquitetura, decoração, mobiliário e também no vestuário, com gravuras e reproduções fotográficas.

Mesmo não estando em sua bibliografia, o autor cita em seu texto a obra de Quichérat em uma passagem sobre os vestidos femininos do século XVIII (AFFONSO, 2014, p. 70), mostrando que ele pode ter tido acesso à obra, ou retirou uma citação do francês da obra de Ary Renan, que o cita 35 vezes (1890).¹¹⁵ Outra obra que J.A.

disponibilizados os acervos completos, pois não há na citação de Affonso a referência exata das datas das publicações utilizadas.

¹¹⁴ São elas: *La duchesse de Chateauroux et ses soeurs; Madame de Pompadour; La Du Barry; La femme au dix-huitième siècle; Histoire de Marie Antoinette; Portraits intimes du dix-huitième siècle; Histoire de la société française pendant la Révolution; e La Maison d'un artiste* (AFFONSO, 1976).

¹¹⁵ Dados obtidos a partir do mecanismo de busca dentro do documento digitalizado, no repositório *Internet Archive*.

demonstraria ter acesso é a de Friedrich Hottenroth, já que o mesmo o cita como referência no artigo *As mulheres de calções através da Geografia e da História*¹¹⁶, segundo ele, “uma interessante coleção, que estou consultando para estas e outras descrições” (AFFONSO apud HAGE, 2020, p. 183).

Desta forma, posso afirmar que o autor não cita uma bibliografia especializada em vestuário no momento que escrevia sua obra, mas é na tradução dos elementos visuais presentes nas gravuras da sua biblioteca (e de outros livros que não estão necessariamente em sua bibliografia), no conhecimento sobre história da arte e no aspecto também presente em sua carreira de caricaturista com um olhar social atento às figuras públicas, que o volume ganha um arcabouço de peso e digno de nota.

J.A., que estará a par das figuras notórias da história da nobreza europeia, também apresenta figuras dos contos ficcionais e reais, dos textos teatrais, da imprensa e dos gravuristas, e por isso destaco aqui algumas destas personagens que compõem o livro, pois elas nos ajudam elencar os caminhos percorridos pela obra e algumas das imagens que a mesma pode ativar.

No capítulo *II - 1616-1700*, logo no primeiro parágrafo, é assinalado que neste período reinava Luís XIII da França (1601-1643), assim como são citados mais a frente as regências anteriores de Henrique III (1551-1589) e Henrique IV (1553-1610), destacando-se as figuras de Mademoiselle de Montpensier (1627-1693) e Marquesa de Sévigné (1626-1696), as quais estariam adentrando temporalmente no reinado de Luís XIV (1638-1715).

No segmento *III - 1701-1800*, destacando a partir do século XVIII a regência de “Phillipe de Orleans” (1674-1723), entre 1715 e 1723, seguido por “Luiz XV” (1710-1774), o livro destaca em especial o papel que as amantes reais Mademoiselle de La Vallière (1604-1710), Marquesa de Montespan (1640-1707), e Marquesa de Maintenon (1635-1719) tiveram na corte de Luís XIV, assim como teriam também na corte de Luís XV (1710-1774) as figuras de Madame de Pompadour (1721-1764) e Madame Du Barry (1743-1793), todas amantes reais.

O livro apresenta uma ruptura a partir da chegada de Maria Antonieta (1755-1793), que se tornará rainha da França, ao lado de Luís XVI (1754-1793). Como cita: “Passando de ‘Delfina’ a rainha, Maria Antonieta assumiu o encargo de inspiradora das modas” (AFFONSO, 1976, p. 80). E assim a hegemonia do estilo dos nobres

¹¹⁶ Texto publicado em 05.03.1911 no jornal Folha do Norte, reproduzido na íntegra na publicação *Entre palavras, desenhos e modas* (2020, p. 183-187).

franceses teria um abalo após o fim da monarquia com a Revolução Francesa, quando são apresentadas figuras como as *marveilleuses* e os *incroyables* que demonstrariam esse momento de convulsão social.¹¹⁷

Portanto, pode-se identificar de imediato uma predileção de J.A. pelas escolhas dos nobres enquanto modelos referências da moda de cada período e a divisão cronológica feita a partir de seus reinados, como ocorre na obra de Quichérat, fato levantado por Roche (2007) e Barthes (2005). Tanto as figuras da realeza, quanto os personagens literários ou figuras históricas apresentadas, todos funcionariam como tipos representativos dos estilos e modas que o autor desejava apresentar, apesar de muitas vezes não haver uma conexão entre as duas instâncias.

No capítulo *IV - 1801-1900*, a obra apresenta Napoleão Bonaparte (1769-1821) como responsável por restabelecer o cerne das elegâncias aos franceses, como comentaria Affonso, trazendo novamente uma efervescência na moda, encontrada em figuras da alta sociedade como Madame Récamier (1777-1849) e Madame de Staël (1766-1817). Destaca-se na obra o surgimento do chamado “dandismo”, movimento capitaneado por Jorge Bryan Brummel (1778-1840). Como é comentado por ele, “[Alfred] Musset imitava [Lord] Byron, Byron imitava Jorge Brummel” (AFFONSO, 1976, p. 129) e tais padrões de elegância masculina chegariam ao Príncipe de Galles, Eduardo VII (1841-1910).

A obra também menciona figuras masculinas influentes no século XIX, como o Príncipe de Sagan, o barão de Talleyrand-Perigord (1754-1838), o escritor Barbey d’Aurevilly (1808-1889), o colecionador de gravatas Charles Le Bargy (1858-1936), e André Brulé (1879-1953), que de acordo com o autor, foi o introdutor do colete de piquê branco de um só botão. Mesmo com tais figuras francesas, coloca-se que haveria, a partir daí, uma “supremacia londrina” nas modas masculinas, enquanto a moda feminina teria ainda a França como sua maior depositária, estimulada pela influência, sobretudo na segunda metade do século XIX, de Maria Eugênia do Montijo (1826-1920) – imperatriz de Napoleão III, em 1853. Ela representará o retorno da cultura de consumo e luxo pós-Revolução Francesa e com o advento da Revolução

¹¹⁷ “Os *Incroyables* (Incríveis) eram um grupo de dândis simpatizantes da monarquia liderados pelo Visconde de Barras, um dos integrantes do Diretório; sua versão feminina eram as *Merveilleuses* (Maravilhosas). Dominantes durante o período do Diretório (1795-1799), ambos os grupos adotavam modos aristocráticos afetados e trajes extravagantes e exagerados. Alguns usavam cabelos curtos na nuca, *à la victime*, imitando o corte de cabelo das vítimas prestes a serem guilhotinadas durante o Terror (1793-1794)” (FOGG, 2013, p.124).

Industrial, sendo ávida consumidora e conseqüente propagadora da indústria da moda naquele país, como cliente, por exemplo, de Charles Frederick Worth, considerado o pai de Alta-Costura francesa (DEBOM, 2018). Era em figuras como Eugênia que, para J.A., residiam os ditames da moda, tanto que seu *couturier* nem é lembrado pelo autor maranhense.

No penúltimo tópico, V - 1901-1916, que abrange a menor parcela temporal dos estudos, ao invés de figuras da alta sociedade, o livro dá destaque a experiências mais pessoais do autor, a partir de referências mais próximas que o mesmo parece ter vivido, como a Exposição Universal de 1900¹¹⁸, que ele não visitou, mas sentiu os resquícios iniciando sua estadia em Paris em 1901, vivendo a efervescência da metrópole mais cultuada naquele momento e residindo na capital por um período de três a quatro anos.

Ainda segundo J.A., a Exposição foi uma “homenagem à mulher”, que apresentaria o trabalho grandes costureiros, como o de Madame Paquin (1869-1936), assim como o trabalho de joalheiros, como René Lalique (1860-1945), Alphonse Fouquet (1860-1957), Eugène-Samuel Grasset (1841-1917), Frederic Boucheron (1830-1902), Lucien Hirtz (1864-1928) e Debois, responsáveis por difundir o *Art nouveau* francês na joalheria.

Mesmo que J.A. tenha cometido o deslize em não citar nomes de estilistas participantes da Exposição Universal de 1900, a não ser o nome de Jeanne Paquin (1869-1936), mesmo que na ocasião estilistas como Paul Poiret e a casa Worth estivessem presentes com suas vitrines, este é um reflexo do apreço do autor pela trajetória da estilista, que se reitera pela escrita do artigo *O Comércio das Modas*, publicado em 1914 na Folha do Norte, destacando os feitos comerciais de Paquin junto ao público consumidor estadunidense.

Tendo visto que uma das características da obra é a construção dos ditames de vestuário a partir de figuras históricas, principalmente de caráter nobiliário, além de determinados “tipos regionais”, vale citar aqui a segunda característica apresentada de *Três Séculos de Modas* é a menção às obras de artes, livros, peças de teatro e ilustrações, que serviriam como exemplos.

¹¹⁸ As exposições universais da indústria iniciaram-se em 1851, em Londres, e tiveram edições em cidades como Paris, Viena, Filadélfia e Chicago durante a segunda metade do século XX. Elas tinham como intuito “celebrar os melhores resultados da criatividade e do labor humano, dos vários países de mundo”, em pavilhões de exposições de produtos, desenvolvendo aspectos fetichistas nas mercadorias, apresentando modelos burgueses de consumo em vitrines e instaurando um senso de modernidade na sociedade do período (PESAVENTO, 1997, p. 12).

Logo no início do segmento *II - 1616-1700*, o escritor comenta sobre o retrato de Carlos I (1600-1649), de Antoon Van Dyck (1599-1641), que pode ser tomado como exemplo para entender os padrões de beleza masculinos da época. Neste tópico, J.A. apresentou uma listagem em sequência de 25 nomes entre escritores, dramaturgos, poetas, pintores, escultores, arquitetos, paisagistas e políticos, informando que tal período histórico “grupou os maiores nomes das letras das artes, das ciências, da oratória, da política” (AFFONSO, 1976, p. 37), entre eles os pintores Simon Vouet (1590-1649), Charles Le Brun (1619-1690), Pierre Mignard (1612-1695), Eustache Le Sueur (1616, 1655) e Nicolas Poussin (1594-1665).

Dentro do capítulo referente ao século XVIII, *III – 1701-1800*, este período histórico é apresentado no livro como “o século da graça e da galanteria, do espírito e do galanteio; da frivolidade, do madrigal, do epigrama, do amor volúvel, dos sentimentos superficiais” (AFFONSO, 1976, p. 57), e nele será citada uma nova listagem de artistas, divididos da seguinte forma: possuiriam um “estilo faceto, descuidoso e ligeiro” o jornalista e dramaturgo Pierre de Marivaux (1688-1763), o pintor François Boucher (1703-1770) e o escultor Claude Michel Clodion (1738-1814); dentro de um “estilo com profundidade e seriedade” seriam encontrados Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785), Georges de La Tour (1593-1652), Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779); e haveria ainda outro grupo “só por si equivalentes ao melhor da célebre escola naturalista holandesa”, pertencentes ao século anterior, com nomes como Jean-Baptiste Van Loo (1684-1745), Adam Frans Van der Meulen (1632-1690), Franz Hals (1582-1666) e David Teniers (1610-1690). Também serão citados os “mestres gravuristas” do período, como Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), Charles German de Saint-Aubin (1721-1756), Philibert-Louis Debucourt (1755-1832), E. Guersant (sem informações), assim como os desenhistas Moreau Le Jeune (1741-1814) e as gravuras publicadas na obra de Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), “Tableau de Paris”.

O capítulo relativo ao século XIX, sem dúvida, é o mais rico em citações de referências artísticas, assim como a diversidade de menções ao longo do capítulo demonstra um domínio maior de seu autor sobre o referido período e suas próprias referências.

No campo da pintura, o tópico inicia-se com a menção ao pintor Jacques-Louis David (1748-1825) e sua pintura de Madame Récamier, e mais à frente o autor

apresenta informações sobre o chamado período do Romantismo, que caminharia para os

lirismos de [Alphonse de] Lamartine, [Alfred] de Vigny, [Alfred] de Musset, para a sentimentalidade da Dama das Camélias, para o sensibilismo de [Henri] Murger com sua 'Mimi Pinson', ou para o desespero que veio de Lord Byron autobiografado em Childe-Harold, ao 'Antony' Dumas filho (AFFONSO, 1976, p. 129).

Este estilo é mencionado nas artes plásticas com os pintores Édouard Manet (1832-1883), Jean-Baptiste Camille Corot e Claude Monet (1840-1926).

Desta feita, J.A. se utiliza da própria denominação de um estilo literário e artístico, o Romantismo¹¹⁹, e o apresenta como relacionado ao estilo do vestuário do período. Segundo o *Dicionário de Estética*, o “estilo indica um conjunto de características que unem determinados produtos artísticos ou manufaturas e que permitem reconduzi-los a uma época, a um ponto ou a um gênero comum” (CHARCHIA, D'ANGELO, 2003, p. 117). Portanto, ao criar um texto histórico, João Affonso realizaria esse processo de agrupamento de determinados atores dos campos artísticos e literários em um ponto comum, o estilo, comum aos conceitos que envolvem a definição de convenções visuais dentro história da arte. Como atesta Lipovetsky (2009, p. 23), a história do vestuário pode ser entendida “à luz das metamorfoses dos estilos”.

Após o Romantismo, entraria em cena o Realismo: “É a época em que o gênio de Balzac dá vida às heroínas da Comédia Humana: Madame Birotteau, Eugenia Grandet, a viscondessa de l'Estorade, Modesta Mignon” (AFFONSO, 1976, p. 119). Seguindo a herança de Honoré de Balzac (1799-1850), com sua Comédia Humana, aponta-se Gustave Flaubert (1821-1880) com sua Madame Bovary, além de Émile Zola (1840-1902), Alphonse Daudet (1840-1897), os irmãos Jules (1830-1870) e Edmond (1822-1896) Goncourt e Guy de Maupassant (1850-1893). O autor paraense ainda escreveria: “a alta comédia, de análise psicológica e de estudos dos costumes sociais, destronou o dramalhão sentimental” (AFFONSO, 1976, p. 168).

O livro também cita um importante meio de difusão de modismos da época, as revistas ilustradas, que circulavam e educavam o público com suas imagens. Neste sentido, menciona-se a revista *La Vie Parisienne*, publicada de 1863 à 1970, onde

¹¹⁹ “Reação à excessiva racionalidade do Iluminismo, o Romantismo enfatizava a emoção, o etéreo e a sensibilidade. Dominou a moda, bem como outras expressões artísticas, no período entre 1820 e 1850”, segundo informações de Mairie Mackenzie na obra *Ismos para entender a moda* (2010, p. 36).

figurava no século XIX em suas páginas o desenhista Emile Marcelin (1829-1887), mas as ilustrações talvez já não fossem mais tão importantes pois estaria a fotografia se popularizando, como é discutido no livro:

o desejo de multiplicar a própria imagem tomou proporções, mais do que de uma moda, de uma verdadeira epidemia, invadindo e avassalando todas as camadas sociais. E como o novo morbo grassasse com o máximo de intensidade justamente quando imperavam as ideias românticas e sentimentais, a pessoa que posava defronte da objetiva assumia ares e atitudes correspondentes ao estado d'alma que andava em voga (AFFONSO, 1976, p. 166).

No curto *tópico V - 1901-1916*, apresenta-se o estilo “arte nova”, ou *art nouveau*, “(em inglês, *modern-style*)” (AFFONSO, 1976, p. 191), citado no livro através do trabalho de joalheiros comentado anteriormente, e além disso, o campo da arte neste capítulo ganha espaço apenas com uma crítica ao estilo cubista, em ascensão naquele momento. Como se lê a seguir:

Infelizmente, a arte nova, consoante acontece a todas as novidades, não tardaria em abrir passagem aos abusos, aos exageros, engendrando verdadeiras abominações no mobiliário, na cerâmica, na arquitetura, quiçá preparando o advento do cubismo, essa aberração do bom senso, sintoma evidente de uma geração doentia, empenhada nos criminosos propósito de iniciar a era da decadência da arte, pretendendo assumir a missão de ‘tirar às coisas a aparência banal’. Pode-se, no entanto, tirar aos srs. Cubistas o privilégio da invenção, atribuindo ao caricaturista inglês Henrique Bunbury que, mais de vinte anos antes, numa alegre série de figuras humorísticas, imaginou a ‘mulher triangular’ e o ‘homem quadrado’ (AFFONSO, 1976, p. 197).

Ao apresentar o trabalho do caricaturista William Henry Bunbury (1750-1811) como um ponto de crítica ao movimento cubista como algo não inovador, constata-se aí um juízo de valor do autor em relação à arte cubista, tratando-a como algo que irá destruir a arte, mostrando que mesmo sendo um escritor ligados às modas e, portanto, ao movimento da mudança, J.A. ainda estava preso à algumas tradições da arte *oitocentista*.

Isto me leva mais a um ponto de observação. Na citação acima, a obra e seu autor reafirmam o tom de leveza na discussão, ao mesmo tempo em que demonstram um entrelaçamento entre moda e arte, assim como ideias em relação a um processo de movimento em direção ao exagero perante a moda. Vale notar, então, quais seriam

as definições para o conceito de “moda” dentro de *Três Séculos de Modas*. Como é apontado no livro, logo em seu início:

A moda, se moda pode chamar-se à lenta marcha evolutiva do feitio da roupa, do formato do chapéu, do talhe da barba e do cabelo, da forma do sapato, mais concomitantemente ao sabor das modificações que o tempo imprime nas opiniões e nos costumes, do que pela influência inventiva de costureiras, dos alfaiates, dos chapeleiros e dos cabelereiros, reduzidos ao papel secundário de instrumentos passivos das ordens do freguês; - a moda tinha longa vida, antes que sofresse qualquer mudança radical (AFFONSO, 1976, p. 37).

Como é citado, a moda estaria dentro de um processo constituído “ao sabor das modificações que o tempo imprime nas opiniões e nos costumes”, e mesmo com uma camada de profissionais envolvidos, estes estariam “passivos das ordens do freguês”. Para ele, a moda seria um fenômeno ditado principalmente pela realeza, que influenciaria a adoção e cópia de seus trajes, o que se confirma quando ele apresenta figuras como Maria Antonieta, a “inspiradora de moda”, e que o imperador Napoleão 1º tinha como um dos seus objetivos “estabelecer um padrão uniforme, um figurino oficial, pelo qual vestissem todos os seus súditos” (AFFONSO, 1976, p. 113).

Mas, ao mesmo tempo em que a moda teria regentes, ela mesma seria um fenômeno de força, uma “deusa tirânica”, como aparece na introdução do livro. Tal noção da moda como uma entidade divina advém de uma adjetivação encontrada em escritores do século XIX, como é o exemplo da opereta *Dialogo della Moda e della Morte*, de Giacomo Leopardi (2010).¹²⁰

Pode-se verificar este contexto na seguinte afirmação de J.A.: “Não quis a moda, sempre versátil, sempre irrequieta, e em cata de excentricidades que entretenham o seu prestígio nas inúmeras hostes de seus súditos e súditas incondicionalmente dóceis às suas imposições” (AFFONSO, 1976, p. 168).

Velocidade e poder da moda são vistos, no livro, como um fator que levariam às modas ao exagero, à uma falta de bom-senso, como se verifica numa próxima afirmação: “predomina por esta vez o bom senso, coisa que nem sempre, conforme veremos no decurso deste estudo, anda de par com a moda, que outras vezes até do bom gosto se divorcia” (AFFONSO, 1976, p. 31). Exagero esse que é descrito da seguinte forma em outra passagem:

¹²⁰ Em tradução livre: “*Diálogos entre a moda e a morte*”.

A fase que estamos agora observando pertence ao número daquelas em que o mau gosto campeia triunfante, e o senso comum é posto de banda, graças à aberração das ideias, à perversão dos costumes de uma sociedade, unicamente preocupada em variar todos os modos o luxo e os prazeres (AFFONSO, 1976, p. 138).

Deste modo, além de frisar aqui uma pontuação de juízos de valor moralista ao longo do seu texto, apresento outro elemento da análise relacionada à moda, que é a ideia de que a mesma se dá em ciclos, em fases, que transitam entre polos opostos. Em outro momento da obra, o autor menciona: “a moda, positivamente, não admite o meio-termo; pelo contrário, prefere sempre os extremos, porque exagerado é que consegue despertar a curiosidade e angariar adeptos” (AFFONSO, 1976, p. 203).

Segundo é comentado em outra passagem: “o exagero era tamanho que os pintores em seus quadros arranjavam seus modelos em torno de uma estética razoável, corrigindo as demasias da moda” (AFFONSO, 1976, p. 87). Ou seja, Affonso chega a afirmar que pintores estariam, então, definindo convenções mais apropriadas das representações da silhueta histórica, eliminando alguns exageros, o que demonstra um viés moralista em relação aos exageros da moda.

O jogo de atenções teria mais uma característica, pois como aborda o texto, “em matéria de moda, sobretudo, nada é novo, tudo é repetido” (AFFONSO, 1976, p. 49), o que traz um entendimento de um processo cíclico, no qual a moda teria sua principal força motriz, processo esse que estaria muito atrelado às imagens e seus fluxos.

Em torno de imagens, figuras ilustres e artistas, existe também a própria moda, que aqui deve se entender como uma indústria criativa importante, envolvida nas escolhas de consumo e propagação de estilos, imagens de figuras ilustres, gerando um jogo de atenção, produção e repetição iminentes ao processo. Como aponta o autor em relação ao período do século XVIII:

Já conhecia Paris as casas de modistas, e estas, comerciantes, ávidas de lucros, imperando tiranicamente sobre a fraqueza de suas clientes, tratavam de multiplicar os modelos, de ‘lançar’ figurinos sobre figurinos, cada qual mais complicado e mais estrambólico (...) com as modistas, as costureiras, os aprendizes, os ‘trottins’, como agora se diz, correndo as ruas de manhã à noite, da loja da patroa para as casas das freguesas, sobraçando grandes cartões forrados em papel de fantasia, seguros por cumpridas alças de cadarço, em que elas enfiavam o braço (AFFONSO, 1976, p. 83).

A lógica da moda era alimentada por profissionais criadores, como Mademoiselle Rose Bertin (1747-1813), “fornecedora da casa real, ‘marchande de modes de La Reine’” (AFFONSO, 1976, p. 84), considerada uma das mais importantes modistas da história do segmento; assim como dará destaque a outro ofício de suma importância, o de cabeleiros, corporação que, segundo apresentado, “chegou a contar, em Paris, mil e duzentos membros, congregados em sindicatos, protestando contra a intrusão dos mestres barbeiros, peruqueiros, banhistas, ‘et reliqua’, nas delicadas funções de acomodar os cabelos das damas” (AFFONSO, 1976, p. 84). Eram tais cabeleiros também que criavam obras visuais como as mencionadas no livro de Lefèvre, autor do “Tratado dos princípios da arte de pentear as damas”; e Legros de Rumigny (1710-1770), que publicou *Art de la coiffure des dames françoises* (AFFONSO, 1976, p. 84).

Deste modo, é importante frisar que se deve levar em consideração um entendimento dos criadores de moda enquanto parte do processo de criação das imagens do vestuário, como nos afirmaria Hollander (1993).

No que tange à indústria de moda francesa, o livro aponta a fabricação de seda em Lyon, “Lisas, lavradas, adamascadas, listradas, semadas de ramilhetes”, e a indústria de fitas, ornamento indispensável no século XIX, “que ocupava, somente em Saint-Etienne e Saint-Chamont, quinze mil e duzentos e cinquenta fabricantes, com uma cifra de operações computada em dezessete milhões, dos quais menos da metade para exportação” (AFFONSO, 1976, p. 87). Além disso, são citados os perfumistas e os droguistas, envolvidos “especialmente na parte relativa à cor vermelha para as faces e os lábios das madamas, e que convencionamos chamar pelo nome genérico de carmim” (AFFONSO, 1976, p. 87).

O destaque à indústria da moda retorna ao iniciar o tópico *V-1900-1916*, quando o autor discorrerá sobre a força da indústria da moda francesa na Exposição Universal de 1900. “A ‘Câmara sindical de costura’, a que aderiram as primeiras casas ocupadas neste gênero de negócio, se encarregou de preparar o cenário adequado, por seu esquisito gosto artístico, a seduzir os olhos e aguçar os apetites”. (AFFONSO, 1976, p. 187), mas nesse ponto é criticada a hegemonia masculina no segmento:

É de notar que nestes assuntos de modas e costuras se façam referências quase exclusivamente aos ‘costureiros’, deixando como que em plano inferior as ‘costureiras’ que, entretanto, deveriam ser as

únicas competentes em coisas femininas. (...) Os maiores e mais famosos estabelecimentos de costura a pouco e pouco entraram de ser dirigidos por homens, revestidos de uma autoridade, pode-se mesmo dizer de uma ditadura, que deles fazia tirânicos oráculos na sua especialidade (...) A iniciativa empreendedora desses soberanos da Moda dilatou consideravelmente a zona de influência de Paris em tudo quanto se prende ao vestuário e adorno da mulher, influência que se estendeu pelo mundo afora, principalmente na Inglaterra, e mais especialmente nos Estados Unidos, onde as multimilionárias americanas têm uma 'paixão' violenta por tudo quanto trouxer a marca da procedência parisiense, elevando-se a uma colossal quantia a cifra anual de suas encomendas (AFFONSO, 1976, p. 191).

Percebe-se, assim, que o autor, ao chegar aos séculos XIX-XX, traria seus conhecimentos de chefe de casas comerciais para o livro, já que o mesmo foi sócio da firma de importação *A. Berneaux e Cia.* entre 1888 e 1895, e isso o faria entender os aspectos econômicos que influenciaram a predominância das modas francesas no período considerado.

Desta maneira, o poder de influência da França no momento do lançamento do livro *Três Séculos de Modas* é incontestável, mas isso não excluiria por completo algumas alusões ao contexto nacional e local presentes no livro.

Ao iniciar o percurso histórico do livro no capítulo *II - 1616-1700*, J.A. faz uma alusão ao momento de fundação da cidade de Belém, em 1616, onde busca descrever a chegada dos portugueses:

Ao tempo em que o capitão Francisco Caldeira de Castello Branco, e os homens d'armas de sua comitiva, desembarcados das caravelas que os transportaram de São Luís do Maranhão, calcavam com suas rudes botas conquistadoras a guajarina plaga, galgando ousados a breve ribanceira, de onde os espreitavam, tomados por ingênua curiosidade, os índios tupibambás, e a cavalheiro da qual ribanceira, sem mais tardança, passavam a edificar, com todas as traças da estratégia de então, o fortim do Presépio, lançado assim os primeiros fundamentos da futura cidade de Santa Maria de Belém do Grão Pará (AFFONSO, 1976, p. 18).

Dali, a próxima menção ao Brasil se dá na citação à manifestação artística no período do século XVIII, um "modo pastoril", que se demonstrava na corte de Maria Antonieta, sob influência de escritores como Jean Jacques Rousseau (1712-1778), por meio do qual "estas ideias tendiam sempre para uma espécie de culto à natureza, de poético bucolismo, artificial embora, por isso que impregnado de luxo e de aparato, incompatíveis com a verdadeira vida do campo" (AFFONSO, 1976, p. 80), e aponta

como adeptos deste estilo no Brasil os poetas Tomás António Gonzaga (1744-1810) e Inácio José de Alvarenga Peixoto (1742-1793).

Ao início do tópico *IV – 1801–1900*, vale assinalar a citação à chegada da família Real ao Brasil em 1808, e que não provocaria muita influência a partir de si, mas sim a reprodução de padrões franceses:

Se fôramos a assinalar ao Brasil os seus foros tributários da moda, seria oportuno aqui estudar qual a influência nesse sentido exercida sobre a nossa sociedade embrionária pela chegada ao Rio de Janeiro de dom João VI e a sua corte, fugindo espavoridos, numa carreira desabalada do Tejo ao Guanabara, à invasão das tropas napoleônicas comandadas por Junot.(...) Mas a corte de dom João VI não tinha, ao que parece, preocupações de elegância e de apuro, que a vinculasse à História como um exemplo típico. Pensava ela antes em faltar o bandulho do que em frivolidades de vestuário e quejandas insignificâncias (AFFONSO, 1976, p. 114).

Neste momento da obra são citados o rei dom João VI (1767-1826), Carlota Joaquina (1775-1830), seu filho Dom Pedro I (1798-1834), que, mesmo com duas esposas, pouco acrescentou: “sua primeira esposa, a arquiduquesa Leopoldina, não cogitou talvez de exercer a soberania da elegância conjuntamente com os atributos do trono, e outro tanto sucedeu com a segunda, a princesa Amélia de Leuchtenberg” (AFFONSO, 1976, p. 119).

A obra também aponta a presença de Domitília, marquesa de Santos (1797-1867), amante do imperador, que também não exerceria influência; e, do mesmo modo, são mencionados dom Pedro II (1825-1891) e a imperatriz Teresa Christina (1822-1889). Todas as informações, como apontado no livro, viriam da obra de Ignacio Moura e Estephano Silva, *Vultos e descobrimentos do Brasil e da Amazônia*, datada de 1900.

Assim, o livro aponta que “como quer que seja, quem quiser conhecer dos trajos de então, procure-se orientar-se pelos desenhos do natural, com que o francês João Batista Debret ilustrou a notícia de sua viagem ao Rio” (AFFONSO, 1976, p. 119), reiterando o lugar atribuído a Jean Baptiste Debret como criador de representações inaugurais em nossa cultura visual (LIMA, 2007), e portanto, no vestuário no país.

Como finaliza o autor: “segue-se portanto, que, no assunto, jamais inovamos, nem inventamos de nossa conta: somos e seremos tributários do estrangeiro. Este

país essencialmente agrícola, em artigos de moda é essencialmente importador” (1976, p. 119). Tal questão também seria mencionada em outro ponto:

não é preciso acentuar que influência tiveram certas recentes inovações da moda nos costumes brasileiros, dada a nossa propensão, mais talvez do que nenhum outro povo, para aceitar sem exame e imitar sem discussão tudo quanto for novidade, mormente procedendo de Paris, e quão profunda repercussão exercem na nossa mocidade, irradiando, como de rigor, da capital Federal para os Estados da União (AFFONSO, 2014, p. 150).

Um foro tributário que o Brasil teria, já que o da moda não o possuiria, seria na literatura e nas artes do Realismo e, neste sentido, haveria dentro do livro a maior citação de figuras nacionais, quando da apresentação do estilo realista em terras brasileiras. Como diz: “No romance, Machado de Assis, Aluizio Azevedo, Raul Pompéia; na poesia, Castro Alvez, Raymundo Corrêa, Theophilo Dias; na pintura: Pedro Américo e Victor Meirelles; na música, sobretudo, o genial Carlos Gomes” (AFFONSO, 1976, p. 168).

Portanto, J.A. aproveita a ocasião e cita alguns dos seus contemporâneos, dos quais o mesmo mantinha relações de proximidade, como era o caso de Aluísio Azevedo (1857-1913), de Teófilo Dias (1854-1889), de Raimundo Corrêa (1859-1911), do Maranhão, ou de Carlos Gomes (1836-1896), de Belém.

Como aponta, no século XIX, tanto homens quanto mulheres copiavam os estilos europeus e isso era explicado com ironia pelo autor ao narrar um fato que demonstra a adesão à estilos vindos da Europa (AFFONSO, 1976, p. 175):

Com a bainha das calças dobrada, passeava certo janota por uma belíssima tarde de verão tropical, o que causou espécie ao amigo com que se encontrou:

- Ora esta! Com este bonito sol, tu de calças arregaçadas!

- É que não sabes, respondeu, se estará chovendo em Londres...

Como visto nos comentários, o janota, homem de aparência apurada, utiliza a barra dobrada ao modo como os londrinos a utilizavam devido ao clima chuvoso e desconectado do estilo comum para uma tarde ensolarada de verão tropical. Segundo comenta J.A., no século XIX, brasileiros “copiavam, também, mangas dobradas, usadas no frio, ‘só porque as estampas dos jornais europeus a recomendam”

(AFFONSO, 1976, p. 175), isto é, utilizavam de forma descontextualizada a roupa de acordo com o clima, apenas para se “estar na moda”.

No entanto, a obra apontaria que, no início do século XX, alguns trajes masculinos estariam se modificando ao passo de se adequarem melhor ao clima tropical¹²¹:

Para os climas tropicais, adotam-se, mui sensatamente, o casaco e a calça de brim branco, de algodão ou de linho, sapatos de lona branca, meias brancas, camisa de listras de cores, colarinho mole, deitado, seguro nas extremidades por atracadores feitos de pequeninos botões de ouro, de prata, ou de madrepérola; gravata de seda, preta ou de fundo escuro, laço regata, bem larga nas pontas, bastante comprida e flutuante, cinto de couro amarelo, com fivela de metal; chapéu de palha, panamá ou chile (AFFONSO, 1976, p. 210).

Aparecerá no último segmento do livro, *VI – Para finalizar*, um espaço dedicado para um vestir mais especificamente nortista, onde é apresentada “uma classe de modas, que é inteiramente o contrário da moda propriamente dita” (1976, p. 214), pois “se conserva firme, inalterável, através dos tempos, representante legítima da tradição entre os povos ciosos da manutenção de seus usos e costumes, resistindo aos ataques do progresso, que tudo transforma, modifica e substitui” (AFFONSO, 1976, p. 210).

Assim, o livro *Três Séculos de Modas* apresenta duas figuras maranhenses, a Preta Mina, “pomposamente adereçada nos dias das grandes festas” (AFFONSO, 1976, p. 215), e a Crioula do Maranhão, “alforriada de pia ou já livre de nascença (...) pela natureza de certos serviços externos, como o de vender doces e flores, levar recados às pessoas de amizade, ir buscar amostras e fazer compras às lojas e tavernas” (AFFONSO, 1976, p. 219). No contexto do Pará, surge a Mulata paraense, “cozinheira ou costureira, ‘amassadeira de açaí’ ou ‘vendedeira de tacacá’, ama seca ou criada de servir, a mulata paraense era sempre original no seu vestir, de que jamais se afastava” (AFFONSO, 1976, p. 224).

Como afirma João Affonso, “hoje, esse tipo desapareceu inteiramente do movimento da vida contemporânea de Belém. De sorte que o presente estudo da

¹²¹ Segundo a historiadora Rosane Feijão (2011), no Rio de Janeiro do início do século XX, haverá um embate entre diferentes grupos em relação ao uso de casacas escuras ou paletós claros: “A polêmica sobre a substituição da sobrecasaca preta pelo paletó branco está diretamente relacionada ao papel do homem nas sociedades modernas e com o padrão europeu na constituição das aparências burguesas” (2011, p. 28). J.A. aponta a adoção do traje, sem discutir se haveria algum tipo de objeção a ele, talvez demonstrando que em climas equatoriais (como o de Belém e Manaus) o mesmo já seria mais corriqueiro.

indumentária de três séculos, ao invés de acabar na atualidade, encerra-se com uma recordação do passado” (AFFONSO, 1976, p. 224), um passado local que talvez seja uma das mais importantes contribuições da obra *Três Séculos de Modas*.

A própria escolha de Affonso em abordar os tipos regionais em seu livro demonstra um caráter diferenciado e seu olhar para o vestuário, mas ao mesmo tempo, atrelado ao ideário nacionalista presente no estudo de trajes regionais do período romântico e encontrados também na obra *Le costume historique*, de Racinet em 1888. Como destaca outra historiadora:

O incômodo sentido por Nascimento no tocante à submissão ‘sem exame’ à moda estrangeira vai reverberar em um sentimento nacionalista e numa busca pelo entendimento de uma identidade brasileira ou de uma brasilidade nas publicações posteriores, assuntos recorrentes na bibliografia e nos debates em torno da moda nacional nas últimas três décadas (ANDRADE, 2008, p. 154).

Levando em consideração o fator autoral da escolha do conteúdo por parte dele, bem como num campo de conhecimento ainda com muitas brechas como é o da Moda, o entendimento que pequenas informações podem ser encontradas pelo texto sobre as influências da moda em terras brasileiras e que não foram totalmente esmiuçadas aqui, serviriam como fontes sobre o vestir brasileiro ainda a serem estudados.

As personagens históricas apresentadas também mereceriam um estudo mais apurado, porém, essa compilação serviu apenas como indexação capaz de demonstrar mais a fundo a obra. Entretanto, vale lembrar de que não se trata objetivamente do escopo final desse trabalho, que se interessa, sobremaneira, pelas imagens. Mesmo assim, segue-se esmiuçando, no próximo tópico, mais questões transversais, como as relações da obra com a historiografia do vestuário.

4.1.3 *Três Séculos de Modas* e a historiografia do vestuário

Neste momento faz-se importante circunscrever meu objeto de estudo a partir das análises previamente pontuadas até aqui, que tangem sua localização histórica, e delineiam seus procedimentos conceituais em relação à historiografia.

A obra *Três Séculos de Modas*, publicada em 1923, no que concerne os preceitos metodológicos da historiografia da arte (apresentados no capítulo 2), pode

ser localizada a partir de questões como a forma de escrita presente desde Giorgio Vasari (DANTO, 2006), ao abordar uma narrativa dos grandes acontecimentos e seus grandes pintores, construindo uma história política tradicional.

Também pode ser localizada pelas concepções de Winckelman (1764) e sua sucessão de estilos como uma resposta à história da arte (GERVEREAU, 2007), o que conferiria à moda um conceito de constante mutação também presente no texto de J.A.

No que tange à história do vestuário, o livro se localiza após todas as obras citadas anteriormente, mas aqui vamos destacar questões que envolvem em especial Racinet (1888), Hottenroth (1896), Quichérat (1877) e Köhler (1930). Portanto, posso discutir algumas intersecções entre a historiografia do vestuário tratada anteriormente e o livro brasileiro.

Em relação ao tipo de obra produzida por J.A., ela não se trata de uma história do vestuário que cobre extensos períodos, como é o caso dos autores estudados, mas sim tem um escopo delimitado de três séculos. Mesmo assim, olhando para as obras da história da indumentária, *Três Séculos* pode ser inserida dentro de algumas influências, sobre as quais discorro a seguir.

Dentre as categorias criadas para o percurso histórico anterior, o autor brasileiro poderia ser considerado um discípulo dos livros românticos/historicistas, que buscava inventariar o mundo para curiosos e profissionais do campo das artes e do teatro. Ao mesmo tempo, constata-se que há, na obra, uma questão de tipos e costumes, particularmente identificada quando ele apresenta suas imagens, o que o posicionariam na tradição anterior, das gravuras de moda e até mesmo anterior aos livros de traje.

A obra não seria, de certo, considerada como um livro ilustrado, pois não contém um amplo referencial de imagens como pranchas devidamente preparadas, assim como não se encaixaria na categoria que apresenta novas abordagens metodológicas.

Andrade corrobora este argumento ao dizer que o livro *Três Séculos de Modas* tem como ponto importante suas “descrições detalhadas (e por vezes vistas por um viés moralista) dos trajes e da visão do autor acerca da influência estrangeira sobre a moda vestida no Brasil” (ANDRADE, 2008, p. 153), e aí constato suas duas categorizações também.

Portanto, de um lado, como um livro romântico, pode-se perceber a atenção aos detalhes e à necessidade de dar referências a leitoras/es, e mesmo com as diversas deficiências, percebe-se que J.A. gostaria que sua obra se fizesse útil para pintores e estudiosos do assunto, pela sua descrição de cores, formas, silhuetas. Ele trará figuras nobres, artistas, personagens teatrais e literários, todos também como referências a serem pesquisadas.

Sua preocupação com a descrição minuciosa dos elementos formais do vestuário, como já discutido, seria uma tradição historiográfica da disciplina, criticada por Barthes (2005), porém que demonstra um caráter importante do aspecto visual do vestuário, o qual segue aqui sendo aprofundando.

Como não há no autor uma vontade, ou uma possibilidade, de inventariar muitos trajes e estilos ao longo da história, ele ficará com as figuras mais notáveis ao seu ver dentro do percurso histórico, fazendo uma curadoria a partir do seu repertório artístico e cultural sobre sua visão de elegância ao longo dos três séculos.

Esta idealização histórica de uma sociedade elegante do passado possui um sentido ambíguo, pois ao mesmo tempo em que J.A. parece, em diversos momentos, render-se à construção de um imaginário civilizado de origem europeizada, há também nele o registro dos tipos regionais e seus costumes, que abordam aspectos regionalistas, os quais demonstrariam um olhar contrário à dominação europeia.

Desta feita, a obra cumpre sua função ao afirmar o papel das imagens, procurar ser referência para artistas e abrir novos caminhos para a historiografia do vestuário. Tal concepção, usada por Roche (2007) para analisar as influências de Quichérat na área, também me parece bem alinhada com minha percepção acerca de *Três Séculos de Modas*, quando olho para ele em perspectiva com a realidade brasileira.¹²²

J.A. afirmou a importância das imagens ao realizar uma exposição e um livro de gravuras com as mesmas, em uma época com condições já não tão propícias como na Belém do período da I Guerra Mundial, que vivia o declínio da economia da borracha. Com o intuito de se tornar referência, ele também se torna uma pessoa a abrir novas portas à discussão sobre o vestuário em terras brasileiras e ainda deixa um legado em relação aos trajes urbanos das camadas populares do Norte do Brasil dos oitocentos, que começou a ser valorizado nos últimos anos.

¹²² Estas concepções também foram analisadas anteriormente (HAGE, 2019c).

As imagens de J.A. são as responsáveis por destacar outra associação da obra com a produção histórica sobre o vestuário, que se refere aos livros de trajes e as gravuras de costumes. Distante historicamente dos estereótipos ilustrados dos livros de 1500, a obra brasileira está mais próxima dos livros de gravura do século XVIII, pois apresenta um conjunto de imagens com uma visão do autor acerca dos costumes de influência estrangeira a serem conhecidos como exemplos de elegância, que são traduzidos em vestuários apresentados em personagens ilustradas, isto é, que constroem uma idealização ao mesmo tempo que educam visualmente o leitor.

Neste sentido, a obra difere dois exemplos de autores contemporâneos a ela, que já se utilizariam de imagens reproduzidas de obras de artes e objetos arqueológicos, como é o caso de Quichérat (ainda com que fossem reproduções em gravuras) e da obra de Köhler (que por meio de sua editora introduziu as fotografias para referenciar o texto).

Penso que Davenport (1948) poderia ter aversão ao conhecer obra de Affonso por diversos motivos, como o uso que o autor faz de ilustrações próprias, a falta de documentos contemporâneos e até mesmo a ausência de referências da origem tanto das imagens, quanto de citações textuais.

Como informado por J.A., na segunda capa de seu livro, seus desenhos foram “todos copiados pelo autor, de documentos que possui” (1976, s/p), mas em nenhum lugar são citados que documentos seriam esses, e portanto, não temos contato com as obras que inspiraram as imagens que ali são apresentadas.

O fato de que as imagens de *Três Séculos de Modas* serem intituladas como “cópias” poderia, de certa forma, desmerecer o trabalho de ilustração de J.A. aos olhos leigos. Porém, a ideia do termo “cópia” não é a melhor definição para o que foi executado, uma vez que é necessário se levar em conta a tradição do campo no uso e reinterpretação de imagens produzidas dentro do próprio campo, assim como o próprio procedimento de redesenho comum em algumas publicações.

Talvez o autor tenha se inspirado na informação da capa da obra de Jules Quichérat, que anuncia que vem “contendo 483 gravuras desenhadas em madeira de documentos autênticos”¹²³ (QUICHÉRAT, 1877, p. 6).

J.A. analisaria a questão das imagens que criou, segundo registro apresentado no artigo *A Exposição Joafnas na Associação de Imprensa*, publicado na *Folha do*

¹²³ Trecho original: “Contenant 483 gravures dessinées sur bois d’après le documents authentiques”.

Norte, de 15 de maio de 1917, assinado por R.T. O texto informa que, na ocasião da exposição, das 56 ilustrações que antecedeu o adiado lançamento do livro, foi distribuída aos presentes uma “ligeira monografia”. Nele continha o texto abaixo explicando as imagens:

A falta de originalidade, longe de prejudicar os seus trabalhos, lhes comunica o indispensável cunho de autenticidade, garantindo-os de qualquer desvio de fantasia que poderia embelezá-los, mas falsearia a verdade (R.T., 1917, p. 1).

Assim, o autor atesta que, ao copiar de fontes originais, estaria tornando suas imagens “autênticas”, mas esquece que ao não informar que fontes são essas, abre precedentes para que diversos pesquisadores contestem seu caráter de autenticidade.

No entanto, vale ampliar o campo de visão sobre essas imagens, entendendo-as como um resultado de um fluxo de imagens do vestuário, como conceituaria Hollander (1993), embrenhado pelas percepções e ideologias do autor, assim como pela tradição historiográfica da área e da circulação de imagens de moda.

Este preceito de atestar o uso de fontes autênticas nasce junto ao movimento romântico, de acesso à verdade, interessado na apresentação de informações detalhadas e fidedignas a artistas, principalmente para pintores históricos. Lembre-se do fato curioso que J.A. iniciou seu projeto sob influência de um desses pintores, Theodoro Braga, que sob encomenda do intendente da cidade à época, Antônio Lemos, realizou a pintura do quadro da *Fundação da Santa Maria de Belém do Grão-Pará*, exibido pela primeira vez em 1908.¹²⁴ O autor publicou um artigo sobre a primeira exposição individual de Braga em Belém, na data de 20 de dezembro de 1908, na *Folha do Norte*, com o título *Uma Exposição Artística*.

¹²⁴ Podemos atestar o contato com o campo da história do vestuário por parte de Theodoro Braga quando da publicação do documento contendo os estudos relacionados à sua pintura histórica, entre os livros citados na “bibliografia consultada para execução da tela” temos *Le costume historique*, de Auguste Racinet, a obra original de Friedrich Hottenroh, *Trachten der Völker alter und neuer Zeit*. Assim como a obra *Le Costume, La Mode. Encyclopédie Populaire illustre du vingtième siècle*, de 1899, e *Dictionnaire du Costume du moyen age au XIX Siècle*, de 1907. Cf. BRAGA, Theodoro. A Fundação da cidade de Vossa Senhora de Belém do Pará: estudos e documentos para a execução da grande tela histórica pintada pelo autor e encomendada pelo benemérito intendente municipal de Belém Exmo. Sr. Senador Antônio J. Lemos. Belém: Secção de Obras d’A Província do Pará, 1908. 94p. (Acervo de Obras Raras da Biblioteca Arthur Viana) – Disponível em: <http://www.fcp.pa.gov.br/2016-11-24-18-22-47/a-fundacao-da-cidade-de-nossa-senhora-de-belem-do-para>. Acesso em: 30/10/2019.

Outro caráter, junto ao movimento romântico, que deve ser levantado aqui, é o aspecto de influência da corrente positivista¹²⁵ dos “defensores do cientificismo, seduzidos pelo progresso contínuo, propondo que os fatos só são conhecidos pela experiência e que a única válida é a dos sentidos” (RIBEIRO, 2017, p. 10), do qual J.A. sofria influência. Existe, na concepção positiva, uma ideia de “não procurar o porquê das coisas, de não indagar-lhes a essência”, e sim dar preferência “à procura de leis, isto é, das relações constantes que existem entre os fenômenos”. Assim, tem-se um procedimento no qual “observa-se por toda parte o mecanismo do mundo, ao invés de inventá-lo” (RIBEIRO, 2017, p. 11).

O aspecto de observação é claro no livro *Três Séculos*, que contém descrições extensas de detalhes e referências de artistas, os quais seriam pertinentes a cada período ou estilo apresentado. Também se constata uma relação entre os fenômenos, porém não aparece necessidade alguma de procurar os motivos dessas relações em diversos momentos, apenas em casos mais ao final do livro, que também são um reflexo da experiência vivida (por J.A.) na transição para o século XX.

Quanto ao aspecto descritivo, ele não é o mesmo encontrado, necessariamente, em historiadores como Köhler e sua atenção centrada no objeto. J.A., por não ter acesso direto a acervos de Museus, tinha como referência sua percepção da representação visual, assim como descrições do vestuário presentes em livros e periódicos que pudesse ter acessado. Assim, vejo uma experiência positivista de apreensão das experiências e dos sentidos do autor na escrita da obra.

Sua qualidade nas descrições chega a fazer Andrade (2008, p. 154) destacar que a “familiaridade do autor com detalhes de acabamento e de matérias-primas das roupas (...) sugere que ele as estudou de perto, uma abordagem característica de estudos realizados em museus e que muito pode colaborar para uma análise da cultura material do vestir” – mas é muito improvável que isto tenha acontecido. No fundo, J.A. foi um excelente organizador de aspectos formais, tanto visuais, quanto descritos, do vestuário.

Poderia, então, neste contexto, pensar que ele teve acesso aos mais diversos livros de história do vestuário e obras ilustradas (como se vê por sua trajetória e pela

¹²⁵ Movimento que se assinala a partir da publicação, por Auguste Comte, em 1847 da obra *Curso de Filosofia Positiva*, e que dominará o pensamento no século XIX, no qual “verifica-se uma reconciliação da natureza e da história, e o romantismo filosófico tenta encontrar um equilíbrio em sua postura perante a ciência, disciplinando os estados de espírito existentes na época em uma severidade crítica, para assentar um sistema de noções sobre o homem e as sociedades” (RIBEIRO JR., 2017, p. 8-10).

bibliografia do livro) e, com isso, teve muito material para buscar informações. Porém, como já dito, J.A. cita poucos livros da área, apenas um número mais extenso de periódicos. Sua bibliografia é uma conjunção de obras históricas, teatrais, ilustradas, e não só obras focadas no vestuário. Ele entendia o vestuário como uma visualidade, presente nas mais diversas manifestações artísticas.

Apesar de ser uma obra do século XX, *Três Séculos de Modas* é signatário do olhar de cunho romântico e historicista do campo. Tal argumento se sustenta, em primeiro lugar, pela própria idealização dos costumes elegantes, preferencialmente de figuras notáveis, a serem apresentados ao público brasileiro; em segundo, e sobretudo, a partir da concepção dos trajes regionais, que inclusive ganham o nome de tipos.

Para Figueiredo (2012, p. 11), *Três Séculos* trata de uma “discussão da história e da identidade nacional, então formuladas a partir da moda”, e “o tom singelo do encerramento”, no capítulo sobre os trajes regionais, “não impediu que a exposição de João Affonso do Nascimento imprimisse um novo desejo de representação da memória social da nação, a partir do retrato da sociedade do passado”. Ou seja, são percebidos pelo autor a busca por discussão e definição de elementos formais de representação da nação e do passado, neste caso utilizando o vestuário.

Ao desenhar tipos regionais e comentar sobre aspectos da regionalidade ao Norte do Brasil, J.A. se inscreve no mesmo movimento de estudo e representação de trajes tradicionais que ocorre no final do século XIX, que havia aparecido em obras importantes como a de Racinet. Ele já faria isso em suas revistas ilustradas *A Flecha* e *A Vida Paraense*, também ao final do século XIX, e deixou por fim esse seu olhar registrado em sua obra histórica sobre o vestuário.¹²⁶

O próprio autor aponta que este vestuário representa o “tipo campesino”, “rebeldes às roupas dos cidadãos submissos aos caprichos da moda” (AFFONSO, 1976, p. 214). Casos parecidos, para o historiador, encontram-se nos modos de trajar de povos da velha Europa, entre eles são citados os camponeses da Alsácia, França,

¹²⁶ Nas pesquisas da dissertação do Mestrado sobre a trajetória de J.A. foi notável o seu papel de registro do cotidiano nas revistas ilustradas que desenhou, principalmente, tipos e festividades locais, que se tornaram uma das marcas da obra desse intelectual, e que também nos demonstram aspectos importantes do vestuário do século XIX, além de sua capacidade de destacar aspectos dos contornos culturais do período (HAGE, 2014; 2020).

e os trajes da festa de São João de Braga, em Portugal, que o mesmo visitou em suas viagens pela Europa.¹²⁷

Para ele, o Brasil era uma “nacionalidade ainda não completamente formada e definida, amálgama de raças heterogêneas, sem tempo suficiente para firmar tradição” (AFFONSO, 1976, p. 215). Portanto, o autor propõe entender em seu livro, a partir do traço identitário do vestuário, a cultura de figuras do Norte do Brasil e, assim, propor uma compreensão desta região da nação.

Como foi discutido, a ideia de tipo recai em reducionismos e a criação de estereótipos, os quais muitas vezes podem ser prejudiciais aos povos retratados. No entanto, pela trajetória de J.A. é possível afirmar que o tipo seria como uma escola da qual ele é um dos mais expoentes criadores na região e em sua época, pois parece tentar encontrar traços que definiriam uma nação ainda a se descobrir.

Seus tipos femininos urbanos foram celebrados no Maranhão, como na comunicação do antropólogo Sergio Ferreti, no Museu Histórico e Artístico do Maranhão¹²⁸, que citou J.A. como um ilustrador dos costumes dos negros, não só pelas contribuições em seu livro, mas também pela ilustração de uma “negra recolhendo esmola em louvor ao Divino”, publicada em *A Flecha*, em 1880 (SIOGE, 1980, p. 8). Ferreti sugeriu, à época de sua reflexão, que essas imagens deveriam ser expostas ao lado das indumentárias e objetos do Museu Histórico e Artístico do Maranhão, projeto que chegou a ser realizado no Museu de São Luís.

O destaque ao seu trabalho com essas personagens, assim como o trabalho como caricaturista, pesquisado principalmente também no Maranhão por Iramir Araújo (2007; 2013; 2015), influenciaram a reedição da obra na cidade de São Luís, em 2014, bem como o posicionamento dos dois tipos maranhenses na capa desta última edição.

Seu conhecimento prévio sobre o assunto o faz citar que no país já existiriam figuras como “Jeca Tatu e sua Maria Francisca”, ou como o gaúcho, ou ainda a “preta da Bahia, igualmente impermeável às injunções da moda”, essa última personagem que “há um século tentava o lápis de Rugendas e o pincel de Debret”¹²⁹ (AFFONSO,

¹²⁷ Durante os anos de 1901 e 1902, J.A. registrou momentos de sua viagem nas *Cartas de Longe*, artigos publicados no diário Folha do Norte, e no ano de 1901 o autor comenta sobre festividade de Braga (HAGE, 2020, p. 96)

¹²⁸ Comunicação apresentada em 26/07/2007 (FERRETTI, 2007).

¹²⁹ Iohana Brito de Freitas (2009) discute, em sua pesquisa de mestrado, que muitas das representações de pessoas negras feitas por viajantes nos ambientes urbanos se transformaram em clichês a serem repetidos nas ilustrações do Brasil oitocentista, criando generalizações, como é o caso da figura da negra da Bahia, destacada aqui (FREITAS, 2009).

1976, p. 215). Todos seriam tipos característicos de suas regiões. Contudo, por estarem em locais distantes geografica ou culturalmente, “nada apresentam que particularmente os notabilize” (AFFONSO, 1976, p. 215) que pudesse falar sobre os tipos da cidade que J.A. viveu.

Segundo Andrade (2008, p. 153) a parte inovadora de *Três Séculos de Modas* “é a menção a aspectos regionais da moda e uma tentativa de analisá-las historicamente”, referindo-se aos tipos regionais, o que faz, inclusive, a autora comentar que “as ilustrações do autor remetem aos desenhos dos viajantes” – algo que aqui compreendo pelo aspecto do contexto de observação das ruas, já presente nos artistas europeus e suas missões. Porém, vale destacar que não há, no traço de J.A., uma idealização neoclássica das imagens como há na obra de Debret, por exemplo, dito que o autor participou de outras escolas.

Como já discutido, a atitude dos primeiros livros de trajes possui correlação com os estudos de viajantes e suas representações, assim como foram conhecidas por criar uma iconosfera de imagens relacionadas aos povos dos mais diversos locais do mundo. J.A., em sua empreitada, ao reconstruir em figuras a sua imagem desejada de uma nação, a partir da visão de elegância e civilidade de origem europeia materializada em um grupo de personagens que participassem dela, ao mesmo tempo busca inserir os tipos nortistas neste mesmo grupo.

Poderia pensar, por tudo isso, que o referido autor, talvez mais do que fincado em um estilo romântico e historicista (como vimos em relação ao seu texto ou em suas imagens), recorreu totalmente a um imaginário e um método de representação anterior à historiografia do século XIX. Essa tradição atravessa a construção dos tipos nos livros de trajes da tradição de Vico, Vecellio, Bertelli, e dos livros de costumes como os citados *Gritos de Paris*.

Neste universo as imagens servem a um olhar dos estudos históricos sobre o vestuário. A partir do conceito de tipos, ancorados por Carvalho (2013, 2018) e Carvalho e Lima (2012), pode-se balizar essas imagens como representações que sofrem de redução de características em torno da necessidade de propagação de normas e preceitos históricos, a partir de elementos visuais. Assim, J.A. tenta traduzir alguns preceitos históricos do vestuário e da moda na forma de representação de suas figuras ilustres do livro.

Nessa relação com essa iconosfera, as imagens de Affonso buscam retratar idealizações de pessoas, em pé, sendo apresentadas em sua maioria em fundos

brancos sombreados, ou em poucos casos, com colunas ou objetos como cadeiras ou outros detalhes no cenário.

Aqui também deve ser levada em conta outra questão que se alinha ao tipo, que é o aspecto do retrato (seja na pintura ou na fotografia), que parece até mais importante quando se depara com personagens enfocadas por J.A..

A pesquisa de Anne Hollander (1993) permite a compreensão de que a arte do retrato, de crescimento substancial a partir do século XVI, torna-se uma das bases constituintes para as gravuras de moda e constituição dos próprios tipos, já que seria por meio das convenções do campo das artes que as imagens começam a criar padrões de leitura do visível. Esta concepção do retrato é instigante, pois se trata de uma representação, como comentaria Hollander (1993, p. 37), “onde uma única imagem pode ser investida com muitas camadas de significado”.¹³⁰

A ideia de retrato, ao mesmo tempo pictórico ou fotográfico, permeia quase a totalidade das imagens de *Três Séculos*, e o distancia, nessa acepção, dos livros do vestuário preocupados em apresentar documentos originais, ou ilustrações em redesenho, que busquem ser fiéis aos seus modelos, nos quais as pessoas e seus vestuários são representados das mais diversas maneiras. Nesta obra há uma decisão visual para a apresentação das personagens.

Arrisco dizer que minha sensação é a de que J.A. pensou em 56 tipos, reduções de características importantes, que pudessem representar determinados períodos históricos, como inscreveu em períodos em média de 20 em 20 anos. Visualmente é como se homens e mulheres, que para o autor representariam o jeito de se vestir em determinado contexto histórico, tivessem vindo ao seu encontro para serem registrados, que à época, já poderia ser não mais em um ateliê de pintura e sim num estúdio fotográfico.

A partir da popularização da fotografia na segunda metade do século XIX, “o estúdio tornou-se o lugar onde as pessoas podiam explorar a sua identidade. E a pose virou o símbolo da fotografia” (KOUTSOUKOS, 2006, p. 51). No livro *Três Séculos de Modas* é possível constatar a tradução desta ideia do estúdio fotográfico ao perceber que existem diferentes identidades históricas sendo apresentadas no espaço montado pelo autor e que existem convenções que devem ser destacadas – entre elas, a convenção das poses.

¹³⁰ Trecho original: “where a single image may be invested with many layers of meaning”.

Em uma pesquisa com 1338 imagens do estúdio oitocentista de Militão de Azevedo, em São Paulo, Lima e Carvalho (2002) realizaram junto ao Museu do Ipiranga o vídeo-educativo “Poses do XIX”, construindo uma animação que mostra as fotos em sequência reforçando as poses convencionais do período, objetos e cenários que construíam as cenas de diferentes pessoas, todas unidas por padrões de apresentação de si que a fotografia ajudou a instituir.

Neste sentido, intriga-me compreender melhor as identidades apresentadas pelas personagens da obra de história da moda brasileira e a ideia da pose ativar, igualmente, um questionamento sobre a postura e os gestos das figuras retratadas, discussão que será primordial no próximo tópico.

J.A., na introdução do livro, pede ao leitor que imaginasse junto com ele interessantes figuras. Ele mesmo as imaginou em seu processo criativo, utilizando-se do procedimento de acesso, muitas vezes confuso, na mistura entre imagens mentais e imagens reais, gerando essas “imagens imaginadas” do vestuário da moda, que foram retratadas dentro de sua obra. E, por isso, elas suscitam muitas desconfianças, pois não são imagens históricas como fomos instruídos a reconhecer e a preferencialmente usar, mas são “sintomas” (usando uma terminologia emprestada de Warburg, 2015), de um olhar sobre o vestuário, sobre a moda, que de alguma forma também reconhecemos.

Tais representações falam mais sobre um fenômeno, uma construção cultural, do que necessariamente sobre a discussão de uma qualidade em relação ao dado histórico. O autor, neste sentido, foi apenas um mediador da imagem do vestuário da moda dentro do fluxo histórico e em direção ao público leitor brasileiro. As imagens dele têm muito a dizer, pois se pode falar em “sintomas” – como tratarei adiante –, ou de um modo de representação do vestuário da moda e da sociedade da qual se encontra inserido em relação ao fenômeno e à sua percepção de uma construção visível.

Como dito, foram apresentados neste subtópico as primeiras considerações em relação à obra *Três Séculos de Modas*, as quais visaram introduzir o livro dentro do contexto da historiografia do vestuário, contextualizando-o e, claro, enaltecendo seu autor e o pioneirismo de seu trabalho para o país. A seguir, adentrarei nas já comentadas imagens de *Três Séculos*, criando montagens, no sentido warbuguiano do termo, que concluirão a análise da obra aqui proposta.

4.1.4 Listagem de livros com conteúdo de história do vestuário citados em Affonso (1923)

Quadro 7 - Obras com conteúdo de história do vestuário nas referências de Affonso (1923)

Ano	Autor (Citação)	Título da obra	Região	Acervo
1875	BLANC, Charles	L'art dans la parure et dans le vetement (ilustrações próprias e fotografuras)	França	Getty Research Institute – Internet Archive
1890	RENAN, Ary	Le costume em France (reproduções em gravura a partir de documentos)	França	Robarts – University of Toronto – Internet Archive
1896	CHARPENTIER, G.; FASQUELLE, E.	Un Siècle de Modes Féminines (1794-1894) (reproduções em gravura a partir de documentos)	França	Internet Archive
1900	BAYARD, Émile	L'art de reconnaître les styles - le style louis XIV (reproduções de gravuras e fotografias)	França	Internet Archive

Fonte: Elaborado pelo autor.

4.2 Montagens e Sintomas em *Três Séculos de Modas: Desconfiando das imagens e dos gestos*

Até o momento, tentei dar conta de uma trajetória de obras, autores, padrões de imagens e conceitos relacionados a este universo, no intuito de absorver um repertório que pudesse me dar condições de analisar a obra *Três Séculos de Modas* e suas imagens.

Num primeiro momento, dediquei-me a compreender como as imagens são utilizadas pelos criadores de obras pioneiras, as quais versam sobre a história do vestuário, e apresentei, portanto, um conjunto de obras e categorias que, ao meu ver, são pertinentes para pesquisadoras/es e docentes que como eu, que se utilizam de imagens desta bibliografia.

Após isso, passei pelo trabalho de J.A. e sua obra *Três Séculos de Modas*, fazendo alguns apontamentos. Portanto, posso dizer que tratei de estabelecer as

bases para um entendimento de uma história cultural das imagens nos livros de história do vestuário, entendendo seus usos, padrões, fontes originárias, processos de reprodução, estereótipos, entre outros conceitos, a partir de uma revisão teórica que gerou categorias próprias desta tese.

Em meio há tantas imagens abordadas até o momento, resta agora adentrar nas imagens propriamente ditas, presentes na obra *Três Séculos*, e suas possíveis relações com essa mesma história cultural das imagens do campo do vestuário.

De minha parte, eu visava com esta pesquisa encontrar relações entre as imagens criadas por J.A. e as gravuras dos livros ilustrados de história da moda, que circulam até os dias atuais. Isso foi a motivação que me trouxe ao doutorado. Mas o percurso até o entendimento de como colocar em prática tal desejo de pesquisa, aliado a uma metodologia há até poucos anos desconhecida por mim, foi árduo.

Em primeiro lugar, pude “experimentar” na apresentação feita no Grupo de Pesquisa da ANPUH, que deu origem à prancha de número 2 disponibilizada neste trabalho. O primeiro exercício foi de montagem, utilizando imagens referentes ao chamado estilo Neoclássico (de transição para o século XIX), incorporado em representações como a de Madame Recámier e da Imperatriz Josefina da França, que continham similaridades com duas das ilustrações feitas por J.A., referentes à 1800 e 1805.

Assim, a montagem confirmava que havia uma relação entre as imagens de *Três Séculos de Modas* e obras posteriores publicadas; porém não ampliava o conteúdo a ser analisado, e sim o reduzia a algo que poderia ser apenas colocado como um paralelo pictórico, seguindo uma perspectiva como a de Heinrich Wölfflin (2015), que visa reforçar um padrão de formas e estilos de cada época, dentro de uma convenção de estilos construída pela própria indústria da moda e reforçada por sua historiografia.

Portanto, era preciso ir além da correlação entre formas e datas históricas, pois isto me fazia cair novamente em um estudo baseado na correlação suspeita entre estilos de vestir, figuras históricas e datas, uma visão formal da história do vestuário, que como se sabe, é parte constituinte da obra apresentada por J.A. pelo contexto de sua concepção, mas ainda era necessário ir além. Então, decidi me abrir a novas e mais aprofundadas indagações.

Como resume Campos (2017a, p. 270) sobre o saber montado em relação as imagens de Warburg e Didi-Hubermann, é necessário “saber ver mais, olhar e olhar

mais, ver e ver de novo”, para que se possa “atravessar o esgotamento do olho cansado da mesma imagem”. É preciso, além do processo de montar ao colocar as imagens em relação, “compreender a imagem não como uma solução ou uma resposta, mas como uma verdadeira problemática, um verídico problema” (CAMPOS, 2017a, p. 270).

Desta feita, vi que não me bastaria, ou talvez não caberia, apenas encontrar uma solução simples. Ou seja, descobrir correlações e repetições entre imagens de livros de história do vestuário e os desenhos do autor maranhense. Entendi, assim, que as imagens criadas por J.A., eram por elas próprias capazes de me fornecer várias respostas a partir do momento em que fossem o próprio problema a ser compreendido. Por isso seria necessário iniciar um processo de indagação em torno destas 56 imagens criadas entre 1915 e 1916.

O objetivo inicial de buscar correlações entre tais imagens do escritor maranhense e os livros da história do vestuário publicados no Brasil vinha do fato de que J.A., no início da obra, informava que todos os desenhos que criou eram oriundos de documentos que possuía, como já mencionei. Com isso, passei por muitos momentos buscando correlações, imagens que tivessem traços próximos com os do autor. Neste percurso, pesquisei o máximo de obras da bibliografia dele, o que gerou a organização da *Biblioteca João Affonso*.

Em todas essas obras encontrei, se assim posso dizer, duas imagens de extrema proximidade: uma da obra *Un Siécle de Modes Féminines (1794-1894)*, que possui correlação com um dos detalhes laterais da ilustração de 1830, apresentada nos resultados já publicados (HAGE, 2020, p. 150), bem como uma imagem que vi, muitos anos depois, de uma foto publicada na revista francesa *Excelsior*, de 1913¹³¹, que possui entre suas imagens uma que é de extrema proximidade com uma das ilustrações de 1910. Isto é, somente duas imagens me mostraram uma ideia de “cópia” de documentos.

O que percebi é que eu estava procurando errado. Afinal, porque eu precisaria olhar e comparar os documentos de João Affonso? Seria necessário mesmo provar a qualidade e pertinência da obra a partir de uma confirmação de suas fontes? Ademais,

¹³¹ Imagem encontrada na exposição virtual *The Collector of Success: Leon Bakst*, do The State Tretyakov Gallery, sitiada no *Google Arts & Culture*. A ilustração se chama *Quelle mode synthétisera notre époque?*, publicada em 1913. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/_/5AH0vpiBHBj26w. Acesso em: 06.11.2021.

esta pesquisa não se trata de uma validação das fontes do autor, e sim uma montagem que visaria despertar uma discussão sobre as imagens na história do vestuário.

Portanto, eliminando a pesquisa em livros de história do vestuário publicados no Brasil, pude me focar (e me aprofundar) nas próprias imagens de *Três Séculos de Modas*. Ao invés de olhar para fora foi necessário olhar para dentro. Como diz Didi-Hubermann (2013), é preciso desconfiar das imagens; então comecei a questionar a ação de J.A. em evidenciar que criou suas imagens a partir de documentos que possuía.

O autor, como se sabe, teve acesso a obras modernas de vestuário, que já buscavam se utilizar de fontes como objetos arqueológicos, reproduções de gravuras e pinturas originais. Então, primeiramente, percebi que talvez houvesse uma escolha artística do maranhense em criar suas próprias imagens, isto é, uma escolha reforçada pela própria exposição montada em 1917 com as obras originais posteriormente reproduzidas no livro – material que é desconhecido até os dias atuais.

Deste modo, antes de reproduções em um livro, as imagens de J.A. eram desenhos em nanquim, aquarelas (entre outras técnicas), que posteriormente foram gravadas. Ou seja, em sua concepção, parecem compartilhar de um intuito de serem parte documento histórico do vestuário, parte obra de arte do autor.

Em um fluxo de imagens que influencia qualquer criador há muito mais do que apenas os documentos do autor no processo de concepção dessas imagens. Afinal, elas sofreram influência do repertório dele próprio, assim como podem obedecer a padrões já disseminados de imagens dentro dos livros e publicações relacionados à moda e outras áreas do saber como as artes visuais, o teatro, e de forma bem latente, o repertório histórico das próprias gravuras.

Aqui, então, surge a indagação, de como, indo além da superfície das imagens de J.A., ou do que o próprio autor nos conta, poderia adentrar em outras questões (?). Quando falo em superfície das imagens, refiro-me a deixar de lado os aspectos formais do próprio vestuário (silhueta, elementos e detalhes, por exemplo) e sua correlação de datas, como são apresentados nas 56 imagens do livro, todas marcadas com períodos específicos.

Desta maneira, deixei de lado a questão cronológica como uma das bases, para me aventurar em olhar as imagens sob outra perspectiva. Isto já era uma grande angústia da minha pesquisa, pois enquanto ainda buscava correlações de imagens

entre livros, utilizava uma cronologia histórica como referência. Era necessário, portanto, colocar este universo da visualidade em perspectiva anacrônica, como já foi abordado no capítulo 2.

Neste sentido, foi importante também definir algumas bases para o que eu procurava. O processo, de forma resumida, deu-se a partir de perspectivas que se encontram entre o pensamento warburgiano e hubermaniano.

A primeira delas, que diz respeito a discussão do tempo nas imagens, levou-me a indagar como as imagens de *Três Séculos* carregariam algo além do dado histórico presumidamente contido nelas? Parti do pressuposto, pela perspectiva de Didi-Huberman, de que as imagens são sobredeterminadas, abrindo várias frentes e assim me interessei em perceber o que tais ilustrações poderiam ter além da já plenamente visível representação de um estilo por meio de uso de elementos formais do vestuário representativos aos diferentes períodos.

Aliado a isso, assim como Warburg “acreditou numa espécie de fio que ligasse imagens, de diferentes tempos e lugares, pela memória humana” (CAMPOS, 2017a, p. 278), entendi que deveria procurar um fio que ligasse as obras de J.A., não por suas datas, mas de certa forma na tentativa de acessar essa espécie de memória sobre a moda representada pelo autor, bem como esse fio poderia, portanto, ter conexões com um espectro histórico mais amplo.

Munido das 56 imagens impressas, trabalhei com as mesmas em uma montagem física em uma parede, onde pude exercitar o processo de montagem, desmontagem, gerando a reflexão necessária, como registrado na *Figura 18*.

A primeira questão a se apresentar aos meus olhos foram as poses representadas das ilustrações. Como já foi comentado, a maioria dos personagens de *Três Séculos de Modas* parecem estar em um estúdio fotográfico ou no estúdio do artista; em poucos casos parece que há uma observação das ruas, como nos trajes locais nortistas. Porém, chamou-me a atenção como, em diferentes momentos históricos dos livros, personagens estavam com poses parecidas.

E não era o caso de um tipo de pose única ou padronizada que se repetia em prol da representação da roupa, mas sim de um conjunto de poses que parecia falar sobre valores por trás das representações pensadas por J.A. Assim como as poses da fotografia do século XIX ajudaram a criar convenções das representações de identidades visíveis, entendi que o autor se utilizava deste recurso imagético para organizar as suas próprias, que poderiam me dar algumas informações.

Figura 18 - Registro do processo de montagem com as imagens de Três Séculos de Modas



Fonte: Fotografia do autor.

Comecei a indagar, assim, de que forma o gestual poderia me oferecer indícios importantes? Voltei, então, à teoria de Warburg. No *Atlas Mnemosyne*, que possui seu nome derivado da deusa Mnemosine (entidade da memória), o autor em suas próprias palavras buscou construir “um inventário das pré-formações passíveis de verificação” (WARBURG, 2015, p. 370).

Num primeiro momento, o autor se ateve a entender a influência da arte da Antiguidade Clássica como base do gestual presente na arte do Renascimento. No entanto, acabou indo além ao compilar imagens de diversas culturas sob uma perspectiva que aborda sintomas, isto é, sinais, manifestações, que carregam um viés psicológico, pois estão atreladas a uma memória social.

Em suas palavras, ele buscava elaborar “uma ciência da cultura que escolhesse como tema a história psicológica ilustrada do espaço intermediário entre o ímpeto e a razão” (WARBURG, 2015, p. 365), ou seja, em consonância com a representação do movimento, do gestual. No trabalho de Warburg, gestos e poses em representações pictóricas são montados, em relação entre si, com o intuito de evidenciar valores e sentimentos humanos ao longo da história.

Corroborando estes conceitos warburguianos aparecem os engramas, que são “experiências e comoções (...) que penetram na subjetividade” (WAIZBORT, 2015, p.II), adentrando o coletivo, e que criam formas de expressão humanas em gestos,

posturas e movimentos representados em suportes como obras de artes – e aqui, mais especificamente, em gravuras de moda.

Consequentemente, a percepção sobre o gestual me levou até os estudos de história cultural dos gestos, com exemplo de textos compilados na obra *A Cultural History of Gestures* (1991), e ao trabalho do zoologista e pintor Desmond Morris, que tem como obra mais proeminente no assunto desta tese o recente *Postures: Body Language in Art* (2019).¹³²

Nas palavras de Morris (2019, p. 6), “cada vez que um artista retrata um sujeito humano, uma decisão deve ser tomada sobre a postura da figura”.¹³³ Essa decisão parte de um conjunto cultural de tradições e convenções que advém, primordialmente do próprio campo da Arte, formando a primeira percepção do corpo vestido e do vestuário da moda. Porém, já no início do século XX, o historiador da moda contaria com um conjunto de acordos imagéticos também disponíveis no campo da história do vestuário, corroborando ainda mais sua escolha de poses e gestuais de suas personagens a partir de convenções.

Sabemos que ao desenhar, um artista geralmente forma uma postura inicial ao corpo do seu representado, para então começar o processo de detalhamento das formas, sombreamentos, etc. Contudo, isso não responde, de forma mais aprofundada, ao sentido por trás da escolha de um conjunto de posturas estruturadas por J.A., que viu em determinadas formas de representação um sentido maior para aqueles trajes e seus períodos históricos.

Podemos dizer que o autor teria pensado em uma personalidade que vestiria o traje de determinada época decidida por ele, e este corpo vestido transmitiria por meio da sua postura e, em alguns casos, elementos de composição complementares: emoções, valores, conceitos, ou resumidamente, sintomas de alguns modos de ser e aparentar, atrelados ao campo da moda, aqui principalmente enquanto um fator de distinção, como será discutido adiante.

Essa ideia de “sintoma” estaria atrelada aos conceitos elaborados por Warburg (2015): *Nachleben*, a pós-vida das imagens, a ideia de recorrência entre formas e sentidos ao longo da história, também chamada por Didi-Huberman como a

¹³² Importante destacar que tal autor é conhecido por um extenso trabalho de estudos de comportamento e linguagem corporal dos seres humanos.

¹³³ Trecho original: “Every time an artist portrays a human subject, a decision has to be made about the posture of the figure”.

sobrevivência das imagens; e *Pathosformel*, ou fórmula patética, que trata de fórmulas gestuais e de composição que conotam os sentimentos da Antiguidade traduzidos nos valores do Renascimento italiano (CAMPOS, 2017).

Utilizando as palavras de Warburg, proponho assim iniciar, por meio dessas montagens, “um inventário” de formas de apresentação do vestuário da moda “passíveis de verificação” (WARBURG, 2015, p. 370), constituindo algumas categorias diferentes que nos remetem a uma percepção histórica da moda, que seriam, nesta tese, chamados de “sintomas na moda”.

A palavra sintoma, que possui origem no grego *sýmptōma*, carrega a ideia de sinal, sendo utilizado comumente, por exemplo, como um indício de uma doença. O termo também pode ser entendido como “aspecto que revela semelhança com alguém ou com alguma coisa” (MICHAELIS, 2021). Deste modo, existe no termo o conceito de algo que se apresenta, que indica, e por isso o utilizarei aqui, como algo que indica convenções que estão ligadas a ideia de uma “imagem da moda”.

Esses sintomas ajudaram a construir um conjunto de categorias de interpretação pelas quais irei analisar as imagens do livro *Três Séculos de Modas*. Busquei categorizar alguns sintomas que seriam compartilhados pelas imagens da obra por meio do gestual e de outros elementos que se destacaram no processo de análise visual, como alguns objetos presentes nas ilustrações de seus personagens historiográficos.

Minha pergunta principal ao olhar as imagens de J.A. poderia ser resumida assim: como estaria o escritor maranhense, independente das características detalhadas dos trajes (como cores, tipos de peças e acabamentos) sendo influenciado por fantasmas de diferentes formas de aparentar o “estar na moda”?

Posto que existem sintomas que estão além do dado histórico que relaciona datas e formas, cores e vestuário, constato como esses indícios são capazes de apresentar valores de civilidade e costumes, padrões de elegância, e de forma mais ampla, a percepção do que é a moda.

J.A. veio de uma tradição anterior aos livros que hoje circulam e são usados em bibliografias de cursos de Moda. Contudo, a partir desta análise, posso dar início a um estudo de conceitos que lhe são anteriores e estão num contínuo, usando uma expressão de Walter Benjamin (2012), pois estariam relacionadas não só a um repertório do autor, mas também à uma tradição de imagens que pertencem à historiografia do vestuário, assim como a conceitos atrelados ao fenômeno histórico

da moda, sua recepção e representação enquanto diferentes imagens, aqui no contexto específico do livro *Três Séculos de Modas*.

Adentrando a uma possível metodologia de análise de posturas, que venha a se aliar ao processo de montagem de pranchas, recorro à teoria de Morris.¹³⁴ Como comenta o autor em sua introdução de *Postures*, apesar estarmos a par de posturas, gestos e expressões ao nos depararmos com uma imagem, muitas vezes não entramos em detalhes em relação a eles, dando destaque à identidade dos representados, além do estilo e qualidades da própria pintura em si (MORRIS, 2019, p. 6). O autor trataria seu procedimento como um “detector de histórias da arte atraente”.¹³⁵ Tal procedimento visa “identificar uma postura e depois analisar seu significado, não só em termos de comportamento humano básico, mas também em relação aos costumes da época em que foi retratada”¹³⁶ (MORRIS, 2019, p. 6).

Como se constata pela frase, a teoria de Morris possui inter-relações metodológicas com a teoria de Warburg, que também identificava padrões visuais em busca de significados, em gestos e expressões da emoção, a partir das relações com uma tradição artística anterior ou na intenção de inventariar a expressões das emoções humanas.

Assim, também passei pelo procedimento, ao longo de processo de montagem, de identificar posturas recorrentes nas imagens de *Três Séculos*, e na sequência, refletir sobre seus significados, entendendo-as como sintomas, manifestações de emoções ligadas ao universo da moda. Também identifiquei objetos que contribuem com esta gestualidade, como a bengala, o guarda-sol, as cestas e os leques, que farão parte do escopo de análise que desenvolvo adiante.

O procedimento de investigação destas gestualidades nas imagens analisadas poderia vir de forma sistemática, a partir da divisão e mapeamento de cada um dos itens que compõem o corpo humano vestido: movimentos de mão, gestos nos dedos, expressões faciais, direção da cabeça, direção das pernas, entre outros, formando

¹³⁴ Sua única publicação no Brasil é *O Macaco Nu* (1967), uma perspectiva ainda bastante biológica sobre o comportamento humano. Seus estudos da linguagem corporal e das ações humanas resultaram na obra *Manwatching* (1977). Primeiro focado nas interações sociais, gradativamente o também pintor foi introduzindo imagens de obras de arte em seus estudos, chegando a publicar em 2013 a obra *The Artistic Ape*, sobre a arte humana ao longo de 3 milhões de anos, introduzindo fatores culturais aliados aos já estudados temas naturais. Em 2019, a obra *Postures* é publicada e nela o autor faz uma união entre seus dois campos, o estudo da linguagem corporal e sua aplicação na arte ao longo da história.

¹³⁵ Trecho original: “absorbing story of art detection”.

¹³⁶ Trecho original: “Identifying a posture and then analysing its meaning, not only in terms of basic human behavior, but also in relation to the customs of the period in which it was depicted”.

assim quadros esquemáticos que apresentariam padrões. Contudo, nem Morris, nem Warburg, obedeceram a um olhar dessa forma.

O pintor e zoologista diria que este é um procedimento objetivo demais, pois não leva em conta os fatores emocionais e psicológicos por trás da linguagem corporal. Portanto, registraria que “uma abordagem mais gratificante é observar o que uma forma particular de linguagem corporal significa para nós”¹³⁷ (MORRIS, 2019, p. 7), no intuito de revelar emoções e definir funções sociais.

Morris (2019) acredita numa “linguagem corporal universal”, conceito que pode ser delicado, já que o processo histórico-cultural interfere na gestualidade e posturas em determinadas sociedades, mas dado que vivemos também em uma sociedade de imagens, existe uma linguagem do corpo que é transmitida através da cultura visual.

Warburg (2015) entendia este conceito do visual também antes mesmo de Morris, assim como imaginava que existia um fio que conectava a humanidade de forma quase universal, porém o entendia como um fator extremamente cultural, ultrapassando o biológico, uma vez que se trata de uma necessidade humana de representação de si e superioridade da natureza.

Neste sentido há, nas imagens de *Três Séculos*, uma expressão de algo que não necessariamente teve total controle do autor: essa é a fantasmagoria da qual os autores abordados até aqui falam, o fio que une as imagens. Interessa-me muito como essa sobrevivência de elementos relacionados com a cultura das aparências e do vestuário da moda poderiam estar presentes fora da própria lógica cronológica de mudança de cores, tecidos e detalhes. Portanto, apropriando-me da teoria de Warburg (2015), interessa-me apresentar sintomas que possam acender novas interpretações sobre o fenômeno da moda.

A partir das ilustrações de *Três Séculos*, evidencio agora um universo mais abrangente para a percepção das ilustrações da escrita histórica da moda, com os já conceituados sintomas, indícios que, ao serem interpretados e que abrem novas frentes investigativas para as imagens que serão apresentadas nas montagens a seguir, visam estimular novas formas de estudo dentro da área.

O processo de observação e análise gerou um total de 10 pranchas com as imagens do livro. Foram utilizadas todas as imagens da obra. A edição das ilustrações

¹³⁷ Trecho original: “a more rewarding approach is to look at what a particular form of body language signals to us”.

observa a separação de gênero, pois levo em conta, pela perspectiva histórica do autor analisado, que isto influenciou a adoção de gestos e poses.

Para apoiar a análise das pranchas, lançarei mão de uma obra conceitual que disparou percepções e conceitos relevantes para este projeto, qual seja, *The Concise Dictionary of Fashion*, de Judith Clark e Adam Phillips (2010), um dicionário de conceitos relacionados ao vestuário e à moda, montado como uma exposição na galeria *Blythe House*, em Londres no mesmo ano, e formada por 11 instalações que evocam conceitos sobre o campo do vestuário. A obra foi publicada em formato de livro-catálogo, contendo verbetes que exploram palavras que permeiam o universo da moda, e que são muito interessantes por tratar em uma perspectiva nova acerca de termos e sentimentos atrelados ao campo do vestuário.

A partir deste dicionário e de outras referências, como as próprias passagens do livro de J.A. e informações sobre elementos históricos de glossários – como de Boucher (2010) e Callan (2007) –, a obra do início do século XX de Von Boehn (1928) (contemporâneo de João Affonso), e mesmo as mais recentes publicações de Fogg (2013) e Cox (2013), acionarei o sistema-retórico textual do vestuário. Saliento que não só o vestuário-imagem, porque que é necessário manejar conceitos que fazem parte desta apreensão histórica sobre a moda, ativados por uma memória historiográfica do próprio campo.

Ao analisar as pranchas com as imagens de J.A. foram sendo pensadas associações entre a análise por mim pretendida e alguns termos apresentados pelos curadores ingleses, que acabaram por estimular algumas das minhas percepções.

As pranchas serão intituladas da mesma forma como Warburg fez em seu *Atlas*, utilizando diferentes termos divididos por barras, que visam enunciar a complexidade dos sintomas identificados por mim. Isso também ajudou em na organização e explanação textual, que se dará num fluxo que pretende ir elucidando as questões ao longo da escrita.

Antes de adentrar em cada uma das pranchas, no entanto, torna-se necessária uma contextualização introdutória, particularmente acerca da questão da distinção na representação. Em primeiro lugar, quando se pensa na ideia das figuras representadas por J.A., deve-se levar em conta a questão do prestígio em torno dessas figuras e do pensamento sobre o lugar da moda na sociedade da transição do século XIX e XX.

Deve-se salientar, outrossim, que há todo um processo de trocas culturais entre a Europa e o Brasil e a maneira como o autor vivia isso no final do século XIX e início do XX. Este fenômeno, com já dito, faz do livro “um implícito tributo ao processo civilizatório” (FIGUEIREDO, 2001, p.30).

Portanto, em primeiro lugar recorro, novamente, à frase do próprio escritor ao introduzir as figuras que ilustrou: “imagine que perpassam por sua frente as figuras animadas de alguma interessante ‘fita’, movendo-se no quadro de projeções do seu cinema predileto” (AFFONSO, 1976, p. 34). Assim, essas figuras que possuem uma “fita”, ou seja, uma espécie de título de honra, seriam primeiramente pessoas nobres, de prestígio social, como artistas e intelectuais, ou no caso dos tipos regionais, figuras que despertam curiosidade e mereciam ser registradas.

No discurso escrito, que se refletiria em algum sentido no discurso visual, o autor maranhense dá lugar às classes superiores, nobres e figuras históricas de prestígio, como apresentei no item 4.1.2, compartilhando, assim, de uma visão sobre a moda comentada por filósofos como George Simmel, em sua obra *Filosofia da Moda e outros escritos* (2008 [1905]). O autor alemão diria que a moda rearranjará, de forma contínua, “as formas sociais, o vestuário, os juízos estéticos, o grande estilo em que o homem se expressa” (SIMMEL, 2008, p. 27), e que a ideia de moda recente pertencia às classes superiores.

Essa teoria, conhecida na sociologia da moda como *trickle-down effect*, que descreve a ideia de um efeito de gotejamento na adoção de novidades pelas classes mais abastadas e, posteriormente, pelas classes posteriores, ganha outros modelos de difusão na segunda metade do século XX (CRANE, 2011), mas no período de concepção da obra *Três Séculos*, e anteriormente a ele, o modelo de concepção da moda enquanto uma prática regida pelas elites é altamente convencionalizado nos estudos históricos e sociais.

Como também aponta Lipovetsky (2009), a estruturação da Alta-Costura francesa vai reforçar uma lógica própria desta moda elitista, já existente dentro de um contexto nobiliário, porém que no período entre a segunda metade do século XIX e a primeira do XX (época vivida por J.A.), também ganha novos contornos. Por isso podemos dizer que existe um pensamento sobre a moda que permeou a concepção das imagens de sua obra final.

Desta forma, a teoria sobre a distinção criada por Pierre Bourdieu (2015 [1979]) ao analisar a sociedade francesa da década de 1970, apresenta um paralelo

interessante sobre a moda enquanto uma prática a ser representada nas gravuras de *Três Séculos*. A moda, para o sociólogo francês, é uma das práticas culturais de um extenso conjunto gerador e classificador de práticas e apreciação de produtos culturais, conceituado por ele como o *habitus*, que seria “o princípio de divisão em classes lógicas que organiza a percepção do mundo social”, onde “a identidade social define-se e afirma-se na diferença” (2015, p. 164).

Para o pensador existe uma luta desde o século XVII que “não deixou de opor, de maneira mais ou menos declarada, grupos separados em sua ideia sobre cultura, sobre a relação legítima com a cultura e com as obras de arte” (BOURDIEU, 2015, p. 9), e assim, “os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas” (BOURDIEU, 2015, p.13).

Esse conjunto de práticas envolve a imposição de uma certa representação de sociedade, percebidas enquanto categorias. Neste sentido, Bourdieu também reforça a questão da diferenciação de classes, colaborando com a ideia de Simmel. Ainda em tal contexto, a expressão social e representação dos indivíduos em seu meio se refletem na construção de estilos de vida, nos quais as escolhas do vestuário e da aparência estão inseridas – e a escolha pela moda se apresenta como um sinal desta distinção.

Trazendo tal teoria para o contexto focado aqui, deve-se entender que grande parte da classe dominante do início do século XX no Brasil possuía apreço pelos ideais artísticos e de beleza do continente europeu, entendidos como um fator de distinção no ambiente social. Assim, o gosto, enquanto uma “capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos” (BOURDIEU, 2015, p. 162), aqui está atrelado ao conhecimento sobre a matéria da elegância no vestir. J.A., por sua vez, entendeu que este valor de distinção, ou capital simbólico, poderia ser apreendido pela sociedade paraense à sua época:

Assim, o gosto é o operador prático da transmutação das coisas em sinais distintos e distintivos, das distribuições contínuas em oposições descontínuas; ele faz com que as diferenças inscritas na ordem física dos corpos tenham acesso à ordem simbólica das distinções significantes. Transforma práticas objetivamente classificadas em que uma condição significa-se a si mesma – por seu intermédio – em práticas classificadoras, ou seja, em expressão simbólica da posição de classe, pelo fato de percebê-las em suas relações mútuas e em

função de esquemas sociais de classificação (BOURDIEU, 2015, p. 166).

Enquanto Bourdieu demonstra em sua “ciência do gosto e do consumo cultural” (BOURDIEU, 2015, p.13) que a arte e o consumo artístico desempenham uma função de legitimação das diferenças sociais, posso também inferir, a partir destas acepções, que o conhecimento sobre o vestuário da moda se exprime enquanto um fator de distinção almejado na mentalidade paraense do início do século XX. Assim, é nas imagens do livro *Três Séculos* que se pode compreender expressões simbólicas desta posição de classes, de uma transmutação de coisas, poses, gestos, em sinais distintivos.

Posso referir-me aqui ao entendimento de aspectos da representação de uma distinção, a qual remete também à questão de estilos de vida ou modos de representação. Como se verá, existem diversos códigos a serem interpretados e, portanto, foram necessárias diversas categorias para analisar os diferentes gestos, posturas e simbologias dos retratados por J.A..

Morris (2019) comenta que toda pessoa digna de um retrato, em uma pintura, pode ser considerada uma pessoa de prestígio, e desta forma, “a linguagem corporal daqueles que eram retratados era em si uma demonstração de alto *status*”¹³⁸ (2019, p. 69). Já Sandra Koutsoukos, ao comentar sobre período de crescimento da fotografia, informa que “o ato de ir ao estúdio do fotógrafo se tornou rapidamente uma demanda de *status*” (2006, p. 60).

Desta feita, entendendo que a linguagem corporal dos retratados de J.A. definiria uma importância aos mesmos, essa linguagem também se refere, em certa medida, à percepção de modos de ser que estão atrelados ao vestir-se em si, e em maior medida, ao vestir-se na moda, enquanto essa percepção de um fenômeno social igualmente de distinção.

Neste trabalho, por sua vez, as personagens do pintor encontram-se em uma encenação. Toda questão do retrato, e posteriormente, da fotografia, reitera este conceito de elaboração de uma cena, de regência de movimentos, como se vê no teatro também, mas aqui tratando de uma identidade diferente, dando destaque para a instância do visual enquanto uma expressão de emoções e sentimentos que reiteram o lugar de distinção e pertencimento à moda.

¹³⁸ Trecho original: “the body language of those who were portrayed was itself a display of high status”.

Etimologicamente, a palavra emoção, do latim *motio*, é definida como um “movimento para fora”, isto é, está ligado ao processo de exteriorização de sentimentos. O processo de expressão e comunicação destes estados se dá por meio, por exemplo, de gestos, posições e movimentos do corpo (JUHEL, 2011, p. 135).

Assim, há nas imagens de J.A. uma encenação de um modo de ser ligado às aparências, que demonstra um prestígio, mas não só isso; é apresentado enquanto uma emoção concebida em posturas e gestos comuns para diferentes momentos históricos das 56 ilustrações de *Três Séculos de Modas*. E como essa emoção poderia apresentar indícios sobre a moda?

Rainho (2011) informa que também se pode entender as mudanças da moda por meio da teoria do sociólogo Herbert Blummer, que ao invés de destacar a diferenciação de classes como ponto central do processo da moda, vai entender que há uma elite que é construída por esse processo. Desta maneira, “aqueles que conseguem segui-la mais rapidamente adquirem um *status* por manter-se em dia com o seu tempo” (2011, p.164).

Neste sentido, entendo que J.A. tenha registrado a sua **elite da moda**, ou seja, pessoas que estavam em dia com seu tempo e carregaram consigo emoções as quais me inspiraram a mergulhar mais profundamente na obra do autor, indo além da interpretação de formas, dos detalhes ou das respectivas personagens históricas de influência. Depois de inter-relacionados, tais elementos também demonstrarão conexões e outros sentidos.

As análises que serão apresentadas a partir daqui são, de certa maneira, introdutórias, abrindo as frentes para o entendimento das imagens, mas sem a menor intenção de encerrar a interpretação das mesmas. Ao final do passeio pelas 10 pranchas, deixarei registradas algumas conclusões sobre o percurso.

4.3 Armadura, poder e blindagem

4.3.1 Prancha 1 – Homem - Armado / Blindado / Protegido

Figura 19 - Prancha 1 – Homem - Armado / Blindado / Protegido



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Affonso (1923).

A Prancha 1 (Figura 19) contém as imagens 1616, 1640, 1660, 1720, 1790, 1895, 1905. Nelas pode-se ver um grupo de homem em postura ereta, posados, a sua maioria com uma das mãos na cintura, e todos com os pés em direções opostas.

Começo explorando, portanto, a noção de uma postura do poder ou do prestígio. Como evidencia Morris (2019, p. 70), “em retratos ao longo dos séculos, fica claro que os trajes dos membros da sociedade de elite frequentemente atuam como uma ajuda para manter o corpo ereto”.¹³⁹ A ideia de corpo ereto traz, segundo o autor, aspectos de arrogância e indiferença, e apesar de hoje as posturas de figuras de poder serem mais sutis, este tipo de representação é importante para a própria concepção de retrato.

A noção do retratado enquanto uma pessoa de prestígio cria um dos primeiros grupos de imagens desse processo de montagem, no qual se pode encontrar sete retratados que posam para J.A. ostentando toda sua imponência, com peitos estufados.

Novamente para Morris (2019), foi comum aos pintores de retrato do passado a preocupação, ao representar figuras aristocráticas, esticar os pescoços, deformar as costas, e levantar as cabeças, como motivações que dariam maior importância ao retratado.

Um dos recursos deste poder visível nos retratos é a escolha do chamado *dominant elbow* (MORRIS, 2019, p. 86), que chamarei aqui de “pose com cotovelo protuberante”. Essa pose, na qual o retratado coloca uma das mãos na cintura, apontando seu cotovelo para a lateral do corpo, possui relação com o movimento chamado também de braços “akimbo”, em que o retratado coloca os dois braços na cintura – tal pose que não é vista nesta montagem.

Em 1991, dentro do estudo *Culture History of Gestures*, Joaneth Spicer dedica um artigo ao chamado “The Renaissance Elbow”, que trata do mesmo tipo de postura, demonstrando a crescente importância dada ao cotovelo masculino entre o período de 1500 e 1650. Todas as imagens de J.A. retratam, portanto, figuras da moda de períodos posteriores que carregariam ainda este modo de se portar ou se apresentar.

Para Morris, no trato social, esta pose acontece muitas vezes de forma inconsciente, quando alguém se sente desconfortável, mas em um segundo contexto de representação, ela carregaria a ideia de superioridade, arrogância, uma antítese

¹³⁹ Trecho original: “in portraits through the centuries, it is clear the costumes of the elite members of society have frequently acted as aids to keeping the body erect”.

de uma chamada ao abraço, sendo um “gesto hostil”¹⁴⁰ (MORRIS, 2019, p. 86). Para Spicer (1991, p. 85), o uso dessa postura no retratado era “indicativo essencialmente de ousadia ou controle”, tendo relação com o “papel masculino autodefinido, ao mesmo tempo protetor e controlador, na sociedade contemporânea”.

A ideia de ousadia, “hostilidade” e arrogância, conversa com um dos conceitos elaborados por Clark e Phillips (2010), intitulado *armoured*, que pode ser traduzido como blindado, protegido. Assim, este grupo de imagens dialoga com a abordagem do *The Concise Dictionary of Dress* e com os conceitos de Spicer e Morris, pois se nota que a imagem de distanciamento proposta pelo cotovelo possui entrelaçamentos com a proteção, blindagem, a ideia de um efeito armado (ou *armoured*) trazendo a proximidade da palavra.

O conceito aborda a ideia proveniente do objeto armadura, um importante traje na humanidade com diferentes formas e tecnologias ao longo da história, e que carrega consigo conceitos potentes para se discutir as imagens desta prancha. Para os autores ingleses, estar de armadura é provocar o convite ao ataque, e paradoxalmente, possuir um corpo invulnerável. Ou seja, a atração do olhar ao mesmo tempo repele e o coloca no lugar enquanto alguém ousado e no controle, como evidenciou Spicer. Estar de armadura, em sua essência histórica, é vestir algo pesado, ruidoso (CLARK; PHILLIPS, 2010, p. 22)¹⁴¹, como nas armaduras de metal das guerras, imagens presentes na história do vestuário e aqui neste trabalho demonstrada na *Figura 11*, que apresenta o livro de Auguste Racinet (1888).

Como afirma Hollander (1996, p. 62), “as inovações nas armaduras caracterizam a primeira modernidade real na moda ocidental, mostrando modos de reprojeter todas as partes separadas do corpo masculino”.

Neste sentido, pode-se comparar estes conceitos com as imagens de J.A. ao perceber as personagens em sua postura rígida, arrogante, evidenciada pelos cotovelos, como nas ilustrações de 1660, 1790 e 1905, e até em um dos casos, em 1640, com os braços cruzados, demonstrando ainda mais um distanciamento. Tal armadura é algo que evidencia uma representação de sua própria importância.

¹⁴⁰ Trecho original: “unfriendly gesture”.

¹⁴¹ Trecho original: “Armoured: 1. keeping a dark or secret profile; hardened for the elements; 2. soft-centered; 3. inviting attack by being prepared for it, provocative; 4. heavier; 5. sustaining belief in the inside and the outside, the invulnerable space and the essentially unprotected body; 6. clothes as noise; undressing revised”.

Ombros largos, estruturas rígidas, demonstram ainda mais nos trajés estes indícios de uma postura de poder. Na imagem central de minha montagem, referente a 1790, vê-se uma casaca com linhas na altura dos ombros, evidenciando ainda mais esse alargamento dos ombros (*Figura 20*).

Figura 20 – Detalhe do ombro e cotovelo pretuberante da ilustração de 1790.



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Affonso (1923).

Portanto, para essas personagens, rigidez, ousadia e arrogância são prerrogativas de sua encenação, sintomas relacionados a uma das perspectivas sobre a imagem do homem da moda pela memória de J.A..

Há outro indicador de *status* que podemos evidenciar na postura dos homens agrupados em nossa primeira montagem: seria o que Morris chama de “o pé pontudo” (*the pointed foot*) (MORRIS, 2019, p. 94). Nesta posição, ao invés do retratado manter-se com os dois pés retos e espaçados entre si, coloca-se com um dos pés apontados para um dos lados.

Tal postura tem duas associações históricas importantes para a historiografia do vestuário. De um lado, ela é atribuída a forma como o rei Luís XIV, importante figura política e cultural da França no século XVII, era retratado em seus quadros. J.A. chamaria em seu livro o monarca de “Luís, o Grande”, pois nesse período “a corte da França requintou, como nunca, de luxo e aparato” (AFFONSO, 2014, p. 42). Além disso, também se atribui esse tipo de representação pelo uso na era medieval das *poulaines*¹⁴², sapatos pontiagudos e com proporções muitas vezes exageradas.

¹⁴² “Calçados que se diziam à moda da Polônia, surgidos no final do século XIV e usados até sob Luís XI, apesar das ordenações que tentaram proibi-los. Talvez inspirado pelas modas orientais conhecidas desde à Antiguidade, consistiam num alongamento exagerado da ponta do sapato” (BOUCHER, 2010, p. 471).

Deste modo, ao se juntarem o aspecto armado ou blindado à característica do pé pontudo evidencia-se, efetivamente, os sinais de um sentimento de distinção e poder expresso pelo primeiro grupo de imagens de J.A..

Esta encenação de poder possui entrelaçamentos com as imagens dos livros de roupa de Matthäus Schwarz e Herbenstein, dispostos no tópico 2.1 e com suas imagens apresentadas na *Prancha 3*. Naquelas imagens de 1500, anteriores ao período histórico de escopo do livro brasileiro aqui analisado, já se pode perceber trajes com ombros largos e a postura protuberante como uma forma de representação que sobreviverá nas imagens dali em diante.

4.3.2 Prancha 2 – Mulher - Armada / Blindada / Protegida

Figura 21 - Prancha 2 – Mulher - Armada / Blindada / Protegida



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Affonso (1923).

Há um grupo de mulheres que também podem ser inseridas nos mesmos sintomas apresentadas na primeira prancha da análise empreendida. Formada pelas ilustrações de 1616, 1640, 1660, 1680, 1740 e 1905, tal prancha apresenta imagens que ostentam *status* por meio do efeito blindado.

Apesar do “cotovelo dominante” ser atribuído pelo historiador Spicer (1991) ao papel masculino, podemos perceber no grupo de imagens selecionadas, aqui exclusivamente de mulheres, que há uma recorrência do distanciamento representado pela postura ereta, com braços próximos ao corpo, ou cotovelos apontados, de diferentes formas, seja com uma mão na cintura (como em 1640) ou segurando um leque próximo ao corpo (como em 1680), onde se percebe algo mais sutil.

Em se tratando do efeito *armoured*, pode-se inferir que a armadura se compõe a partir da ideia do corpete feminino, item com diversas variações associado a conferir rigidez à parte do tronco. O termo *corsage*, que dá origem ao termo corpete, “originalmente, trata-se do porte, do aspecto de uma pessoa” (BOUCHER, 2010, p. 461) atribuindo a noção de manutenção da postura representada nas imagens.

O termo *corpete* refere-se à parte superior do vestido, entre os ombros e a cintura, e entre os séculos XV e XVI é sinônimo de peças como o *corps*, traje de origem espanhola que conferia rigidez com um busto de madeira envernizada (BOUCHER, 2010, p. 461). No século XIX, o *corpete* tornou-se o nome de um tipo de peça da parte superior do traje feminino, dando origem ao espartilho, usado sob o vestido, com estrutura em barbatanas e amarrados na frente e nas costas (CALLAN, 2007, p.123).

Todas estas diferentes atribuições da rigidez e estrutura do corpo feminino serão encontradas no objeto do *corset*, ao longo de seu uso na história:

Na Idade Média, espécie de sobrecota longa ou curta com ou sem mangas, usada pelos homens de meados do século XII a meados do XV. Em seguida, é um vestido de mulher, de formas diversas, usados sobre a cota¹⁴³ (...) No século XVII, ‘peça da parte superior do *corps* de mulher com ou sem mangas’ (Monet, Dictionnaire). Espécie de *corsage*, que no século XVIII, substitui muitas vezes o *corps*, mas é mais flexível e sustentado apenas por duas *curvaturas* (normalmente

¹⁴³ “Túnica com mangas, comum aos dois sexos, usada em todas as classes, entre a *chemise* e a sobrecota, a partir do século XIII. No XVI, permanece o vestido de baixo das mulheres, enquanto os homens abandonaram-na desde o surgimento do traje curto. No século XVII, ainda vestido de baixo, diferencia-se como *corps* que veste a parte superior do corpo e cota que veste a parte inferior e se torna saia; a partir dessa época, o termo só é utilizado por camponeses e mulheres do campo (BOUCHER, 2010, p. 462).

de barbatanas). No século XIX, sob formas que evoluem de uma almilha com leves barbatanas no início do século a uma espécie de couraça rígida a partir de meados do século, é um elemento de sustentação cuja forma se adapta às modas e se preocupa com a elegância e o conforto (BOUCHER, 2010, p. 462).

Como se observou, o aspecto rígido do *corset* foi compartilhado, primeiramente, pelo sexo masculino, e pouco a pouco foi se tornando parte da composição feminina. Em primeira instância, na parte superior do traje, destaco aí a ideia de estrutura e rigidez, conferida pelas peças mencionadas, assim como observo uma ampliação dos ombros pelas mangas e golas, que reforçam os aspectos desejados de ousadia e *status* das mulheres retratadas nas imagens da montagem.

A característica “armada” fica mais clara ainda nas imagens femininas quando presto atenção à armação das saias, sua amplitude e o próprio distanciamento natural causado pelas mesmas. Na historiografia da moda, a saia é um tipo de peça surgido a partir do século XVI, que designa como “peça feminina que veste desde a cintura até o chão”, e entre esse período e o século XVIII surge também a anágua, uma “curta saia colocada sob as outras saias” (BOUCHER, 2010, p. 456). Isto gerou o aumento do volume e resguardo para as aberturas do vestido, ou seja, reforçando os aspectos de blindagem.

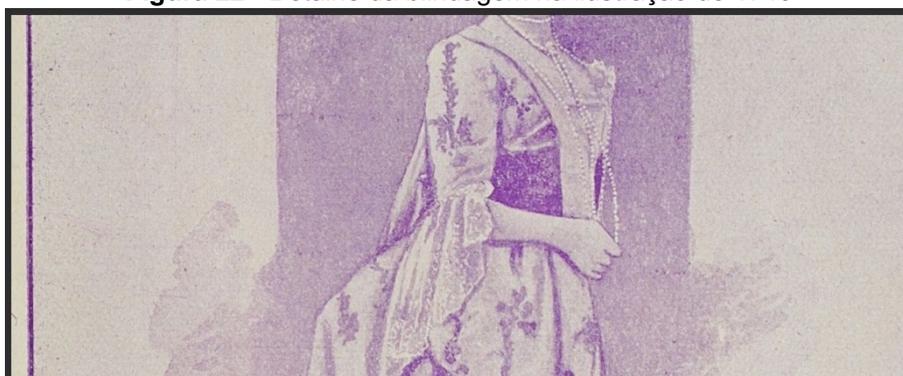
Como se pode observar, enquanto os volumes masculinos se definem majoritariamente na altura dos ombros, nas mulheres a parte de baixo também é o local de tal armação. Esta divisão da silhueta entre os gêneros, como já foi comentado logo ao início do trabalho, é um processo que se inicia junto à popularização da moda e seu sistema de aparências.

A armadura feminina se materializa historicamente com a verdugada, tipo de saia espanhola do século XV em forma de cone, formada por “aros de galhos flexíveis revestidos de tecido, proveniente de um arbusto, o verdugo” (BOUCHER, 2010, p. 474). Seu uso se expandiu por todo o continente europeu na segunda metade do século XVI, ganhando variações, como a *verdugade-bourrelet*, “uma rodilha redonda estofada com algodão e colocada sob a saia de baixo na altura dos quadris” (BOUCHER, 2010, p. 474), e a *verdugade-tambour*, datada de 1580, na qual “instalava-se, na altura dos quadris, uma bandeja com forma circular e oval, talvez em vime, o que conferia às saias uma amplitude maior” (BOUCHER, 2010, p. 474). A imagem de 1616 do livro *Três Séculos*, por exemplo, representa ainda resquícios dos volumes produzidos por uma verdugada.

A ação de distanciamento promovida por tais artifícios também tem reforços no século XVIII com os *paniers*, apresentado na imagem de 1740 (*Figura 22*). Surgido nas primeiras décadas dos 1700 e utilizado até a Revolução Francesa, primeiramente como “saias de baixo pendendo sobre círculos de madeira, vime ou metal, a princípio redondos, em formo de domo ou cúpula”, e mais tarde como *demi-paniers*, “um em cada quadril, ligados por um cordão de cinturão” (BOUCHER, 2010, p. 468).

João Affonso parece não representar a amplitude que hoje se conhece dos *paniers* de côrte, talvez porque como ele mesmo comentou, artistas diminuían os excessos da moda, mas nem por isso deixei de perceber os aspectos de distinção, distanciamento e blindagem presentes nos exemplos elencados.

Figura 22 - Detalhe da blindagem na ilustração de 1740



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Affonso (1923).

Junto a isso, pode-se perceber, no processo de montagem, um elemento importante no traje feminino, qual seja, a cauda, que reforça a sensação do pesado, e a sinalização de *status* dentro da concepção do traje da moda neste grupo específico. As caudas, além de evidenciarem um dispêndio grande de materiais para a sua confecção, o que por si só já demonstraria certo prestígio, ainda possuem como adicional a característica histórica de surgirem como um recurso que dava suntuosidade a um vestido de baile. Em algumas situações, a cauda poderia ser removível, sendo adicionada quando houvesse necessidade de tornar a peça mais pomposa.¹⁴⁴ Desta maneira, ela representa também parte da construção de uma postura do mesmo modo que a volumetria das saias.

¹⁴⁴ Chamadas de “caudas tipo corte”, elas seriam “um recurso para dar elegância e imponência a um vestido. Elas o aumentavam em aproximadamente 30 centímetros, transformando-o em um suntuoso traje de baile” (COX, 2013, p. 36).

Como aponta J.A., “cumprir advertir que, 1882 em diante, e por uma reação favorável ao asseio e à higiene, são suprimidas as caudas; as saias, cada vez de menos roda e todas por igual, mal tocam o chão” (AFFONSO, 2014, p. 157), mas elas não deixam de pertencer ao nosso imaginário após disso, quando trazemos à lume as caudas dos vestidos de noiva. Como cita um livro contemporâneo, “em 1981, a cauda do famoso vestido de casamento da princesa Diana ostentava extraordinários oito metros” (COX, 2013, p. 37), demonstrando que o objeto ainda reside como um símbolo de *status*, como quando usado em um dos casamentos reais mais celebrados do século XX.

Portanto, os sintomas como a rigidez no corpo, volumetria das saias, suas caudas, e os aspectos mais restritos das poses no grupo de imagem (com braços fechados e em alguns momentos com ombros protuberantes), tornam esse movimento sintomas do aspecto de poder, rigidez e prestígio desta elite da moda, particularmente nas mulheres.

4.4 A expressão, graça e a provocação

4.4.1. Prancha 3 – Homem - Expressão / Impetuoso / Provocativo

Este segundo grupo compreende um conjunto de imagens que expressa, no lado masculino, uma ideia de prestígio que foge aos conceitos rígidos, e possui um caráter mais expressivo e provocativo. Na prancha com imagens femininas, pode-se ver que esse lado provocativo diz respeito a uma representação de graça e liberdade de movimento. Já nesta prancha masculina aparece uma concepção distinta do prestígio masculino, que se dá por meio da expressão, e não do poder. O pequeno grupo de imagens, formado pelas ilustrações de 1760, 1780, 1795, 1800, todas com homens com mãos levantadas, trazem a ideia de manifestação, de retórica.

Este modelo de postura em análise, que apresenta um aspecto ainda mais teatral e encenado, conduz ao conceito de expressão delineado pela estética do patético, que “indica um gênero de discurso que imita a poesia antiga e faz com que as emoções (*pathos*) do artista e do seu público atinjam um êxito positivo” (GARCHIA e D’ANGELO, 2012, p. 273). É a partir desse conceito de *pathos* que Warburg criará sua teoria, mas antes disso, a poesia antiga e a poética teatral tratavam da expressão de emoções por meio da retórica e da gestualidade.

Figura 23 - Prancha 3 – Homem - Expressão / Impetuoso / Provocativo



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Affonso (1923).

Observando-se as figuras, pode-se identificar que as personagens parecem declamar ou refutar algo. São homens representados em um momento de expressão de sentimento. Portanto, aqui não há proteção. Eles não usam bengalas, item importante para outros grupos dessa elite da moda, e as mãos aparecem como centrais na composição do movimento, talvez para proferir um discurso ou explicar sobre algo. O único que usa uma bengala é o *incroyable* (figura do ano de 1795), personagem presente na história do vestuário como representante dos estilos disruptivos do final do século XVIII. Porém, seu objeto é curvado, em espiral, demonstrando pouca rigidez formal, outro sinal relacionado a essa postura de expressividade.

Figura 24 - Detalhe de expressividade na ilustração de 1800.



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Affonso (1923).

Adiciono, igualmente, dois termos do dicionário de Clark e Phillips (2010): impetuoso (*brash*) e provocativo (*provocative*). Ao conceito de impetuosidade, que se verifica na postura dos personagens da montagem, alia-se a ideia de alguém “energético em seu movimento”, que possui entusiasmo. É como um ator, que promove sua autoexposição, se desprotege, mas ao mesmo tempo mantém sua confiança. É alguém fora do padrão, não sendo uma pessoa fácil. Como apontariam os pensadores ingleses, um “produto da inquietação e superioridade interna, e a inquietação da superioridade interna” (CLARK; PHILLIPS, 2010, p. 29).¹⁴⁵

A superioridade, que aqui se torna também provocativa, está alinhada com a ideia de expressão e evocação. Clark e Phillips (2010, p. 97) anunciam dentro do conceito de *provocative*, a ideia de “subir ao palco”, “despertar a curiosidade”, e uma “desconfiança no evocativo”¹⁴⁶, traços possíveis na montagem com os imagináveis atores de J.A., como quando o autor comenta sobre o *incroyable*, e afirma que “parecia incrível que homens em seu perfeito juízo se enjorcassem de uma tal maneira” (AFFONSO, 2014, p. 77). Ou seja, tratava-se de um personagem que provoca crítica, mas ao mesmo tempo, atenção.

¹⁴⁵ Trecho original: “*Brash*: (...) 1. Unwitting courage. 2. the enthusiasm of naivete. 3. careless of context, or blind to it. 4. Reckless self-exposure; unguarded self-promotion; bumptious self-assertion; worn out. 5. Showing up and off the scandal of consensus, the smug bond of shared embarrassments, a space opened up that can only be closed. 6. Not worked into the pattern; obstructive; product of unease and inner superiority, and the unease of inner superiority. 7. The terrorism of the unashamed. 8. Confident; mistakable”.

¹⁴⁶ Trecho original: “*Provocative*: 1. Interested in other people; The arousal of curiosity, curiosity as arousal; showing off to discover what can be seen, what can be shown, and what is showing; quest for a more reflective, a more interested mirror; the research of the shy. 3. Taking the stage, whatever; a drama out of a crisis. 4. Loss of faith in the audience, distrust of the evocative. 5. A composed tantrum.”

O termo provocativo ficará mais alinhado com a próxima montagem, que retrata uma expressividade dentro de um grupo de imagens de mulheres.

4.4.2 Prancha 4 – Mulher - Graça / Provocativa / Leques e Varas

Figura 25 - Prancha 4 – Mulher - Graça / Provocativa / Leques e Varas



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Affonso (1923).

Composto por 7 gravuras, datadas de 1720, 1780, 1795, 1800, 1830, 1850, 1915-1916, esta montagem enfoca aspectos da graça, galanteio e sedução presentes neste grupo de mulheres da elite da moda de J.A., diferente da rigidez da primeira prancha com o mesmo gênero.

“No campo da estética, a graça é sinônimo de encanto, harmonia, formosura, prazer provocado pela natureza das coisas” (GARCHIA e D’ANGELO, 1999, p. 166), e estes são alguns valores presentes nesta montagem. No grupo de imagens em consideração, percebe-se a postura das personagens, que estão envergadas, com braços estendidos, evidenciando emoções múltiplas, como o acolhimento, o encanto.

A palavra graça tem sua origem no vocábulo grego *cáris*, significando esplendor, sedução. No mundo grego, as Cárites eram divindades que traziam a graça, mas paulatinamente esta deixou de ser uma prerrogativa apenas dos deuses. Para Platão, “a graça não é mais do que a capacidade do corpo de se mover segundo o ritmo e a harmonia” (GARCHIA e D’ANGELO, 1999, p. 166), porém ao longo da história, desde o período helenístico, começa a surgir na arte figurativa a alegoria das Graças, formada pela imagem de três figuras femininas nuas, que representariam uma harmonização entre o homem a natureza (GARCHIA e D’ANGELO, 1999, p.168). Tais personagens seriam amplamente retratadas em diversas pinturas, como na *Primavera*, de Sandro Botticelli (1482), na qual se identificam as três Graças dançantes estudadas por Warburg em seu Atlas, ou a *Pèlerinage à l’île de Cythère* (Peregrinação à ilha de Citera), de Antoine Watteau (1717), em que também são representadas as figuras.

Em sua gestualidade diversa, a ideia de graça aparece neste grupo de imagens por meio de uma abertura, de movimentos das mulheres e na intenção de equilíbrio e harmonia na composição de seus braços, assim como na situação de portarem objetos. Quatro personagens da montagem carregam consigo um leque nas mãos. E pode-se perceber que não só leques são portados: há, igualmente, além de um lenço, duas varas de andar (*walking sticks*).

Assim como a cauda e as armações das personagens anteriores compõem sua composição gestual e expressividade, nesta prancha se vê objetos como o leque e a vara de andar apresentando seu princípio de distinção e outros possíveis valores, como a sedução e a graça.

Desta forma, pode-se inferir nesse grupo uma ideia de harmonia baseada em elementos como o equilíbrio e a adoção de acessórios, os quais conferem o aspecto de graça, sedução, e reforçam o reconhecimento dos códigos da moda.

Para o historiador Max von Boehn (1929), os leques possuíam três usos distintos: como acessórios de cerimônias religiosas, como uma necessidade cotidiana, e como um implemento da chamada *coquetterie*, termo advindo do francês que representa a vaidade, a amabilidade e o cuidado com as aparências.

O pesquisador alemão destaca que o objeto já é visto como um sinal de vaidade da Grécia Antiga, tornando-se popular em ilustrações de costumes a partir da metade do século XVII em diante. Para ele, o leque instaura um modo de comportamento, sendo que vai apresentar diversas formas corretas de uso para informar determinadas situações, como por exemplo, o flerte ou o declínio de uma investida. O leque também poderia ajudar no processo de reforço dos códigos da moda, que estavam se estabelecendo durante os períodos em que a peça esteve em evidência.

Vê-se, então, que o objeto ganha contornos de item de sedução e feminilidade, e sua história aponta questões que envolvem o próprio gesticular feminino e a disseminação da moda. Deste modo, portar um leque para as personagens de J.A. reforçaria suas noções de pertencimento delas a um universo da moda e seu papel como um objeto de luxo e de distinção, gerando a percepção da imagem da “mulher da moda” segurando este acessório, presente em muitas representações do livro de moda brasileiro.

Como diria o próprio autor: “Este acessório indispensável à mulher, arma ofensiva e defensiva ao mesmo tempo, intérprete e confidente, cúmplice e protetor, pode-se dizer, sem metáfora, que tem altos e baixos, à mercê dos criadores e dos introdutores de modas” (AFFONSO, 2014, p. 112).

Von Boehn (1929) comenta que, a partir do final do século XIX, o leque começa a perder o espaço que tinha na “moda”, tornando-se então um objeto de museu. Como argumenta: “a mudança de cenário explica as numerosas exposições de leques, das quais nada se ouviu enquanto aquele pequeno instrumento ainda era de uso comum” (VON BOEHN, 1929, p. 67).

Mesmo fora das ruas, os leques nos museus ajudam a reforçar junto ao público os valores do próprio sistema, que terá o uso de diversos acessórios como parte de sua lógica. É interessante notar que dentro dos livros de história do vestuário inúmeras

vezes há um destaque para o leque, tanto em texto como em alguns casos na apresentação dos itens em ilustrações e fotografia¹⁴⁷, reforçando o comentário de Von Boehn (1929) sobre sua musealização e pertencimento a este discurso da moda.

O historiador alemão, na obra *Modes e Manners: Ornaments*, comenta que o século XVIII foi a época do leque e da bengala (VON BOEHN, 1929, p. 109), e nesse período um tipo de bengala mais específico, chamada de vara de andar (*walking stick*), se tornará muito popular. Assim como leque, a vara de andar será um objeto de distinção que possivelmente reforça, nas imagens analisadas, o aspecto de graça e equilíbrio no movimento transmitido pelas imagens. Pode-se ver a *walking stick* em duas imagens da montagem (em 1780 e em 1800).

Curiosamente, ao falar sobre graça, elemento que tem como origem seu pertencimento somente por divindades e era comum na Antiguidade, pode-se falar de varas, pois os deuses nessa época também eram retratados com elas. Assim, as personagens das pranchas indicadas demonstrariam um momento muito forte de revisitação aos valores greco-romanos, conhecido como período Neoclássico.

Ainda para Von Boehn (1929, p. 129), no século XVIII “havia espaço para gastos extravagantes em matéria de varas de andar”.¹⁴⁸ De forma funcional, as varas de caminhar ajudavam as mulheres a se equilibrarem em sapatos de salto ou plataforma, ou seja, apresentavam uma funcionalidade física atrelada a um aspecto subjetivo, de harmonia e equilíbrio. Da mesma forma que os leques, possuíam seus códigos, como horários corretos para seu uso no ambiente urbano (VON BOEHN, 1929, p. 115) e contribuiriam para reforçar uma lógica de aparências da moda.

Nesta direção, a partir da análise do conjunto desse grupo de mulheres, entende-se alguns sintomas presentes nos elementos apresentados acima. Como se pode ver nas personagens, de forma geral, a ideia de gracejo, harmonia e também da sedução estão presentes enquanto emoções nas imagens.

Ainda gostaria de calibrar um pouco mais o olhar e pensar o verbete provocativo (*provocative*), de Clark e Phillips (2010), tecendo entrelaçamentos com as imagens analisadas nesta montagem.

¹⁴⁷ Podemos atestar a informação confirmando, por exemplo, 10 citações sobre o item na obra dos anos 1960, *História do Vestuário no Ocidente* (BOUCHER, 2010, p. 466), assim como encontramos imagens de leques do século XIX em obras recentes como *Tudo sobre Moda* (2013), que também comenta sobre o item em 11 citações (FOGG, 2013, pp. 108, 566), e o livro *Última Moda* (COX, 2013) possui um tópico especial sobre o objeto.

¹⁴⁸ Trecho original: “there was room for extravagant expenditure in the matter of walking-sticks”.

De modo semelhante como o homem provocativo sobe ao palco, a mulher provocativa também atrai por seu movimento, mas não parece necessariamente expressar-se por meio da retórica, e sim pelo seu movimento harmonioso e sua postura graciosa de braços abertos. Neste caso, a ideia de provocação se espelha na definição de estar “interessada em outras pessoas” (CLARK; PHILLIPS, 2010, p. 97), que possui relação com a ideia de sedução, de expansão ao outro.

Tal sensação de expansão pode ser verificada aqui nas imagens de 1720, 1780, 1830, 1880, ao se analisar o volume das saias, a partir do uso da crinolina.¹⁴⁹ Como comentaria o autor em análise, “já não se pode dizer a restauração do *vertugadin*; é muito mais que isso, é o nascimento do ‘balão’, da crinolina” (AFFONSO, 2014, p. 61). O balão, como algo em expansão, reforça, portanto, minha interpretação.

Portanto, graça e sedução se tornam sintomas presentes nestas imagens. “Na Grécia, o poder da sedução era indissociável da graça” (GARCHIA e D’ANGELO, 1999, p. 167), e, desta forma, pode-se perceber nelas que há também uma associação destes dois termos na visualização e percepção do feminino, representado por J.A.

Estes conceitos, na montagem em questão, demonstram também como aspectos desse galanteio e atratividade relacionados a pessoas que se encontram na moda está pautado no uso e reconhecimento dos códigos de acessórios, aqui representados por leques e varas de andar.

Item funcionais, tais objetos transcendem seu aspecto prático e se tornam parte da composição, do gestual, e uma ferramenta para se obter a imagem desejada que transita entre a harmonia, a liberdade de movimento e o encanto. A figura de 1780, por exemplo, é um exemplar que usa os dois acessórios ao mesmo tempo, reforçando seu lugar de privilégio (*Figura 26*). Assim, as elegantes e graciosas mulheres portam objetos nas mãos, um sintoma de um modo de aparentar, que ainda reverbera até os dias atuais, quando observamos outros itens, como é o caso das bolsas femininas.¹⁵⁰

¹⁴⁹ A peça, originalmente um tecido feito de fio e crina, criado para colarinhos, entre 1840 e 1850 começa a ser utilizado como um termo para anáguas que tinham a função de sustentar saias volumosas, sejam variadas em uma peça ou engomadas. Em 1856, esse excesso de tecido é substituído pelas crinolinas metálicas, que irão se simplificando até se tornando apenas anquinhas posicionadas na parte traseira dos vestidos. (BOUCHER, 2010, p. 462).

¹⁵⁰ “Do latim *Bursa*, as primeiras bolsas foram *reticules* dos séculos XVIII e XIX. Em meados da década de 1850, as viagens criaram uma demanda de bolsas que pudessem ser carregadas. (...) As despojadas roupas do início do século XX deixavam pouco ou nenhum espaço para carregar objetos grandes, e desde aquela época as bolsas tornaram-se importante acessório de moda” (CALLAN, 2007, p. 50-51).

Outro detalhe se torna interessante nas imagens 1720, 1795 e 1800, que revelam um aspecto sobre a graça. Nas três imagens pode-se perceber o efeito de cascata em tecidos, que parecem reforçar a ideia de movimento. Na imagem de 1720, as mangas aparentam um movimento de cascatas; em 1795, a personagem segura sua cauda gerando uma queda do tecido; e na imagem de 1800, o xale é segurado de forma equilibrada provocando o mesmo efeito. As duas últimas imagens citadas, além da questão do movimento em cascata do tecido, possuem a ideia de equilíbrio a partir ação de sustentação das roupas pelos braços, o que reforça ainda mais os já mencionados aspectos de harmonia.

Figura 26 - Detalhe com a postura e os objetos da ilustração de 1780.



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Affonso (1923).

4.5 Homens e mulheres na moda

4.5.1 Prancha 5 – Mulher – Na Moda / Impetuosa / Expansão / Vincado

Se estou aqui passeando pelos sintomas de uma elite da moda representada por J.A., chego agora ao grupo que poderia representar de forma mais assertiva os valores e códigos do que é estar na moda. Esse grupo, formado pelas ilustrações femininas de 1760, 1780, 1875, 1885, 1895, 1910, 1915-1916, representava, em minha opinião, valores de pessoas “na moda”.

Figura 27 - Prancha 5 – Mulher – Na Moda / Impetuosa / Expansão / Vencido



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Affonso (1923).

Em comum, essas imagens foram montadas em relação não por uma postura específica, mas sim pela interpretação do corpo vestido e de suas volumetrias como a composição de uma postura corporal a ser analisada em comparação. Identifico, então, questões como a largura, o espaço, o exagero, como sintomas a serem aprofundados. O autor mesmo diria que a moda teria seus exageros, “porque

exagerado é que consegue despertar a curiosidade e angariar adeptos”. (AFFONSO, 1976, p. 203).

Suas palavras me conduzem, novamente, aos verbetes de *Dictionary of Dress*, e lá encontro o termo *fashionable*, que muitas vezes é traduzido no Brasil como elegante, mas que, em realidade, fala da ideia de uma pessoa que se encontra na moda.

O sintoma de *fashionable*, ou na moda, se apresenta, primeiramente, como “uma forma de alarme”, algo que chama a atenção de imediato, “prometendo um futuro mais atraente”, “o novo sem medo”, gerando “uma experiência para si mesmo” (CLARK; PHILLIPS, 2010, p. 58)¹⁵¹. Neste sentido, o movimento da moda se constitui como um movimento ao novo, que talvez por isso não se prenda a uma convenção de posturas ou padrões, e sim de experiências sem medo.

Tal olhar para o novo pode ser identificado, formalmente, na ideia de exagero das formas presentes nas imagens compiladas. Como apontam Clark e Phillips (2010), o conceito de “estar na moda” possui uma prerrogativa de “algo que abre espaço para si mesmo” (CLARK; PHILLIPS, 2010), e se percebe essa ideia de abertura, exagero, a partir da amplitude de elementos pontuais como as mangas de 1895, os quadris de 1760 (*Figura 28*), ou as partes traseiras volumosas de 1875 e 1885. O pensamento de abertura, que se alinha com o conceito de abrir-se ao novo da moda, aparece na ilustração de 1915-1916, na qual uma das mulheres retratadas segura uma vara por trás do pescoço, abrindo os braços e criando um movimento de total desproteção.

Em tais imagens, o ser da moda é alguém que abre espaço para si, aqui, por meio da adoção de posturas causadas por volumetrias específicas em sua roupa, isto é, volumes pontuais localizados no vestuário. É interessante notar que estes pontos focais também possuem uma questão em comum, particularmente por se tratarem de elementos que evocam o uso de volumetrias em tecidos, dobraduras, pregueados.

¹⁵¹ Trecho original: “*Fashionable*: 1. A form of alarm; armour for the anticipated emergency; secret knowledge of contemporary intimidations; 2. Excited impatient with the body; something made to disappear; anything that can be refashioned. 3. Of its time by promising a more alluring future; a kick start, a longing, a private nostalgia. 4. History without footnotes; the past in new clothes; undercover conservation. 5. Taking liberties on the future and parasitic on it. 6. Anything that tries to stop the present collapsing back into the past; the new without fear. 7. Something that makes space for itself. 8. An experiment with pleasure, without proof; living for the last moment”.

Este conceito se relaciona com um verbete de Clark e Phillips (2010), o *creased*¹⁵² (vincado), que expressa a questão dos vincos, enrugamentos, dobraduras e pregas do vestuário. O termo ganha força em sua relação com o chamado traje da moda, composto por volumetrias obtidos por efeitos como os citados, gerando linhas espaciais no traje que o colocam como uma forma de anúncio de uma experiência sem medo do novo.

Figura 28 - Detalhe da amplitude e efeito vincado na ilustração de 1760



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Affonso (1923).

Como J.A. comentaria sobre os vestidos da moda de 1913, eles são “todos em traspases, em suspensões, em arregaços, em pregas perpendiculares ou oblíquas, o que, em suma, em linguagem de modista se diz *drapé*” (AFFONSO, 2014, p. 146). Isso corrobora a concepção de que a mulher da moda possui uma “excitação impaciente com o corpo”, como atestam Clark e Phillips (2010, p. 58), que se apresenta nas imagens pelo efeito do *drapé*. Tal inquietação, já percebida na adoção de pontos de amplitude na roupa, com composições volumétricas, também se atesta pela concepção e apresentação especial de gravuras de penteados e chapéus. Apesar de ter evidenciado a importância do leque no item anterior, para o autor maranhense, os penteados de 1780 e chapéus de 1910 mereceram tanto destaque que ganharam ilustrações próprias, as únicas do gênero no livro. Além disso, pode-se ver na ilustração de 1915-1916 que também são representados chapéus.

No caso dos elementos de composição da cabeça, tanto os chapéus quanto os penteados em suas ilustrações próprias, falam de exagero, ousadia, amplitude, assim como possuem os drapejamentos de tecidos. É interessante pensar sobre a questão

¹⁵² Trecho original: “*Creased*: 1. The fold fixed; 2. The line designed by use; 3. Spread for conservation, sometimes with laughter.”

do foco na cabeça como um ponto de atenção, de alarme, bem como de experimentação. Nos penteados do século XVIII e nos chapéus do século XX é possível atestar não apenas a ideia de adoção de pontos focais no traje da moda, mas também questões como as dobraduras, os drapeados e as construções que acabam fazendo parte da composição dos itens de cabeça e toucados.

Estes dois elementos possuem destaque na história do vestuário e por isso ganharam seu espaço em *Três Séculos de Modas*. De um lado, os penteados da corte francesa que começaram, ainda no século XVII, no “alto da cabeça, entre lacinhos, ligeiro gorro de veludo, touca de gaze, ou simplesmente um lencinho de rendas” (AFFONSO, 2014, p. 43). Já no século XVIII, os penteados foram motivos de atenção, piada, escândalo, ao mesmo tempo que se eternizaram a partir de gravuras, como a que o próprio autor maranhense deixará com a data de 1780. Como ele comenta:

É a época dos penteados tão majestosamente monumentais, que as mulheres são obrigadas a vergarem-se dentro de suas carruagens, ou mesmo ajoelharem-se; e as caricaturas francesas ou inglesas pouco exageram, quando pintam os cabelereiros trepados numa escada, para dar a última demão e coroar sua obra (AFFONSO, 2014, p. 74).

Seu outro destaque são os chapéus do período da *Belle Époque*, que também foram muito comentados e hostilizados, inclusive pelo próprio autor. Ele mesmo não deixaria de dedicar uma ilustração própria ao tema, uma vez que o assunto estava em suas pautas no tempo em que atuava na imprensa¹⁵³:

Em 1910, cabe ao chapéu das damas salientar-se por uma desmedida enormidade, pela extravagância do feitio. Abas imensas, e, muito pior, alguns com as copas três vezes maiores que as cabeças das donas, por consequência três vezes mais feios do que quando, por minúsculos, pousavam apenas no alto do penteado (AFFONSO, 2014, p. 145).

Boucher (2010, p. 460) ainda afirmaria que “a partir dos anos 1780, o chapéu, como tudo que se refere aos adornos de cabeça, adquire grande importância na

¹⁵³ Em pesquisa apresentada no Colóquio de Moda foi demonstrado que João Affonso escreveria pequenas colunas sob o pseudônimo Pimentão, no jornal *Folha do Norte*. Nela, *Conversa Fiada*, ele comentava sobre assuntos corriqueiros como as modas da época, e em 1909, deu atenção ao assunto, ao mesmo tempo que Theodoro Braga apresentou uma ilustração na *Revista Paraense* sobre a temática (HAGE, 2011).

toalete. Ataviado com todo tipo de nome, reflexo da atualidade elegante, é objeto de várias séries de gravuras”.

Ambos os elementos de cabeça nos mostram como estes objetos e seus modos de aparentar, assim como leques e varas de andar comentados anteriormente, ajudaram a reforçar os códigos da moda, por meio da legitimação de itens que atestam o entendimento do que é aparentar “estar na moda”, como o próprio J.A. registraria ao descrever os vestidos em exposição nas vitrines da *Exposição Universal* de 1900: “A esses vestidos acompanhavam, com o mesmo aparato e o mesmo luxo, os indispensáveis acessórios: chapéus, mantas, sombrinhas, etc.” (AFFONSO, 2014, p. 143), empregando a necessidade dos mesmos para uma imagem completa na vitrine da exibição dentro do sistema retórico da moda.

Para Clark e Phillips (2010, p. 58), a pessoa da moda possui um “conhecimento secreto de intimidações contemporâneas”, e tais códigos apresentados até aqui, como a adoção de elementos focais, amplos, com pregas e/ou dobraduras, assim como a elaboração de expressivos penteados ou grandes chapéus, garantiam a essas figuras representadas o conhecimento desses códigos, legitimando o *status* de *fashionable*, na moda. No âmbito masculino, o conhecimento das intimidações e dos códigos existirá também, contudo, a partir de outros sintomas.

4.5.2 Prancha 6 – Homem – Na Moda / Bolsos / Chapéus e Bengalas

Na criação das pranchas, a ideia de prestígio e poder atrelado à moda parece muito bem alinhada com o sintoma da armadura e sua postura do cotovelo dominante. Porém, ao tentar analisar como a ideia de um ser na moda apareceria como um sintoma nas imagens de J.A., foi criado este segundo grupo, o qual arregimenta as ilustrações de 1720, 1805, 1860, 1885, 1895, 1910. Nele, os sintomas do homem *fashionable* são mais sutis de se perceber.

Figura 29 - Prancha 6 – Homem – Na Moda / Bolsos / Chapéus e Bengalas



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Affonso (1923).

Em primeiro lugar, faz-se necessário levar em conta a questão da renúncia masculina burguesa do século XIX, na qual homens abdicaram da suntuosidade dos trajes de períodos anteriores. Aqui isto aparece claramente no contexto de um traje mais pomposo e adornado, indo em direção à um traje mais sóbrio, com a adoção de

calças¹⁵⁴, diferença que pode ser vista na comparação entre as imagens de 1720 e 1805.

O autor comentaria acerca da questão quando escreve que “não é preciso assinalar que, a partir do primeiro quartel do século XIX, o traje do homem civilizado fixou-se para sempre e nunca mais variou, salvo ligeiras particularidades, que absolutamente não lhe alteram as formas essenciais” (AFFONSO, 2014, p. 101).

Autores como Hollander, em *O sexo e as roupas* (1996), e John Harvey, em *Homens de Preto* (2003), discutem aspectos sobre esta questão. Harvey (2003, p. 51) afirma que “a roupa masculina perde a cor no século XIX”, e o preto do traje representa “o mundo do trabalho e da dignidade profissional”, enquanto que para as mulheres, o mundo das cores demonstram que as mesmas não teriam acesso ao mundo profissional, relegadas à um plano da superficialidade e futilidade.

Por sua vez, Hollander (1996, p. 37) possui três acepções comuns a temática. Em primeiro lugar, ela afirma que isso poderia ser visto de modo limitado apenas como um afastamento covarde dos homens dos “riscos e prazeres” da moda em direção à um traje monótono. Em segundo lugar, uma visão apressada diria que os homens simplesmente permaneceram fora do jogo até o fim do século XX. E, em terceiro lugar, uma visão hostil diria que os homens propuseram uma separação, com o intuito de demonstrar uma superioridade ao escolher um traje dito sóbrio, assim como passam a ostentar o desprezo ao sexo feminino por suas escolhas exageradas.

A ponderação mais assertiva talvez seja: “A verdade é que os homens não abandonaram a moda de maneira alguma, mas simplesmente participaram de um esquema diferente” (HOLLANDER, 1996, p. 37), do qual outros códigos deveriam ser conhecidos.

Entendendo que o “homem da moda”, a partir da concepção de *fashionable*, possui o mesmo “conhecimento secreto de intimidações contemporâneas” (CLARK; PHILLIPS, 2010, p. 58) que possuiriam as mulheres, porém agora em um sistema retórico diferente, interessei-me em tentar identificar sintomas que fossem capazes de

¹⁵⁴ As calças são itens usados desde a mais remota Antiguidade, mas que em seu uso mais recente foram introduzidas na Europa por volta dos séculos XVI, sendo realmente aceitas no vestuário masculino no início do século XIX. Até então, o *cullote* (calça curta ou bermuda) era a peça mais socialmente aceita, inclusive se mantendo como traje de gala até o Segundo Império, na França, entre 1850-1870. As calças compridas se tornarão um símbolo na luta por igualdade pelas mulheres ao longo do século XX (BOUCHER, 2010, p. 458).

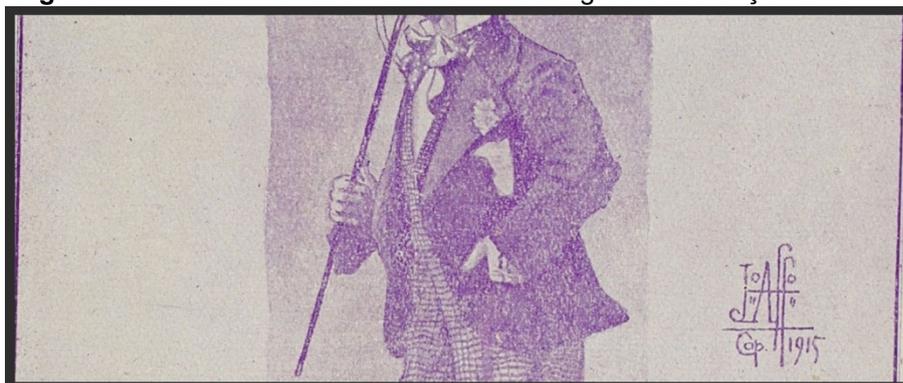
falar além da estrutura de poder, indícios que consegui encontrar a partir da montagem destas imagens.

Refletindo sobre a afirmação do *The Concise Dictionary of Dress* de que a pessoa que entende os segredos da moda possui uma “armadura para a emergência prevista”, entendi que havia mais do que apenas uma armadura de proteção e poder na figura de um ser mais à moda. Questionando a própria gestualidade arrogante do cotovelo em detalhe na postura de armadura, percebi que um grupo de imagens iam dessa arrogância para um outro caminho, que permearia a ideia de elegância e também de erudição, ou seja, do conhecimento dos códigos.

Esta postura passa pela adoção da gestualidade de colocar a mão no bolso, como nas imagens de 1895, 1860 (*Figura 30*) e 1910, ou adotar uma postura com cotovelo destacando-se, contudo de forma menos rígida que no “cotovelo do Renascimento”, como nas imagens de 1885, 1805, 1720 e 1910.

Nessas imagens, a falta de uma colocação mais firme da mão na cintura causa uma postura menos rígida, mais flexível, porém não menos sinalizadora de *status*, pois em alguns casos, é obtida pelo uso de itens de distinção masculinos do período, como a bengala e o chapéu, o que será analisado adiante.

Figura 30 - Detalhe das mãos no bolso e a bengala na ilustração de 1860.



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Affonso (1923).

Primeiramente, quero destacar o bolso, que mesmo historicamente usado por ambos os sexos, tornou-se um item atrelado aos trajes masculinos. Como dito, primeiro vieram “as vestes, e depois os coletes dos homens foram equipados com bolsos a partir do final do século XVII”. Na parte inferior do traje masculino, a braguilha dos calções já na Idade Média foi o primeiro compartimento para se guardar coisas (BOUCHER, 2010, p. 457). No caso das mulheres, serão encontradas evidências dos

bolsos, nos vestidos e saias, mas eles eram internos e acessados por pequenas aberturas¹⁵⁵, não se tornando visíveis.

Assim, bolsos seriam parte desse signo, que também faz uma ponte com o desenvolvimento da alfaiataria e dos códigos do vestir masculino ditados pelos britânicos. J.A. atesta tal influência usando a própria palavra *fashionable*, ao afirmar que o homem elegante assim se chamaria a partir do século XIX, substituindo “o *mignon*, o *petit-maitre*, o *muscadin*, o *incroyable*” (2014, p.101), todos termos para figuras da moda franceses, agora trocados pelo inglês. Falarei mais sobre isso na última prancha a ser apresentada.

Desta feita, identifica-se a mão no bolso como uma postura atrelada à ideia de interesse. Diferente do homem expressivo e impetuoso, que procura a autoexposição e desperta a curiosidade, o homem da moda se protege, porém mantendo-se flexível, demonstrando que seu poder de distinção encontra-se no fato que possui conhecimento dos segredos da sociedade, seus modos de organização e aparência.

Estes códigos teriam como algumas peças de destaque, as quais aparecem nas imagens de *Três Séculos de Modas*: a bengala e o chapéu.

Posso dizer, como atesta Max von Boehn (1929), que a bengala e a vara seriam parte dos primeiros acessórios da cultura humana, pois ajudavam o homem a reforçar seu braço como instrumento para ataques, defesas, e ações como caminhadas, por exemplo. De elemento religioso, como objeto de culto, ou relacionado aos peregrinos, tornou-se um item mais regular no dia-a-dia dos homens das classes mais altas no século XV. Até o início do século XX, assim como os leques femininos, a bengala será um item importante para a composição da elegância masculina, sendo parte do dispêndio de muitos homens, por exemplo, com cabos de metais nobres gravados ou em formatos diferenciados.

Neste sentido, identifica-se a ideia de um código a ser seguido como forma de distinção e pertencimento aos modos de se aparentar ser um “homem da moda”. Isto demonstra que um homem da moda, ao período de mais destaque na montagem, que vai do século XIX ao XX, é um ser de conhecimento, que possui a qualidade de ser erudito.

¹⁵⁵ “No XVIII, os bolsos das mulheres (espécies de sacos), dispostos de ambos os lados de um cordão de cintura, eram pendurados sob os *paniers* e acessíveis por uma fenda de cada lado dos vestidos. Os *culotes* do século XVIII, muito colantes, não permitiriam essa prática; foram feitos inicialmente na frente, para o relógio, e, em seguida, nas laterais no último quarto do século” (BOUCHER, 2010, p. 457).

Outro sintoma interessante que aparece na concepção do homem da moda presente nesta montagem também diz respeito ao uso de acessórios de cabeça (semelhantes aos das mulheres), mas no caso apresentando a cartola¹⁵⁶, presente em cinco das seis ilustrações. Tal fato deve-se ao período retratado nas imagens, no qual o acessório estava em evidência no guarda-roupa masculino.

O próprio autor maranhense, em 1908, escreveria uma crônica intitulada *O Imperecível Cartola*, apontando um breve histórico e as discussões atuais que se dariam sobre o fim do acessório masculino. Ele cita a frase de um londrino que afirmaria que o chapéu “comunica um ar de dignidade, que realça o prestígio de uma nação” (HAGE, 2020, p. 181).¹⁵⁷ Sendo assim, J.A. achou coerente retratar sua visão de uma nação sempre alinhada com os acessórios, mesmo em ilustrações anteriores ao século XIX, pois garantiriam o ar de distinção.

A ideia de abrir espaço, de amplitude, aparece também em certo sentido na apresentação desta peça, mostrando que mesmo em um período de renúncia masculina e a adoção de trajes ditos sóbrios, existiam códigos e segredos sutis, porém presentes, que identificam sintomas de um homem atualizado, os quais também poderiam ser manifestados por meio de outros itens que não enfoquei aqui, como as gravatas¹⁵⁸ e as luvas.¹⁵⁹

4.6 Idealização do feminino

4.6.1 Prancha 7 – Mulher – Essencial / Justo / Drapeados / Véu

A seleção desse conjunto é formada pelas imagens referentes à 1700, 1800, 1805, 1880, 1910, 1913 e 1915-1916. Mais do que uma postura ou pose em específico que emitisse sinais, neste grupo de imagens identifiquei um sintoma de uma idealização do feminino presente em alguns indícios relacionados, principalmente, à silhueta das roupas apresentadas.

¹⁵⁶ “Chapéu alto e cilíndrico, com as abas mais ou menos largas” (BOUCHER, 2010, p. 459).

¹⁵⁷ O texto completo do autor foi reproduzido ao final do meu livro, publicado em 2020.

¹⁵⁸ “Nome de um adorno de pescoço possivelmente criado em c.1668 por causa de seu uso por um regimento de croatas, termo que o originou. Sob incontáveis formas permaneceu em uso até nossos dias, exceto talvez durante grande parte do século XVIII” (BOUCHER, 2010, p. 465).

¹⁵⁹ “Acessório que cobre a mão existente desde a Antiguidade, mas cujo termo atual surge em 1080. É um objeto ora utilitário ora simbólico ou puramente decorativo. Sob Luís XIII, os cortesãos são loucos por luvas perfumadas. No século XIX, as elegantes as encomendam às dúzias no início de cada estação. Após a II Guerra Mundial, o uso das luvas tende a se reduzir a funções puramente utilitárias” (BOUCHER, 2010, p. 466).

Figura 31 - Prancha 7 – Mulher – Essencial / Justo / Drapeados / Vêu



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Affonso (1923).

Existe uma linha de silhueta longilínea, que permeia as ilustrações, e diretamente relacionei-a ao corpo alongado idealizado do traje Neoclássico, que possui cintura logo abaixo do busto, aumentando assim a percepção vertical do corpo.

Esse tipo exato de silhueta pode ser verificado nas gravuras 1800 e 1805 de

J.A., mas sua projeção dela também é recorrente em outros períodos históricos, tornando-se assim uma montagem a ser analisada. Vale lembrar que essa silhueta desperta a apreensão de valores da Antiguidade Clássica, que remetem novamente aos estudos de Warburg, assim como evocam os conceitos de Clark e Phillips (2010).

A associação de um conjunto de imagens começou a nos instigar uma reflexão sobre um ideal feminino, assim como Warburg (2015) tratou a ninfa como uma corporificação do feminino.

Começando pelo dicionário feito para definir e confundir, os conceitos de *essential* e *tight* são pertinentes para discutir as imagens, principalmente quando colocadas em relação. O conceito de essencial (*essential*) é apresentado como algo “reduzido a, ou ao mínimo”, “mais do mesmo”, “deixando o trivial, o irrelevante e o supérfluo sair do saco” (CLARK; PHILLIPS, 2010, p. 51).¹⁶⁰ Existe na palavra essencial uma questão de algo fundamental, inerente, e se pode perceber nas imagens do grupo escolhido que há uma idealização de J.A. em relação ao feminino em torno de algo que nos evidencia um sentimento de restrição, reclusão, que se reflete em uma idealização de silhueta.

Arrisco acionar aqui uma associação muito próxima das imagens do autor brasileiro com a tradição dos livros de história do vestuário, a partir da criação da imagem de 1700, que oferece os primeiros indícios de que idealização seria essa – tudo porque a imagem carrega em si o fantasma de imagens anteriores pensadas no século XVII, e apresentada aqui anteriormente na *Prancha 4*.

As imagens “*Mulher casada da Espanha*” (1590), de Cesare Vecellio, assim como *Nobilis foemina ad templum abiens cum palla Belgica* (1589-1596), de Pietro Bertelli, e *Mercatoris Valentiani vxor in Hispania citeriore* (1577), de Abraham De Bruyn, todos anteriormente apresentados na referida prancha, são exemplos que demonstram alguns signos do feminino, principalmente em relação ao uso do véu¹⁶¹, e mais expressivamente aqui, no caso do gesto, que segura o seu véu com as mãos

¹⁶⁰ Trecho original: “Essential: 1. Distracting; Reduced to a, or the minimum; pared down, spare, no more than itself. 2. A virtue made of a necessity, or vice versa. 4. Of exaggerated importance; privileged to avoid confusion, fix attention, or encourage sacrifice. 5. That which quickens or concentrates a space; the forcing of focus. 6. Exclusive; letting the trivial, the irrelevant and the superfluous out of the bag. 7. More of the same. 8. Coercive, without aspect”.

¹⁶¹ “Esse nome designa um corte de tecido com a qual as mulheres, em todas as épocas, cobriram a cabeça e, às vezes, o rosto. Tinha caráter rituais para as cristãs dos primeiros séculos e permaneceu o toucado insigne das religiosas” (BOUCHER, 2010, p. 475).

bem ao centro do corpo, fechando-se, que aparece tanto na ilustração de Bertelli e De Bruyn, quanto na de Affonso de 1700.

Em relação ao véu, historicamente ele é um item associado com a proteção e respeitabilidade feminina em público. Na cultura cristã, a mulher entra na Igreja de véu, mas o retira para beijar seu marido, saindo casada já sem o objeto em sua cabeça. Também do ponto de vista histórico, o véu se tornou um item de luto para muitas mulheres, reiterando a sinalização da respeitabilidade (MORRIS, 2019, p. 230). Mesmo estando presente somente na imagem de 1700, a representatividade do véu e da posição de contenção obtida pelo seu gestual, presente em diversas imagens citadas, reforçam as ideias de contenção, seja a partir do acessório, passando pela postura e chegando até as características das roupas.

No que tange a postura, a ideia de contenção, restrição, também aparece nas figuras de 1805 e na figura central de 1910, as quais parecem segurar sua mão esquerda sobre o ombro, enquanto o outro braço apenas cai, mostrando diferentes gestualidades em comparação com as vistas em pranchas anteriores, que eram mais expansivas. Nesta montagem também fui atraído pela relação deste grupo em específico com uma silhueta apertada, ou firme, obtida em alguns casos por meio de uma silhueta em formato tubular.

Existe aí um sintoma de restrição nesta idealização do feminino. O conceito de firme/justo (*tight*) é apresentado por Clark e Phillips (2010, p.102) como “o triunfo da continência”, uma “restrição como exposição”.¹⁶² Nesta direção pode-se ver, no conjunto de imagens, indícios dessa restrição, do cerceamento de movimentos, os quais vão da representação mais contida da postura dos braços ao tipo de trajes retratados, com saias afuniladas, silhueta mais longilínea com usos de drapeados.

J.A., em uma das passagens de sua obra, diria que “as elegantes modernas, que envolvem o corpo esguio numa bainha estreitamente moldada, estremeciam de horror, se as obrigassem a sair com molas de aço” (AFFONSO, 2014, p. 105). Desta forma, a elegância moderna feminina do autor assenta-se em um corpo esguio, envolto, moldado, como se nota no grupo de imagens da montagem realizada.

¹⁶² Trecho original: “Tight: 1. The holding in that is a holding out for something. 2. Restriction as exposure. 3. The triumph of continence; 4. Squeezed; mean; tensed; lithe; sleek; close; in readiness. 5. The intimate as threat and embrace; the line between torture and comfort. 6. A gathering, a collecting, smoothing over.”

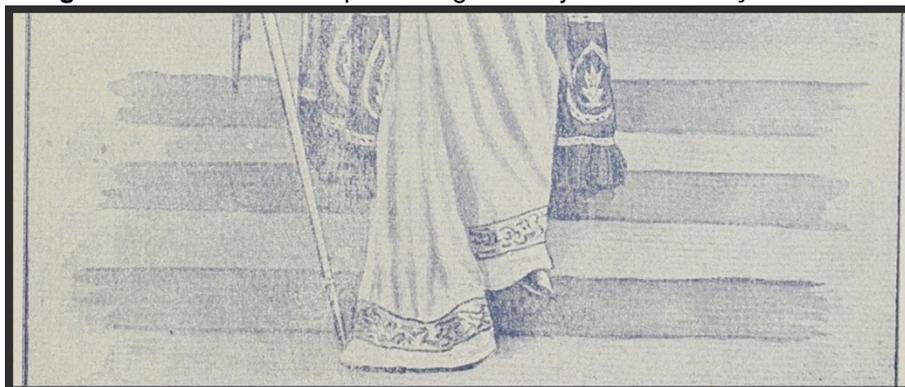
Podem ser percebidas tais características na silhueta com saia amarrada, embrulhada da ilustração de 1880, bem como na restrição obtida pelo uso de saias afuniladas, ao estilo *entravé*, que como cita o termo, travavam e restringiam os movimentos femininos, presentes em imagens como a de 1800, 1805, 1813, que junto com a representação de uma cauda em todas elas, reforçam o aspecto de cerceamento.

Até os trajes mais amplos apresentados nas laterais das imagens de 1915-1916 demonstram uma silhueta ajustada por cintos na esquerda ou contida em um vestido justo escuro no canto direito. Muitas das silhuetas das imagens remetem a períodos nos quais o vestuário se atém à uma revisitação dos estilos clássicos, e isso geraria, por exemplo, o vestido chamado “a Império”¹⁶³, por volta de 1910, que se pode identificar em destaque na ilustração do mesmo ano, que o autor comenta como “cintura logo abaixo das axilas, mangas curtas, saia esguia como uma bainha, e quase inteiramente lisa” (AFFONSO, 2014, p. 145). Isto demonstra o aspecto longilíneo dessa representação que se estende a outras ilustrações, 1800 e 1805, e alerta para a associação também com o estilo neoclássico¹⁶⁴, apresentado pelas figuras.

¹⁶³ “Vestido decotado, franzido sob o busto, popularizado pela imperatriz Josefina durante o império napoleônico na França (1804-14). O estilo também é conhecido como diretório ou récamier.” (CALLAN, 2007, p. 200). O estilo Diretório é descrito como: “Termo popular para cintura alta. O estilo é associado ao período do Diretório na França (1795-99), quando os estilistas franceses trouxeram de volta os antigos trajes gregos e romanos. O vestido ‘diretório’ possui uma saia reta e longa, cintura exageradamente alta, decote grande e pequenas magas bufantes. Foi muito usado nas décadas de 1880, de 1900, e novamente, de 1960.” (CALLAN, 2007, p. 111).

¹⁶⁴ “Inspirado na Grécia Antiga, esse estilo resgata detalhes de padrões artísticos clássicos. Embora usado por Maria Antonieta no Petit Trianon, está mais associado à França pós-revolucionária ao expressar o rompimento do regime com o passado da realeza. No entanto, os vestidos império de musselina, arrematados por fitas e xales de casemira orientais, se espalharam pela Europa no início do século XIX. As mulheres arrumavam o cabelo em cachos firmes no alto da cabeça, e sapatos baixos prevaleciam dentro de casa. O vestuário masculino adotou tecidos mais sóbrios e detalhes militares inspirados nos exércitos que guerrearam na Europa até a queda de Napoleão, em 1815” (ANGUS, 2015, p. 17).

Figura 32 - Detalhe do aspecto longilíneo e justo da ilustração de 1800



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Affonso (1923).

Desta feita, podemos apreender uma fantasmagoria do feminino nas imagens, que traduzida por um homem em uma sociedade de transição para o século XX, revela diversas preconcepções que contém prejuízos ao gênero feminino e à posição social das mulheres. Como apontaria Pierre Bourdieu, no clássico *A Dominação Masculina*:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica; elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam 'femininas', isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a pretensa 'feminilidade' não é mais do que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. (BOURDIEU, 1999, p. 82).

Portanto, este grupo de imagens desperta o sentimento de uma idealização restritiva do corpo e do movimento feminino em algumas situações, representadas por J.A.. De forma bem emblemática, elas possuem inter-relações com imagens da tradição dos livros de traje, as quais ajudaram na mesma idealização da mulher que chega até a memória do escritor-ilustrador, dentro de um processo de fantasmagoria das imagens.

4.7 Representações do Conforto

4.7.1 Prancha 8 – Homem - Confortável / Mãos escondidas / Solto

O próximo grupo, constituído de uma montagem de ilustrações masculinas, aborda sintomas de um modo de aparentar mais confortável, solto, que possui posturas e elementos relacionados a ele.

Formado pelas imagens 1680, 1700, 1740, 1820, 1830, 1875 e 1913, este conjunto de personagens possuem duas posturas sintomáticas: as mãos escondidas, identificadas nas imagens 1680, 1700, 1740 e 1820, bem como as pernas cruzadas, observadas nas ilustrações 1875 e 1913.

Para Morris (2019, p. 80), “Se você era uma pessoa importante e de alto *status* tendo seu retrato pintado no século 18, parece que ficar em pé com a mão enfiada na roupa era uma pose popular”.¹⁶⁵ Atribui-se a pose com a mão escondida ao quadro de Napoleão Bonaparte, de 1812, pintado por Robert Lefèvre, mas Morris aponta que tal tipo postura é encontrado em relatos desde o século IV a.C, indicando uma expressão de/para oradores, oposta a ideia da gesticulação excitada ao falar, indicando um espírito de contenção.

A atribuição a Bonaparte se deve porque o ele foi um dos maiores difusores do chamado estilo Neoclássico, como atestaria o próprio J.A., quando informa que “Ele próprio deu o exemplo à mascarada, trajando à imitação dos césores romanos” (AFFONSO, 2014, p. 95), imagem descrita do vasto painel de sua coroação no museu do Louvre.

¹⁶⁵ Trecho original: “if you were an important person of high status having your portrait painted in the 18th century, it seems that standing with a hand thrust into your clothing was a popular pose”.

Figura 33 - Prancha 8 – Homem - Confortável / Mãos escondidas / Solto



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Affonso (1923).

O tipo de postura em questão, vista em alguns exemplos em estátuas greco-romanas, nas quais o retratado esconde uma das mãos com os drapeados de tecido dos seus trajes, indicava uma posição de distinção, que foi replicada ao longo da arte do século XVIII, e aqui serve de parâmetro para trajes que aparecem do século XVII ao XX. Essa posição demonstra, simbolicamente, em trajes dos nobres reis e de militares, que a mão que segura a espada está desarmada, e portanto, representa a

não-agressividade, assim como o conceito de um “líder firme que também é calmo, frio e controlado”¹⁶⁶ (MORRIS, 2019, p. 81).

Desta maneira, nas montagens vêem-se personagens que não perdem seu prestígio, mas apresentam uma linguagem menos agressiva em seu modo de portar-se e de vestir-se, criando um aspecto de um grupo da elite da moda menos agitado e combativo. Contudo, tal característica não significa que eles não estariam interessados nos modos de estar na moda; porém, suas posturas parecem mais confortáveis em relação à demonstração de poder, à expressão de impetuosidade, ou até ao conhecimento dos códigos do vestir elegantes com o uso de acessórios, como no detalhe da *Figura 34*.

Figura 34 - Detalhe das mãos escondidas da ilustração de 1740



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Affonso (1923).

O conceito de confortável (*comfortable*) carrega “a afluência da facilidade”, “um refúgio” de alguém que possui o “prazer como conveniência”, mas como algo “ensaiado”, ou até, “invisivelmente blindado” (CLARK; PHILLIPS, 2010, p. 33).¹⁶⁷ Na montagem há um ensaio para a composição de uma personagem, a partir de um ideário Neoclássico, que possui prestígio, mas o apresenta de forma mais fácil, conveniente, em uma postura que transmite a ideia de blindagem, com aparência mais convidativa.

Parte desta percepção mais aberta advém também da postura de algumas personagens masculinas com as pernas cruzadas, no caso das imagens 1875 e 1913. Para Morris (2019), a posição de cruzamento das partes inferiores em representações

¹⁶⁶ Trecho original: “firm leader who is also calm, cool and collected”.

¹⁶⁷ “*Comfortable*: 1. A refuge; a nostalgia; the calm before or after. 2. The affluence of ease. 3. Fear of the future, rehearsed. 4. Pleasure as convenience, measured longing. 5. Space protected to forget that protection is required. 6. Expressão original: ‘Invisibly armoured’”.

pictóricas possui significados ambíguos, indicando defesa e insegurança, mas também transmitindo o sentimento de relaxamento. Aqui nas representações, a sensação de conforto se reitera com a postura inclinada das mesmas personagens, que estão na posição referida, em grande parte, porque encontram-se escoradas em alguma espécie de móvel.

Neste sentido, lanço mão do conceito de *loose*, ou frouxo, retirado da obra de Clark e Phillips (2010), que versa sobre a ideia de algo “nunca excessivamente apegado intencionalmente”, isto é, como alguém menos blindado no modo de parecer, que visa “um ato de desaparecimento”. A postura da mão escondida nos revela esse sintoma de algo que visa ser menos rígido e expressivo, mas não menos prestigiado. Outra característica se revela a partir do conceito de frouxo como algo que está “sujeito a influência e gravidade”, possuindo “limite incerto” (CLARK; PHILLIPS, 2010, p. 66)¹⁶⁸, que leva diretamente à postura inclinada e de pernas cruzadas de dois de nossas personagens da montagem.

Assim, esses aspectos mais soltos são representativos de sintomas de uma postura do usuário da moda mais confortável, ou menos rígida, em relação a outras personagens retratadas anteriormente.

4.8 Mulheres em ambientes

4.8.1 Prancha 9 – Mulher - Conformista / Casa / Rua / Solto

Em busca de uma ideia de conforto, que no masculino foi identificada como as mãos escondidas na roupa e as pernas cruzadas, chegamos a um grupo de imagens femininas referente a 1720, 1790, 1820, 1860, 1900, assim como incluindo as ilustrações da *Mulata Paraense* e *Preta Mina/Crioula do Maranhão*.

¹⁶⁸ “Loose: 1. Never knowingly over-attached; a disappearing act. 2. A moveable feast; not conforming to contour or arrangement; subject to influence and gravity; seeking direction. 3. Of uncertain boundary. (CLARK; PHILLIPS, 2010, p. 66)”.

Figura 35 - Prancha 9 – Mulher - Conformista / Casa / Rua / Solto



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Affonso (1923).

No universo das mulheres é algo que pode ser visto *a priori* na composição da ilustração de 1790, na qual uma mulher se inclina apoiando-se em uma mesa e no encosto de uma cadeira. Esta postura é única entre o grupo de imagens, mas seu cenário me transportou à análise de outros indícios, como a cadeira também presente na ilustração de 1900. Tal construção de um espaço interno, pouco presente em outras ilustrações de J.A., conduz à indagação sobre espaço doméstico atrelado às

mulheres, mas que também é contraposto nas imagens delas nas gravuras de 1860, 1900 e na *Mulata Paraense* utilizando guarda-sóis, um item muito específico que indica que as mesmas transitavam pelas ruas.

Assim, a junção de um aspecto doméstico e, ao mesmo tempo, citadino, trouxe-me ao escopo de um sintoma sobre o cotidiano, acerca da mulher em outro tipo de idealização, diferente da anterior, restritiva, sendo aqui não uma total antítese desta ideia, porém algo no meio do caminho.

Se o contrário de restritivo conduz ao confortável, num jogo de ambivalências, há, na obra de Clark e Phillips (2010), uma palavra que ajuda a refletir melhor sobre esta montagem fantasmagórica. Dentro deste dicionário de definições, que aqui vem sendo empregado para dar luz a conceitos que permeiam o olhar sobre as imagens de *Três Séculos de Modas*, o conceito de conformista (*conformist*) desperta algumas situações mais interessantes.

Mais do que entender o termo conformista como algo negativo, deve-se lembrar de que ele está em foco uma elite da moda, e o conformismo enquanto um conceito de aceitação e apagamento não pareceria muito conectado a tais figuras ilustres.

De um lado, encontra-se a “mulher conformista” como a que aceita as modas, uma “cúmplice”, que ao aderir a determinados estilos vigentes, toma a decisão de “escolher não escolher”. É a mulher complacente, “uniformemente agradável” (CLARK; PHILLIPS, 2010, p. 36).¹⁶⁹ Tal aspecto reitera uma ideia apresentada no dicionário que de que o conformista se mistura ao ambiente. Sem dúvida, esta é uma imagem nada animadora para uma mulher. Contudo, como se pode constatar, trata-se de uma representação a partir de uma visão masculina de um homem nascido no século XIX.

Desde o século XIX havia uma discussão na sociedade acerca da definição de papéis de gênero que irá reforçar a relação da mulher com a casa e os aspectos domésticos, enquanto o homem ficaria atrelado ao campo do trabalho, e isso diminuiria inclusive o labor feminino.

Como destaca Michelle Perrot (2017, p. 268), “a dona de casa, nas classes populares do século XIX, é um personagem maior e majoritário”. Enquanto os

¹⁶⁹ “*Conformist*: 1. A state of essential simplification; safe in numbers. 2. Recipient of an unnoticed demand, complicit; choosing not to choose; compliant, and therefore enraged; unwriting double agent. 3. Blended into a selected background. 4. Committed to difference, and by it; horrified by the idiosyncrasy of desire; uniformly agreeable. 5. Accurate; diligent; wired for surprise; mourning variety. 6. Consensus as spell; idealist.”

trabalhos masculinos seriam considerados muitas vezes “nobres e difíceis”, os femininos ficariam no plano dos “insignificantes e imperceptíveis, fáceis e fúteis, como nos faz lembrar a diferença entre um cozinheiro e uma cozinheira, entre o costureiro e a costureira” (BOURDIEU, 1999, p. 75).

É sabido que J.A. deu destaque em seu livro e em suas crônicas de jornal apenas à estilista Madame Paquin, demonstrando uma visão um pouco divergente dessa ideia, que valorizaria a mulher, mas ao mesmo tempo o autor considerava que a confecção era uma área feminina, e portanto, reafirmava posições patriarcais, isto é, há muitas simbologias dentro das concepções e representações do feminino, aspectos até fantasmagóricos, como já vistos, que compõem a obra em tela de análise.

Nestas simbologias do lugar do feminino, pode-se identificar a relação entre objetos como guarda-sóis, cestas, e até uma carta em mãos, que demonstram uma ideia de ambiente ao qual as mulheres pertenceriam em seu cotidiano.

Em relação ao seu traje, percebe-se que as imagens não possuem uma ostentação tão clara como em outras situações, seja em volumetrias, ou na obtenção de uma silhueta esguia. Aqui, a forma da silhueta respeita, em traços gerais, um aspecto em formato de ampulheta¹⁷⁰, que possui, em alguns casos, restritivos espartilhos; porém, exageram menos numa construção de volumes, pregas e amarrações. Ao invés disso, camadas de babados parecem ser um signo importante neste grupo de imagens, pela sua recorrência, evidenciando mais um ponto que pode ser discutido.

Trajes feitos em camadas são estruturas vistas desde os povos antigos (como Assírios, por exemplo) e no processo de bipartição¹⁷¹ dos trajes masculino e feminino já na Idade Média, bem como, e principalmente, na dita renúncia masculina no século XIX, quando os trajes em camadas (e com babados) tornaram-se um elemento relacionado, em muitos momentos, à representação de figuras femininas.

Como define a *Enciclopédia da Moda*: eles seriam baseados numa “tira de tecido franzida e costurada à barra de uma peça de roupa, em geral a saia (...)”. A

¹⁷⁰ “Forma associada às mulheres do final do século XIX e início do século XX, as quais usavam espartilhos apertados que comprimiam a cintura e acentuavam o volume dos quadris e do busto. Esse tipo de silhueta foi relançada em 1947 no New Look de Dior” (CALLAN, 2007, p. 19).

¹⁷¹ Como já foi comentado, homens e mulheres usavam cotas (túnicas) e, gradativamente, entre os séculos XIII e XIV, os homens adotaram trajes com calções ou meias e as mulheres aderiram a vestidos ou conjuntos de saias e corpetes.

obra ainda complementa que: “ao longo dos séculos XIX e XX, os babados adornaram vestidos e saias, principalmente roupas de noite” (CALLAN, 2007, p. 29).¹⁷² Tudo isso reforça, portanto, sua conexão retórica ao traje dito “feminino”.

Desta forma, J.A. também apresenta, como já comentado, alguns sinais fantasmagóricos de uma idealização do feminino. Para além disso, o babado se apresenta, igualmente, como um aspecto do frouxo (*loose*), pois está sujeito a gravidade, e propõe uma direção, assim como faz a construção visual das camadas de tecido de diferentes maneiras. Vê-se sua forma mais comum, com aplicação de uma tira, nas barras dos vestidos dos tipos regionais, mas já em 1900 um vestido repleto de camadas de babados aparece (Figura 36), assim como uma sequência de folhos se repete na ao final do vestido de 1820.

Elementos como o guarda-sol, guarda-chuva ou sombrinha despertam algumas percepções sobre o lugar das mulheres representadas. Como se pode identificar, constata-se as imagens da mulata paraense de 1860 e de 1900 portando o objeto.

Item de prestígio e distinção antes do século XVIII, a popularização da tecnologia tornou o item gradativamente mais costumeiro na vida das pessoas. “O guarda-chuva tinha sido um mero jogo e brinquedo para pessoas de posição, mas tornou-se uma necessidade para as classes ativas, trabalhadoras e profissionais” (VON BOEHN, 1929, p.137-138).

Figura 36 - Detalhe da cadeira, guarda-chuva e os babados na ilustração de 1900



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Affonso (1923).

Desta maneira, a imagem acoplada ao guarda-chuva começa a se atrelar culturalmente às classes trabalhadoras e médias, como visto aqui no seu uso pela

¹⁷² Tem-se também o termo *babadinhos*, que compreende “babado estreito e franzido, preso à borda de um decote, cava, punho ou bainha” (CALLAN, 2007, p. 29).

mulata paraense, por exemplo, e por esta representação da mulher burguesa dona de casa. Ainda uma passagem de Von Boehn (1929), comentaria bem a situação:

Já faz algum tempo que é costume nunca sair sem guarda-chuva e se submeter ao incômodo de carregá-lo debaixo do braço todos os dias durante seis meses para poder usá-lo, a um cálculo generoso, possivelmente seis vezes. Aqueles, no entanto, que não desejam ser tomados como pertencentes ao rebanho vulgar, preferem correr o risco de molhar-se em vez de serem vistos como pedestres nas ruas, pois um guarda-chuva é um sinal de que não se possui carruagem (VON BOEHN, 1929, p. 141)

Como se constata, o guarda-chuva vincula-se à imagem de alguém que está transitando pelas ruas a pé, a trabalho ou em suas rotinas diárias, ou seja, de classes menos prestigiadas dentro do contexto social moderno. Para Perrot (2017, p. 276), enquanto as mulheres da burguesia tinham uma circulação mais restritiva na sociedade francesa do século XIX, “a mulher do povo se mantém muito presente na cidade do século XIX”. Isto pode ser visto representado na realidade brasileira pelos tipos regionais, que também poderiam ser donas de casa, mas não comungavam de um cerceamento do uso do espaço urbano do modo como aconteceu com as mulheres da burguesia, que aqui se representam com objetos que confirmam seu lugar destinado pelo homens.

Na análise empreendida poderia diminuir o aspecto relativo a tais mulheres, pela sua aparente simplicidade e pelo uso do conceito de conformismo. Porém, vejo que existem dois universos femininos que estão sendo representados nas imagens. De um lado, a domesticidade restritiva, adornada, com objetos da casa, fazem da mulher um objeto decorativo, que se “adorna” conforme manda os preceitos da moda. De outro, ao olhar para trajes dos tipos regionais maranhense e paraense que o ilustrador apresenta, alguns sintomas se confundem, pois não há uma alusão à casa nas imagens da *Mulata Paraense*, da *Preta Mina* e *Crioula do Maranhão*, o que demonstra que tais figuras se desdobravam pelo ambiente urbano, demonstrando uma não conformidade com a posição burguesa imposta pelos homens, assim como, estariam menos presas ao ideário da moda, como o autor coloca em seu texto.

Mesmo assim, visto que tento olhar mais a fundo às imagens, não há como não relacionar a mulata paraense e as figuras de São Luís com a ideia de visão da domesticidade, a partir de itens que relacionam a mulher à alguma atividade doméstica, ou com atividades femininas comuns ao ambiente urbano do período,

como a cesta para ir a feira ou o peixe na mão, por exemplo, da *Mulata Paraense*, vendedora ou cozinheira.

Se não domésticas, elas demonstram mulheres que transitam no espaço urbano, que são complacentes em outro sentido, na ideia de resistência, com sua própria cultura e signos estéticos. E, mesmo que com seus estilos mais inconformados com os modismos da época, acabariam sendo mulheres que se misturavam ao ambiente (homogeneamente masculino), forçosamente, por questões de sobrevivência.

Aqui, tais “mulheres conformistas” mostram características conceituais do termo como “um estado de simplificação essencial”, “diligente”, “idealista”, entendendo o conformista como alguém que preza pelos detalhes. E tal aspecto é notório nas roupas das personagens locais, repletas de acessórios, detalhes como lenços e elementos no cabelo (como flores), muitos característicos de sua origem e pelos quais essas mulheres tinham total cuidado.

Deste modo, enquanto as donas de casa burguesas se apegam ao lar e aos objetos em torno delas, as mulheres regionais carregam consigo suas simbologias, como as joias da *Preta Mina*, pois para J.A. “o ‘ouro’ da ‘preta mina’ é muito mais abundante, e mesmo muito mais sólido” e, ainda assim, “com toda esta ostentação de estofos finos, rendas caras e adornos de ouro (...) vai descalça” (AFFONSO, 2014, p. 164-165). Ou como a cauda do vestido da crioula, de “anágua farfalhante” e “seu simples cordão de ouro com uma figa” (AFFONSO, 2014, p. 165). E, por fim, as flores no cabelo da mulata, que repartia o penteado em “duas fartas trunfas, e de cada lado, encaixados no alto de cada orelha dois grandes ramilhetes de jasmin” (AFFONSO, 2014, p. 166) e sua predileção pelos perfumes feitos de raízes “priprioca, cipó-catinga, mucuracaá” (AFFONSO, 2014, p. 165).

Elas mesmas são, pelo que atesta a assinatura de J.A., copiadas do “natural”, ou seja, o autor informa apenas nestas duas ilustrações, que capturou tais mulheres do ambiente urbano das cidades em que vivia. Sempre quis entender como essas figuras, tão notórias para mim, também poderiam fazer parte de uma montagem associada às ilustrações do restante do livro, e esse grupo demonstrou que há, sim, sintomas que relacionam um grupo de imagens da elite da moda, que combina com trajes até então considerados como anti-moda ou tradicionais.

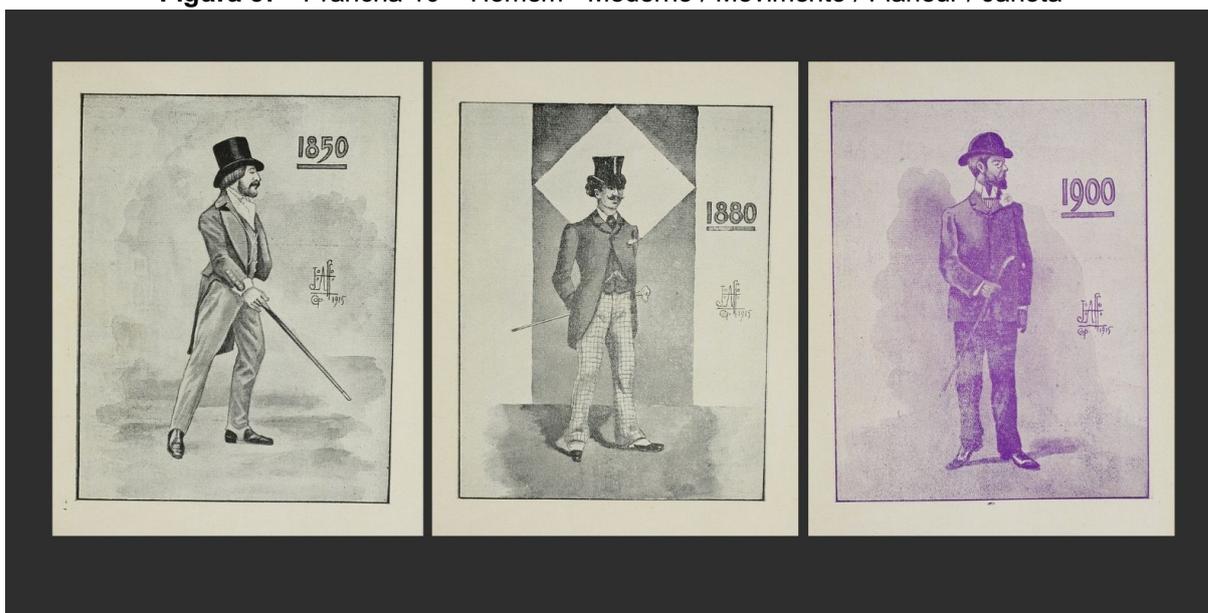
Por fim, unem-se aqui os babados, a atenção aos detalhes e alguns objetos cotidianos como as sombrinhas e cestas, que funcionariam como sintomas da mulher

conformista, algo que se mistura ao ambiente, seja o doméstico (onde objetos da casa se mesclam à sua representação), seja o urbano (no qual ela carrega consigo suas simbologias).

4.9 O moderno João Affonso

4.9.1 Prancha 10 – Homem - Moderno / Movimento / Flanêur / Janota

Figura 37 - Prancha 10 – Homem - Moderno / Movimento / Flanêur / Janota



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Affonso (1923).

O último grupo de imagens representado na prancha acima é formado pelas ilustrações de 1850, 1880 e 1900, e apresenta um aspecto que fala sobre a moda, mas também traz um sentido que se pode atrelar ao próprio autor maranhense.

A sensação apresentada pelas três imagens evoca um movimento, por meio da ideia de direção das figuras que apontam à direita, um fluxo que fica mais claro na figura de 1850, e elas mostram homens urbanos, cidadãos, os quais apresentam um certo entrelaçamento com as mulheres apresentadas anteriormente, mas que pelo papel masculino deles, pode-se estabelecer uma associação direta com a atitude do *flanêur*.

O termo, que possui uma tradução verbal no português como “flanar”, ou seja, andar sem rumo, caminhar (MICHAELIS, 2021), tem uma de suas origens mais famosas via sua utilização na obra *O pintor da vida moderna*, de Charles Baudelaire, originalmente publicada em 1869, na qual o autor analisa questões sobre o

desenhista, aquarelista e gravador Constantin Guys (1805-1892). Porém, tal termo é igualmente conhecido em citações de escritores famosos (BAUDELAIRE; BALZAC; AUREVILLY, 2009).

O artista analisado por Baudelaire é citado como um pintor dos costumes, um “gênio de natureza mista”, pois “às vezes é um poeta; mais frequentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; é o pintor do circunstancial e de tudo que este sugere de eterno” (BAUDELAIRE, 1996, p. 14). Essa sua característica advém do espírito observador, *flâneur*, e de filósofo. O poeta francês diz que “todos os países, para seu prazer e glória, possuiriam alguns desses homens” (BAUDELAIRE, 1996, p. 14).

Nesta perspectiva, J.A. carrega traços de um pintor dos costumes, traduzindo o efêmero e circunstancial da moda em 56 ilustrações, em tudo que tais momentos sugerem de eterno para a construção de uma perspectiva histórica sobre o tema. Para Baudelaire, por sua vez, esse tipo de pintor difere do “pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, coisas heroicas ou religiosas” (1996, p.14).

Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem, não pode definir senão toscamente (BAUDELAIRE, 1996, p. 21).

Portanto, pode-se identificar nas três personagens retratadas de J.A. e apresentados nesta última prancha, homens que parecem observar, que se movimentam, espíritos independentes, que estão fora de casa e, ainda assim, sentem-se em casa em qualquer lugar, como aponta a descrição acima.

Tais observadores urbanos parecem ser, em parte, como J.A., mas não totalmente. Afinal, são representações de ditos estilos de época, que carregam consigo a emoção do movimento, da observação das ruas. Essas personagens poderiam ser consideradas, também, dândis, outro termo popularizado à época de Baudelaire. Ou como o autor maranhense também classificaria: um janota.

Caso se pudesse consultar um dicionário popular, verificar-se-ia que ambos os termos tratam de um “indivíduo que se veste com elegância e extremo apuro” (MICHAELIS, 2021). O dandismo é considerado por Baudelaire uma “instituição vaga”,

capitaneado por pessoas ricas, da qual a “única profissão é a elegância” (BAUDELAIRE, 1996, p. 51). Como aponta o poeta, o dândi “é o prazer de provocar admiração e a satisfação orgulhosa de jamais ficar admirado” (BAUDELAIRE, 1996, p. 53). Ou seja, a distinção aqui se alia à discrição.

Assim seria descrito o “janota de 1830”, em *Três Séculos de Modas*:

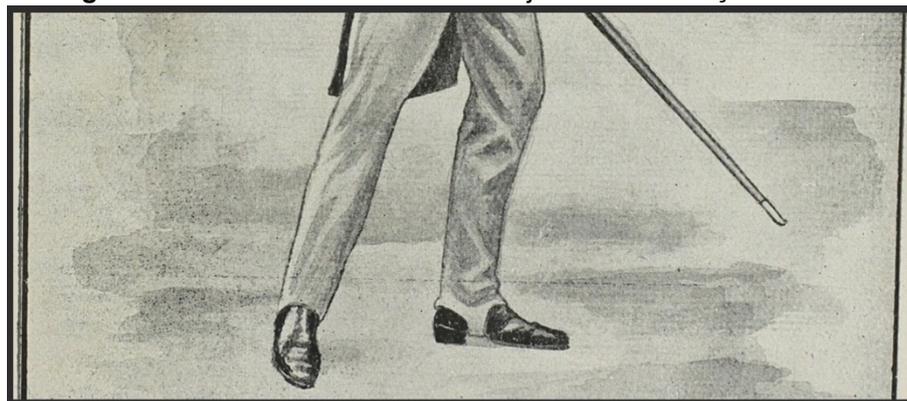
ora imitando o soberano reinante, com as costeletas um pouco mais fartas que suas predecessoras de dez anos atrás, no alta da cabeça uma trunfa ou topete, de cabelos frisados; ora inovando o bigode, por tanto tempo proscrito (...) Ele traz um fraque com portinholas, cujas abas são de mediano comprimento: a calça, um tanto estreita, descansa bem sobre o peito do pé, e é segura por presilhas que passam por baixo das solas das botinas. Colete claro pintalgado; gravata dando duas ou três voltas em redor do pescoço e atada em um largo laço. Como chapéu, sempre o horripilante cano, umas vezes perfeitamente cilíndrico, outras vezes adotando a configuração de um pão de açúcar (AFFONSO, 2014, p. 100).

O janota é predecessor, inovador, e a própria descrição de Affonso sugere um movimento de mudança. A descrição do janota de 1830 bate com alguns detalhes da ilustração do autor de 1850 (*Figura 38*), como o fraque, o chapéu cano e as calças com presilhas que passam por debaixo das solas. Tal similaridade entre a ilustração de 1850 e a descrição de 1830 demonstraria que pode não haver uma exatidão nas datas pontuadas pelo autor, mas deve-se levar em conta que nunca no texto é clara a citação à alguma de suas ilustrações, somente dos tipos regionais.

O próprio J.A., em 1883, já representaria no jornal *A Vida Paraense*, o *Janota de Procissão*, um homem das ruas, dos dias de festividade religiosa, que se veste com elegância e apuro, e por sua localização (o Círio de Nazaré), encontrava-se no meio das multidões (HAGE, 2013; 2020). O personagem da revista publicada em Belém também usa calça de bocas largas, identificando uma característica escolhida novamente pelo desenhista na gravura de 1880.

Pode-se ver, assim, que códigos como os chapéus e as bengalas se encontram presentes nos estigmas da elegância masculina, como já apareceu em tópicos anteriores. Neste último grupo, por seu movimento corporal, que instigou a criação de uma prancha especial, alavancou um sentimento de observação, movimento, e também, modernidade.

Figura 38 - Detalhes do movimento do janota da ilustração de 1850



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Affonso (1923).

Para Baudelaire (1996, p. 26), “Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. Aqui, então, apresentam-se os três homens modernos, urbanos, que possuem como seu maior sintoma, a representação do movimento, de uma adoção da novidade. Poderia tê-los inserido dentro das montagens das personagens que aparentam estar na moda, mas sua peculiaridade, levou-me a estruturar um quadro próprio, que remete à própria figura de J.A., de certo modo. Isso porque, como aprendi nesses anos de estudos e pesquisa sobre o autor, ele esteve em movimento durante toda sua vida, motivado, e compartilhando as novidades.

Nas pranchas de ilustrações femininas, pôde-se identificar movimento apenas na prancha de 1910. Ela se enquadra dentro do sintoma da idealização do feminino e isso também nos informa sobre a preferência pelo aspecto de retrato e pose presente nas ilustrações de J.A.. Porém, encontramos nalguns momentos de representação de captura do movimento, uma ideia presente a partir do uso da técnica fotográfica e cinematográfica, que começava a se popularizar a esse tempo – mas que, como visto, parece ter grande influência a perspectiva representacional do autor.

A ideia de modernidade e movimento são tópicos interessantes, e aqui também vale reforçar a questão do moderno e do eterno enquanto diferentes metades, como na concepção de Baudelaire. Nas nove pranchas anteriores viu-se um conjunto de imagens que visava retratar o efêmero, o transitório no modo de se vestir, na moda de cada período, e como trata Baudelaire (1996), esta é metade da arte; na outra parte há uma ideia de imutabilidade, que aqui será compreendida como sintomas, que se materializaram em poses, objetos, determinando expressões de sentimentos, os quais vão para além dos aspectos transitórios do vestuário.

4.10 Organizando as categorias e sintomas dos fantasmas da moda

Chego ao final, portanto, do percurso de apresentação das 10 pranchas montadas a partir das imagens de *Três Séculos de Modas*. Como foi visto, as 56 imagens da obra foram organizadas com o intuito de gerar associações, percepções e reflexões.

Busquei construir diferentes fios que conectassem os grupos de imagens, gerando assim algumas categorias que, ao meu ver, versam sobre formas de representação do vestuário da moda, em diferentes aspectos, por meio de questões como a blindagem, a expressão, o gracejo, os conhecimentos dos códigos da moda, a restrição, o conforto, a conformação e a modernidade. Tais categorias possuem diversos sintomas, indícios que se manifestam por meio de poses, gestos, movimentos, silhuetas, formas, detalhes de construção de roupa e acessórios variados, os quais foram agrupados e analisados em seus contextos históricos e retóricos.

O processo de análise se deu por meio de descobertas, e ao escrever esses parágrafos, novas combinações ou sintomas continuam aparecendo, demonstrando que as imagens continuarão a abrir diversas frentes.

Como disse Didi-Hubermann, “as imagens carregam um outrora”, e para mim ficou claro na análise destas pranchas como isso se passa nas imagens, carregadas de simbolismos, fantasmagorias, que falam sobre uma memória visual da moda, indo além do período histórico abordado por J.A.. A teoria de Warburg (2015), sem dúvida, foi extremamente útil como ponto de partida pois me permitiu entender o processo de identificação de pré-formações, aqui conceituados como sintomas que operam significados dentro da cultura histórico-social da moda.

Compreender o método de Warburg para o processo de análise de gravuras de moda, e não objetos artísticos, foi desafiador e recompensador. Os objetos visuais presentes na escrita histórica do vestuário pertencem, como visto no percurso histórico trazido, a um campo próprio, o qual vem há alguns séculos estabelecendo sua linguagem. Por isso, foi interessante entender como acessórios, como varas, leques, cestas e outros, por seu percurso histórico junto ao traje humano, tornaram-se parte da imagem dos corpos a serem analisados.

É a análise dos elementos do vestuário e da moda como uma fantasmagoria, como sintomas, que dão um aspecto novo a este trabalho, pois enquanto gestos e

poses têm uma influência forte das convenções da artes, principalmente do retrato pictórico e fotográfico, os objetos da moda criaram sua própria história, e portanto, mesmo surgindo em determinados momentos específicos, sobreviveram enquanto valores, emoções, sentimentos, que tentei aqui desvelar.

Primeiramente, vale destacar os conceitos iniciais que acabaram por ser definidos. Optou-se, após a criação das pranchas com diversas palavras como título, por colocar apenas um termo que pudesse alocar as categorias discutidas, tentando criar algo assertivo, e mais aberto quando detalhados os sintomas, como será apresentado. Assim, foram geradas as oito categorias abaixo:

- i. Blindado
- ii. Expressivo
- iii. Gracejo
- iv. Estar na Moda
- v. Mulher Essencial
- vi. Confortável
- vii. Conformista
- viii. Moderno Janota

Posso definir aqui tais categorias como arquétipos, ou seja, modelos, protótipos, símbolos que geram derivação dentro do campo em análise. Desta feita, pode-se falar que foram analisados alguns arquétipos da moda, apresentados pela interpretação histórica de J.A..

Um dos maiores pensadores sobre arquétipos dentro dos inconscientes individual e coletivo, o psiquiatra Carl Jung (2009), diria que essas simbologias só podem ser entendidas dentro de uma experiência prática, pois “são ao mesmo tempo imagem e emoção” (JUNG, 2009, p. 122). Neste sentido, esses arquétipos carregam como sintomas, primordialmente, os traços visuais, a imagem, e ao mesmo tempo, também busco apresentar a evocação de emoções presentes nas montagens, formando assim quadro descritivo completo da análise formativa deles.

Para Jung (2009, p. 122), “os arquétipos só adquirem expressão quando se tenta descobrir, pacientemente, por que e de que maneira eles têm significação para um determinado indivíduo vivo”. Aqui, proponho pensar os arquétipos tentando elencar as significações a partir das interpretações e usos dos mesmos para o campo

historiográfico da moda, enquanto uma convenção coletiva construída ao longo de séculos, por meio de imagens.

Das 10 pranchas analisadas, foram definidos apenas oito conceitos pois, como já visto, os termos *Blindado* e o *Estar na Moda* possuem cada um, duas pranchas, uma para cada gênero. Entendo, portanto, no processo, que o termo *Moderno Janota* possui consonâncias com a ideia de *Estar na Moda*, mas trato desta, em especial, como uma fantasmagoria que me interessou perceber, pois ela é uma representação da própria figura de J.A. e de uma percepção sobre seu tempo.

Foi criado um quadro com o detalhamento das categorias que foram geradas, a partir da nomenclatura e identificação de gênero das imagens analisadas, produzindo uma listagem dos sintomas visuais e emoções identificados nos agrupamentos das ilustrações, discutidos nos tópicos anteriores, e agora sumarizados para facilitar posteriores análises e usos.

Quadro 8 – Organização das categorias finais com nomenclatura e seus sintomas respectivos após análise das 10 pranchas de Três Séculos de Modas.

CATEGORIA – FANTASMAS - ARQUÉTIPOS	
BLINDADO	
Sintomas (Homem)	Cotovelo protuberante; pé pontudo; efeito armadura; ombros destacados; arrogância.
Sintomas (Mulher)	<i>Corsage</i> /corpete; efeito armadura; saia armada; postura contida; cauda.
EXPRESSIVO	
Sintomas (Homem)	Mãos levantadas; teatralidade; provocativo; impetuoso.
GRACEJO	
Sintomas (Mulher)	Abertura; sedução; leque; varas de andar; balão / crinolina; provocativo.
ESTAR NA MODA	
Sintomas (Mulher)	Amplitude; espaçoso; vincado; drapés e transpasses; penteados; chapéus.
Sintomas (Homem)	Conhecimento de códigos; bolsos; bengalas; chapéus.
MULHER ESSENCIAL	
Sintomas (Mulher)	Silhueta longilínea; justo; restrição; <i>entravé</i> ; véu; panejamentos; vestido Império.
CONFORTÁVEL	
Sintomas (Homem)	Mão pousada no peito; mão enfiada na camisa/colete; desarmado; perna cruzada; solto / frouxo.
CONFORMISTA	
Sintomas (Mulher)	Mistura-se ao ambiente; a casa; a rua; guarda-chuva/sombrinha; camadas de babados; frouxo / solto; silhueta ampulheta; carrega objetos.
MODERNO JANOTA	
Sintomas (Homem)	Postura com movimento à direita; flanêur; dândi; apuro pelos detalhes; mistura-se ao ambiente.

Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

Penso que esses sintomas, e suas “categorias-mães”, que aqui chamarei de fantasmas e/ou arquétipos, servem como indícios a serem procurados na análise histórica do vestuário (e, em especial, da moda), na de imagens, tanto de livros da

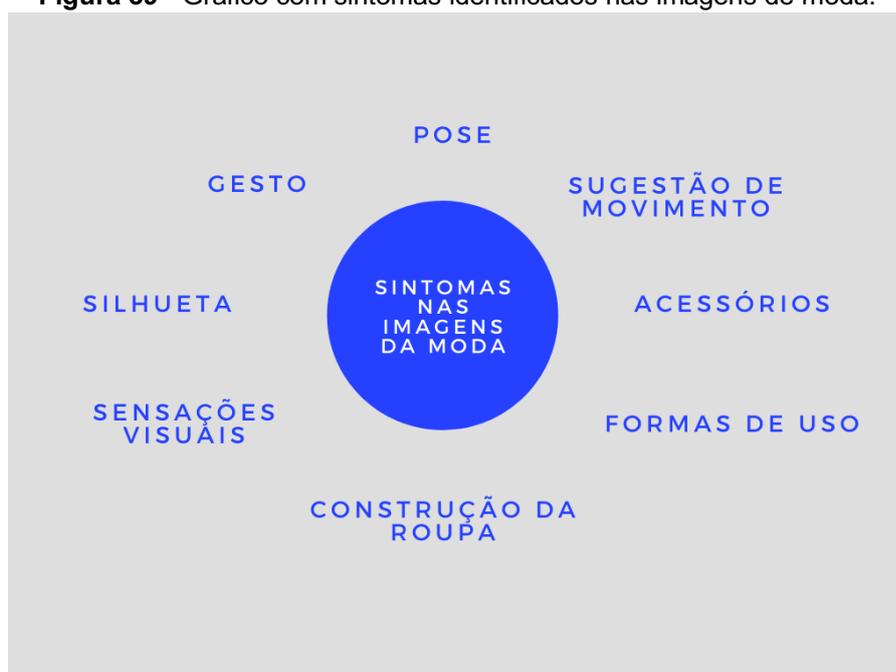
produção do campo, quanto de qualquer tipo de imagem de moda, uma vez que agora também nasce o desafio de verificar, em manifestações mais atuais, todos esses fantasmas e seus aparecimentos na forma de posar, agir, e de que elementos portar em seu vestuário.

Os sintomas, assim como em uma doença, são sentidos no corpo, na psiqué, vêm e vão, e podem tomar formas diferentes de acordo com o paciente. Já se passaram quase 100 anos da publicação de *Três Séculos*, e se torna necessária uma empreitada na comparação dessas montagens com imagens que circulam nos dias de hoje, a fim de analisar sua continuidade. Entretanto, não caberia nos limites desta tese tal aventura investigativa, porém sei que as categorias/arquétipos/fantasmas aqui apresentados têm plena condição de servirem de munição (e inspiração) para novas missões.

Para colaborar com novas pesquisas, deixo a seguir um quadro sinóptico com os elementos que foram entendidos ao longo das análises como os sintomas que podem ser identificados dentro das imagens e que poderiam ser utilizados por estudantes e pesquisadoras/es para amparar a forma de criar percepções, associações e interpretações.

Além dos gestos, poses e sugestões de movimento, primeiro indício corpóreo a ser analisado em que porta a roupa, compreendi durante o processo, que nas imagens que compõem a iconosfera da moda, como é o caso da produção de João Affonso, podem ser acionadas silhuetas, sensações visuais (como amplitude, restrição), elementos da construção da roupa, acessórios e formas de uso de objetos. Como foi visto na análise, nem todos os sintomas foram capturados ou interpretados em todas as pranchas, mas a apresentação deles aqui serve como uma conclusão desta parte.

Figura 39 - Gráfico com sintomas identificados nas imagens de moda.



Fonte: Elaborado pelo autor (2021).

4.11 Montagens experimentais: Homem Blindado e Mulher Essencial

Como uma forma de confirmar uma fantasmagoria das imagens presentes na pesquisa, dentro dos livros da história do vestuário, termino esta seção apresentando duas pranchas que criei.

No primeiro momento, utilizando a Prancha masculina da categoria blindado, foi feita uma edição com algumas imagens, sendo uma da obra de Scharwz (1560), a segunda de Herbenstein (1566), e a última de Quichérat (1877). Todas as imagens estavam presentes em pranchas anteriores (*Figuras 3 e 10*), mostrando a postura de distinção masculina, representada nos livros desde suas origens, com os ombros bem destacados, dando foco para o tronco masculino como símbolo de poder.

Em uma segunda oportunidade, a prancha que apresenta a Mulher Essencial foi editada junto às imagens como a já comentada mulher com véu, de Enea Vico, duas figuras femininas de Cesare Vecellio e Pietro Bertelli¹⁷³, todas da Prancha 4, e uma imagem retirada do livro *Costume de Anciens peuples* (ANDRÉ-BARDON, 1772-774), presente na Prancha 7. A associação entre essas imagens e as gravuras de J.A. demonstram aspectos do planejamento grego, que atravessam a visualidade do

¹⁷³ "Imagens disponíveis na Prancha 4: "Mulher da Espanha vista de perfil" de Enea Vico (1558); "Mulher casada da Espanha", de Cesare Vecellio (1590) "Nobilis foemina ad templum abiens cum palla Belgica", de Pietro Bertelli (1590).

vestuário feminino, assim como o uso do véu e a sensação de um corpo restringido pelo envolvimento do tecido.

Termino deixando estas duas novas pranchas como uma forma de reflexão sobre as possibilidades de pesquisa que se abrem com a análise que propus no texto desenvolvido aqui, mas que neste momento encerram esta seção.

Como cita Bourdieu (1999, p. 28), “quase toda nossa originalidade vem da inscrição que o tempo imprime às nossas sensações”. Por isso é importante salientar que a análise, e todas as linhas que foram delineadas, participam de um processo imbuído do tempo de J.A. e do meu tempo, de uma memória visual sobre a moda que ele tinha, e de como eu, ao tentar olhar de forma não convencional para as suas imagens, tentei interpretá-las a partir da minha.

Figura 40 - Prancha Experimental - Homem - Blindado / Armado / Protegido



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de Afonso (1923), Scharwz (1560), Herbenstein (1566) e Quichérat (1877).

Figura 41 - Prancha Experimental 2 - Mulher – Essencial / Justo / Drapeados / Vêu



Fonte: Elaborado pelo autor a partir de imagens de Affonso (1923), Vico (1558), Vecellio (1590), Bertelli (1590) e André-Bradon (1772-774).

5 OS ESTUDOS EM MODA NO BRASIL E OS LIVROS DE HISTÓRIA DO VESTUÁRIO ILUSTRADOS

5.1 Estudos em Moda: graduação no Brasil e publicações de livros

Poderia examinar o desenvolvimento de um campo de estudos a partir do momento em que pesquisadoras/es se debruçam a catalogar e categorizar a produção bibliográfica nele próprio, ou seja, afirmando que já existe escopo suficiente para delimitação do mesmo.

Historicamente, no Brasil, no que compreende o campo dos estudos de vestuário e moda, a primeira ação neste sentido é encontrada pela compilação de Adilson José de Almeida, nos Anais do Museu Paulista, sob o título *Indumentária e Moda: seleção bibliográfica em português* (1995).¹⁷⁴ Trata-se de uma triagem comentada, de cerca de 43 obras publicadas no Brasil entre os anos de 1979 e 1996, escritas em português ou traduzidas. Segundo consta na apresentação da lista: “O objetivo é fornecer um quadro de referência de acesso imediato tanto para o especialista, como para o leigo” (ALMEIDA, 1995, p. 299), ou seja, livros que estariam disponíveis àquele momento.

Outra iniciativa importante foi de Dorotéia Baduy Pires (2010a; 2010b), ao lançar *Revisão bibliográfica sobre moda em língua portuguesa*, um trabalho árduo iniciado em 1984 e que, ao cabo de sua publicação mais recente utilizada, do ano de 2010¹⁷⁵, já possuía 861 títulos relacionados ao vestuário e moda em língua portuguesa, contendo também edições publicadas em Portugal. Conforme explica a autora: “colaboramos com o avanço da pesquisa de moda no Brasil, contribuindo como fonte de informação para a constituição do acervo básico das bibliotecas de moda do país” (2010a, p.1)

Pires e Almeida, em suas intenções, apresentam em comum dois objetivos importantes que estariam entrelaçados: o desenvolvimento de um campo de pesquisa em moda no Brasil e a demanda de publicação de livros sobre o tema, seja para

¹⁷⁴ Almeida organizou tal compilação a partir do acervo de livros sobre o tema, presentes no Museu Paulista em São Paulo, e no qual é pesquisador. Vale salientar que a biblioteca desse Museu possui acervo de considerável importância, particularmente devido ao tipo de bibliografia, que visa a questão da conservação dos trajes (portanto livros ilustrados e de referência) e que são de singular interesse nesta tese. Ao pesquisar no portal de busca do acervo bibliográfico do Museu foram encontrados 441 resultados. Disponível em: <https://www.buscaintegrada.usp.br/>. Acesso em 11.11.2021.

¹⁷⁵ A autora, que infelizmente veio a falecer em 2014, iniciou o projeto de compilação no início dos anos 2000 e fazia atualizações anuais da revisão, interrompidas em 2010.

curiosos ou para os novos especialistas que o campo estava a formar, desde a segunda metade do século XX.

Vale destacar também o trabalho de compilação realizado por Maria Claudia Bonadio, em *A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação stricto sensu no Brasil* (2010), assim como o levantamento de Natália de Noronha Santucci, em *Historiografia de moda - um levantamento da produção acadêmica em São Paulo* (2015) e *História da moda em foco - um olhar sobre as pesquisas na região Sul* (2017). Ainda há a produção de Maria do Carmo Rainho, em *A moda como campo de estudos do historiador: Balanço da produção acadêmica no Brasil* (2015), reeditado como *A roupa e a moda como objeto: um balanço historiográfico* (2019).

Todos estes trabalhos mais recentes citados comentam sobre estudo no âmbito da pós-graduação, e por isso não serão destacados, visto que me interessa, a partir de Almeida (1995) e Pires (2010a; 2010b), a publicação de livros relacionados ao universo da história ilustrada do vestuário no Brasil, suas demandas e obras mais características, assim como pretendo tecer comentário sobre suas imagens, com o intuito de tecer considerações sobre o desenvolvimento do campo de estudos e formação em moda em alguns aspectos.

O campo da moda, enquanto uma “indústria criativa” (BONADIO, 2010) se estabelece no Brasil apenas a partir da segunda metade do século XX, influenciado por fatores como o desenvolvimento de confecções estruturadas, o surgimento das feiras de negócios como a FENIT a partir de 1958, a popularização de estilistas renomados como Dener Pamplona e Clodovil Hernandez (por exemplo, comentados na grande imprensa), assim como as semanas de moda que se estabeleceriam em São Paulo e Rio de Janeiro. Tudo isso estimularia uma crescente profissionalização do setor, ao longo da segunda metade do século XX.

A formação técnica ou superior em Moda possui diversas nuances que a torna complexa de ser abordada aqui, pois historicamente a formação na área é dispersa, em áreas como artes, estilismo, *design*, engenharia têxtil, e outras. Portanto, são diversos os caminhos pelos quais o vestuário tornou-se objeto passível de estudo. A partir do surgimento de cursos técnicos e de graduação na área, assim como a ampliação de pesquisas no âmbito da pós-graduação, vão se desenvolver de forma mais densa os espaços de discussão sobre o assunto, ainda restritos a publicações pontuais e ao papel da imprensa naquele dado momento.

Pontuarei aqui algumas questões, começando pelo estudo de Pires (2002, p. 1), em *A história dos cursos de design de moda no Brasil*:

No Brasil, até meados da década de 80, antes da instituição dos cursos superiores de moda pelas escolas, o brasileiro que desejasse aprender sobre o assunto, ou o autodidata que desejasse aperfeiçoamento, eram obrigados a viajar ao além-mar, de onde não apenas vieram os primeiros artesãos trazidos pelos jesuítas em 1559, mas de onde continuaram a proceder os materiais, os métodos, a técnica e a tecnologia, e de quem nos habituamos e aprendemos a depender.

Nas últimas décadas do século XX já seriam encontrados cursos técnicos relacionados ao universo da confecção, como o criado em 1984 pelo Senai-CETIQT, no Rio de Janeiro, sendo “o primeiro curso de longa duração para o ensino da criação de moda, em nível técnico” (PIRES, 2002, p. 4). Mas em relação aos primeiros cursos de graduação, data-se como uma das pioneiras a Faculdade Santa Marcelina (FASM), em 1988, seguida pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM), em 1990, e Universidade Paulista (UNIP), em 1991, segundo dados de Pires. Assim, na década de 1990 outras graduações surgiram, principalmente na região Sudeste e Sul do Brasil, criando o fato que já ao fim da década de 1990 as cidades de Caxias do Sul, Florianópolis, Londrina, Curitiba, Blumenau e Maringá possuíam cursos desse segmento. Vale destacar o surgimento do curso na Universidade Federal do Ceará (UFC), em 1994, o que demonstra que o campo de estudo já se difundia em mais regiões do Brasil.

Em 2010, Pires (2010b, p. 39) contaria a oferta, no Brasil, de “150 cursos superiores com ênfase em moda, de modo que 96 são denominados *design* de moda e 21 simplesmente têm o nome de moda”. Segundo Bonadio (2010, p. 60), sua pesquisa “realizada em 06 de janeiro de 2011 apontou que atualmente, existem 126 cursos superiores na área de moda em funcionamento no país”.

No mês de novembro de 2021 constavam no site e-MEC o total de 174 cursos em modalidade presencial em atividade com a nomenclatura “moda”, sendo desses 63 bacharelados e 111 tecnólogos.¹⁷⁶ Neste sentido, 141 possuem a nomenclatura *design de moda*, enquanto 28 possuem apenas moda no nome ou alguma complementação como *Negócios de Moda*, ou *Têxtil e Moda*. Também foram

¹⁷⁶ Disponível em: <http://emec.mec.gov.br/>. Acesso: 30.12.2019.

encontrados 5 cursos tecnológicos em atividade com a nomenclatura *Produção de Vestuário*. Na modalidade à distância, foram registrados na pesquisa 21 cursos com a titulação em tecnólogo em *design* de moda. Todos os cursos somados aumentam o total para 200 cursos de graduação em atividade. Isso demonstra que há uma expansão dos números no período de 10 anos.

O caso numérico do desenvolvimento dos cursos de graduação entre 1984 e 2010 é apenas um dos exemplos escolhidos para demonstrar o aumento do campo da moda no país de forma geral. Poderia comentar aqui sobre o aumento dos cursos em outras áreas como técnicos, pós-graduação *lato e scricito*, ou até adentrar no desenvolvimento do setor produtivo e das semanas de moda como *São Paulo Fashion Week* ou *Fashion Rio*, mas em todo caso, o crescente desenvolvimento dos cursos, em uma dessas esferas, tornou necessário que este campo em construção tivesse uma bibliografia organizada para a estruturação das bases dos cursos para os livros de história da moda. Entre todo este universo bibliográfico para o campo da moda, ali estariam os livros de história do vestuário, e são eles que me interessam aqui.

Pires (2010a) desenvolveu um *Banco de publicações* com a totalidade de obras pertinentes à área de moda, e publicaria em artigo de *Revisão Bibliográfica* (2010b) com a organização de uma seleção de alguns títulos com a seguinte segmentação: “obras raras e antigas”, “obras de referência”, “bibliografia básica com títulos em *design*”, “bibliografia básica específica” e “bibliografia complementar específica”.

Olhando para o banco de referências de Pires (2010b), o livro *Três Séculos de Modas*, publicado em 1923, está presente no conjunto de obras raras e antigas, demonstrando, ao mesmo tempo, o conhecimento sobre a obra, e sua dificuldade de acesso ao tempo da publicação – mesmo havendo uma nova edição, que não chega a ser mapeada pela pesquisa.

De todo o conjunto de obras, apresentadas no tópico anterior sobre o surgimento dos livros de história do vestuário, foram mapeados por Pires (2010a) somente dois autores entre os pioneiros, pois os mesmos foram traduzidos para o português: Albert Racinet e Carl Köhler. Racinet teve sua obra publicada em Lisboa, em 1994, com o título *Enciclopédia histórica do traje*, pela editora Replicação, a última versão conhecida da obra em português antes de sua publicação trilingue de luxo pela editora Taschen, em 2003 e 2020. Ou seja, no Brasil, somente Köhler tinha sido publicado até o momento do mapeamento de Pires (2010b). Com sua obra *História do Vestuário*, lançado pela editora Martins Fontes, em 1993, o autor tornou-se uma

obra de referência para os estudantes e profissionais de moda brasileiros, assim como a obra de James Laver, *A roupa e a moda: uma história concisa*, de 1969, lançada no Brasil em 1989, pela Companhia das Letras.

Falarei sobre elas mais adiante, mas antes é importante abrir um parênteses, pois neste período da década de 1990 já estavam sendo difundidas dois livros com viés histórico que são importantes para o campo acadêmico de moda no Brasil, e que constam no mapeamento de Pires (2010a) e Almeida (1995): de um lado, Gilles Lipovetsky, com a obra de origem francesa *O Império do Efêmero*, publicada pela Companhia das Letras, em 1989, considerada uma obra que define filosoficamente o fenômeno da moda; e do outro, o livro da brasileira Gilda de Mello e Souza, *O Espírito das Roupas – a moda no século XIX*, que tem sua primeira publicação em 1987, advinda da defesa de sua tese de doutorado na Faculdade de Sociologia da USP, em 1950.

Convencionalmente, ao falar sobre a constituição do campo de estudos da moda, “adotou-se a pesquisadora Gilda de Mello e Souza como símbolo desta tessitura ao defender sua tese de doutoramento na década de 50” (PIRES, 2002, p. 10), e isto fica claro em seu destaque na compilação de Almeida (1995) dentre as obras brasileiras comentadas, em detrimento a outras duas que também discutiriam o assunto no país: como Flávio de Carvalho, em *A moda e o novo homem*¹⁷⁷, e Gilberto Freyre, em *Modos de homem e modas de mulher*.¹⁷⁸ Ou ainda, o trabalho de pesquisa de professores como a carioca Sophia Jobim, que teve seu reconhecimento nos últimos anos a partir de pesquisas de Maria Cristina Volpi e Madson Oliveira (2019), mas que infelizmente não publicou livros como legado. E posso inserir aí, por certo, o próprio João Affonso.

Assim, como atestam estudos como Pires (2010), Bonadio (2010), Almeida (1995) e Rainho (2019), Gilda de Mello é considerada pioneira no estudo histórico de

¹⁷⁷ Flávio de Carvalho produziu 39 artigos sobre história do vestuário, que foram acompanhados de um total de 105 ilustrações, todos publicados no *Diário de São Paulo*, de março a outubro de 1956. Este material veio a se tornar livro em 1992, e, posteriormente, com conteúdo ampliado, virou novo livro, lançado em 2010. Os desenhos históricos do autor também compuseram uma obra chamada *Flávio de Carvalho – Caderno de Desenhos* (2014). (CARVALHO, 2010; 2014).

¹⁷⁸ Obra publicada originalmente em 1986, de cunho sociológico, onde o autor apresenta que: “advirta-se de modos e de modas que, neste livro, são considerados na perspectiva mais sociológica que em puros sentidos literários. Mais: admitindo-se, de modas, que sejam condicionadas por modos e de moda que não sejam, atualmente, só de homens, mas que venham, crescentemente incluindo atuações de mulheres competidores com homens” (FREYRE, 2012, p. 12).

âmbito científico, mais apropriado ao conceito dos *estudos de moda/fashion studies*, que se estabelecem no caminho para a segunda metade do século XX.

A autora estuda por um viés sociológico, área de conhecimento do seu programa, o vestuário no Brasil no século XIX por meio da literatura e das fotografias da época, tratadas por ela de forma analítica. Percebe-se em seu trabalho, exatamente o propósito de se estudar os fatores internos do vestuário ao invés de somente os fatores externos, ou seja, é dada menos atenção à ilustração visual histórica de extensos períodos, e a autora se dedica a analisar questões como “conexões entre arte e moda; corpo e moda; e a importância da moda para a constituição das identidades de gênero” (BONADIO, 2017, p. 1).

A pesquisadora não cita em sua bibliografia a obra *Três Séculos*, o que pode demonstrar que a mesma não a conhecia, mas suas referências deixam alguns exemplos de livros ilustrados que poderiam estar em circulação no país ao momento da escrita da tese, na década de 1950: *La moda en el vestir*, de Turner Wilcox (1946 [1942]); *História do Trajo em Portugal – Enciclopédia por Imagem* (s/d)¹⁷⁹, de Matos Sequeira; *Historic Costumes – A resumé of the characteristic types of costume from the most remote times to the presente day* (1942), de Katherine Morris Lester; *Taste and Fashion*, de James Laver (1946), que nunca seria traduzida para o português; o já comentado *The Book of Costume*, de Davenport (1948); e por fim, uma obra em três volumes em italiano de Von Boehn (1909), intitulada *La Moda – uomini e costumi del secolo XIX da dipinti e incisioni*.

Um entrelaçamento entre Souza e Affonso se dá no fato de que os dois citam em sua bibliografia a obra *Un Siécle de Modes Féminines (1794-1894)*, (CHARPENTIER; FASQUELLE, 1896), demonstrando a circulação desta obra no país desde os tempos do maranhense até os estudos da metade do século XX.

Mesmo se tratando de um estudo de moda diferente da história do vestuário que foi desenvolvido nas páginas anteriores, há um interesse e honraria às imagens na obra, como se vê na *Figura 42*, pois a autora as utiliza de forma extensa de retratos fotográficos de brasileiros do século XIX, assim como algumas reproduções de

¹⁷⁹ A obra referida faz parte da *Encyclopedia pela Imagem*, série de diferentes volumes lançadas pela Livraria Chardon, em Portugal. Segundo *Google Books*, a publicação data de 1920. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Historia_do_trajo_em_Portugal.html?id=rmzo6z5HZ5cC&redir_esc=y. Acesso em: 11.11.2021.

gravuras, demonstrando a influência das obras acima no quesito de demonstrar como a história do vestuário é um campo de cunho visual em sua formação.

A autora construiu um apêndice de fotografias que é chamado de “O gesto, a atitude, a roupa do brasileiro, como foram fixados pela fotografia de meados do século XIX à Primeira Grande Guerra” (SOUZA, 1996, p. 177), uma seleção que possui muitas interconexões com o que foi tratado anteriormente sobre a pose enquanto uma forma de construção de identidade de gênero, assim como de distinção na sociedade a partir do século XIX, reforçando o aspecto ilustrativo da obra, após um estudo analítico aprofundado.

De certa forma, o *Espírito das Roupas* representa o primeiro pontapé do estabelecimento de um campo de estudos em moda, ou *fashion studies*, atrelado ao campo acadêmico, em especial aqui da pós-graduação, por se tratar de uma tese de doutorado em Sociologia defendida na USP. Esse estudo torna-se imbuído de novas perspectivas com campos do conhecimento como a sociologia e a antropologia, enquanto a obra historicista de J.A. participa de uma corrente mais atrelada à história tradicional e ao campo da história da arte, pois *Três Séculos* ainda seria um representante de uma escola de livros ilustrados, com desenhos próprios, que deu origem ao campo de publicações sobre o tema, como foi visto nesta tese.

Assim, Gilda de Mello foi protagonista ao seu tempo, pois buscou entender a história da moda e os seus porquês, utilizando de grande referencial documental original como fonte, questões que os historiadores ilustradores pouco tinham apego em sua busca pela transformação visual das formas e uma história dos vencedores. Vale notar, no entanto, que J.A., enquanto um cronista dos costumes, soube exemplificar questões de cunho econômico dentro do seu recenseamento de estilos e personalidades históricas.

Figura 42 - Páginas da obra *O Espírito das Roupas*, de Gilda de Mello e Souza (1987)



[42] Páginas da obra *O Espírito das Roupas* - A Moda no século dezenove.

Fonte: SOUZA, 1996 [Digitalizado por Paulo Vendaval].

Fonte: Elaborado pelo autor.

Sendo a história do vestuário atrelada às suas imagens, o que me interessa enquanto objeto de tese, é notório que uma obra de 1987 possuiria uma linguagem gráfica bem mais avançada que um livro de 1923, pois desde a obra compilada de Carl Köhler, na década de 1930, as reproduções fotográficas já haviam transformado os livros de história do vestuário, mesmo que em preto e branco. Porém, importante considerar que, no Brasil, é Gilda de Mello quem também inaugura esse tipo de livro de moda com reproduções fotográficas.

Para entender outras obras que circulavam no período, no contexto na difusão das imagens, volto-me à pesquisa de Adilson Almeida (1995), na qual destacam-se algumas obras ilustradas. Em 1985 é lançado no mercado *Arquivo ilustrado de trajes históricos: do antigo Egito ao século 19*, de Rachel Mandel, pela editora Ediouro (Rio de Janeiro), apresentado como “um conjunto de desenhos acompanhados de legendas que indicam a época dos trajes, ilustrando, assim, o vestuário característico de cada sociedade” (ALMEIDA, 1995, p. 291), formato que se parecia muito como uma apostila de cursos tomados pelo correio, e que corrobora a ideia de uma formação em curso na área. As imagens da obra eram desenhos lineares, sem qualquer apego ao traço característico das obras de períodos históricos, demonstrando pouca correlação com documentos originais.

Também é citada a publicação portuguesa da obra de Mila Contini, *A Moda: 5000 anos de elegância*, de 1965, pela editora Verbo. Ela é encontrada em inglês como *Fashion: from ancient Egypt to the present day* e assinalada com introdução do historiador James Laver. Almeida a apresenta como:

um vasto e fartamente ilustrado painel da moda em indumentária, do Egito antigo à Europa dos anos 1960. Seu texto mescla a crônica de acontecimentos políticos e econômicos com a descrição dos tipos de vestuário mais utilizados ou em destaque em cada sociedade ou período histórico abordados, às vezes relacionando características do objeto material e determinadas formas de organização social (ALMEIDA, 1995, p. 283).

A obra de Contini é um exemplo de produção surgida no século XX que apresenta, em sua quase totalidade, reproduções fotográficas, e agora com um importante diferencial, disponíveis em cores. Em imagens de objetos artísticos, artefatos arqueológicos, gravuras de moda, fotografias, apresentando, como cita Almeida (1995, p. 283), “um vasto e fartamente ilustrado painel de moda”. É um

exemplo da tradição já existente no século XIX de livros ricamente ilustrados, mas repensado para as novas técnicas de impressão mais atualizadas em papel fotográfico, por exemplo.

As ideias de apresentação visual e descritiva do vestuário, disponíveis nos livros de moda que começaram a se difundir no país (como foi visto pelas publicações já alcançadas até aqui), terão ao mesmo tempo um público técnico em ascensão, assim como um público não especializado, porém curioso para saber mais acerca do universo da moda. Almeida (1995), ao compilar obras lançadas no período de 16 anos, identificou interesse editorial pelo tema da roupa e da moda, que estava atrelado ao desenvolvimento do campo de conhecimento no país, que geraria procura por obras de referência, bem como o próprio movimento de compra das instituições de ensino para seus acervos, no momento da aprovação e reconhecimento de cursos de graduação, como pedem os sistemas de avaliação do Ministério da Educação.

Em 23 anos desde o surgimento do curso da Faculdade Santa Marcelina, contando os dados até 2010, poderíamos contabilizar 5,47 cursos surgidos por ano. Tal surgimento de cursos demandou o uso de bibliografias e, portanto, a compra de livros. Além da demanda das próprias universidades para seus acervos, o aparecimento dos cursos e as matrículas dos alunos abriram espaço para potenciais consumidores dos produtos editoriais da área. Se nos mesmos cinco cursos surgidos ao ano citados acima fossem matriculadas duas turmas de 30 alunos, teríamos um total de 300 alunos ingressantes por ano, e nesse período contabilizado de 23 anos, ingressariam uma quantia de 82.800 alunos.

Estes dados visam demonstrar uma projeção, das mais positivas, do tamanho de um mercado que, gradativamente, aumentaria seu interesse por obras específicas das mais diversas disciplinas contidas nos currículos dos cursos de Moda. Para mapear este desenvolvimento do mercado editorial foi realizada uma pesquisa no banco de referências, organizado por Pires (2010a), dando atenção às datas e editoras mais expoentes em relação às obras discutidas entre a década de 1990 e o início de 2000. No processo, darei destaque aos livros ilustrados de história do vestuário que foram encontrados.

O interesse pelo campo da moda já havia sido percebido por editoras como a Companhia das Letras, que lançou em fins dos anos 1980 e início dos 1990 diversas obras sobre o assunto como as já citadas: *O espírito das roupas: a moda no século XIX*, de 1987, *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*,

de 1989 e *A roupa e a moda*, de 1989, uma das mais reconhecidas na historiografia da moda. Além deles também chegariam as prateleiras, em 1992, a obra *Enciclopédia da moda: de 1840 à década de 80*, de Georgina O'Hara Calan, traduzida do original *Encyclopaedia of Fashion*, publicado pela Thames & Hudson, em 1989, contendo verbetes e pequenas reproduções de imagens e gravuras para ilustrá-los.

Por sua vez, a editora Martins Fontes, que lançou em 1993 a obra de Carl Köhler, *História do vestuário*, publicaria antes disso o livro *Chanel*, de Axel Madsen, em 1992, e em 1995, *Roupas íntimas: o tecido da sedução*, de Ana Rossetti, publicado originalmente na Espanha. No início dos anos 2000, a mesma editora trará ao mercado as obras *A moda do século XX*, de Amy de la Haye e Valerie Mendes (2002) e a compilação de *Inéditos v.3: Imagem e Moda*, de Roland Barthes em 2005, e o seu importante livro *Sistema da Moda*, em 2009.

Vale destacar a iniciativa da editora Rocco, que disponibilizou as obras *Coco Chanel*, de Marcel Haedrich, já em 1988, e *A moral da máscara: merveilleux, zazous, dândis, punks*, de Patrice Bollon, em 1993. No ano de 1996 seriam lançados *Todos os caminhos da moda: guia prático de estilismo e tecnologia*, de Gilda Chantaigner e *O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno*, de Anne Hollander. No ano seguinte, em 1997, apareceriam no mercado mais três títulos: *Fetichismo: moda, sexo & poder*, de Valerie Steele; *A linguagem das roupas* de Alison Lurie; e *Abalando os anos 90: funk e hip-hop*, de Micael Herschmann. No ano de 2001, duas obras foram lançadas pela editora, *O código do vestir: os significados ocultos da roupa feminina*, de Toby Fischer Mirkin; e *Por dentro da moda*, obra organizada por Shari Benstock Suzanne Ferriss, apresentando diversos artigos relacionados ao tema. Por fim, em 2003, através da mesma editora chega ao mercado brasileiro a obra *Moda e comunicação*, de Malcolm Barnard, ampliando o campo de discussões mais aprofundadas para a área do saber.

Dois exemplos, nos anos 2000, aparecerem no mercado editorial como obras de referência para o campo profissional e de estudos, e têm características mais próximas de Laver e Köhler. Assim como a *Enciclopédia da Moda*, editada pela Companhia das Letras, com aspecto de material de referência, a editora Manole apresenta um projeto mais audacioso, *Moda ilustrada de A a Z* (2003), de Regina Maria Catellani, livro extenso com 10 capítulos temáticos, dispostos em 728 páginas com diversas ilustrações próprias, compondo um grande dicionário, repleto de informações visuais como trajes históricos, estilos da moda, acessórios, chegando a

inclusive trajes regionais, reproduzindo a tradição de representações nacionais em livros de história do vestuário, todos feitos com desenhos da autora.

Anos depois, Marco Sabino publica *Dicionário da Moda* (2007), pela editora Elsevier, contendo 1300 verbetes da área e diversas reproduções de imagens em página inteira, criando uma obra que se utiliza do formato grande, de capa dura, e trabalho com imagens também como atrativo visual para um livro de consulta, como demonstrado na *Figura 44*.

Um dos maiores responsáveis pela difusão de livros da área de moda, muitas vezes de cunho técnico, e que foram importantes para a formação do setor, foi o Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (Senac), por meio da editora nacional ou de editoras locais do Rio de Janeiro ou de São Paulo. Na década de 1990, serão publicados pelo Senac-São Paulo: *Passagens da moda*, de Edgard Luiz de Barros (1993); *Como pesquisar moda na Europa e nos EUA*, de Aissa Basile (1996); *Homens*, de Dario Caldas (1997); *Chic: um guia básico de moda e estilo*, de Gloria Kalil (1997); *Bordado da fama: uma biografia de Denner*, de Carlos Dória (1998), e pelo Senac Nacional (Rio de Janeiro), o livro *O Brasil tem estilo?*, de Ruth Joffily (1999).

Como se vê nesse universo de publicações, muitas obras são traduzidas na maioria das editoras, mas o Senac possui um viés mais voltado a autores nacionais, demonstrando, em certa medida, que a editora foi um estímulo aos pioneiros do período enquanto outros selos preferiram investir em obras que talvez já possuíssem alguma resposta em outros países. Deste modo, percebe-se também a necessidade da instituição, que possui formação em diversas áreas desde cursos técnicos à pós-graduação, de apresentar obras mais acessíveis e que possuíam menos investimentos com ilustrações e impressões coloridas pelas questões de custo.

No que diz respeito às revistas científicas, vemos um desenvolvimento dos estudos em moda no momento do lançamento de revistas periódicas brasileiras no início dos anos 2000, como a *Fashion Theory – A revista da moda, corpo e cultura*, traduzida do *Fashion Theory – Journal of Dress, Body and Culture*, publicado desde 1998, na Inglaterra, como confirma Andrade (2008), que acabou sendo descontinuada com o tempo. Mais ao final dos anos 2000, as revistas científicas da área, feita por pesquisadores locais, começariam a circular. Seriam elas a *Revista Dobras*, iniciada em 2007 junto à ABEPEM – Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda, a revista *Moda Palavra – Reflexões em Moda*, publicada pela Universidade Estadual de Santa Catarina a partir de 2008, e no mesmo ano, foi publicada a revista *IARA –*

Revista de Moda, Cultura e Arte, pertencente ao programa de Mestrado do Senac-São Paulo, essa última descontinuada em 2017. As duas anteriores mencionadas ainda se encontram com publicações periódicas e têm ajudado muito na difusão do conhecimento científico na área.

A publicação da revista *Fashion Theory*, no Brasil, foi iniciativa da editora da Universidade Anhembi Morumbi, que também produziu uma série de livros, hoje emblemáticos para pensarmos o campo de estudos da moda brasileiro, sob a alcunha da coleção *Moda & Comunicação*.¹⁸⁰ Muitos dos livros eram organizados por Kathia Castilho, docente da instituição, com outras/os professoras/es da área de moda, principalmente oriundos de São Paulo, e tinham como premissa servir de suporte teórico para os cursos ofertados pela instituição. Castilho é uma das fundadoras da ABEPEM, que também será responsável pelo Colóquio de Moda, congresso que iniciará suas edições anuais em 2005.

Como abordaria Castilho (2004), no prefácio de um dos livros lançados pela coleção:

O crescente número de instituições de ensino, assim como o número de alunos de graduação e pós-graduação em moda em todo o Brasil, evidenciam a necessidade de publicarmos nossos estudos e pesquisa gerando assim uma bibliografia qualificada e imprescindível para o estudo nesta área (...) Tais conteúdos representam a base de estudo em nossas disciplinas e acreditamos que possam interessar amplamente a estudantes, pesquisadores e profissionais da área ampliando assim a rede de circulação da informação e reflexão em moda (CASTILHO, 2004, p. 11).

Este texto, que corrobora a ideia discutida aqui, está no prefácio de *História da moda: uma narrativa* (2004), de João Baptista Braga Neto, que seria a obra de história da moda que faria parte desta primeira empreitada da coleção *Moda & Comunicação*. Como argumenta Andrade (2008, p.156), “Oitenta e um anos se passaram entre a primeira e a segunda publicação nacional de uma História da Moda. Quase um século separou o estudo de dois João”, citando aí a referência ao livro *Três Séculos de*

¹⁸⁰ Exemplos: CASTILHO, Kathia. *Moda e linguagem*. 2004; BRAGA NETO, João Baptista. *Reflexões sobre moda*. 2005; CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. *Discursos da moda: semiótica, design e corpo*. 2005; CASTILHO, Kathia; VILLAÇA, Nizia (Org.). *O novo luxo*. 2006; DEMETRESCO, Sylvia. *Vitrinas em diálogos urbanos*. 2005; GARCIA, Carol; MIRANDA, Ana Paula de Miranda. *Moda é comunicação: experiências, memórias, vínculos*. 2005; MESQUITA, Cristiane. *Moda contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis*. 2004; PRECIOSA, Rosane. *Produção Estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida*. 2005. VILLAÇA, Nizia; CASTILHO, Kathia (Org.). *Plugados na moda*. 2006.

Modas, e apontando a obra de História da Moda que acabaria se tornando a mais conhecida no país, como se verá no percurso cronológico apresentado adiante.

A editora universitária lançará mais a frente, em 2007, dentro da chamada coleção *Saberes da Moda*, outras duas obras de história do vestuário: *Cyro del Nero, Com ou sem a folha da parreira: a curiosa história da moda*, e *História da maquiagem, da cosmética e do penteado: em busca da perfeição*, de Ana Carlota Vita, ambos exemplos de obras de história da moda, mas com a característica de não possuírem ilustrações.

Em 2006, por iniciativa de Castilho é aberta a editora *Estação das Letras e das Cores*, que apresenta livros de diferentes temáticas relacionadas ao campo, muitos deles teses e dissertações que ganhariam o espaço das livrarias, como é o caso de *Mancebos e Mocinhas: a moda na literatura do século XIX*, de Mariana Rodrigues (2010), e *O estranho na moda* de Silvana Holzmeister (2010), pesquisas resultantes do programa de Mestrado do Senac-São Paulo, que acabaram por se tornar livros (BONADIO, 2010). Ou até livros com a compilação de artigos acadêmicos como *Design de moda: olhares diversos* (PIRES, 2008) ou *História e Cultura de Moda* (BONADIO; MATTOS, 2011), advindos de pesquisas apresentadas em congressos.

Já em 2011, além do Colóquio de Moda, surgiu o congresso *Moda Documenta*, criado por Castilho e Márcia Merlo junto à iniciativa do museu virtual *MIMo – Museu da Indumentária e da Moda*.¹⁸¹

No que concerne mais especificamente a este trabalho, a editora Estação das Letras e Cores lançaria, em 2010, a obra *História da Moda no Brasil*, da jornalista Gilda Chantaigner¹⁸², que versa sobre o vestuário no Brasil desde o seu descobrimento, com base em relatos da autora, e com ilustrações em redesenho criadas por Antônio Pereira da Silva, que possuem pouca clareza de detalhes e informações em relação às suas fontes visuais, apresentadas na *Figura 43*.

Em relação às suas fontes, a autora (2010, p. 184) cita as obras brasileiras ilustradas de João Affonso (1923), Gilda de Mello e Souza (1993), Marco Sabino

¹⁸¹ Disponível em <http://mimo.org.br/>. Acesso em 06.11.2021.

¹⁸² Segundo perfil da editora Estação das Letras e Cores, Gilda Chantaigner é jornalista pela UFRJ e mestre em Artes & Design pela PUC-RJ. É autora de diversos livros como: *Fio a Fio* (mesma editora), *Todos os Caminhos da Moda / Guia de estilo e Tecnologia* (Editora Rocco), *50 Anos é o Máximo* (Rocco), *Festas que dão Baile* (Rocco), além de participante nas obras *A moda do corpo o Corpo da moda* (Editora Esfera) e *Plugados na Moda* (Editora Anhembi Morumbi)". Atuou como jornalista em veículos como *Desfile*, *Manchete*, *Manequim*, *Claudia* e *Vogue*. Atualmente é docente em cursos de graduação e pós. Ficha curricular disponibilizada em <https://www.estacaolettras.com.br/gildachantaigner>.

(2007) em sua bibliografia, assim como uma obra intitulada *Indumentária. Estudo do acervo do Museu Casa de Rui Barbosa*, Cláudia Barbosa Reis (1999). O livro cita poucas obras internacionais ilustradas como referência, entre elas o original em francês *Histoire de Costume* de François Boucher, de 1983, e a obra de Köhler publicada no Brasil, em 1993, além das obras de Braun & Schneider, *Historic Costume in Pictures* (1975)¹⁸³ e *Encyclopédie illustre du costume e de la mode* (KYBALOVÁ, 1980).¹⁸⁴

Este é o único livro com aspecto de obra ilustrada, o qual visa percorrer um período extenso de tempo lançado pela editora. Essa retomará o tema apenas em 2015, com *História da Moda para colorir*, com ilustrações de Marcio Alek, livro de passatempo, sem conteúdo historiográfico textual.

Em relação a publicação de histórias ilustradas do vestuário com o uso de imagens e volumes atrativos, a editora mantém-se longe da proposição de obras deste tipo e livros de capa dura, um estilo que será adotado pela editora Cosac Naify, que trará ao mercado editorial brasileiro diversas obras de destaque como a coleção *Universo da Moda* (2000) e *Moda Brasileira* (2007; 2009), obras de cunho histórico como *Beleza do Século*, de Dorothy Schefer Faux (2001), e *Moda do Século*, de François Baudot (2001), e também será a responsável por publicar no Brasil a obra francesa de mais destaque dentro do campo da história do vestuário, *História do vestuário no ocidente*, de François Boucher, que chegaria às livrarias em 2010, apesar de não constar da listagem de Pires (2010b) na edição referente a esse ano.

O período da segunda metade década de 2000 será bastante frutífero para as publicações em moda, em especial também na história do vestuário, pois novas abordagens no campo de conhecimento surgirão. A editora Senac será responsável por colocar no mercado editorial brasileiro, em 2006, o livro *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*, de Diana Crane, assim como no ano seguinte

¹⁸³ Obra do tipo livro ilustrado, com um conjunto de gravuras históricas sem cores, publicadas entre 1860 e 1890, na revista *Münchener Bilderbogen*, dos mesmos autores, somando 1450 trajes em 125 pranchas. As gravuras apresentam trajes desde os povos antigos até o século XIX, dispostos em conjuntos de 2 a 3 personagens na imagem representando cada período ou civilização. A obra está disponível atualmente em forma física e digital em serviços de assinatura como *Scribd*. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/book/271609785/Historic-Costume-in-Pictures>> e <<https://archive.org/details/historiccostumei0000unse/>> . Acesso em: 11.11.2021.

¹⁸⁴ A obra possui 995 documentos iconográficos reproduzidos, 32 em cores, todos acompanhados de uma legenda explicativa. De forma geral, lembra *The Book of Costume* (1948). Ela se divide em duas partes, quais sejam, a primeira, com texto sobre 4000 anos de história do traje e da moda; e a segunda contendo um diretório de várias roupas e acessórios. O livro possui mais de 600 páginas e é todo ilustrado. Disponível em <https://archive.org/details/encyclopedieillu0000kyba>. Acesso em: 11.11. 2021.

a obra *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII – XVIII)*, de Daniel Roche (2007), trabalhos de pesquisa robustos, e assim seguiriam os lançamentos de outras obras como *Moda e sociabilidade: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920*, de Maria Claudia Bonadio (2007), *História social da moda*, de Daniela Calanca (2008) e *Estudar a moda: corpos, vestuários e estratégias*, livro de artigos organizado por Paolo Sorcinelli (2008), todos trabalhos que trazem novas perspectivas sobre o campo de estudo, dentro dos chamados *fashion studies*, e que demonstram o estabelecimento de um campo científico mais embasado.

No total dos livros apresentados por Pires (2010a) foram listadas no total 64 títulos lançados pela Estação das Letras e das Cores, 53 entradas para a Editora Senac, 34 livros publicados pela Cosac Naify, e 15 publicações pela Anhembi Morumbi. As pioneiras na publicação dos estudos de moda no país, a Companhia das Letras, obteve 7 registros, e a editora Rocco, 10 livros.

Assim, o mercado editorial e a quantidade de títulos disponíveis no ano de 2010, quando da publicação da revisão bibliográfica de Pires, pontua o lançamento de várias outras obras que interessa a esta investigação, junto aos livros já estabelecidos, todos agora organizados dentro do contexto de bibliografias direcionadas aos cursos de Moda. Vou, portanto, dar destaque ao que já delimitei como “histórias ilustradas do vestuário”, ou seja, obras com apresentação visual de imagens e foco na descrição do vestuário e contextos relacionados. São obras que abarcam períodos de tempo maiores ao invés de temas específicos.

Na *Bibliografia básica específica*, apresentada por Pires (2010b), temos *História do Vestuário*, de Köhler, e *A Roupa e a Moda*, de James Laver, como únicos representantes da área no que tange uma visão ampla e ilustrada da história do vestuário, pois as outras obras históricas de referência possuem recortes mais recentes como *História da Moda do Século XX*, de Gertrud Lehnert, da editora alemã Konemann, de 2001; ou *A Moda no século XX*, de M. R. Moutinho, lançado pelo Senac Nacional nos anos 2000; e também *Moda: o século dos estilistas, 1900-1999*, de Charlotte Seeling, lançado em 2000 também pela Konemann.

Quando da *Bibliografia complementar específica*, vale citar o livro *Breve história da moda – o mundo fashion através da história*, de Denise Pollini, que se pretende uma versão de bolso dos livros de história da moda, abarcando diversos séculos, lançado pela editora Claridade, em 2007, com poucas imagens de ilustração em preto e branco.

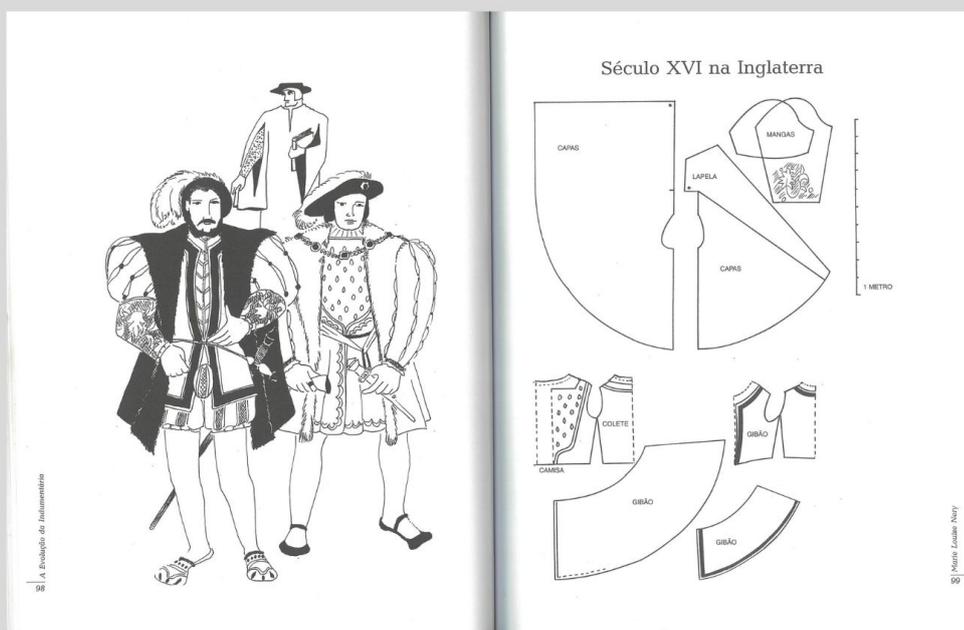
Indo mais a fundo nas obras que compõem o banco de dados mapeado por Pires (2010b), mas que não compuseram a sua seleção bibliográfica específica, importante citar a obra de 2003, *A evolução da indumentária: subsídios para criação do figurino*, publicada pelo Senac-Rio, da autora Marie Louise Nery.

Ela apresenta imagens do tipo desenho linear, moldes e comentários sobre o vestir de cada civilização, desde a Antiguidade até a década de 1980 do século XX, lembrando o trabalho de Talbot Hughes para *dress makers*. Pode-se observar uma página do livro na *Figura 43*. A autora, de origem suíça, que residiu no Brasil nos idos dos anos 1950, é considerada uma das primeiras mulheres carnavalescas do país¹⁸⁵, e tem um pouco da sua trajetória notabilizada no que tange seus estudos na área do vestuário.

Dentre todas as obras de história do vestuário citadas aqui, resta a dúvida, portanto, de quais seriam as mais utilizadas, ou se é que se pode indagar de outra maneira, quais seriam as mais reconhecidas dentro do campo no Brasil?

¹⁸⁵ G1 RIO. *Morre na Suíça Marie Louise Nery, considerada a primeira carnavalesca do Rio*. 12/05/2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/05/12/morre-na-suica-marie-louise-nerly-considerada-a-primeira-carnavalesca-do-rio.ghtml>. Acesso em 11.11.2021.

Figura 43 - Páginas das obras de Marie Louise Nery (2003) e Gilda Chantaigner (2010).



[43.1] Páginas com desenhos e moldes em *A Evolução da Indumentária*.

Fonte: NERY, 2003.

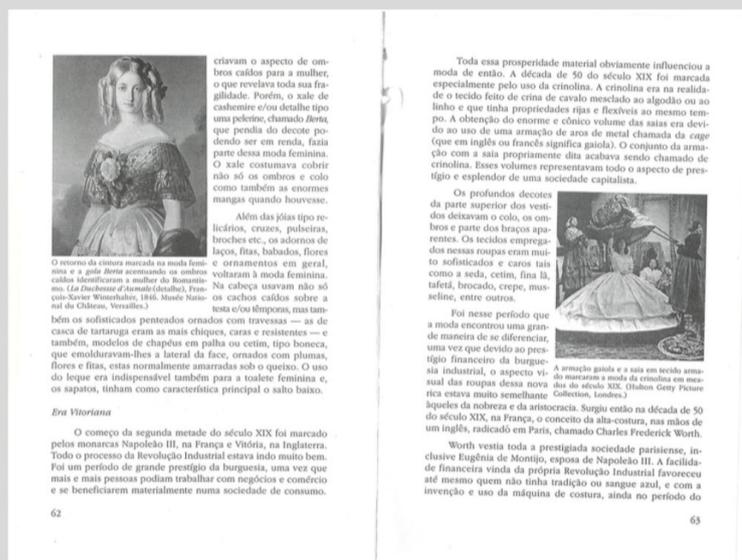


[43.2] Páginas da obra *História da Moda no Brasil*.

Fonte: CHANTAIGNER, 2010

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 44 - Páginas das obras de João Braga (2004) e Marco Sabino (2007)



[44.1] Páginas do livro *História da Moda: uma narrativa*, 2a edição.

Fonte: BRAGA, 2004. (Digitalizado pelo autor)



[44.2] Páginas de *Dicionário da Moda*.

Fonte: SABINO, 2007.

Fonte: Elaborado pelo autor.

5.2 Principais histórias do vestuário ilustradas difundidas no Brasil e suas características

A resposta à questão pode ser dada, em parte, pela pesquisa de Sant'anna (2015) e sua análise dos planos de ensino de História da Moda, nos ensinos superiores de Santa Catarina e Rio Grande do Sul, dois importantes polos de confecção e de estabelecimento dos primeiros cursos de graduação na área, tendo grande concentração de instituições e número de alunos.¹⁸⁶ Dita pesquisa partiu da necessidade da autora de entender as implicações das escolhas históricas dentro da formação do profissional de moda. Conforme ela mesma comenta: “uma consciência histórica ampliada e independente dos estereótipos dos sujeitos e das sociedades do passado, pasteurizados pelas mídias, permite ao sujeito social tornar-se mais crítico e inventor da realidade que o cerca” (SANT'ANNA, 2015, p. 16).

O artigo estuda a bibliografia básica presente em 43 planos de ensino, sendo 27 planos de ensino de Santa Catarina e 16 do Rio Grande do Sul, e tem-se como os livros mais citados na bibliografia, em primeiro lugar, a obra *A roupa e a moda*, de James Laver (16 citações em SC e 7 no RS); *História do Vestuário*, de Carl Köhler (13 citações em SC e 5 em RS); *História da moda: uma narrativa*, do brasileiro João Braga (11 citações em SC e 4 no RS). Com menos citações aparecem *História do Vestuário no Ocidente*, de François Boucher (4 citações no RS) e *Moda do Século*, de François Baudot (8 citações em SC e 4 no RS). Todas essas foram, portanto, as publicações que figuram entre as mais citadas nos planos de ensino (SANT'ANNA, 2015, p.17-18)

Como se percebe, as duas obras mais citadas nos planos de ensino são as de Laver e Köhler, respectivamente, publicadas no Brasil em 1990 e 1993, no momento do surgimento dos cursos de Moda, e, portanto, tornando-se base para a disciplina na região, que aqui serve de exemplo para a realidade brasileira.

Como comenta Rainho (2019), enquanto os países estrangeiros estabeleciam suas bases do campo de estudos de história do vestuário já no século XIX, em terras brasileiras “só a partir da década de 1920 são publicados trabalhos que analisam a moda associada aos ‘costumes’ de determinada época” (RAINHO, 2019, p. 14), o que aconteceu com o surgimento de *Três Séculos de Modas* e que delimita um ponto temporal a partir do qual começam a se desenvolver outros estudos, como de Sophia

¹⁸⁶ Atualmente o site e-MEC apresenta um total de 21 cursos de moda na Região Sul, sendo 5 em SC, 5 no RS, e 11 no PR.

Jobim e Gilda de Mello. Contudo, mesmo assim, não havia nos anos de 1990 um conjunto de estudos de história do vestuário produzidos no país amplamente difundidos, os quais pudessem se tornar parte da base bibliográfica no momento do surgimento dos cursos de Moda. Por isso, constata-se o uso, em diversas referências de livros anteriores, de obras em língua estrangeira, como francês, inglês e espanhol.

O pioneiro no área, João Affonso do Nascimento, também não teve espaço, pois seu livro não foi difundido amplamente em todo o território nacional, tornando-se apenas um objeto de colecionador/a e pesquisadoras/es e não uma referência para estudantes. Esses cânones seriam, principalmente, James Laver e Carl Köhler, que ganharão a companhia também de João Braga e François Boucher. Aqui, vale destacar os aspectos da obra destes quatro autores, em especial de Laver e Boucher.

James Laver foi curador do departamento de Gravura, Desenho e Pintura do Victoria & Albert Museum, de Londres. Publicou sete livros sobre moda durante sua carreira, sendo *Costume and Fashion: A Concise History* a obra mais difundida (SANT'ANNA, 2010, p. 33). Sua primeira edição foi lançada em 1969 na capital londrina pela Thames & Hudson, contendo 315 ilustrações, 58 coloridas, ainda com o nome de *A concise history of costume*, posteriormente alterado. Segundo Almeida (1995, p. 291), ele é “um trabalho extremamente informativo e ilustrado, voltado para um público não-especializado”.

Já François Boucher destacou-se como conservador e curador do Museu Carnavalet, de Paris, e diretor do Centro de Documentação do Costume, capacitando diversos profissionais da área (SANT'ANNA, 2010, p. 34). Sua obra, lançada em 1965 pela editora Flammarion, de Paris, possuía 1.188 ilustrações, sendo 365 coloridas.

Como se constata, os dois autores se atêm a realizar obras com riqueza documental, propostas advindas de suas experiências em museus. Mesmo com o contato do objeto, as obras serão ancoradas nas reproduções de imagens e artefatos. Desta maneira, a história do vestuário, como discutida nesta tese desde seu início, utiliza-se das convenções do real percebidas na arte como forma de assimilar modos de vestir representados nestes objetos. Mesmo trabalhando com um modo de uso de fontes já conhecido desde os autores do século XIX, a experiência de Laver e Boucher os colocam como os nomes mais importantes a serem lidos ao final do século XX.

Entre eles, no entanto, há uma diferença interessante, quantificada por Fausto Viana (2017), em relação ao tipo de fontes que definiriam a história do vestuário na perspectiva dos dois autores. Enquanto o autor inglês tem preferência pelo uso de

fashion plates e gravuras, em 55% dos documentos, mais da metade das fontes, tal percentual de principal evidência do real para o historiador francês está na pintura, com 32% das obras apresentadas, seguido por gravuras e fotografias, cada uma com 10% do montante (VIANA, 2017). Entre objetos de vestuário reais, Boucher teria 6% do que foi apresentado, enquanto Laver apenas 0,5%, demonstrando o poder das imagens, e não dos objetos, enquanto referências do real em seus livros.

Estas obras encontram-se, por exemplo, dentro da listagem de *46 livros de moda que você não pode deixar de ler*, organizada por Camila Perlingeiro¹⁸⁷, em 2007, contendo resenhas de profissionais da moda comentando seus livros preferidos. Trouxe a referência anterior para demonstrar um exemplo de ideia corrente nos anos 2000 sobre as obras, já que estou discutindo suas popularidades. Foi a própria editora da publicação que escolheu a obra *A Roupas e a Moda* para comentar:

aprendi com James Laver que estudar moda era mais do que ler os escassos livros sobre o assunto e ler revistas femininas. Aprendi que uma das fontes mais ricas de estudo da indumentária de outros tempos eram as pinturas, esculturas e mesmo as tapeçarias (PERLINGEIRO, 2007, p. 21).

Na frase da autora fica claro a concepção dos objetos artísticos como as fontes “mais ricas” para o estudo do vestuário, assim como o lugar de Laver como um dos nomes fundamentais do estudo em língua portuguesa, ou como um “professor” que nos ensinou sobre essa área. Sant’Anna (2010), ao fazer um apanhado dos principais autores da história do vestuário no artigo *Era uma vez a moda...algumas histórias para se lembrar* (2010), aponta a seguinte questão:

Quem estuda moda e nunca leu James Laver e seu famoso livro para nós brasileiros: *A roupa e a moda*? Qual professor de história da moda, dos mais diferentes níveis de ensino, nunca se apropriou das imagens e descrições que o curador do *Victoria and Albert Museum* deixou em seus livros e que nos ilustram um passado, descrito como homogêneo e consensual? (SANT’ANNA, 2010, p. 33).

¹⁸⁷ Segundo dados de 2016, Camila Perlingeiro é editora há 20 anos nas áreas de artes e não-ficção, foi fundadora da LIBRE-Liga Brasileira de Editoras, entidade que representa os interesses das editoras independentes e consta, atualmente, como uma das diretoras da *mapa lab*, agência de conteúdo e inovação editorial. Informações disponíveis em <https://www.nespe.com.br/colaborador/camila-perlingeiro>. Acesso em 11.11.2021.

Sem dúvida, como já foi visto e comentado, é inegável o tamanho da influência da obra de Laver por seu uso em bibliografias de cursos de Moda. A edição de 2011 deste livro, por exemplo, consta como a 13ª reimpressão, ou seja, em um período de 22 anos da data do seu lançamento foram feitas novas tiragens em média a cada um ano e meio. E, deste modo, como pensa Sant'Anna, as gravuras de Laver fazem parte do fluxo de imagens que constrói a percepção visual da história da moda.

Algumas ressalvas, por outro lado, são colocadas sobre a obra:

Hoje, terminados os meus estudos e já uma profissional estabelecida, se me perguntarem qual o meu livro predileto, não vou responder 'o livro do James Laver', pois é uma obra que abrange muitos períodos da história das roupas de uma só vez, e de forma muito vaga. Além disso, as imagens em preto-e-branco e seu *design* desatualizado, deixam um pouco a desejar se compararmos com as edições cuidadosas a que hoje em dia temos acesso. Mas, *A roupa e a moda* foi crucial na minha formação em indumentária, e foi justamente o conteúdo vago, mencionado anteriormente, que aguçou minha curiosidade em estudar mais profundamente vários aspectos da indumentária (...) James Laver, definitivamente, precisa estar aqui. (PERLINGEIRO, 2007, p. 22).

Como se vê pelas críticas, o trabalho de Laver serve como um ponto de partida para os estudantes, mas possuiria problemas em relação à vagueza do conteúdo, além de suas imagens e *layout* não serem tão atraentes, como se pode ver pela montagem da *Prancha 20*. Porém, como se percebe pelo fim da sua citação, a autora afirma que o livro "precisava" fazer parte da compilação de obras, isto é, está no plano das convenções do que se tornaria entendido no país como a história do vestuário e da moda sob esta perspectiva europeia, que reitera pilares do campo, já discutidos anteriormente.

Como corrobora Almeida (1995), Laver teria um trabalho focado na descrição, mas que era para um público não especializado, como um aluno recém-chegado ao curso de Moda:

Renomado especialista na história do vestuário, o autor deixa claro que neste livro não pretende desenvolver nenhuma análise sobre as motivações que explicariam a utilização de roupas, procurando antes comentar em especial dois aspectos do vestuário: a forma e o material. De fato, seu trabalho é rico na descrição dos trajes, das técnicas de produção e formas de uso, acompanhada por considerações sobre o vestuário característico de diversos períodos históricos e sobre as circunstâncias históricas - guerras, transformações sociais, etc. - que

influenciaram os aspectos enfocados. É um trabalho extremamente informativo e ilustrado, voltado para um público não-especializado. (ALMEIDA, 1995, p. 291).

Desta maneira, Laver contribui e reforça algumas das questões que se encontram na historiografia do vestuário, como a importância do aspecto visual, e portanto, da descrição dos traços formais como elementos constitutivos da área de estudos, a apresentação de obras ricamente ilustradas e uma predileção pela contextualização de aspectos históricos como sendo diretamente associados às transformações do traje. Como se nota, no entanto, seu olhar não é para especialistas, e sim para leigos, tornando-se por isso uma obra bastante difundida ainda hoje em sua língua original, com nova edição e diagramação lançada em 2020 pela editora Thames & Hudson.

Dentro dos *46 livros de moda que você não pode deixar de ler* (2007) também se encontram comentários de Maria Cristina Volpi a respeito do segundo autor mais celebrado, François Boucher, e sua outra história do vestuário, ou no título original *Histoire du costume en Occident: Des origines à nos jours, a História do vestuário no Ocidente*, que a autora teve acesso no francês antes da publicação no Brasil pela Cosac Naify (somente em 2010).¹⁸⁸

Como pontua Volpi (2007, p. 84), esta “é uma das obras mais completas até hoje”. E continua sua argumentação:

François Boucher faz parte de uma geração de historiadores e museólogos que contribuiu para o conhecimento do traje, demonstrando que a pesquisa feita a partir dos textos e da iconografia não era suficiente para saber sobre as formas vestimentares (...) Seu trabalho representou um avanço para a história do vestuário, já que propõe o estudo do traje a partir dele mesmo utilizando, sempre que possível, peças de vestuário existentes nos museus (...) [ele] examina cuidadosamente o emprego dos nomes das formas de vestuário e acessórios, incluindo no final do livro um glossário bastante completo e também procura relacionar os usos dos trajes a algumas questões socioeconômicas. (VOLPI, 2007, p. 83-84).

Como se percebe, o conhecimento sobre o vestuário e a busca pelo detalhamento são fortes características do trabalho do historiador francês, que representaria um avanço para o campo de estudos à época de seu lançamento, já

¹⁸⁸ Esta obra também é conhecida, em inglês, como *20.000 years of fashion: the history of costume and personal adornment*.

que o objeto do vestuário torna-se cada vez mais importante no processo, apesar de pouco utilizado como ilustração, um reflexo de uma tendência já comum às/aos historiadoras/es do vestuário desde o início do século XX, e que ganhou mais fôlego ainda com profissionais que agora trabalhavam ou tinham acesso a coleções de vestuário e obras de arte.

Voltando aos estudos de Sant'Anna (2010), ao comentar quatro das principais obras de história do vestuário (Racinet, Köhler, Laver e Boucher), informa que Boucher tem um diferencial entre os autores, pois:

é o único que possui uma introdução na qual é explicado o método de trabalho, a dificuldade do uso das fontes e os recortes temporais e espaciais selecionados, dando ao leitor plenas condições de fazer uma leitura contextualizada empregando o rigor científico em sua produção (SANT'ANNA, 2010, p. 34).

A obra de Boucher, ao ser editada no Brasil, mesmo que por uma curta temporada com a edição de 2010, trouxe um rigor acadêmico ao campo da história do vestuário, em especial ao campo do que se entende aqui como essa história ilustrada, pela extensa quantidade de fontes visuais em uma única obra, todas originais, sem nenhum redesenho do autor – como se pode constatar nos exemplos de páginas montados na *Prancha 21*. Antes da entrada de Boucher no campo acadêmico brasileiro, foi a obra de Carl Köhler que cumpriu (e pode ainda cumprir) o papel mais técnico (e até de pesquisa) centrada em objetos em terras brasileiras. Como a obra alemã se apresenta em sua orelha:

o livro interessa a produtores de cinema, teatro, estilistas de moda, ilustradores e artistas plásticos em geral e a historiadores, além do leitor comum, desejoso de conhecer o modo como as pessoas se vestiram através do mundo ocidental desde os tempos antigos até o século XIX (KÖHLER, 2001, s/n).

De acordo com a análise de Almeida (1995) sobre o trabalho de Köhler, o mesmo possuiria “descrições minuciosas dos trajes com todo o detalhamento das técnicas de confecção das roupas”, sendo então que, “centrando-se nas atividades de fabricação das roupas” (ALMEIDA, 1995, p. 290) com um olhar historiográfico e de reconstrução. Portanto, o livro teve seu lugar de destaque em uma área que até os anos 2000 recebia pouca atenção nos estudos sobre indumentária, quadro bem

diferente atualmente.¹⁸⁹ Infelizmente, como se sabe, pouco se conhece do texto completo do autor alemão e isso sempre influenciará a interpretação desta obra.

Já trouxe alguns comentários anteriores sobre a obra de Köhler e adicionei agora as considerações sobre Laver e Boucher. Pode-se, portanto, perceber que os três autores trazem um caráter mais acadêmico, mesmo que ilustrativo, ao estudo do vestuário. A diferença mais latente entre Köhler, Laver e Boucher reside no tipo de fontes e materiais apresentados. Enquanto o alemão se atenta a materiais arqueológicos e a informações que ajudem na reconstrução de trajes a partir de objetos artísticos, Laver e Boucher utilizam as fontes provenientes da arte como principal referência, sendo Laver mais propenso ao uso de gravuras, e Boucher de pinturas, como atesta a pesquisa de Viana (2017).

Um fato interessante sobre as três obras é que as mesmas tiveram alguma interferência feminina em sua publicação para atualização das mesmas. Enquanto Köhler teve sua obra editada e revisada por Emma von Sichart, o capítulo final da obra de Laver, que trata do período de 1940 a 1980, foi escrito por Christina Probert e, por sua vez, a obra de Boucher teve seu conteúdo da década de 1960 em diante ampliado por Yvonne Deslandres em colaboração com outros autores para novas edições.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Além da obra de Marie Louise Nery, que apresenta moldes para confecção de trajes históricos, há outras mais recentemente.

¹⁹⁰ Colaboraram na obra junto com Yvonne Deslandres, as/os pesquisadoras/es e consultoras/es Florence Müller, S.H. Aufrère, Renée Davray-Piékoklek, Pascale Gorguet Ballesteros e Françoise Tétart-Vittu (BOUCHER, 2010, p. 478).

Figura 45 - Páginas da obra *A concise history of costume*, de James Laver (1969)



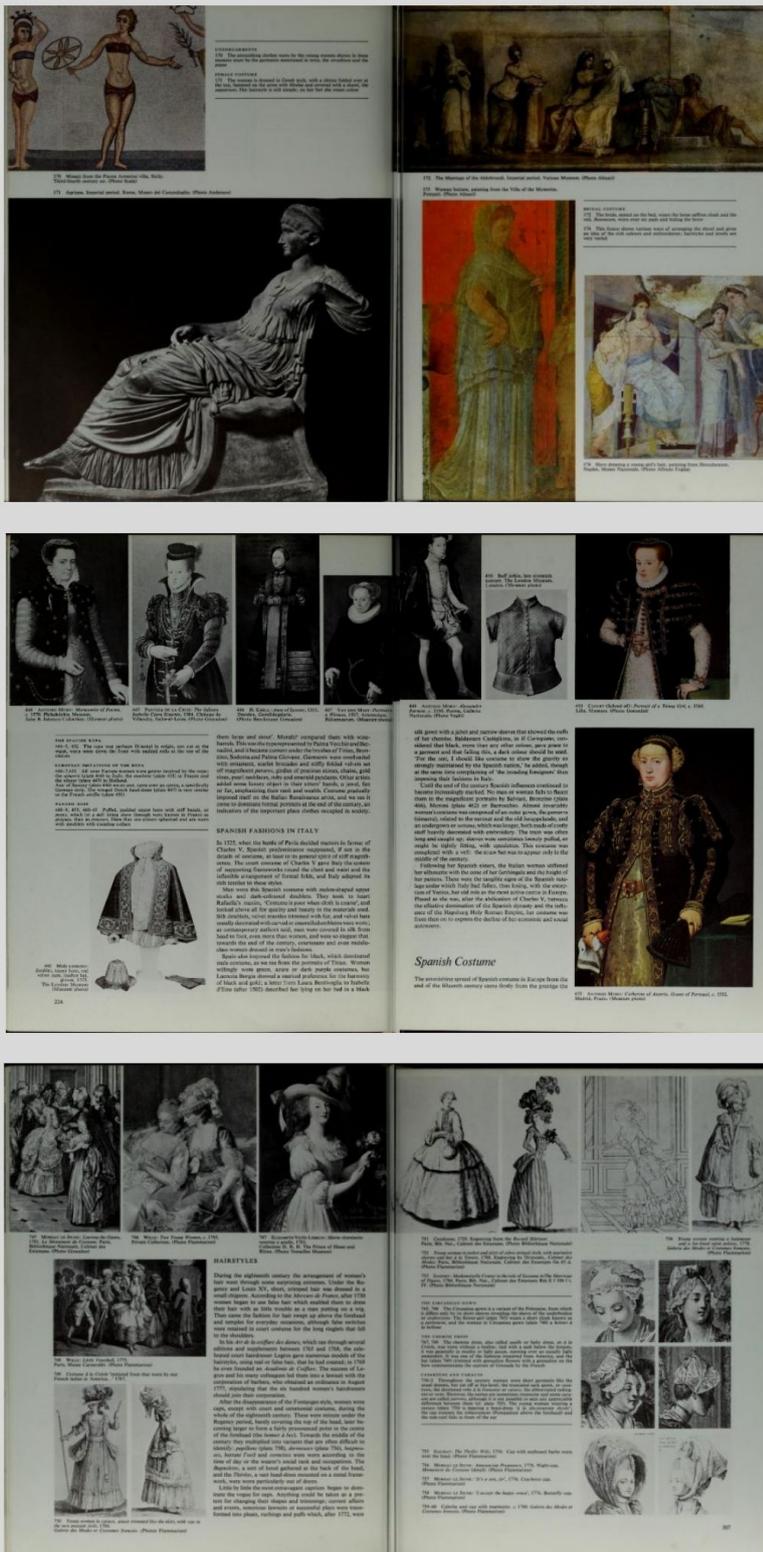
[45] Páginas da obra *A concise history of costume*.

Fonte: LAVER, 1969.

[Kahle/Austin Foundation - Internet Archive].

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 46 - Páginas da obra 20.000 years of fashion, de François Boucher (1967)



[46] Páginas de 20.000 years of fashion, versão em inglês da obra de François Boucher. Fonte: BOUCHER, 1967. [Internet Archive].

Continuando a análise, finalizo aqui citando uma obra brasileira que ganhou seu espaço dentro deste “filão acadêmico” e também comercial do campo: o livro *História da Moda: uma narrativa*, de João Braga, que teve sua primeira edição publicada em 2004, na série *Moda & Comunicação*, da Faculdade Anhembi Morumbi, no conjunto de livros voltados aos cursos de graduação. A editora da série, Kátia Castilho, apresenta Braga da seguinte forma:

Nosso volume sobre a História da Moda não poderia, no Brasil, ser escrita senão pelo Prof. João Braga, príncipe regente nomeado pela dinastia da prof. Serafina Borges do Amaral que, inegavelmente confirmou-se soberano. Um incansável pesquisador, um grande historiador e um profundo conhecedor das particularidades e relações históricas escrita pela indumentária e pela moda (CASTILHO, 2004, p. 10-11).¹⁹¹

O referido autor brasileiro entende o tamanho de sua obra de 109 páginas e informa que “não tem a intenção (ou pretensão), muito menos a qualidade em ser uma obra de referência ou ineditismo” (BRAGA, 2004, p. 14), pois como é citado por ele “trata-se do resultado de uma pesquisa destinada inicialmente, como já foi dito, a ser o conteúdo de um curso livre *online* para os leigos em geral” (BRAGA, 2004, p. 14).

Braga aponta duas características sobre seu livro: a utilização de imagens e as fontes da pesquisa. Sobre a primeira, ele informa que as imagens, mesmo sendo de uso circunscrito, no total de 29 reproduções em preto e branco, “tem como objetivo ilustrar e enriquecer visualmente o conteúdo escrito” (BRAGA, 2004, p. 14) e, para isso, diversas obras de arte são reproduzidas, como se vê no exemplo da *Figura 44*. Para ele ainda,

a apropriação de imagens também do universo das artes ajuda a fazer a interface entre as aparentemente distintas áreas da arte e da moda, que por sua vez, em inúmeros momentos históricos acabam falando a mesma linguagem estética (BRAGA, 2004, p. 14).

Conforme se constata, a convenção da arte como meio de percepção do corpo vestido se reitera aqui, e sobre as fontes, tratam-se de fontes secundárias, segundo o escritor “baseada em textos de fácil acesso de autores nacionais e internacionais”,

¹⁹¹ Serafina Borges do Amaral foi uma professora paranaense radicada em São Paulo, que ministrava cursos de História da Moda em instituições como Senac e Faap (FYSKATORIS e BRAGA, 2018).

que podem ser encontrados na bibliografia¹⁹², entre eles os autores como os já citados: François Boucher, referenciado no original francês (1996), Carl Köhler (1996), James Laver (1989), Albert Racinet (1994) e até Mila Contini (1965), referenciados com suas obras também aqui já comentadas anteriormente.

Sem querer comparar este meu modesto trabalho com o excelente resultado do trabalho de Eduardo Bueno¹⁹³, que escreve sobre a história do Brasil, fiquei feliz e mais tranquilo ao ter lido que ele também se baseia em fontes secundárias de pesquisa para a elaboração dos seus livros (BRAGA, 2004, p. 15).

Por se tratar de um trabalho que se pretende introdutório e para leigos, isso já explicaria, de antemão, sua popularização como referência nos planos de ensino das universidades levantadas por Sant’Anna (2010), uma vez que o livro apresenta o assunto a estudantes de moda e interessadas/os. Pode-se imaginar que, com esse perfil, acaba sendo uma porta de entrada para temáticas correlatas, com formato menor, custo menor, e portanto, apresentando uma grande difusão. Em 2017 teve sua 10ª edição lançada, agora pela editora D’Livros, em parceria com o autor.¹⁹⁴

O livro *História da Moda: uma narrativa* é o menor em tamanho de páginas em comparação com os outros autores supracitados e teria um quantitativo muito menor de ilustrações se comparada também com outras publicações. A obra ainda possui altura similar às obras de Laver e Köhler, de 21cm, diferindo entre larguras de 14 e 15 cm. Enquanto a obra brasileira possui 111 páginas, a inglesa possui 258, e a alemã 564. Todas elas são menores em formato quando comparadas com a obra francesa de Boucher, que possui o formato grande de 28cm de altura por 23 de largura e o total de 480 páginas que, mesmo sendo menor que da obra de Köhler, compreende mais área gráfica para informação e imagens.

¹⁹² Além destas obras, podem ser encontradas outras ilustradas na bibliografia de João Braga: *Storia della moda*, de Anderson Black e Madge Garland (1974); *The illustrated encyclopedia of costume and fashion: from 1066 to the present*, de Jack Cassin-Scott (1998); *Histoire du Costume*, de François-Marie Grau (1999); *Dictionnaire du costume et ses accessoires, des ares et de etoffes des origines à nous jours*, de Maurice Leloir (1992); *Storia illustrata del costume dal novecento a oggi*, de John Peacock (1993) (BRAGA, 2004).

¹⁹³ Eduardo Bueno é um jornalista e escritor de obras como *Brasil: Terra à Vista! — A Aventura Ilustrada do Descobrimento* (2000) e *Brasil, Uma História — A Incrível Saga de um País* (2003).

¹⁹⁴ O autor também publicou pela mesma editora as obras *Um Século de Moda* (2013) e *Cadeira n. 39: Pronunciamentos na Academia Brasileira da Moda* (2018). Tem em seu currículo a publicação de 11 livros, entre eles a obra *História da Moda no Brasil*, lançada em coautoria com Luís André do Padro (2011), uma obra em formato grande e ricamente ilustrada, além da série *Reflexões sobre Moda* (2005-2006).

Na quantidade de ilustrações, Boucher possui 1054, Köhler publicou 578, Laver um total de 322, enquanto João Braga apenas 29. Como se viu, Laver, Köhler, Boucher e Braga são os quatro maiores expoentes dos estudos de história do vestuário em terras brasileiras, mas é importante localizar o tamanho das produções, entendendo que Braga possui menos robustez que os outros autores.

Infelizmente, o outro João, o Affonso, não teve sua obra extensamente publicada e divulgada a ponto de se tornar referência bibliográfica reconhecida, como se tornaram os autores mencionados, nas bibliografias de cursos de moda, fato que vem se modificando nas últimas duas décadas com seu reconhecimento dentro de pesquisas de pós-graduação.

5.3 Novos usos das imagens nos guias de história do vestuário

A partir de 2009, mudanças ocorreram nas publicações de história do vestuário, e isso terá relação direta com as imagens. A primeira dessas transformações é o lançamento da editora Publifolha, no ano mencionado, do livro *História Ilustrada do vestuário*, publicado originalmente pela Thames & Hudson, sob o título *Costume Worldwide*, a mesma de James Laver nos anos de 1969.

Descrito pela editora, em sua versão brasileira, como “um estudo da indumentária, do Egito Antigo ao final do século XIX, com ilustrações dos mestres Auguste Racinet e Friedrich Hottenroth”, a obra se trata de uma enciclopédia visual organizada por Melissa Leventon¹⁹⁵, que se baseia nos desenhos consagradas da história do vestuário, publicadas por dois autores já estudados aqui, os quais segundo ela produziram “dois monumentais livros de história do vestuário do século XIX” (LEVENTON, 2009, p. 6). Portanto, nessa obra houve um intuito de revisão do conteúdo de tais autores.

Leventon, ao comentar acerca do trabalho dos famosos ilustradores, afirma que “apesar do grande valor histórico das ilustrações, elas podem apresentar problemas para o leitor moderno que as utilizar como guia literal da história do vestuário” (LEVENTON, 2009, p. 8). Por isso o livro busca apresentar as ilustrações, aliadas a informações históricas atualizadas. De acordo com a autora “foram consultadas obras de diversos historiadores” e houve uma “busca de imagens na internet, como

¹⁹⁵ A orelha do livro informa que Leventon já foi curadora-chefe da seção de têxteis dos Museus de Belas-Artes de São Francisco (até 2002) e leciona História da Moda na *California College of Arts*.

referência, [que] possibilitou dinamizar a pesquisa e facilitar o acesso a fontes originais para fins de comparação com as obras de Racinet e Hottenroth” (LEVENTON, 2009, p. 9). Ao fim de sua introdução, sinaliza que espera “que o trabalho de reunir esses dois artistas do século XIX contribua para os estudos da história do vestuário” (LEVENTON, 2009, p. 9).

O trabalho de Leventon em *Costume Worldwide* é de interesse, pois propõe uma pesquisa histórica acurada, mas não descarta toda a riqueza imagética das obras monumentais de Racinet e Hottenroth, colocando as ressalvas necessárias nelas e entendendo sua importância como registro do vestuário e sua concepção histórica do vestuário.

Este tipo de obra, sem dúvida, é uma atualização para a linguagem gráfica e de informação rápida nos tempos atuais, de um conteúdo já tradicional da área, tanto que o livro se encontra em nova reimpressão desde 2013. A obra se apresenta a partir da divisão de capítulos entre a “gramática do vestuário” e os “elementos do vestuário”. Na “gramática” são apresentados os trajes da Antiguidade, períodos históricos europeus e povos da Ásia, África, Oceania e América Latina. Nos “elementos” aparece uma linha do tempo de roupas ao longo dos séculos e seus acessórios.

Graficamente, o livro oferece um texto de resumo ao início da página e as ilustrações possuem sempre legendas com descrições e título com a tipologia do traje ou personagem retratado e datações aproximadas. Algumas páginas possuem referências a outras partes da obra, com o uso do espaço “ver também”, e na lateral da página são elencadas informações como: adornos de cabeça, penteados, trajes, peças superiores, peças inferiores, acessórios, calçados, e uma imagem da silhueta mais representativa da página, onde são resumidos o conteúdo daquela mesma. Como se percebe, por exemplo, as obras do século XIX foram transformadas em guias com informações atualizadas e referências gráficas e sintetizadas para pesquisadoras/es e criadoras/es da área de moda e figurino, atualizando assim a forma de apresentação do conteúdo histórico.

Novas abordagens a partir dos anos de 2010 vêm sendo trazidas sobre o campo do vestuário e sua história, de forma ilustrada, em livros dinâmicos e com temáticas tratadas de forma inovadora.

A Publifolha, do grupo Folha da Manhã, iniciou um conjunto de publicações mais recentes a partir do início da década de 2010, logo após o lançamento de *História Ilustrada do Vestuário*, a começar pelos livros *100 Anos de Moda* (2012) e *100 anos*

de *Moda Masculina* (2013), de Cally Blackman, e *Última Moda – uma história ilustrada do belo e do bizarro*, de Barbara Cox (2013). Foram lançados também a série *A Moda da Década* (2014), com livros de 1920, 1930 e 1940, de Charlotte Fiell e Emmanuelle Dirix, todos livros pautados no conteúdo visual.

O grupo Publifolha também foi responsável pela publicação no país do conjunto de livros do *Design Museum* intitulado *50 Ícones que Inspiraram a Moda*, dividido em volumes pelas décadas de 1950, 1960, 1970, 1980, 1990, além do volume *Estilistas* (2014). Além destas obras, vieram à lume obras de referência como o *Dicionário da Moda* de Emily Angus (2015), e *O Livro da Moda - História do vestuário, imagens e ideias para compor o estilo pessoal*, de Alexandra Black (2015), tradução do livro da editora americana Doring Kindersley, com um enfoque dinâmico sobre a história da moda. A editora também será responsável pelo lançamento no Brasil da *Coleção Folha Moda de A a Z* (2015), contendo 25 livros-fascículos sobre estilistas e estilos da moda, baseado na obra *Moda, Storie e Stili*, de Arianna Piazza (2014), com verbetes brasileiros editados pela jornalista Vivian Whiteman.

Este tipo dinâmico de publicação de livros que apresentam ícones da história da moda em edições ilustradas, que fazem as vezes de enciclopédias para consulta rápida, voltadas principalmente para curiosas/os no assunto, estudantes de graduação iniciantes que ainda estão descobrindo o universo da moda, ou até pesquisadoras/es interessadas/os em informações de fácil acesso, ganharam ainda mais desdobramentos ao longo dos últimos anos.

Em 2011, por exemplo, a editora Autêntica lança o conjunto de livros referentes a 50 ícones da moda, intitulado *Os 50 [Sapatos, Bolsas, Chapéus e Vestidos] que mudaram o mundo*. Tais livros são da mesma série criada pelo *Design Museum*, mas tiveram editoras diferentes, já que os livros referentes às décadas e estilistas ficaram sob domínio da Publifolha. Tanto o conjunto de itens, quanto o de décadas e estilistas, foram vendidos em caixas especiais, os chamados *boxes*, que estimulavam o fator de colecionismo e a sugestão de presente aos itens disponíveis nas livrarias.

No mesmo contexto de publicação de guias de referência de história do vestuário, como se vê na iniciativa da editora Publifolha, constata-se a chegada ao mercado editorial do livro *Cronologia da moda: De Maria Antonieta a Alexander McQueen* (2012), de N. J. Stevenson, pela editora Zahar, que possui o nome original de *The Chronology of Fashion (From Empire Dress to Ethical Fashion)*, mostrando que houve uma alteração no subtítulo do livro na versão em português. A Zahar

Editora foi responsável pela publicação no Brasil de *Moda: Uma filosofia*, de Lars Svendsen (2010), e *Rainha da Moda: Como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução*, de Caroline Weber (2008), sendo o primeiro na área de filosofia e crítica da arte, e o segundo sobre a história da rainha francesa e sua relação com o vestuário.

Seguindo os lançamentos, pudemos verificar que o Senac disponibiliza para o público a obra *A história mundial da roupa: com mais de mil ilustrações*, livro de grande formato com 600 páginas, escrito por Patricia Rieff Anawalt (2011), que ao invés de focar na moda de origem europeia, apresenta o vestuário de diversos povos do mundo, que são divididos por suas localizações geográficas. O compêndio funciona como um guia de referência, contendo muitas imagens de artefatos dessas sociedades em um formato grande.

Outra iniciativa que buscou trazer ao Brasil um guia de referência foi a da editora Sextante, ao lançar em 2013 a obra *Tudo sobre Moda*, de Marnie Fogg com prefácio de Valerie Steele, tradução da obra *Fashion: The Whole Story*, da editora Thames & Hudson. A editora brasileira da obra também publicou livros do tipo guia de referência para outras áreas, como *Tudo sobre Arte*, *Tudo sobre Arquitetura* e *Tudo sobre Fotografia*. Neste mesmo segmento de projeto, a editora Globo trouxe para as livrarias a série *Ismos...para entender*, tendo um exemplar específico para a moda, escrito por Mairi Mackenzie (2010).

O mercado editorial de moda ganha novos reforços com a chegada da Editora Gustavo Gili no Brasil, ou GG Brasil, como é chamada. Existente desde 1902, a editora iniciou suas traduções para o português em 2012, trazendo diversos novos títulos para o mercado. Na área de história do vestuário, vê-se a publicação de *História da indumentária e da moda: Da Antiguidade aos dias atuais*, de Bronwyn Cosgrave (2012) e a obra, também no estilo de guia visual, *Quando a Moda é Genial*, de Marnie Fogg (2013).

Analisando alguns dos livros citados acima, pode-se conferir algumas percepções sobre o uso de imagens na história do vestuário e como mudanças/transformações podem ser percebidas no mercado editorial.

Nos anos 1990, como se falou anteriormente, as obras Köhler, Laver e Boucher foram as expoentes do mercado editorial, apresentando suas reproduções de imagens de obras artísticas, gravuras, trajes, etc., em um formato de livro e *layout* tradicionais, em colunas, e algumas imagens de página inteira (no caso da obra de Laver, mais especificamente). Mas todos com pouca utilização de elementos gráficos,

seguindo uma premissa de *layout* gráfico já comum desde o século XIX. Paralelo a eles, obras baseadas em desenhos lineares, apresentados em conjuntos visuais, como na obra *Arquivo ilustrado de trajes históricos: do antigo Egito ao século 19*, de Rachel Mandel, e mais a frente, *A evolução da indumentária: subsídios para criação do figurino*, de Marie Louise Nery, que são as mais representativas encontradas na pesquisa de tal segmento.

No início do anos 2000, com a chegada da editora Cosac Naify, livros como a coleção Universo da Moda e os títulos *Beleza do Século*, de Dorothy Schefer Faux (2001), e *Moda do Século*, de François Baudot (2001), trouxeram edições em papel de melhor qualidade, com mais imagens impressas em uma página inteira, tornando as obras tão de leitura quanto visuais, como também aconteceu com o livro *Dicionário da Moda* (2007), de Marco Sabino. Este estilo de livro também foi encontrado em obras como *100 Anos de Moda* (2012) e *100 anos de Moda Masculina* (2013), de Cally Blackman, para citar mais um exemplo, assim como os diversos guias de 50 ícones da moda e a série de livros sobre a moda de cada década, que continham sempre uma imagem de página inteira ao lado de uma imagem com informações textuais sobre o item escolhido.

Este modo de destaque das imagens que ilustram os livros nessas obras, ganha contornos mais criativos em títulos como a *Última Moda – uma história ilustrada do belo e do bizarro*, de Barbara Cox (2013), e *História da indumentária e da moda: Da Antiguidade aos dias atuais*, de Bronwyn Cosgrave (2012), os quais apresentam imagens cortadas, *layouts* com imagens sobrepostas, criando uma linguagem visual mais dinâmica, que também podem ser encontrados, em certa medida, na obra *Cronologia da Moda* (2012).

Com a chegada ao mercado editorial de *História Ilustrada do Vestuário*, de Melissa Leventon (2010), pode-se dizer que são abertas as portas para os guias sobre a história do vestuário, uma linguagem nova para o campo de publicações, uma vez que não são como os dicionários ou enciclopédias da moda já lançados, e sim uma abordagem gráfica inovadora, que acaba por fazer sucesso editorial no país se levarmos em consideração a quantidade de obras disponibilizadas.

Portanto, vou considerar aqui como guias ilustrados de história do vestuário, as seguintes obras: *História Ilustrada do Vestuário*, de Melissa Leventon (2009); *Cronologia da moda: De Maria Antonieta a Alexander McQueen* (2012); *Tudo sobre Moda*, de Marnie Fogg com prefácio de Valerie Steele (2013); *Quando a Moda é*

Genial, de Marnie Fogg (2013); e *O Livro da Moda - História do vestuário, imagens e ideias para compor o estilo pessoal*, de Alexandra Black (2015).

A própria ideia de guia está em uma característica formal de quase todos os livros: eles possuem cores visíveis no corte dianteiro do livro, a partir da impressão de bordas nos capítulos com cores iguais, gerando uma identificação visual das partes internas do livro. Somente na obra *Cronologia da Moda* tal divisão de cores não é tão clara.

Como já foi comentado, o livro de Leventon será o pioneiro no Brasil dessa nova linguagem visual de apresentação de imagens ilustradas, contendo diversos tipos de conteúdos visuais em uma mesma página, divididos geralmente por colunas e textos introdutórios, e contendo itens diferentes de descrições, de acordo com a abordagem eleita. A obra *História Ilustrada do Vestuário*, como se sabe, utiliza somente imagens de duas obras gráficas do século XIX, e a partir delas, tece comentários dispostos graficamente próximos das imagens, todos com setas informando sobre qual imagem se tratam.

O *layout* do livro de Leventon possui a mesma estrutura que aparecerá em *Cronologia da Moda*, pois se trata de uma obra originalmente da mesma editora, The Ivy Press. Enquanto a produção de Leventon, com primeira edição em inglês de 2008, utiliza apenas como fontes visuais as obras de Racinet e Hottenroth, a obra de N. J. Stevenson, criada em 2011, atualiza a ideia e se nutre de toda a quantidade possível de fontes diferentes (entre têxteis, gravuras, trajes históricos de museus fotografados em manequins, além das fotografias de moda, celebridades e registros como desfiles) para compor um guia ilustrado. A obra se vale do fato que inicia seu percurso histórico a partir de 1800, o que proporciona já diversos tipos de materiais confiáveis para serem apresentados.

Esse livro instaura uma perspectiva centrada na apresentação de fontes materiais sobre a moda, que a partir dele, também se tornam fontes visuais do campo. Vê-se aqui a ideia de uma nova forma de apresentação da pesquisa centrada no objeto que se instala no início do século XX, no campo da história do vestuário. A partir disso, diversos objetos estudados por museus podem ser destacados em guias visuais como esse.

Existe, por um lado, uma instância visual que faz com que, independentemente de uma gravura, uma foto, ou um vestido em um manequim, tudo acaba se tornando imagem dentro da obra. Portanto, o livro pode servir apenas como um guia visual. A

instância de ligação com o material reside nas legendas que localizam, descrevem e tentam contextualizar o objeto, tornando a perspectiva do estudo mais aprofundada, e se baseando na ampla bibliografia que o campo já construiu ao longo dos séculos XIX e XX.

Neste sentido, surge um tipo de publicação que se utiliza de uma metodologia que foca nos objetos, mas se apresenta como um guia visual, com certos resquícios dos livros de trajes de Racinet e Hottenroth e seus conjuntos de imagens, só que agora com textos explicativos e contextualizados junto a essas imagens, gerando dois tipos de informação ao mesmo tempo: o *vestuário-imagem* de mãos dadas com o *vestuário escrito*. Vê-se aí, uma tentativa de tornar a informação histórica mais acurada na leitura das imagens, porém mantendo-as como protagonistas dos livros.

Em 2013, a obra de Marnie Fogg, *Tudo Sobre Moda*, também seguirá essa linha editorial mais atual, agora em um escopo temporal mais ousado, mas ainda seguindo uma linha de análise centrada no objeto de interessante resultado. A obra “mapeia a história da moda global do primeiro retângulo de tecido produzido à importância atualmente dada à alta-costura, de novo ápice da moda moderna” (FOGG, 2013, p. 14). Sua abordagem, apesar de extensa, se resolve bem a partir do momento em que a autora após apresentar uma introdução sobre o período escolhido, que são divididos cronologicamente entre 500 a.C e hoje (como é definido no sumário), sempre foca em um objeto (como uma escultura, tapeçaria, pintura, até chegar nos trajes) para discorrer sobre o período. Todas as peças são apresentadas em destaque em uma página e na seguinte são colocados pontos focais sobre o objeto, com recortes da própria imagem explicados com legendas. No topo direito da página, existe uma espécie de “navegador”, que apresenta o objeto em escala menor e quais os pontos focais recortados da imagem.

Nos exemplos que apresentamos na *Figura 47*, com páginas das obras de Leventon (2009), Fogg (2013) e Stevenson (2012), demonstram-se os aspectos de guia visual que estes livros possuem.

Figura 47 - Páginas das obras ilustradas de Leventon (2009), Fogg (2013) e Stevenson (2012).

[47.1] Páginas de *História Ilustrada do Vestuário de* Melissa Leventon. Fonte: LEVENTON, 2009. (Digitalizado pelo autor).



[47.2] Páginas de *Tudo Sobre Moda* de Marnie Fogg. Fonte: FOGG, 2013.



[47.3] Páginas de *Cronologia da Moda*. Fonte: STEVENSON, 2012.



Fonte: Elaborado pelo autor.

A própria Marnie Fogg também fará, em 2013, a obra *What Makes Great Fashion: 80 Masterpieces Explained*, publicada em 2015 no Brasil como *Quando a Moda é Genial*. Neste caso, a autora focará em 80 vestidos que definirão categorias para entender a moda como luxo, forma, subversão, utilidade, erotismo, futurismo, entre outros. No caso dessas obras são apresentadas as imagens dos vestidos, um detalhe em *zoom* dos mesmos, e um quadro de informações descritivas sobre eles e outro sobre seus criadores, além de indicações de outras peças de roupas com datas apenas em texto.

Ótimos guias visuais, estes exemplos acima conferem um bom panorama dessa linha de livros que surgiu no mercado editorial. Porém, no conjunto, eles pecam em não explicar ao leitor em suas introduções sobre como o conteúdo deve ser aproveitado, isto é, a noção de “como usar este livro”. Isto acontece apenas na obra *Ismos...para entender a moda* (2010), preocupada em informar sobre estilos da moda de forma prática e, ao mesmo tempo, pertinente.

A obra de Mairie Mackenzie (2010) se apresenta da seguinte forma: “escrito de forma concisa, este livro apresenta uma grande quantidade de detalhes em um formato pequeno e prático, traçando a história do vestuário através de uma série de tendências e movimentos (denominados ‘ismos’)” (MACKENZIE, 2010, s/p). O livro, que inicia sua abordagem no século XVII, utiliza em sua maioria objetos históricos do acervo de museus, apresentados em manequins, com poucas imagens como pinturas e fotografias.

Na seção “como usar este livro”, pontos de atenção aos leitores são apresentados. Em primeiro lugar, cada estilo é identificado com uma sigla que define se o tema se trata de uma tendência cultural ampla (TCA), uma tendência restrita à moda (TRM) ou uma tendência definida pela autora (TDA). Todos os “ismos” possuem um tópico de introdução, principais expoentes, termos-chave, descrição e exemplos. Como explica a autora “cada ismo é ilustrado com um ou dois exemplos, escolhidos por sintetizar as principais características” (MACKENZIE, 2010, p.9). Além dos exemplos, são assinaladas algumas personalidades, termos úteis, cronologia e museus para visitar, que possuem peças em suas coleções referentes ao tema. Para terminar, cada seção possui uma descrição de que artigos do próprio livro que tem “tudo a ver” ou “nada a ver” com o referido.

Deste feita, dividindo-se entre assuntos que levam de duas a quatro páginas, o livro consegue apresentar um conjunto extenso de informações úteis não só para

um público generalista, mas também para pesquisadoras/es, docentes e criadoras/es que queiram buscar referências sobre os estilos da moda, tornando também um guia indicador para acessar outras fontes.

Seguindo esta análise dos guias visuais da história do vestuário, chego ao fim com *O Livro da Moda* (2015). A obra, que possui uma abordagem leve sobre as transformações do vestuário, apresenta um panorama histórico da moda e de seus estilos, além de conter proposições de *looks* contemporâneos, inspirados na história da moda, em páginas repletas de informações visuais como ilustrações, pinturas, trajes e acessórios históricos.

Apesar de apresentar um caráter menos acadêmico e um aspecto visual colorido e divertido, com uma feição de obra infanto-juvenil, o livro se utiliza de um bom conjunto de referências históricas por se tratar de uma obra da editora Dorling Kindersley, que é responsável pela publicação do livro *Fashion – The Definitive History of Costume and Style* (2012), publicado em parceria com o *Smithsonian Institute*.

Vale citar essa obra no conjunto das que estão sendo consideradas aqui (apesar de não publicada no Brasil), pois trata-se do maior guia visual de história do vestuário já realizado, que poderia ser descrito como um livro sobre a história visual da humanidade, uma vez que apresenta por meio de toda a gama de artefatos possíveis, o vestuário desde a pré-história até 2010, recorrendo a imagens recortadas com descrições ao lado, formando panoramas visuais muito extensos de cada civilização e período (nos mesmos moldes de Leventon, só que em escala maior). Além disso, o livro possui capítulos sobre temáticas especiais e reconstrução de trajes históricos apresentados, tornando-se, sem dúvida, a obra com o maior quantitativo de objetos já apresentados no mesmo volume sobre história do vestuário até os dias de hoje.

Portanto, como comentei, os guias ilustrados da história do vestuário que surgiram no século XXI trouxeram uma nova forma de se obter acesso a objetos históricos que contam sobre o vestuário de diversas nações. São obras que continuam a dar a importância devida às imagens, contextualizadas de novos modos, seja pelo uso de textos analíticos atrelados à imagem, seja pelo procedimento por meio dos quais autores buscam decompor gravuras e congêneres, gerando questionamentos sobre os objetos.

De forma geral, a história do vestuário e seus livros mais contemporâneos mantiveram os olhares na transição para o século XX de foco nos objetos como

gravuras originais, roupas e registros fotográficos, mas atualizou a forma de apresentação de texto e imagem, dinamizando o conteúdo histórico, ao mesmo tempo que reforçando uma dos maiores traços dessa área, que é seu caráter visual.

Como se pôde constatar, ao longo das últimas décadas houve um processo de mudança na forma como as imagens foram utilizadas em livros de moda. De uma tradição ilustrada de luxo no século XIX, passou-se pelo foco em registros de objetos históricos em livros de pouco apelo visual, e agora, ao final do século XX e início do XXI, foi reavivado o caráter de atração visual da área, em livros que levam em consideração a pesquisa histórica e sua escrita. E, sobretudo, que não esquecem de valorizar o aspecto visual do vestuário, valorizando seu potencial como parte da linguagem visual dos livros.

Neste panorama desenhado, constata-se que o Brasil passou por um aquecimento do mercado editorial da área de moda entre os anos 1990 e 2010. Contudo, percebe-se nos tempos atuais uma queda nesse mercado, pela própria ascensão do digital e também por diversos outros fatores que não explorarei aqui.

De todas as editoras apresentadas, na data de 2019, infelizmente a editora Cosac Naify encerrou suas atividades, e portanto, não houve novas edições de François Boucher disponíveis no mercado. O livro de Laver, *A Roupas e Moda*, também se encontra indisponível no catálogo da Companhia das Letras, assim como o livro *Tudo sobre Moda*, e obras como *Ismos...para entender a moda*. Dentre o que se encontra disponível atualmente para a venda diretamente pelas editoras há os títulos da Publifolha, assim como *A Cronologia da Moda* e os livros da editora GG Brasil, que encerrou suas atividades em 2020, mas teve seu catálogo assumido pela editora Olhares.

Vale lembrar, outrossim, do mercado de sebos, que hoje facilita o encontro e a aquisição pela internet de obras já sem nova edição, e desta forma, não devemos lidar com a ideia de que não há mais a circulação, em certa medida, de muitas das obras citadas aqui. Também é preciso levar em consideração o acesso a elas em diversas bibliotecas de cursos da área pelo país. Cabe destacar que tais obras possuem um nível de circulação alto, principalmente entre professoras/es, estudantes, nos corredores das bibliotecas e nas fotocópias ou *scanners* para estudo, e ainda possuem seu lugar no fluxo de imagens que compõe a história do vestuário.

Com a chegada dos guias ilustrados do vestuário, como apresentado anteriormente, outras publicações sobre o tema, com uma nova forma de linguagem

visual, e amparada em pesquisas e acervos museológicos, ficarão à disposição do público. Porém, sem dúvida, algumas das obras anteriormente citadas, como Racinet, Laver e Boucher, por exemplo, serão importantes no processo de educação do público sobre a história do vestuário, assim como sobre as imagens desse campo visual. Fomos (e somos) instruídos, por meio desses livros, a ler as imagens que compreendiam a representação do vestuário da moda, e hoje esse processo se estende a outra gama de obras publicadas.

Muitas vezes, a maioria das pesquisas se atém à questão do conteúdo escrito e tipos de fontes utilizadas em relação à historiografia do vestuário. Por isso, apontou-se aqui a necessidade, não resolvida neste escopo, de se debater sobre o processo de assimilação do próprio fenômeno da moda no Brasil a partir da difusão de tais obras, pois elas ajudariam a apoiar o processo de assimilação de algumas questões visuais relacionadas ao campo da moda, particularmente de origem europeia. Dada sua grande circulação, seria importante compreender seus reflexos, ao invés de se ater à crítica das obras geralmente vistas.

Mas por que essas histórias do vestuário são tão pertinentes dentro do meio? Talvez pelo fato de o campo de estudos ser, de certa forma, ainda embrionário entre os anos 1990 e 2000, e naquele momento precisou se agarrar em cânones já conhecidos no campo de estudos. Contudo, na atualidade, há um grande e pleno arcabouço de pesquisas e publicações para novas fontes e metodologias, tanto de estudos/pesquisas, quanto para uso em sala de aula.

Sant'Anna, de sua parte, aborda que dentro dos planos de ensino das disciplinas ligadas à história do vestuário ou da moda, professoras/es tendem a trabalhar em dois sentidos: com temas ou com períodos históricos. Geralmente, os planos de ensino acabam por misturar estas duas formas (SANT'ANNA, 2010). O que verte-se interessante é que ambos os sentidos falam muito sobre os métodos dentro da história do vestuário.

A periodização, como se vê, é uma prática comum às/aos autoras/es tradicionais do campo, de J.A. a Braga, e isso se demonstra na sala de aula. Ela é uma consequência do olhar dos livros de traje na periodização da chamada “evolução do vestuário” ao longo dos séculos – termo colocado aqui entre aspas para denotar transformação/mudança na história do vestuário. Esta narrativa em busca de uma síntese formal dos modos de vestir e de um entendimento, às vezes forçado, das

correlações do vestir com o período histórico, preocupada com fatores, muitas vezes, somente externos.

Por outro lado, uma história de temas, que aborda situações, objetos, confronta fatos históricos, e busca não uma ideia totalizante da história e de como as pessoas se vestiam no passado, mas sim abre um leque para as diversas nuances de significados possíveis no ato de vestir, pensado com um olhar mais interno.

Esses dois campos demonstram os diferentes percursos históricos discutidos até aqui. Não nos cabe estabelecer uma hierarquia entre ditos “métodos”, já que de certo modo, foi demonstrado ao longo deste trabalho certo apreço pela história ilustrada. Cabe, sim, apontar, para concluir, seus pontos positivos.

A história ilustrada do vestuário, com seu olhar periodizado, cronológico, focado no desenvolvimento e mudança de estilos, tem sua importância, uma vez que se tornou fonte de informação para um conjunto de pesquisadoras/es e do segmento artístico que o deseja, assim como pôde despertar o interesse de leigas/os e curiosas/os para publicações pelo seu aspecto visual.

De outra parte, a busca por um olhar temático, que aborda situações e confronta uma visão generalista da história, demonstra os desdobramentos acadêmicos do campo e comprova a multidisciplinariedade comum aos novos estudos históricos, confirmando que não existem barreiras e possibilidades restritas quando se trata do tema. E que ainda há um caminho muito interessante para que a perspectiva dos temas possa se potencializar ainda mais, aprendendo algumas das artimanhas do aspecto visual da história do vestuário, como as que foram vistas nesta nova apresentação dos guias visuais.

Os guias mostrados tiveram sua última publicação em 2015, com a obra *Vestidos eternos: 1000 modelos e referências que mudaram a história da moda*, de Marnie Fogg (2015), da Publifolha, que não chega a ser um guia gráfico, mas apresenta 1000 tipos de vestidos com textos e imagens grandes de página inteira, também sendo assim um guia de referência. Dessa época até hoje não houve lançamento de novas obras do segmento no mercado editorial brasileiro.

Nos últimos anos, apareceram como publicações da área de história ilustrada do vestuário o livro-apostila de cursos técnicos, *História e sociologia da moda: Evolução e fenômenos culturais*, da editora Saraiva (2014), a obra *A História da Moda*, de Emily Bone e Laura Cowan (2017), da editora infanto-juvenil Usborne, indicado a partir de 7 anos, que apresenta ilustrações próprias estilizadas e comentários sobre

trajes e detalhes com conteúdo histórico. Mais recentemente, a obra *Moda Ilustrada: pinturas, croquis, estampas e desenhos que contam a evolução do vestuário no Brasil*, de Maria Rita Alonso e Marcel Mariano (2018), foi lançada pela Luste Editores e apresenta reproduções de ilustrações brasileira com pequenos textos comentados.

Todo esse percurso, e os diferentes exemplos mais recentes, que tratam em diferentes aspectos do tema, demonstram que hoje a história do vestuário ilustrada possui uma diversidade de fontes bibliográficas, que demonstram uma expansão e consolidação do campo, que possui um conjunto respeitável de obras para consulta. Porém, apesar disso, é de se preocupar a falta de livros sendo relançados, tendo sua disponibilidade cada vez mais rara e apenas em sebos (quando achados neles). É necessário olhar com mais cuidado para essa questão, pois o acesso a leitura é uma das premissas principais para a manutenção da discussão e dos estudos de uma determinada área.

A seguir, apresento uma tabela com a compilação das obras de história do vestuário ilustrada, publicadas em português e apresentadas neste capítulo. Entendo como “história ilustrada”, os livros que compreendem um conjunto de ilustrações como suporte historiográfico e que exploram um período de tempo que seja de, no mínimo, um século. As imagens podem ser reproduções ou ilustrações próprias. Na lista, foram identificadas todas as publicações que contam somente com ilustrações próprias do autor ou de ilustrador contratado. Nas obras sem indicação, considera-se que possuem reproduções fotográficas das mais diversas.

Assim, deixo, ao final deste percurso, um panorama da publicação das obras desde nosso autor pioneiro, João Affonso do Nascimento, em 1923, até o ano de 2019, quando foi identificada a última obra desta categoria. Espero que este mapeamento seja útil e inspire, de alguma forma, novas pesquisas e discussões para o campo de conhecimento.

5.4 Listagem de publicações entre 1923 e 2019 da área no Brasil

As obras apresentadas a seguir compõem uma lista de livros publicados no Brasil, assim com em Portugal ou em edições estrangeiras em português, que circularam pelo país de acordo com mapeamento de Almeida (1995), Pires (2010a, 2010b) ou através de confirmação própria.

A escolha das obras se deu com o mapeamento de obras que tivesse um escopo histórico amplo, de um século ou mais, e com material ilustrado, seja com reproduções de imagens originais ou ilustrações próprias. Nos títulos das obras foram destacadas informações sobre aqueles que contém apenas ilustrações próprias. Nas outras obras, considera-se uso de reproduções, e em alguns casos, podem haver ambos.

Ano	Título da obra	Autor	Editora
1923	Três Séculos de Modas (ilustrações próprias)	João Affonso	Livraria Tavares Cardoso & Cia.
1965	A Moda: 5000 anos de elegância	Mila Contini	Verbo
1985	Arquivo ilustrado de trajes históricos: do antigo Egito ao século 19 (ilustrações próprias)	Rachel Mandel	Ediouro
1987	O Espírito das Roupas – a moda no século XIX	Gilda de Mello e Souza	Companhia das Letras
1989	A roupa e a moda	James Laver	Companhia das Letras
1992	Enciclopédia da moda: de 1840 à década de 80	Georgina O'Hara Callan	Companhia das Letras
1993	História do vestuário	Carl Köhler	Martins Fontes
1994	Enciclopédia histórica do traje (ilustrações próprias)	Albert Racinet	Replicação
2000	A Moda no século XX	M. R. Moutinho; M.T. Valença	SENAC Nacional
2000	Moda: o século dos estilistas, 1900-1999	Charlotte Seeling	Konemann
2001	Beleza do Século	Dorothy Schefer Faux	Cosac Naify
2001	Moda do Século	François Baudot	Cosac Naify
2001	História da Moda do Século XX	Gertrud Lehnert	Konemann
2002	A moda do século XX	Amy de la Haye e Valerie Mendes	Martins Fontes
2003	A evolução da indumentária: subsídios para criação do figurino (ilustrações próprias)	Marie Louise Nery	Senac Rio
2003	Moda ilustrada de A a Z (ilustrações próprias)	Regina Maria Catellani	Manole
2004	História da moda: uma narrativa	João Braga	Anhembi Morumbi
2004	Moda. Uma história para crianças	Katia Canton	Cosac Naify

	(ilustrações próprias)		
2007	Breve história da moda – o mundo fashion através da história	Denise Pollini	Claridade
2009	História Ilustrada do vestuário	Melissa Leventon	Publifolha
2009	Histórias da Moda	Didier Grumbach	Cosac Naify
2010	A moda e novo homem: a dialética da moda (ilustrações próprias)	Flávio de Carvalho (org. Sergio Cohn e Heyk Pimenta)	Beco do Azougue
2010	História da Moda no Brasil (ilustrações próprias)	Gilda Chantaigner	Estação das Letras e Cores
2010	História do vestuário no ocidente	François Boucher	Cosac Naify
2010	Ismos...para entender a moda	Mairi Mackenzie	Globo
2011	A história mundial da roupa: com mais de mil ilustrações	Patricia Rieff Anawalt	Senac
2011	História da Moda no Brasil: das influências as autoreferências	João Braga e Luís André do Padro	Disal
2012	100 Anos de Moda	Cally Blackman	Publifolha
2012	Como compreender Moda: Guia rápido para entender estilos	Fiona Ffoulkes	Senac São Paulo
2012	<i>Cronologia da moda: De Maria Antonieta a Alexander McQueen</i> (2012)	N. J. Stevenson	Zahar
2012	História da indumentária e da moda: Da Antiguidade aos dias atuais	Bronwyn Cosgrave	GG Brasil
2012	História da moda para crianças (ilustrações próprias)	Veronique Antoine- Andersen	Hedra Educação
2013	100 Anos de Moda de Moda Masculina	Cally Blackman	Publifolha
2013	Tudo sobre Moda	Marnie Fogg	Sextante
2013	Última Moda – uma história ilustrada do belo e do bizarro	Barbara Cox	Publifolha
2013	Quando a Moda é Genial	Marnie Fogg	GG Brasil
2014	A Moda da Década: 1920, 1930 e 1940 (3 volumes)	Charlotte Fiell e Emmanuelle Dirix	Publifolha
2014	História e sociologia da moda: Evolução e fenômenos culturais	Renato Nogueirol Lobo, Erika Thalita Navas Pires Limeira, Rosiane do Nascimento Marques	Saraiva
2015	Vestidos eternos: 1000 modelos e referências que mudaram a história da moda	Marnie Fogg	Publifolha

2015	O Livro da Moda – História do vestuário, imagens e ideias para compor o estilo pessoal	Alexandra Black	Publifolha
2017	A História da Moda (ilustrações próprias)	Emily Bone e Laura Cowan	Usborne
2018	Moda Ilustrada: pinturas, croquis, estampas e desenhos que contam a evolução do vestuário no Brasil	Maria Rita Alonso e Marcel Mariano	Luste
2019	400 anos de moda masculina (ilustrações próprias)	Lula Rodrigues	Senac Rio

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: NOVAS FRENTES PARA COM AS IMAGENS

Chego ao final desta longa trajetória guiado a partir do interesse por uma obra, *Três Séculos de Modas*, o primeiro livro de história da moda escrito no Brasil. Por intermédio dele, pude iniciar uma jornada que visou entender melhor a constituição da área de produção histórica sobre o vestuário, a partir de um elemento crucial em sua constituição, qual seja, a imagem. Munido deste propósito, aventurei-me academicamente numa análise da produção visual da obra do autor maranhense, que me levou à investigação e ao aprofundamento do uso de imagens em livros contemporâneos da mesma área.

As primeiras discussões teóricas apresentadas trataram da roupa e a construção de sua imagem, por meio de autores como Hollander (1993), entendendo que há a construção de uma representação histórica do corpo vestido, que se relaciona com os conceitos de Barthes (2009) sobre o vestuário-imagem como um sistema retórico próprio, assim como corrobora a convenção dos estilos na arte a partir de Gombrich (1986).

Em seguida, desloquei-me para uma discussão sobre a área de conhecimento da história do vestuário e suas interseções com a história da arte, trazendo autores como Danto (2006), Belting (2012) e Gervereau (2007), ativando, por fim, as discussões sobre o tempo das imagens, sua sobrevivência e fantasmagoria, por meio da teoria de Didi-Hubermann (2013, 2015) e o processo metodológico de montagem de Warburg (2015), que foi emprestado como um método a ser utilizado para análise das imagens de *Três Séculos de Modas*.

A partir daí, esta tese acabou por tomar três frentes para trazer respostas, ou melhor, mais perguntas sobre uma área que considero bastante instigante, pois promove uma educação do olhar sobre a roupa em seu percurso histórico, ao mesmo tempo em que é uma das instâncias de representação visual da cultura, pois elas atravessam tempos, culturas e trazem consigo mais do que apenas o que consideramos geralmente visível.

Neste sentido, apresento a seguir um resumo com considerações sobre os dados levantados e suas perspectivas.

- Os cânones da escrita histórica ilustrada do vestuário: Na primeira seção de análise, busquei mostrar um fluxo de imagens que se deu na historiografia do

vestuário, entendendo principalmente seus usos e funções dentro dos livros da área. Em seu estado embrionário, esse fluxo começa a aparecer em forma de livros com registros individuais e compilações de trajes de diferentes povos no século XVI, que ganham novos contornos com a representação de costumes sociais e do vestir no XVII. Mais tarde, entre fins do século XVIII e início do XIX, essas imagens se compõem como parte já de um campo de estudos, com autores que buscam acessar documentos originais, mas que ganharão companhia no século XX de novas abordagens metodológicas e formas de apresentação de imagens.

Minha intenção com esta seção foi o de organizar os cânones de uma produção dispersa nos textos de Davenport (1948), Taylor (2004), Cumming (2004), Ribeiro (1994), Lipovetsky (2009), Roche (2007), Baldini (2006) e Calanca (2010), algumas não traduzidas para o português, assim como aprimorar essa organização com pesquisas próprias em repositórios digitais. Assim, foi feito um levantamento de obras entre os séculos XVI e a primeira metade do XX, que apresentam informações pertinentes para o entendimento do uso das imagens dentro de obras de história do vestuário, divididas em cinco tipologias: 1. Os livros de roupas; 2. Os livros de trajes; 3. Gravuras e Costumes; 4. Livros românticos/historicistas; 5. Livros modernos.

Minha primeira categorização apresentou os primeiros indícios historiográficos da imagem do vestuário, com os registros de si engendrados por Scharwz (1560), com um livro de roupas manuscrito que apresenta os trajes que usou durante sua vida, e Herberstein (1566), com xilogravuras apresentando trajes que vestiu em ocasiões especiais. Essas imagens instauram uma noção de datação e construção de prestígio por meio delas, funções que ficarão circunscritas nos livros de história do vestuário.

Depois prossegui com autores e ilustradores de livros de trajes, Vico (1558), Desprez (1567), Bertelli (1563), Amman (1577, 1580, 1586), De Bruyn (1581a, 1581b), Bertelli (1589) e Vecellio (1590, 1598), demonstrando uma produção que entendo essencial para o desenrolar da fabricação visual de tipos e estereótipos como uma das premissas para imagens do vestuário, pensamento ancorado a partir de teorias (CARVALHO; LIMA, 2012; TAYLOR, 2004; CARVALHO, 2013; 2018) e da exemplificação a partir da imagem da mulher espanhola apresentada na *Prancha 4*, e dos tipos brasileiros, na *Prancha 5*.

Os autores dos livros de trajes visaram definir uma figura em torno de um conjunto de características, nas quais os trajes e os elementos visuais representariam suas nações, sociedades, momentos históricos, profissões, etc. E a imagem dessas

figuras, gradativamente, compõem um imaginário, uma iconosfera acessada pelos próprios gravadores e historiadores, criando fluxo de imagens entre os mesmos, que também se torna uma premissa perceptível na lógica da criação de imagens na escrita histórica do vestuário, a partir de outras conhecidas, como atestado também pelos estudos de Larissa Carvalho (2013, 2018).

Na discussão sobre as gravuras dos costumes, percebi que o desenvolvimento das técnicas de estampagem de imagem trouxe uma cultura de difusão de gravuras, que será importante dentro do contexto da historiografia do vestuário, primeiramente aparecendo a partir das revistas de moda, como *Mercure Galant* (1678-1714), *The Lady's Magazine* (1770-1832), e *Galerie des modes et costumes français* (1778-1787), assim como em volumes ilustrados, como *Monument du costume* (1774-1793). Apesar dos séculos XVII e XVIII ainda não verem surgir uma produção histórica organizada do vestuário de forma ilustrada, constatou-se que houve uma continuidade na questão do tipo, e se reforçou também a ideia de representação de costumes elegantes ou costumes populares, no intuito de demarcação social que também estará presente nas imagens no campo do vestuário. Nesse momento consegui entender que as imagens são parte de um processo de definição dos costumes ditos “civilizados”, como um processo civilizador, usando a terminologia de Elias (2011), instaurando também categorias visuais de diferentes funções dentro da sociedade a partir do século XVIII, como visto pelas gravuras e obras como as chamadas *Cris de Paris*, de Poisson (1774-1775) e Vernet (1815), todas apresentando tipos das ruas e suas atividades dentro do contexto urbano e rural.

Serão os autores do final do XVIII ao início XIX, dentro do período dos *livros românticos/historicistas*, que criarão as bases do campo de conhecimento e estudos, com o intuito de reconstituir a história da humanidade sob uma perspectiva europeia, em um tom nacionalista, influenciados também por descobertas arqueológicas recentes e, se tornando, fonte para artistas da pintura histórica e do figurino teatral. Tal movimento começa com obras que buscam retratar o traje da Antiguidade, como a de André-Barton (1772) e Hope (1809), assim como os primeiros exemplares ingleses que buscam elencar trajes históricos, de Strutt (1796-1799), Planché (1834, 1876-1879) e Fairholt (1846). Todos esses autores inauguram uma metodologia de compreensão histórica que possui uma relação mais próxima com documentos como esculturas, pinturas, e até as gravuras dos séculos anteriores, ditas como fontes confiáveis. Utilizamos como principal exemplo da análise a obra de Quichérat (1877),

que demonstra traços historiográficos bastante pertinentes para a área, como a construção de uma cronologia de cunho político e nobiliário, amparada na reprodução de gravuras copiadas de documentos originais.

O desenvolvimento dos livros de história do vestuário e o crescente consumo de imagens como gravuras e revistas de moda, faz com que o campo ganhe a presença dos chamados *Livros Ilustrados*, que são consideradas as obras-primas do campo, como Racinet (1888) e Hottenroth (1896), pela sua riqueza de detalhes na apresentação de diversos trajes, utensílios, objetos e até cenários em pranchas, os quais fizeram sucesso no século XIX e deixaram um legado sendo reproduzidas até hoje em obras reeditadas visualmente – como é o conteúdo visto de Leventon (2009) no último capítulo deste trabalho.

Os autores dos livros ilustrados eram pesquisadores vorazes e dispostos a tentar reproduzir todo o tipo de material que encontravam de cunho histórico. Mas o fato de desenharem livremente os desenhos, ou mesmo quando informam que copiaram ou observaram a fonte, há uma interferência na imagem, que como fonte pode ser problemática, porém demonstra uma lógica do campo visual da moda, que vive esses processos de fluxo como já acontecia nos livros de trajes.

Pode-se dizer que todo o conteúdo visual que a história do vestuário construiu até o século XIX formaram as bases de um processo de educação visual sobre costumes e vestuário, o qual será importante no processo de difusão do fenômeno da moda nas sociedades industriais a partir do mesmo século.

A reprodução de imagens fotográficas em gravuras, seguida pela chegada da reprodução fotográfica nos livros, estenderão a dimensão imagética do campo e darão mais credibilidade às fontes. Portanto, chega-se ao segmento dos *Livros Modernos*, destacando a obra de Köhler (c.1930), que apresenta imagens de esculturas, pinturas, assim como extensos detalhamentos técnicos sobre trajes e imagens de moldes para ajudar na reprodução dos mesmos, sendo um dos expoentes da pesquisa baseada em objetos, que se dá por meio de trajes físicos ou documentos iconográficos, metodologia que Riello (2011) também atestou como uma das principais até o final do século XX. Nesta seção, apresentei também os exemplos de Van Boehn (1919-1920, 1951) e de Davenport (1948) pelo uso dos documentos iconográficos. Contudo, como uma área de imagens, de formas visuais, a história da moda também sobreviveu em livros de desenhos lineares, em obras que tinham como diferencial destacar a

quantidade de desenhos disponíveis, como foram os casos assinalados em Hughes (1920) e Klepper (1971).

Neste sentido, empreendi um percurso longo, desafiador, que pode ter deixado algumas lacunas, mas que, ao mesmo tempo, não se pretendia completo, apenas compreendia uma revisão canônica de autores que possuíam pontos dispersos sobre o tema, que agora foram unificados neste estudo (e que pode ser ampliado e revisado em suas categorias em pesquisas futuras).

Como se pôde constatar, a cada tópico apresentei um quadro com as obras e suas referências bibliográficas e localização em repositórios, com o intuito de facilitar o acesso a demais interessadas/os. Pretendo, em breve, criar um site especial para tal mapeamento, como foi feito na *Biblioteca João Affonso*. Sem dúvida, vale destacar aqui a importância que repositórios como Internet Archive, Gallica, Biblioteca Nacional, entre outros, tiveram para minha pesquisa.

- ***Três Séculos de Modas e seus sintomas:*** na segunda seção, adentrei ao objeto principal do trabalho doutoral, qual seja, a obra publicada em 1923, por João Affonso do Nascimento, e reeditada em 1976. Localizamos pesquisas que analisaram a obra, como Andrade (2008, 2009), Figueiredo (2001, 2012), Nomi (2011), Araújo (2013) e Teixeira (2018, 2020), assim como mapeei acervos de bibliotecas de São Paulo, Rio de Janeiro e dos Estados Unidos, para localizar obras disponíveis do autor, que demonstraram, em parte, a dificuldade de acesso que a mesma apresenta até os dias atuais, mas que já se pode perceber um quadro de reversão, visto que a obra teve sua última edição lançada mais recentemente em 2014.

Apresento, desta feita, um panorama geral sobre a obra, destacando, neste espaço, os personagens principais do enredo do autor: as figuras nobres, das artes, do teatro, em sua maioria de origem europeia (em especial francesa), bem como adentro nas concepções de moda do autor, revelando que J.A. possui em seu livro, a partir do século XIX, uma análise que leva em conta os aspectos econômicos da indústria da moda, fato relevante para sua interpretação histórica.

Ao fazer o exercício de localizar a obra dentro da historiografia do vestuário, conclui que *Três Séculos de Modas* está conectada com uma visão historiográfica dos autores como Quichérat (1877), ao adotar uma escrita baseada na história política. Contudo, percebi também que a obra expõe traços de uma tradição anterior, de crônica dos costumes, seja por meio do texto mais leve e irônico, seja pela construção de imagens que lembram as gravuras do século XVIII, de aspecto de tipos, ao invés

de se utilizar do ato de reprodução de documentos, como aconteceria com o autor francês, ou mais a frente, com a escola alemã de Köhler (1930). Esse olhar, de certa maneira mais antiquado, também destacará uma visão nacionalista, que imputará no autor o registro dos trajes locais de Belém e São Luís enquanto visões de constituição de uma nação.

Na análise empreendida também ficou patente que as imagens de Affonso continham uma encenação de estúdio fotográfico e não a ideia de um documento histórico, engendrando outra perspectiva na imagem que observei mais aprofundadamente.

Com isso, constatei que a obra possuiu o intuito de fornecer um quadro histórico de um repertório cultural extenso, como se apercebe no seu texto, repleto de referências a personagens importantes, textos, e obras artísticas a serem conhecidas. Mas também oferece, a partir da encenação proposta por J.A., um repertório visual das aparências da moda, de seus gestos, dos modos de se portar, das sensações ou emoções, dispostos pela “elite da moda” criada pelo autor, como denominei o conjunto de personagens das gravuras.

Tal elite, por sua vez, era composta de figuras ilustres, dos nobres, atores, donas-de-casa, *incroyables*, *flanêurs*, janotas, até mesmo de mulheres nortistas das ruas, e todo esse conjunto deu origem as montagens warburgianas que apresentei no Capítulo 4, onde pude elencar um conjunto de categorias nas quais interpretei emoções e sensações. Este encontro com fantasmas, que também posso colocar como categorias de arquétipos da moda (conceito a ser melhor elaborado em pesquisas futuras), foi obtido a partir do momento em que as imagens de *Três Séculos de Modas* passaram a ser trabalhadas em novas associações anacrônicas, interpretadas por meio de suas recorrências, pré-formações possíveis.

Deste modo, alinhei oito categorias presentes nas imagens de *Três Séculos de Modas*: i. Blindado; ii. Expressivo; iii. Gracejo; iv. Estar na Moda; v. Mulher Essencial; vi. Confortável; vii. Conformista; viii. Janota Moderno.

Todas essas categorias foram apreendidas a partir do estudo de sintomas nas imagens, que compreenderam a análise dos gestos, poses, indicações de movimento, silhuetas, sensações visuais, assim como elementos da construção da roupa, acessórios e modos de portar objetos. Este método foi criado a partir do estudo inicial da teoria de Warburg (2015), em conjunção com a contribuição de autores como Campos (2017), ao discorrer sobre o processo de montagem, e Morris (2019), ao me

oferecer os primeiros *insights* sobre a análise de posturas como indícios histórico-culturais. Assim, outros autores, em especial do campo da moda como Von Boehn (1929), Boucher (2010), Callan (2007), Fogg (2010), Cox (2013), bem como o próprio João Affonso (2014), ajudaram-me a encontrar, em textos, indícios para discorrer sobre as percepções apreendidas pelos arquétipos da moda, que foram ainda mais embasadas pelo dicionário conceitual de Clark e Phillips (2010), ajudando nas interpretações das imagens.

O processo de construção das pranchas e a análise dos sintomas, além da definição das categorias, foi uma tarefa instigante e, ao mesmo tempo, relevadora de uma lógica distinta para que eu pudesse olhar a história ilustrada do vestuário. Esperando que as indicações deixadas ao final da análise pudessem servir a outros pesquisadores, elaborei um quadro com minhas categorias e os sintomas apresentados, sendo eles tanto sintomas visuais quanto sentimentos levantados, sendo, portanto, representação e emoção.

Finalizo, esta seção, instigando o/a leitor/a a ver novas frentes já se abrindo, a partir da apresentação de duas pranchas com o material coletado de J.A. reeditadas com imagens retiradas de outras pranchas, demonstrando uma mistura de fontes e tempos que já desperta um senso de fantasmagoria (que se pode encontrar em suas imagens), agora ainda mais claro depois deste longo estudo, dentro de uma perspectiva da cultura visual das representações históricas do vestuário.

- Percurso final pelos livros no Brasil: Como uma finalização deste processo de entendimento sobre a história do vestuário e as imagens, retirei-me do passado mais distante em direção a tempos mais recentes, a fim de compreender a disseminação dos livros ilustrados de história do vestuário dentro do contexto de desenvolvimento do setor da moda no país, em especial o setor educacional, a partir do último quarto do século XX de forma mais latente.

Como, infelizmente, J.A. não teve sua obra difundida no Brasil, os primeiros estudos mais popularizados foram de Gilda de Mello e Souza (1987), como autora nacional, e posteriormente James Laver (1989) e Carl Köhler (1993). Nos anos 2000, outro autor brasileiro ganhará bastante difusão, João Braga (2004), assim como será publicada uma única edição da célebre obra de François Boucher (2010). Essas quatro referências acima, que foram comentadas num capítulo específico, são apontadas em estudo de Sant'Anna (2010) como as principais referências bibliográficas em planos de ensino de cursos de moda do Sul do Brasil, demonstrando

que as imagens que contêm deveriam ser vistas com mais atenção, como uma iconosfera que possui seus próprios aspectos e sintomas – e que não foram levantadas de forma suficiente ainda nesta tese, mas podem ser levantadas em pesquisas futuras.

Junto com a apresentação dessas principais obras, e aspectos sobre o uso das imagens nas mesmas, busquei demonstrar também um mapeamento de diversas obras da área lançada, primeiramente destacando o movimento que trouxe diversas publicações ao Brasil, assim como abriu espaço para autores locais, encabeçado por editoras como Companhia das Letras, Martins Fontes e Rocco na década de 1990, seguido, nos anos 2000, por Cosac Naify, Senac-Rio, Senac-São Paulo, Anhembi Morumbi, Estação das Letras e Cores, ganhando reforços ao início dos anos 2010, das editoras Publifolha, Zahar, GGBrasil, entre outras.

Meu destaque ficou com a tendência de livros surgida em 2009 com novas formas de apresentação das tão celebradas imagens de moda, agora em *layouts* mais dinâmicos e tratando as figuras como documentos a serem desvendando em partes e com indícios para outros assuntos a serem pesquisados. Da história ilustrada, destaquei que, historicamente, surgiram novos percursos metodológicos para os estudos históricos, pois estava preocupada com temas e histórias dos menos prestigiados, não estimulando a história política, de cunho nacionalista, todos atributos da historiografia da moda no século XIX.

A partir do século XXI, a história ilustrada ganha uma nova vida, sendo arcabouço para a construção de guias visuais para iniciantes, que demonstram o que há de mais pertinente na história do vestuário na visão desse trabalho, ou seja, seu conteúdo visual. Como já foi visto e demonstrado nesta pesquisa, as roupas, enquanto imagens, se compõem, primeiramente, desta instância do visual e se retroalimentam dela. Antes de ser um conteúdo material, a moda é um conteúdo visual.

- E como essas três frentes acima se unem? O percurso me ensinou sobre os procedimentos que se deram na construção visual do ser humano vestido a partir das imagens, em especial daquelas que buscam um registro histórico desse vestir. Viu-se que as imagens, dentro dos livros, fazem parte de um processo de lição, de educação sobre os costumes ditos civilizados advindos da Europa, e participam de uma lógica de apropriação e replicação, que constrói tipos, estereótipos, arquétipos, dependendo do ponto do vista, mas que nos falam sobre um sistema retórico vestuário-imagem (BARTHES, 2005), uma iconosfera própria que cria sua linguagem.

Assim, Hollander (1996) já diria que a história do vestuário se dá em um fluxo de imagens que se autoperpetuam e não temos como negar esta afirmação após este estudo e as evidências apresentadas.

Vale registrar neste final que a imagem é utilizada como uma estratégia de poder, de dominação e de escrita de um mundo visível, pois ela traz uma demonstração dos costumes europeus como um modo a ser seguido globalmente até o início do século XIX.

Ao mesmo tempo, não se pode esquecer do papel que ela fornece à memória coletiva e como isso se apresenta como uma história cultural, que pode ganhar novos contornos a partir do momento que entendemos melhor, e de forma mais fantasmagórica, o poder de difusão e representação do mundo que as imagens possuem – ou como ele está atrelado a certas questões que pressupõem dominação e jogos de poder:

A divulgação científica de uma forma de dominação tem necessariamente efeitos sociais, mas que podem ser de sentidos opostos: ela pode reforçar simbolicamente a dominação, quando suas constatações parecem retomar ou recortar o discurso dominante (cujos veredictos negativos assumem muitas vezes os contornos de um puro registro comprovante), ou contribuir para neutralizá-la, à maneira da divulgação de um segredo de Estado, favorecendo a mobilização das vítimas. Ela está, portanto, exposta a toda sorte de mal-entendidos, mais fáceis de serem revistos que de serem de antemão dissipados (BOURDIEU, 1999, p. 136).

Espero que esta tese possa ter desvendando, em certa maneira, o poder das imagens nos livros de história do vestuário, assunto que tanto me instiga por tanto anos, assim como possa abrir portas para o entendimento de um poder de dominação que as imagens exercem em nossa sociedade. Pois, como visto via João Affonso, ele é apenas mediador de um fluxo de imagens para o público brasileiro no século XIX, um fluxo repleto de sintomas e fantasmas.

REFERÊNCIAS

- AFFONSO, João. **Três Séculos de Modas (1616-1916)**. Belém: Livraria Tavares Cardoso & Cia., 1923. (Acervo Biblioteca Brasileira Guta e José Mindlin). Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2346> . Acesso: 30.12.2019.
- AFFONSO, João. **Três Séculos de Modas (1616-1916)**. 2ª ed. Coleção Cultura Paraense – Série Ignácio Moura. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976 [1923].
- AFFONSO, João. **Três Séculos de Modas (1616-1916)**. 3ª ed. Série Temas Maranhenses. São Luís: Instituto Geia, 2014 [1976].
- AFFONSO, João. As mulheres de calções através da Geografia e da História. In: HAGE, Fernando. **Entre palavras, desenhos e modas: um percurso com João Affonso**. Curitiba: Appris, 2020. p.183-187.
- AFFONSO, João. O comércio das modas. In: HAGE, Fernando. **Entre palavras, desenhos e modas: um percurso com João Affonso**. Curitiba: Appris, 2020. p.188-194.
- AFFONSO, João. O Imperecível cartola. In: HAGE, Fernando. **Entre palavras, desenhos e modas: um percurso com João Affonso**. Curitiba: Appris, 2020. p.177-182.
- ALMEIDA, José. Indumentária e moda: seleção bibliográfica em português. **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, 3(1), p. 251-296, 1995.
- ALONSO, Maria Rita; MARCEL, Mariano. **Moda Ilustrada: pinturas, croquis, estampas e desenhos que contam a evolução do vestuário no Brasil**. São Paulo: Luste Editores, 2018.
- AMMAN, Jost; SACHS, Hans. **Das Ständebuch**. Frankfurt, 1568. (Wikimedia Commons). Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Das St%C3%A4ndebuch \(1568\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Das_St%C3%A4ndebuch_(1568)). Acesso em: 01.11.2021.
- AMMAN, Jost. **Habitus praecipuorum populorum, tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti. Trachtenbuch darin fastallerley und der fürnembsten nationen**. Nuremberg, 1577 (National Central Library of Rome – Internet Archive). Disponível em: https://archive.org/details/bub_gb_c5yCz4UNo58C. Acesso em: 01.11.2021.
- AMMAN, Jost. **Frauen-Trachtenbuch**. Munique: G. Hirth, 1880. (Welcome Library – Internet Archive). Disponível em: <https://archive.org/details/b24867676/page/n12/mode/thumb>. Acesso em: 01.11.2021.
- AMMAN, Jost. **Im Frauenzimmer wirt vermeldt von allerley schönen Kleidungen unnd Trachten der Weiber hohes und nidere Stands, wie man fast an allen Orten geschmückt und gezieret ist**. Frankfurt: Feyrabend, 1586.

(Bavarian State Library – Internet Archive). Disponível em:
https://archive.org/details/bub_gb_JTI8AAAACAAJ/. Acesso em: 01.11.2021.

ANDRADE, Rita Morais de. **Boué Souers RG 7091**: a biografia cultural de um vestido. (Tese de Doutorado). Pontifícia Universidade Católica (PUC), Campinas, 2008.

ANDRADE, Rita Morais de. Notas sobre roupa na literatura especializada. **Visualidades**, [S. l.], v. 7, n. 2, 2012. Disponível em:
<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18193>. Acesso em: 20 nov. 2021.

ANDRADE, Rita Morais de. O vestuário como assunto: um ensaio. In: ANDRADE, Rita; CABRAL, Alliny; CALAÇA, Indyanelly. **Dossiê: O vestuário como assunto**: perspectivas de pesquisa a partir de artefatos e imagens [E-book]. – Goiânia: Cegraf - UFG, 2021.

ANGUS, Emily. **Dicionário de Moda**. São Paulo: Publifolha: 2015.

ANAWALT, Patrice Rief. **A história mundial da roupa**. Tradução de Anthony Cleaver e Julie Malzoni. São Paulo: Editora Senac, 2011.

ANDRÉ-BARTON, Michel-François d'. **Costume des anciens peuples**. 2 vol. Paris: C.-A. Jombert, 1772-1774. Gallica.- BnF. Disponível em:
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30297915s>. Acesso em: 11.01.2022.

ARAÚJO, Iramir. Flechadas de ironia: o jornalismo satírico no Maranhão do século XIX. **Revista Cambiassu**, São Luis, UFMA v. XVII, n. 3, 2007. Disponível em:
www.cambiassu.ufma.br/cambi_2007/iramir.pdf. Acesso em: 20.11.2021.

ARAÚJO, Iramir. **A flecha, a pedra e a pena**: um olhar sobre a primeira revista ilustrada do Maranhão –1879/1880. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal do Maranhão. Centro de Ciências Humanas. São Luís, 2013.

ARAÚJO, Iramir. **A flecha, a pedra e a pena** – João Affonso, Aluísio Azevedo e a primeira revista ilustrada do Maranhão. São Luís: Editora Aquarela, 2015.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica da arte**. 2. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

AUSTRIAN NATIONAL LIBRARY. *Pictvrae Variiae Quae Generosum ac Magnificum Domi...* **Google Arts & Culture**. Exposição Virtual - Página Web, 2021. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/pictvrae-variae-quaee-generosum-ac-magnificum-domi-dominum-sigismundum-liberum-baronem-in-herberstain-neyperg-guttenhag-etc-varias-legationes-obeuntem-exprimunt/xAHKSLy68Mro1w>. Acesso em: 20.11.2021.

BALDINI, Massimo. **A Invenção da Moda**. Série Arte & Comunicação. Tradução de Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70, 2005.

BARNARD, Malcolm. **Moda e Comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BARTHES, Roland. **Inéditos Vol.3: Imagem e Moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. **Sistema da Moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BARTHOLEYNS, Gil. Pour une histoire explicative du vêtement. L'historiographie, le XIIIe siècle social et le XVIe siècle moral. *In*: SCHORTA, Regula; SCHWINGES, Rainer Christoph (org.). **Fashion and Clothing in Late Medieval Europe / Mode und Kleidung im Europa des späten Mittelalters**. Suíça: Abegg-Stiftung, Schwabe, 2010. p. 209-230.

BASSALO, Célia Coelho. **Art Nouveau em Belém**. Brasília: Iphan/Programa Monumenta, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUDELAIRE, Charles; BALZAC; Honoré de; AUREVILLY, Jules Barbey. **Manual do dândi – a vida com estilo**. Tradução de Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2009.

BAUDOT, François. **Moda do século**. Tradução de Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosacnaify, 2002.

BAYARD, Émile. **L'art de reconnaître les styles - le style louis XIV**. Paris: Garnier frères, 1900. Disponível em: <https://archive.org/details/lartreconnaitre00baya/>. Acesso em 11.11.2021.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter *et. al.* **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Tradução Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BERGÉ, Pierre (org.). **Fashion Foward: 300 Years of Fashion**. Paris: Rizzoli, 2017.

BERTELLI, Ferdinando. **Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus ou Abiti di tutte le genti della nostra época mai publicati prima d'ora**. Veneza, 1563. Disponível: <https://archive.org/details/omnivmferegentiv00bert/>. Acesso em: 01.11.2021.

BERTELLI, Pietro. **Diversarv nationvm habitvs**. Itália: 1590. Disponível em: <https://archive.org/details/diversarvmnation00bert/>. Acesso em: 01.01.2021.

BIRD, Michael. **100 ideias que mudaram a arte**. 2 vol. Portugal: Pure Retail, 2014.

BLACK, Alexandra. **O Livro da Moda - História do vestuário, imagens e ideias para compor o estilo pessoal**. São Paulo: Publifolha, 2015.

BLACKMAN, Cally. **100 anos de moda: a história da indumentária e do estilo no século XX, dos grandes nomes da alta-costura ao prêt-à-porter.** São Paulo: Publifolha, 2012.

BLACKMAN, Cally. **100 anos de moda masculina.** São Paulo: Publifolha, 2013.

BLANC, Charles. **L'art dans la parure et dans le vetement.** Paris: Renouard, H. Loones, 1875. Disponível em: https://archive.org/details/lartdanslaparure00blan_0/. Acesso: 30.12.2019.

BOEHN, Max von. **Die Mode: Menschen und Moden im neunzehnten Jahrhundert.** Vol. 1. Munchen: F. Bruckmann, 1919-1920. (Ohio State University Library – Internet Archive). Disponível em: <https://archive.org/details/ModeV.1>. Acesso em: 02.11.2021.

BOEHN, Max von. **Die Mode: Menschen und Moden im neunzehnten Jahrhundert.** Vol. 2. Munchen: F. Bruckmann, 1919-1920. (Ohio State University Library – Internet Archive). Disponível em: <https://archive.org/details/ModeV.2>. Acesso em: 02.11.2021.

BOEHN, Max von. **Die Mode: Menschen und Moden im neunzehnten Jahrhundert.** Vol. 3. Munchen: F. Bruckmann, 1919-1920. (Ohio State University Library – Internet Archive). Disponível em: <https://archive.org/details/ModeV.3>. Acesso em: 02.11.2021.

BOEHN, Max von. **Die Mode: Menschen und Moden im neunzehnten Jahrhundert.** Vol. 4. Munchen: F. Bruckmann, 1919-1920. (Ohio State University Library – Internet Archive). Disponível em: <https://archive.org/details/ModeV.4>. Acesso em: 02.11.2021.

BOEHN, Max von. **Modes and Manners: Ornaments.** London: J M Dent, 1929. (Internet Archive – Public Library of India). Disponível em: <https://archive.org/details/dli.ministry.17374>. Acesso em: 20.11.2021.

BOEHN, Max von. **La moda: historia del traje en Europa desde las origenes del cristianismo hasta nuestros dias.** 12 volumes. 3. ed. Barcelona: Salvat, 1951.

BONADIO, Maria Claudia. A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação stricto sensu no brasil. **Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte.** São Paulo, v. 3, n. 3, p. 50-146, dez. 2010.

BONADIO, Maria Claudia; MATTOS, Maria de Fátima (orgs.). **História e Cultura de Moda.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

BONADIO, Maria Claudia. Algumas anotações (e questões) sobre Gilda de Mello e Souza e a moda como objeto de estudo. **Revista Práxis**, [S. l.], v. 1, p. 5–20, 2017. Disponível em: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraxis/article/view/1177>. Acesso em: 20 nov. 2021.

BONE, Emily; COWAN, Laura. **A História da Moda**. [s.l]: Usborne, 2018.

BOSAK, Joana. Ninfa caída: de china a prenda, ou de quantas dobras se faz a mulher do gaúcho. **XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**, Santa Catarina, 2018. Caderno de Resumos. p. 67-68. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2018/index.html>. Acesso em: 19.11.2021.

BOTREL, Jean-François. **Impressos sem fronteiras no século XIX (França / Espanha/ América Latina)**. In: GUIMARÃES, Valéria (org.). **Transferências culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2012.

BOUCHER, François. **20,000 years of fashion: the history of costume and personal adornment**. New York, H. N. Abrams, 1967. Disponível em: <https://archive.org/details/20000yearsoffash00bouc>. Acesso em: 21.11.2021.

BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. 2. ed., rev. Porto Alegre: Zouk, 2015.

BRAGA, João. **História da Moda: uma narrativa**. Coleção Moda e Comunicação. Coord. Kathia Castilho. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

BRAGA, João; PRADO, Luís André do (coord.). **História da moda no Brasil: das influências às autorreferências**. São Paulo: Pyxis, 2011.

BRAGA, Theodoro. A Arte no Pará 1888-1918. **Diário Oficial do Estado do Pará**. Belém, 01 jan 1919, p. 41-43. (Acervo Biblioteca Arthur Vianna - PA)

BRAGA, Theodoro. **Revista Paraense**. Belém, 1908-1909. (Acervo Vicente Salles – Museu da Universidade Federal do Pará).

BRAGA, Theodoro. **A Fundação da cidade de Vossa Senhora de Belém do Pará: estudos e documentos para a execução da grande tela histórica pintada pelo autor e encomendada pelo benemérito intendente municipal de Belém Exmo. Sr. Senador Antônio J. Lemos**. Belém: Secção de Obras d'A Província do Pará, 1908. 94p. (Acervo de Obras Raras da Biblioteca Arthur Viana) – Disponível em: <http://www.fcp.pa.gov.br/2016-11-24-18-22-47/a-fundacao-da-cidade-de-nossa-senhora-de-belem-do-para>. Acesso em 30.10.2019.

BRAUN & SCHNEIDER. **Historic Costume in Pictures**. New York: Dover Publications, 1975. Disponível em: <https://archive.org/details/historiccostumei0000unse/>. Acesso em: 20.11.2021.

BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (org.). **A Cultural History of Gesture – From Antiquity to the Present Day**. Cambridge: Polity Press, 1991.

BUCCI, Alessandro. Entre o museu e a academia: da “história do vestuário” aos fashion studies. *In*: VOLPI, Maria Cristina; OLIVEIRA, Madson de. **Estudos de Indumentária e Moda no Brasil**: tributo a Sophia Jobim. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2019. p. 43-54.

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia**: a Escola dos Annales 1929-1989. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

BURKE, Peter. Gilberto Freyre e a nova história. **Tempo Social: Revista de Sociologia da USP**. São Paulo, 9 (2): 1-12, outubro de 1997.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CALANCA, Daniela. **História Social da Moda**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

CALLAN, Georgina O'Hara. **Enciclopédia da moda**: de 1840 a década de 80. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

CAMPOS, Daniela Queiroz. **Entre o eucronimo e o anacronismo: percepções da imagem na coluna Garotas do Alceu**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/129369>. Acesso em: 20.11.2021.

CAMPOS, Daniela Queiroz. Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo. **Aniki**. vol.4, n. 2, 2017a, p.269-288. Disponível: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/299>. Acesso: 19.11.2021.

CAMPOS, Daniela Queiroz. Uma outra ninfa moderna: A pin-up como uma ninfa de Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, v. 22, n. 36, dez. 2017b. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/56421>. Acesso em: 20 nov. 2021.

CANGUSSU, Dawson Soares. **Francisco Paulo Mendes: o fazedor de profetas**. Site Recanto das Letras, 2006. Disponível em: <http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/148499.pdf>. Acesso em 20.11.2009.

CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo. **Dicionário de estética**. Lisboa: Edições 70, 2003.

CARTER, Michael. **Fashion Classics**: from Carlyle to Barthes. New York: Berg, 2003.

CATELLANI, Regina Maria. **Moda Ilustrada de A a Z**. Revisão Técnica de Laís Pearson. Barueri: Manole, 2003.

CARVALHO, Flávio de. **A moda e novo homem**: dialética da moda. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

CARVALHO, Flávio de. **Flávio de Carvalho** (Caderno de Desenhos). Campinas, SP: Editora da Unicamp / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2014.

CARVALHO, Larissa Sousa de. **De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del Mondo (1590) de Cesare Vecellio**: tradução parcial e ensaio crítico. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP: [s.n.], 2013.

CARVALHO, Larissa Sousa de. **Mapeando os livros de trajes do século XVI e a literatura de moda no Brasil**. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP: [s.n.], 2018.

CARVALHO, Larissa Sousa de. Livros de trajes – século XVI / Sixteenth-Century Costume Books. **Blogspot.com**, 2018. Disponível em: <http://livrosdevestuario.blogspot.com/>. Acesso em: 20.08.2021.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Poses do XIX. Vídeo-educativo – Museu Paulista, 2002. Disponível em: <https://youtu.be/PVoEraMRxSk>. Acesso em 06.11.2021.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Cultura visual na era da reprodutibilidade técnica. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**. v. 5, n. 11, 2012. p. 56-66.

CASTILHO, Kathia. Prefácio. *In*: BRAGA, João. **História da Moda**: uma narrativa. Coleção Moda e Comunicação. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004. p.11.

CHANTAIGNER, Gilda. **História da Moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

CHARPENTIER, G.; FASQUELLE, E. **Un Siècle de Modes Féminines (1794-1894)** – Quatre cents toilettes reproduites em couleurs d'après de documents authentiques. Paris: G. Charpentier et E. Fasquelle, 1896. Disponível em: <https://archive.org/details/BookUnSiecleDeModesFeminines/page/n3>. Acesso em: 02.11.2021.

CHARTIER, Roger. **A história cultural** - entre práticas e representações. 2ª ed. Lisboa: Difel, 2002.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CLARK, Judith. Anna Piaggi, Aby Warburg and the Judgement of Paris, 2011. **Philosophy of Photography**, Volume 8, Numbers 1-2, October 2017, p. 141-149. Disponível em: <https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/pop/2017/00000008/f0020001/art00011>. Acesso em 19.11.2021.

CLARK, Judith; PHILLIPS, Adam. **The Concise Dictionary of Dress**. London: Violette Editions, 2010.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**: cultura e imaginário. São Paulo: Iluminuras, 2012.

CONTINI, Mila. **A moda**: 500 anos de elegância. Lisboa: Verbo, 1965

COSGRAVE, Bronwyn. **História da indumentária e da moda**: da Antiguidade aos dias atuais. Barcelona: G. Gili, 2012.

COX, Barbara *et. al.*. **Última moda**: uma história ilustrada do belo e do bizarro. São Paulo: Publifolha, 2013.

CRANE, Diana. Os modelos de difusão de moda. *In*: **Ensaio sobre moda, arte e globalização**. São Paulo: SENAC, 2011.

CUNHA, Newton. **Dicionário Sesc**: a linguagem da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CUMMING, Valerie. **Understanding Fashion History**. Londres: Batsford, 2004.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DAVENPORT, Millia. **The book of costume**. New York: Crown Publishers, 1948. Disponível em: <https://archive.org/details/bookofcostume00mill>. Acesso em: 02.11.2021.

DEBOM, P. Charles Frederick Worth: fragmentos de uma trajetória. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 11, n. 24, p. 146-166, 2018. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/778>. Acesso em: 5 nov. 2021.

DE BRUYN, Abraham. **Habitus variarum orbis gentium = Habitz de nations estrāges = Trachten mancherley Völcker des Erdskreysz**. Colônia, 1581. Disponível em: https://archive.org/details/gri_33125008666188. Acesso em: 01.11.2021.

DE BRUYN, Abraham. **Omnium pene Europae, Asiae, Aphricae atque Americae gentium habitus; Exhibemus hoc libello Romani pontificis, episcoporum, monachorum, aliorumque sacerdotum quorum aliquid scire potuimus imagines...** Local desconhecido: Joss de Bosscher excudit, 1581. Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40356683n>. Acesso em: 01.11.2021.

DE FABIANIS, Valeria. **Questão de Estilo**: 20 itens icônicos que mudaram a história da moda. São Paulo: Manole, 2014.

DEJEAN, Joan E. **A essência do estilo**: como os franceses inventaram a alta-costura, a gastronomia, os cafés chiques, o estilo, a sofisticação e o *glamour*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DEMAI, Germain. **Le costume au moyen âge, d'après les sceaux**. Paris: D. Dumoulin, 1880. Gallica – BnF. Disponível em:
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34088060c>. Acesso em: 11.01.2022.

DESPREZ, François. **Recueil de la diversité des habits qui sont de présent usage**. Paris, 1567 [1562]. Disponível em:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102756w.item>. Acesso em: 01.11.2021.

DESIGN MUSEUM. **50 sapatos que mudaram o mundo**. Autêntica, 2010.

DESIGN MUSEUM. **50 vestidos que mudaram o mundo**. Autêntica, 2010.

DESIGN MUSEUM. **50 bolsas que mudaram o mundo**. Autêntica, 2010.

DORING KINDERSLEY. **Fashion – The Definitive History of Costume and Style**. Collaboration with Smithsonian Institute. New York: DK Publishing, 2012.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico: escrever uma vida**. Tradução Gilson Cardoso de Souza. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. **Teoria cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo**. São Paulo: Contexto, 2003.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2011.

EVANS, Caroline. **Fashion: From attitude to poses. Philosophy of Photography**, Volume 8, Numbers 1-2, October 2017, p. 151-170(20). Disponível em:
<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/pop/2017/00000008/f0020001/art00012>. Acesso em 19.11.2021.

FAIRHOLT, William. **Costume in England: a history of dress from the earliest period till the close of the eighteenth century**. London: Chapman and Hall, 1846. Harvard University – Internet Archive. Disponível em:
https://archive.org/details/bub_gb_et0DAAAAYAAJ. Acesso em 11.01.2022.

FAUX, Dorothy Schefer. **Beleza do Século**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

FEIJÃO, Rosane. Smartismo: elegância masculina e modernidade no início do século XX no Rio de Janeiro. *In*: BONADIO, Maria Claudia; MATTOS, Maria de Fátima (orgs.). **História e Cultura de Moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 20-37.

FEIJÃO, Rosane. **Moda e modernidade na belle époque carioca**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

FERRETTI, Sérgio. Negras memórias. Maranhão, 2007. Disponível em: <http://www.gpmina.ufma.br/arquivos/Negras%20Memorias.pdf/>. Acesso em: 20.11.2021.

FIGUEIREDO, Aldrin. Vestir a história: Pintura, moda e identidade nacional da Amazônia, c. 1916-1923. **Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo**, n. 53, São Paulo, abr. 2012.

FIGUEIREDO, Aldrin. **Eternos modernos**: uma história social da arte da literatura na Amazônia (1908-1929). 2001. 315 f. Tese (Doutorado em História). Departamento de História, Universidade Estadual de Campinas: Campinas, 2001.

FOOG, Marnie. **Tudo sobre Moda**. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

FOOG, Marnie. **Quando a moda é genial**: 80 obras-primas em detalhes. São Paulo: GGBrasil, 2014.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Coleção Folha - Moda de A a Z**. 25 vols. São Paulo: Publifolha, 2015.

FREITAS, Iohana. **Cores e olhares no Brasil oitocentista**: os tipos negros de Rugendas e Debret. Dissertação (Mestrado em História Social). Universidade Federal Fluminense – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Niterói: [s.n], 2009.

FREYRE, Gilberto. **Modos de homem e modas de mulher**. Rio de Janeiro: Global Editora, 2012.

Galerie des modes et costumes français / dessinés d'après nature, gravés par les plus célèbres artistes en ce genre; et colorés avec le plus grand soin par Madame Le Beau. **Gallica**. Esnauts et Rapilly: Paris, 1778-1785.

Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056746t>. Acesso em: 01.11.2021.

GARCIA, Carol. **Imagens errantes**: ambiguidade, resistência e cultura de moda. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

GERVEREAU, Laurent. **Ver, compreender, analisar as imagens**. Lisboa: Edições 70, 2007.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GREGORI, Daniela. O Atlas Mnemosyne de Aby Warburg: pensando com imagens. **Goethe-Institute – Seção Cultura**, 2016. Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20867100.html>. Acesso: 30.11.2019.

GUIMARÃES, Valéria (org.). **Transferências culturais**: o exemplo da imprensa na França e no Brasil. São Paulo: Edusp, 2012.

HAGE, Fernando. **João Affonso (1855-1924)**: entre palavras, desenhos, costumes e modas. 2010. 142 f. Dissertação (Mestrado em Moda, Cultura e Arte). Centro Universitário Senac – São Paulo, São Paulo, 2010.

HAGE, Fernando. João Affonso e Theodoro Braga: Uma amizade e alguns chapéus gigantes na Belle Époque. **Anais do VII Colóquio de Moda - Paraná**, 2011. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/>. Acesso em: 06.11.2021.

HAGE, Fernando. Typos urbanos: João Affonso and street characters of northern Brazil in the nineteenth century. **Film, Fashion & Consumption**, Volume 2, Number 3, 1 December 2013, p. 259-272 (14). Disponível em: <https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/ffc/2013/00000002/00000003/art00006>. Acesso em: 20.11.2021.

HAGE, Fernando. João Affonso e os “typos urbanos”: moda e vestuário alternativo no século dezenove. **Anais do 10º Colóquio de Moda**. Caxias do Sul, 2014.

HAGE, Fernando. O “cânone” e o “clássico”: termos em perspectiva no campo da Moda. In: MARTINS, Bene; XAVIER, Ivone (org.). **Atos de escritura 3**. Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes/UFGA, 2019a. p. 54-70 (E-book) Disponível em: <https://livroaberto.ufpa.br/jspui/handle/prefix/742>. Acesso em: 19.11.2021.

HAGE, Fernando; MARTINS, Bene. A. Notas sobre a disciplina história da moda: fontes e fantasmas em uma ficção. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 3, n. 1, p. 103 - 112, 2019b. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/14359>. Acesso em: 20 nov. 2021.

HAGE, Fernando. Três séculos de modas: a construção de uma história da moda. In: VOLPI, Maria Cristina; OLIVEIRA, Madson de. **Estudos de Indumentária e Moda no Brasil: tributo a Sophia Jobim**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2019c. p. 27-42.

HAGE, Fernando. Diretório, Império e Récamier: Percurso de representações e reverberações de um estilo. In: 30º Simpósio Nacional de História - História e o futuro da educação no Brasil / Recife: Associação Nacional de História – ANPUH-Brasil, 2019d. Página Web. Disponível em: https://www.snh2019.anpuh.org/simposio/view?ID_SIMPOSIO=174. Acesso em: 19.11.2021.

HAGE, Fernando. **Biblioteca João Affonso**. [site], 2019e. Disponível em: <https://fernandohage.weebly.com/bibliotecajoaoaffonso.html>. Acesso em: 21.11.2021.

HAGE, Fernando. **Entre palavras, desenhos e modas: um percurso com João Affonso**. Curitiba: Appris, 2020.

HALE, Charles. As idéias políticas e sociais na América Latina, 1870-1930. *In*: BETHELL, Leslie. **História da América Latina, Volume IV: de 1870 a 1930**. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 331-414.

HARVEY, John. **Homens de preto**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

HELLER, Steve; VIENNE, Véronique. **100 ideias que mudaram o design gráfico**. 2 vols. Lisboa: Pure Retail, 2014.

HERBERSTEIN, Siegmund Freiherr von. **Picturae variae generosum ac magnificum domi**. Vienna, 1566. Disponível em: http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ167204101. Acesso em: 01.11.2021.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. São Paulo: Artmed, 2000.

HILER, Hilaire; HILER, Meyer. **Bibliography of Costume: A Dictionary Catalog of about Eight Thousand Books and Periodicals**. New York, H.W. Wilson, 1939. Disponível em: <https://archive.org/details/in.gov.ignca.5050>. Acesso em: 19.11.2021.

HOLLANDER, Anne. **Seeing Through Clothes**. Berkeley: University of California Press, 1993.

HOLLANDER, Anne. **O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

HOPE, Thomas. **Costumes of the Ancients**. London: W. Bulmer, 1809. Getty Research Institute. Disponível em: <https://archive.org/details/costumeofancient02hope>. Acesso em : 04.11.2021.

HOTTENROTH, Friedrich. **Le costume, les armes, les bijoux, la céramique, les ustensiles, outils, objets mobiliers, etc.** : chez les peuples anciens et modernes. Vol. 1. Paris : A. Guérinet, 1896. Disponível em: <https://archive.org/details/lecostumelesarme01hott>. Acesso em: 02.11.2021.

HOTTENROTH, Friedrich. **Le costume, les armes, les bijoux, la céramique, les ustensiles, outils, objets mobiliers, etc.** : chez les peuples anciens et modernes. Vol. 2. Paris : A. Guérinet, 1896. Disponível em: <https://archive.org/details/lecostumelesarme02hott>. Acesso em: 02.11.2021.

HUGHES, Talbot. **Dress design** - An Account of Costume for Artists & Dressmakers. Ebook: Project Gutenberg, 2011 [1920]. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/34903>. Acesso em: 04.11.2019.

IMS. (Instituto Moreira Sales). Glossário de técnicas e processos gráficos e fotográficos do século XIX. **Blog: Instituto Moreira Sales**, 2014. Disponível em: <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/glossario-de-tecnicas-e-processos-graficos-e-fotograficos-do-seculo-xix/>. Acesso em: 02.01.2020.

JUHEL, Françoise. **Dicionário de Imagem**. Lisboa: Edições 70, 2011.

JUNG, Carl G. (org.). **O homem e seus símbolos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

KLEPPER, Erhard. **El traje a traves de los tempos**. [Título original: *Das Büchlein von den 1000 Kostümen*]. Barcelona: Editora GG, 1971.

KÖHLER, Carl. **History of Costume**. Londres: George G. Harrap, 1956. Disponível em: <https://archive.org/details/in.gov.ignca.7686>. Acesso em: 30.12.2019.

KÖHLER, Carl. **História do Vestuário**. 3ª ed. Martins Fontes, [1993] 2009.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **No estúdio do fotógrafo: representação e auto-representação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX**. Tese (Doutorado em Multimeios). Umniversidade de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2006.

KYBALOVÁ, Ludmila. **Encyclopédie illustré du costume e de la mode**. Paris: E. Grund, 1980. Disponível em: <https://archive.org/details/encyclopedieillu0000kyba/>. Acesso em: 11.11. 2021.

KYOTO COSTUME INSTITUTE. **Fashion History from the 18th to the 20th Century**. Köln: Taschen, 2015.

LAYER, James. **Taste and fashion: from the french revolution to the present day**. London: George G. Harrap, 1946.

LAYER, James. **A Roupas e a Moda: uma história concisa**. Capítulo final [por] Christina Probert; tradução Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, [1989] 2010.

LAYER, James. **A concise history of fashion**. London: Thames & Hudson, 1969. Disponível em: <https://archive.org/details/concisehistoryof0000lave>. Acesso em 21.11.2021.

LEOPARDI, Giacomo. **Dialogue between fashion and death**. London: Penguin, 2010.

LEVENTON, Melissa. **História ilustrada do vestuário**: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX, com ilustrações dos mestres Auguste Racinet e Friedrich Hottenroth. São Paulo: Publifolha, 2009.

LIMA, Laura Ferrazza de. **Quando a arte encontra a moda**: a obra de Antoine Watteau na França do século XVIII. Porto Alegre: Zouk, 2018.

LIMA, Valéria. **J.-B. Debret, historiador e pintor**: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero**: a Moda e Seu Destino nas Sociedades Modernas. Edição de Bolso. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

LOBO, Renato; LIMEIRA, Erika; MARQUES, Rosiane. **História e sociologia da moda**: Evolução e fenômenos culturais. São Paulo: Érica, 2014.

LUSTOSA, Isabel. Imprensa e impressos brasileiros: do surgimento à modernidade. *In*: CARDOSO, Rafael (org.). **Impresso no Brasil (1808-1930)**: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2009.

MACKENZIE, Mairie. **Ismos para entender... a moda**. Rio de Janeiro: Globo, 2010.

MANDEL, Rachel. **Arquivo ilustrado de trajes históricos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

MENDES, Paulo. Notícia sobre João Affonso. *In*: AFFONSO, João. **Três Séculos de Modas**. 2 ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976, p. 9-18

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, v. 23, n. 45, p. 11-36. São Paulo, 2003.

MENEZES, Murilo. João Affonso do Nascimento – Palavras de Saudade. **Folha do Norte**, Belém, 1 de jan.1930. Não paginado. (Acervo Biblioteca Arthur Vianna).

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Versão digital, 2019. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 20.12.2019.

MICHAUD, Phillipe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MELO ROCHA, Rose; PORTUGAL, Daniel. Como caçar (e ser caçado por) imagens: entrevista com W. J. T. Mitchell. **E-Compós**, [S. l.], v. 12, n. 1, 2009. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/a/ricle/view/376>. Acesso em: 20 nov. 2021.

Mercure galant. **Gallica**. Paris: Au Palais, 1678-1714. Diretor: Jean Donneau de Vizé. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb40216887k/date> Acesso em: 01.11.2021.

MORAES, Marcos (org.). **Imagens Impressas**: um Percurso Histórico pelas Gravuras da Coleção Itaú Cultural. Catálogo da exposição. São Paulo: Itaú Cultural, 2018.

MORRIS, Desmond. **Postures** – Body Language in Art. London: Thames & Hudson, 2019.

MUCHEMBLED, Robert. The order of gestures: a social history of sensibilities under the Ancien Regime in France. *In*: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (org.). **A Cultural History of Gesture** – From Antiquity to the Present Day. Cambridge: Polity Press, 1991. p. 129-151.

NATIONAL PORTRAIT GALLERY. The Lady's Magazine. Acervo com 36 ilustrações. Disponível em: <https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp64662/the-ladys-magazine>. Acesso em: 08.11.2021

NEEDEL, Jeffrey. A ascensão do fetichismo consumista. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, v.3, n. 8, p. 39-58, out.1988.

NERY, Marie Louise. **A evolução da indumentária**: subsídios para criação de figurino. Rio de Janeiro: SENAC, 2003.

NOMI, Georgia. **Vestido de letras: Aspectos da moda na obra O Mulato de Aluísio Azevedo**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Universidade de São Paulo. Interunidades ECA / FFLCH / FAU / MAC. São Paulo, SP: [s.n.], 2011. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-11062012-164849/publico/Dissertacao_GeorgiaNomi.pdf. Acesso em: 20.11.2021.

OLIVEIRA, Milena Fernandes de. **O mercado do prestígio**: consumo, capitalismo e modernidade na São Paulo da “Belle Époque” (1890-1914). São Paulo: Alameda, 2014.

PALOMO LOVINSKI, Noel. **Os estilistas de moda mais influentes do mundo**. São Paulo: Girassol, 2010.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PASCOAL, Paola. Theodoro Braga e as proposições para uma arte brasileira. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 1, jan./jun. 2013.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. 1. ed. Rio de Janeiro, 2017.

PESAVENTO, Sandra Jatáhy. **Exposições Universais**: espetáculos da modernidade no século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997.

PLANCHÉ, James Robinson. **A cyclopedia of costume**, or, dictionary of dress, including notices of contemporaneous fashions on the continent; a general

chronological history of the costumes of the principal countries of Europe, from the commencement of the Christian era to the accession of George the Third, v.1, p. 1. London: Chatto and Windus, 1876-79a. Disponível em: <https://archive.org/details/p1cyclopediaoofco01planuoft/>. Acesso em: 30.12.2019.

PLANCHÉ, James Robinson. **A cyclopedia of costume**, or, dictionary of dress, including..., v.2, p. 2. Londres: Chatto and Windus, 1876-79b. Disponível em: <https://archive.org/details/p2cyclopediaoofco02planuoft/>. Acesso em: 30.12.2019.

PEREIRA, Maria Ignez; CONRADO, Guido; RODRIGUES, Viviane. Vestindo histórias – O vestuário como ficção. *In*: BONADIO, Maria Claudia; MATTOS, Maria de Fátima (orgs.). **História e Cultura de Moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 190-207.

PERLINGEIRO, Camila (org.). **46 livros de moda que você não pode deixar de ler**. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2007.

PIRES, Dorotéia Baduy. A história dos cursos de design de moda no Brasil. **Revista Nexos: Estudos em Comunicação e Educação**. Especial Moda/Universidade Anhembi Morumbi – Ano VI, no 9 (2002) – São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2002. 112 p.

PIRES, Dorotéia Baduy. **Banco de publicações em moda na língua portuguesa**. Versão IX. CD-ROM. Edição do autor, out. 2010a.

PIRES, Dorotéia Baduy. Revisão bibliográfica sobre moda em língua portuguesa. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 38-44, 2010b. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252010000200017&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 29.12.2019.

POISSON, Michel. *Cris de Paris / dessinés d'après nature par M. Poisson*. Paris, 1774-1775. **Gallica**. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84573776/>. Acesso em: 01.11.2021.

QUICHÉRAT, Jules Étienne Joseph. **Histoire du costume en France depuis les 18e siècle**. Paris: Hachette, 1877. Disponível em: <https://archive.org/details/histoireducostum00quicuoft/>. Acesso em: 30.12.2019.

RACINET, Albert. *Le costume historique: cinq cents planches, trois cents en couleurs, or et argent, deux cents en camaïeu, types principaux du vêtement et de la parure, rapprochés de ceux de l'intérieur de l'habitation dans tous les temps et chez tous les peuples, avec de nombreux détails sur le mobilier, les armes, les objets usuels, les moyens de transport, etc.. Tome 1 / recueil publié sous la direction de M. A. Racinet*. Paris: Firmin-Didot, 1888. **Gallica**. Disponível em: <https://archive.org/details/bnf-bpt6k6547886z/>. Acesso em: 30.12.2019.

RACINET, Albert. *Le costume historique: cinq cents planches, trois cents en couleurs, ... Tome 2 / recueil publié sous la direction de M. A. Racinet*. Paris: Firmin-Didot, 1888. **Gallica**. Disponível em: <https://archive.org/details/bnf-bpt6k6547976x/>. Acesso em: 30.12.2019.

RACINET, Albert. Le costume historique: cinq cents planches, trois cents en couleurs, ... Tome 3 / recueil publié sous la direction de M. A. Racinet. Paris: Firmin-Didot, 1888. **Gallica**. Disponível em: <https://archive.org/details/bnf-bpt6k65480519>. Acesso em: 30.12.2019.

RACINET, Albert. Le costume historique: cinq cents planches, trois cents en couleurs, ... Tome 5 / recueil publié sous la direction de M. A. Racinet. Paris: Firmin-Didot, 1888. **Gallica**. Disponível em: <https://archive.org/details/bnf-bpt6k6547865s>. Acesso em: 30.12.2019.

RACINET, Albert. **The historical encyclopedia of costume**. New York: Bestseller Publications, 1988. Disponível em: <https://archive.org/details/historicalencycl00raci/>. Acesso em: 02.11.2021.

RACINET, Albert. **Enciclopédia histórica do traje**. Lisboa: Replicação, 1994.

RACINET, Albert. **The Costume History**. Köln: Taschen, 2020.

RENAN, Ary. **Le costume em France**. Paris: Librairies-imprimeries réunies, 1890. Disponível em: <https://archive.org/details/lecostumeenfranc00renauoft/>. Acesso em: 30.12.2019.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **A cidade e moda: novas pretensões, novas distinções** – Rio de Janeiro, século XIX. Brasília: Editora UnB, 2002.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. As imagens da moda e a moda das imagens. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 2, n. 4, p. 76–83, 2008. DOI: 10.26563/dobras.v2i4.337. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/337>. Acesso em: 6 jan. 2022.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. Barthes e Bourdieu: os maîtres à penser e a moda. **Acervo**, v. 23, n. 1, p. 147-164, 13 out. 2011.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. A roupa e a moda como objetos: um balanço historiográfico. In: VOLPI, Maria Cristina; OLIVEIRA, Madson de. **Estudos de Indumentária e Moda no Brasil: tributo a Sophia Jobim**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2019. p.13-26.

RATHBONE, Dominic. **História ilustrada do mundo antigo**. São Paulo: Publifolhe, 2011.

REED, Paula; CHOCRANE, Laura. **50 Ícones que inspiraram a moda (1950, 1960, 1970, 1980, 1990, Estilistas)** – Box com seis livros. São Paulo: Publifolha, 2017.

RENAN, Ary. **Le costume em France**. Paris: Librairies-imprimeries réunies, 1890. Disponível em: <https://archive.org/details/lecostumeenfranc00renauoft/>. Acesso em: 30.12.2019.

REIS, Cláudia Barbosa. **Indumentária**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999. Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/16795>. Acesso em: 11.11.2011.

REIS, José Carlos. O Historicismo: a redescoberta da História. **Locus: Revista de História**, [S. l.], v. 8, n. 1, 2002. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/index.php/locus/article/view/20551>. Acesso em: 10 mar. 2022.

RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme. Monument du costume physique et moral de la fin du dix-huitième siècle, ou Tableaux de la vie. Orné de figures dessinées et gravées par M. Moreau le jeune et par d'autres célèbres artistes. Paris, 1789. **Gallica**. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1514133m>. Acesso em: 01.11.2021.

RIELLO, Giorgio. The object of fashion: methodological approaches to the history of fashion. **Journal of Aesthetics and Culture**, Vol. 3, 2011. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v3i0.8865>. Acesso em: 20.11.2021.

RIELLO, Giorgio. **História da Moda da Idade Médias aos nossos dias**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.

RIBEIRO, Aileen. Introdução. In: RACINET, Albert. **Enciclopédia histórica do traje**. Lisboa: Replicação, 1994. p. 4-7.

RIBEIRO JR., João. **O que é positivismo**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 2017.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências**: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

RUBLACK, Ulinka; HAYWARD, Maria. **The First Book of Fashion – The Book of Clothes of Matthäus & Veit Konrad Schwarz of Augsburg**. London: Bloomsbury, 2015.

R. T.. A Exposição Joafnas na Associação de Imprensa. **Folha do Norte**. Belém. 15.05.1917. (Biblioteca Arthur Vianna).

SABINO, Marco. **Dicionário da moda**. Rio de Janeiro: Elsevier, Campus, 2007.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. Era uma vez a moda...: algumas histórias para se lembrar. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 33-35, 2010.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. Das ementas de História da Moda ao conhecimento histórico. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v.8, n.17, 2015. p. 13-22.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **O Jovem Victor Meirelles: tempos, traços e trajes.** Florianópolis: Museu Victor Meirelles/Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2020.

SANTUCCI, Natália de Noronha. Historiografia de Moda - Um levantamento da produção acadêmica em São Paulo. In: **Anais Moda Documenta 2015.** Disponível em: http://www.modadocumenta.com.br/anais/anais/5-Moda-Documenta-2015/04-Sessao-Tematica-Historia-da-Indumentaria-e-da-Moda/Natalia-Santucci_Historiografia-de-Moda---Um-Levantamento-da-Producao-Academica-em-SP.pdf. Acesso em: 29.12.2019.

SANTUCCI, Natália de Noronha. Historiografia de Moda - Um levantamento sobre a produção acadêmica no Rio Grande do Sul. In: VIANNA, Marcelo et. al. (orgs.). **O historiador e as novas tecnologias: Reunião de artigos do II Encontro de Pesquisas Históricas – PUCRS.** Porto Alegre: Memorial do Ministério Público do Rio Grande do Sul, 2015. p. 506-524. Disponível em: <http://editora.pucrs.br/acessolivre/anais/ephis/assets/edicoes/2017/arquivos/5.pdf>. Acesso em: 29.12.2019.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a Belle-Époque.** 2. ed. Belém: Paka-Tatu, 2002.

SCHWARZ, Matthäus; RENNER, Narziss. **Das schwarzsches Trachtenbuch I.** Alemanha, 1560. Disponível em: <https://archive.org/details/dasschwarzschest00schw/>. Acesso: 30.12.2019

SIOGE - SERVIÇO DE IMPRENSA E OBRAS GRÁFICAS DO ESTADO. **A Flecha.** Reedição Fac-similar. São Luís, Maranhão: Sioge, 1980.

SILVA, Kalina Vanderlei. **Dicionário de conceitos históricos.** São Paulo: Contexto, 2013.

SIMMEL, George. **Filosofia da Moda.** Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

SMITH, Nancy Macdonell. **Prezinho Básico: a verdadeira história dos 10 favoritos da moda.** São Paulo: Planeta, 2004.

SODRÉ, Nelson Werneck. **O Naturalismo no Brasil.** 2 ed. Rio de Janeiro: Nossa Terra, 1992.

SOUZA, Gilda de Mello. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987 [2009].

TÁVORA, Araken. **Pedro II através da caricatura.** Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1975.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SPICER, Joaneath. The Renaissance elbow. *In*: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (org.). **A Cultural History of Gesture** – From Antiquity to the Present Day. Cambridge: Polity Press, 1991. p. 84-128.

STEVENSON, NJ. **Cronologia da Moda**: de Maria Antonieta a Alexander McQueen. Tradução Maria Luiza X. e A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

TAYLOR, Lou. **The study of dress history**. Manchester: Manchester University Press, 2002.

TAYLOR, Lou. **Establishing dress history**. Manchester: Manchester University Press, 2004.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. Mulatas, caboclas e escravizadas: modas de mulher na cidade de Belém (1870-1912). **Revista Crítica Histórica**, [S. l.], v. 11, n. 22, p. 398–421, 2020. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/criticahistorica/article/view/10698>. Acesso em: 20 nov. 2021.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. Entre Tecidos e Adornos: a moda das mulheres das camadas populares na Belém da Belle Époque (1870-1912). **Gênero na Amazônia** / Universidade Federal do Pará/ GEPEM. - n. 13 (jan./jun., 2018) p. 169-186 - Belém: GEPEM, 2018. Disponível em: http://generonaamazonia.ufpa.br/edicoes/edicao-13/Revista-Genero-Amazonia_13ed.pdf. Acesso em: 20.11.2021.

TEIXEIRA, Amanda G. No estúdio fotográfico de Fidanza: a construção da imagem das mulheres escravizadas na cidade de Belém (1869-1875). **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 15, n. 30, p. 157–180, 2020. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1239>. Acesso em: 20 nov. 2021.

The Lady's Magazine, Or, Entertaining Companion for the Fair Sex (London). Londres, 1770-1832. Disponível em: <https://archive.org/details/ladys-magazine>. Acesso em: 08.11.2021

THE STATE TRETYAKOV GALLERY. The Collector of Success: Leon Bakst. Google Arts and Culture. Exposição Virtual - Página Web, 2021. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/_/5AHOvpiBHBj26w. Acesso em: 06.11.2021.

THE WARBURG INSTITUTE. **Site oficial**. 2021. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/>. Acesso em: 20.11.2021.

VECELLIO, Cesare. **De gli habiti antichi et moderni di diuerse parti del mondo libri dve**. Venetia: Presso Damian Zenaro, 1590. Disponível em: https://archive.org/details/gri_33125012247702/. Acesso: 30.12.2019.

VECELLIO, Cesare. *Habiti antichi e moderni di tutto il mondo / di Cesare Vecellio; di nuovo accresciuti di molte figure = Vestitus antiquorum recentiorumque - totius orbis per Sulstatium Gratilianum ... Latin declarati*. Venetia: Appresso i Sessa, 1598.

Gallica. Disponível em: https://memonum-mediatheques.montpellier3m.fr/MEMONUM/DOC/IFD/TEXTE_IMPRIME_42110RES. Acesso: 01.11.2021.

VERNET, Carle. *Cris de Paris*: [estampe] / par Carle Vernet. Paris, 1815. **Gallica.** Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10507321v/>. Acesso em: 01.11.2021.

VIANA, Fausto. **Para documentar a moda**: de James Laver às blogueiras fashion. São Paulo: Edusp, 2017.

VICO, Enea. **Diversarum gentium nostrae aetatis habitus**. Venetia, 1558. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.495942>. Acesso em 01.11.2021.

VOLPI, Maria Cristina; OLIVEIRA, Madson; **Estudos de Indumentária e Moda no Brasil – Tributo a Sophia Jobim**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2019.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. *In*: WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. Organização Leopoldo Waizbort. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 7-22.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. Organização Leopoldo Waizbort. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WELTERS, Linda; LILETHUN, Abby. **Fashion History**: A global view. London: Bloomsbury, 2018.

WILCOX, R. Turner. **La moda en el vestir**: ciento sesenta y tres planchas con 1.650 dibujos, accesorios, ideas, evolución completa del difícil arte de la moda. Buenos Aires: Centurión, 1942.

WILSON, Elizabeth. **Enfeitada de Sonhos**: Moda e Modernidade. Tradução de Maria João Freire. Lisboa: Edições 70, 1985.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Tradução de João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

APÊNDICES

APÊNDICE 1 – LISTAGEM DAS OBRAS DA BIBLIOTECA JOÃO AFFONSO (HAGE, 2019e).

Como apresentado durante o capítulo sobre *Três Séculos de Modas*, em 2019 foi realizada a construção da Biblioteca João Affonso¹⁹⁶, contendo as obras referenciadas pelo autor em sua bibliografia, com o intuito de aprofundar o conhecimento sobre os livros acessados e procurar questões que pudessem ajudar na análise das imagens da obra.

Questões sobre a bibliografia da obra foram discutidas em estudos de 2019 e 2020, mas como a listagem das obras e sua localização em acervos não foi devidamente publicada em meio algum (a não ser o próprio site), achei pertinente apresentar aqui um quadro contendo as mesmas.

A listagem segue um modelo mais simples dos apresentados na tese, contendo data, autor ou diretor da publicação, título, a localização do acervo da obra e se a mesma possui ou não ilustrações – questão importante para a pesquisa. Como a maioria das obras não é citada no texto, não foi usado padrão de citação e nem as obras estão contidas nas referências desta tese.

A organização das publicações segue as categorias definidas para o *site* e indica-se o ingresso no mesmo para acesso rápido aos arquivos e leituras das pequenas descrições sobre as obras, que devido a extensão deste trabalho achamos melhor suprimir. Vale notar que as obras de história do vestuário desta bibliografia de Affonso foram citadas anteriormente, contudo são mantidas aqui como referência à totalidade da biblioteca digital.

HISTÓRIA DA MODA E ESTILOS DA ARTE				
Ano	Autor	Título da obra	Ilustração	Acervo
1875	Charles Blanch	L'art dans la parure et dans le vetement	Sim	Internet Archive
1890	Ary Renan	Le costume em France	Sim	Internet Archive
1896	Charpentier, G.; Fasquelle, E.	Un Siécle de Modas Féminines (1794-1894)	Sim	Internet Archive

¹⁹⁶ Disponível em fernandohage.weebly.com/bibliotecajoaofonso. Todos os *links* das obras referenciadas foram revisados em 22.11.2021.

1900	Émile Bayard	L'art de reconnaître les styles - le style louis XIV	Sim	Internet Archive
1920	Albert Gleizes e Jean Metzinger	Du cubisme et des moyens de le comprendre	Sim	Internet Archive
LIVROS DE CARICATURAS E LIVROS ILUSTRADOS				
<i>Ano</i>	<i>Autor</i>	<i>Título da obra</i>	<i>Ilustração</i>	<i>Acervo</i>
1846	Paul Gavarni	Oeuvres choisies de Gavarni - Fourberies de femmes	Sim	Internet Archive
1866	Théophile Gautier	La capitaine Fracasse	Sim	Internet Archive
1869	Louis Fiquier	Les merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes	Sim	Internet Archive
1892	Abbé Prévost	Manon Lescau	Sim	Internet Archive
1896	Librairie Hachette e Cie.	Las capitales du monde	Sim	Internet Archive
1912	Honoré de Balzac	Oeuvres completes de Honoré de Balzac	Sim	Internet Archive
1898	Pierre Larousse	Nouveau Larousse illustré : dictionnaire universel encyclopédique	Sim	Internet Archive
REVISTAS ILUSTRADAS FRANCESAS				
<i>Ano</i>	<i>Diretor/Editor</i>	<i>Título da obra</i>	<i>Ilustração</i>	<i>Acervo</i>
1863-1943	Émile Planat Marcelin	La Vie Parisienne	Sim	Gallica BnF
1857-1938	Charles Yriarte	Le Monde Illustré	Sim	Internet Archive
1843-1957	R. Baschet	L'illustration	Sim	Internet Archive
1901-1916	[s.n.]	Femina	Sim	Internet Archive
1910-1943	[s.n.]	Excelsior	Sim	Internet Archive
1912 ¹⁹⁷	[s.n.]	Costumes Parisiens	Sim	Internet Archive
REVISTAS ILUSTRADAS BRASILEIRAS				
<i>Ano</i>	<i>Diretor/Editor</i>	<i>Título da obra</i>	<i>Ilustração</i>	<i>Acervo</i>
1879-1904	Livraria Lombaerts	A Estação	Sim	Biblioteca Nacional Digital
1901-1958	[s.n.]	Ilustração Brasileira	Sim	Biblioteca Nacional Digital
1901-1918	[s.n.]	Revista da Semana	Sim	Biblioteca Nacional Digital

¹⁹⁷ João Affonso cita obra homônima de 1875. Acredita-se que a obra aqui catalogada se trata de um conjunto de gravuras desse mesmo título, publicados ou organizados em 1912.

1915	[s.n]	Era Nova	Sim	Biblioteca Nacional Digital
LIVROS BRASILEIROS				
<i>Ano</i>	<i>Autor</i>	<i>Título da obra</i>	<i>Ilustração</i>	<i>Acervo</i>
1853-1855	Álvares de Azevedo	Lyra dos vinte anos	Não	Projeto Livro Livre / Domínio Público
1901	João Ribeiro	História do Brasil	Não	Internet Archive
1908	Theodoro Braga	A Fundação da Cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará	Não	Fundação Cultural do Pará - FCP
TEXTOS TEATRAIS				
<i>Ano</i>	<i>Autor</i>	<i>Título da obra</i>	<i>Ilustração</i>	<i>Acervo</i>
1873	Clairville, Siraudin e Victor Koning	La fille de madame Angot	Não	Internet Archive
1882	Molière – J-B. Poquelin	Théâtre Complete	Não	Internet Archive
1910 [1897]	Edmond Rostand	Cyrano de Bergerac	Sim	Internet Archive
HISTÓRIA FRANCESA E LIVROS DE MEMÓRIA				
<i>Ano</i>	<i>Autor</i>	<i>Título da obra</i>	<i>Ilustração</i>	<i>Acervo</i>
1755-1842	Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun	Souvenirs de Madame Vigée Le Brun	Não	Internet Archive
1889	Madame Carette	Souvenirs intimes de la court de Tuileries	Não	Internet Archive
1881	M. Adolphe de Lescure	Le Femmes Philosophes	Não	Internet Archive
1902	Frantz Funck-Bentrano	La mort de la reine	Sim	Internet Archive
1911	Hector Fleischmann	Réquisitoires de Fouquier-Tinville	Não	Internet Archive
LIVROS DOS IRMÃOS GOUNCOURT				
<i>Ano</i>	<i>Autor</i>	<i>Título da obra</i>	<i>Ilustração</i>	<i>Acervo</i>
1862	Edmond e Jules de Goncourt	La Femme au Dix-huitième siècle	Não	Internet Archive
1879	Edmond e Jules de Goncourt	Histoire de Marie-Antoinette	Não	Internet Archive
1881	Edmond e Jules de Goncourt	La Maison d'un artiste au XIX siècle	Não	Internet Archive

1886	Edmond e Jules de Goncourt	Madame de Pompadour	Sim	Internet Archive
1889	Edmond e Jules de Goncourt	Histoire de la société française pendant la révolution	Sim	Internet Archive
1901	Edmond e Jules de Goncourt	La Duchesse de Chateauroux et ses souers	Não	Internet Archive
1903	Edmond e Jules de Goncourt	La Du Barry	Não	Internet Archive
1903	Edmond e Jules de Goncourt	Portraits intimes du dix-huitième siècle	Não	Internet Archive

APÊNDICE 2 – LISTAGEM DE LIVROS ILUSTRADOS DE HISTÓRIA DO VESTUÁRIO, DE AUTORES INTERNACIONAS REFERENCIADOS POR JOÃO AFFONSO (1923), GILDA DE MELLO E SOUZA (1987) JOÃO BRAGA (2004), FLÁVIO DE CARVALHO (2010) E GILDA CHANTAIGNER (2010).

Este mapeamento, criado durante o processo de análise de obras publicadas no Brasil, teve o intuito de levantar, de forma preliminar, as obras ilustradas citadas pelos principais autores da história do vestuário produzida no país até 2010. Isso objetiva elaborar, no futuro, mais considerações sobre a circulação das referidas obras, assim como analisar as trocas culturais entre a produção de diferentes regiões em contato com a realidade brasileira.

As obras citadas com autores (em modelos ABNT) encontram-se disponíveis nas referências. Caso contrário, elas não foram acessadas durante a pesquisa, podendo ser edições diferentes.

Ano	Autor	Título da obra	País do Autor	Citador por
1875	BLANC, Charles	L'art dans la parure et dans le vetement	França	Affonso (1923)
1877	QUICHÉRAT, Jules Étienne Joseph.	Histoire du costume en France depuis les 18e siècle	França	Affonso (1923)*
1890	RENAN, Ary	Le costume em France	França	Affonso (1923)
1894, 1896	CHARPENTIER, G.; FASQUELLE, E.	Un Siècle de Modes Féminines (1794-1894)	França	Affonso (1923), Souza (1987)

1896	HOTTENROTH, Friedrich	Le costume, les armes, les bijoux, la céramique, les ustensiles, outils, objets mobiliers, etc. : chez les peuples anciens et modernes. (2 volumes)	Alemanha	Affonso (1923)*
1900	BAYARD, Émile	L'art de reconnaître les styles – le style louis XIV	França	Affonso (1923)
1909	VON BOEHN, Max	La Moda – uomini e costumi del secolo XIX da dipinti e incisioni (3 vols.)	Alemanha	Souza (1987)
c.1920	Mattos Sequeira	História do Trajo em Portugal (Enciclopédia pela Imagem)	Portugal	Souza (1987)
1928	VON BOEHN, Max	La Moda: Historia del traje em Europa desde los Orígenes del Cristianismo hasta nuestros dias	Alemanha	Carvalho (2010)
1935	VON BOEHN, Max	Mode and Manners (4 vols.)	Alemanha	Souza (1987)
1937	Willett Cunnington	English Women's Clothing in the Nineteenth Century	Inglaterra	Souza (1987)
1942	Katherine Morris Lester	Historic Costumes – A resumé of the characteristic types of costume from the most remote times to the presente day	Estados Unidos	Souza (1987)
1943	LAVIER, James	Fashion and Fashion plates 1800/1900	Inglaterra	Souza (1987)
1944	Marcel Vertes	Art and Fashion	França	Carvalho (2010)
1946	WILCOX, R. Turner	La moda en el vestir	Estados Unidos	Souza (1987)
1946	LAVIER, James	Taste and Fashion, from the French Revolution to the present day	Inglaterra	Souza (1987)
1948	DAVENPORT, Millia	The book of costume	Estados Unidos	Souza (1987)
1965	CONTINI, Mila	A moda: 5.000 anos de elegância	Itália	Carvalho (2010), Braga (2004)
1976, 1992	KYBALOVA, Ludmila	Encyclopédie illustrée du costume e de la mode	República Tcheca	Chantaigner (2010), Braga (2004)
1974	Anderson Black; Madge Garland	Storia della moda	Estados Unidos	Braga (2004)
1975	BRAUN & SCHNEIDER	Historic costumes in pictures	Alemanha	Chantaigner (2010)
1983, 1996	BOUCHER, François	Histoire du costume em occident d'antiquité a nos jours / Histoire du costume em occident: des origine à nous jours	França	Chantaigner (2010), Braga (2004)
1986	Yvonne Deslandres; Florence Müller	Histoire de la mode au XXIeme siècle	França	Braga (2004)

1992	Maurice Leloir	Dictionnaire du costume et ses accessoires, des ares et de etoffes des origines à nous jours	França	Braga (2004)
1993	John Peacock	Storia illustrata del costume dal novecento a oggi	Inglaterra	Braga (2004)
1994	RACINET, Albert	Enciclopédia histórica do traje	França	Braga (2004)
1997	Colin McDowell	Histoire de la mode masculine	Estados Unidos	Braga (2004)
1998	Jack Cassin-Scott	The illustrated encyclopedia of costume and fashion: from 1066 to the present	Estados Unidos	Braga (2004)
1999	François-Marie Grau	Histoire du Costume	França	Braga (2004)

*As obras de Quichérat e Hottenroth foram introduzidas pela sua citação no texto do autor João Affonso (1923) e não por estarem em sua bibliografia.