

16a
edição**Jogo de Imagens: a relação entre a arte e a moda na França do século XVIII**

Por Laura Ferrazza de Lima

Email: laura_de_lima@yahoo.com.br.

Doutoranda em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Resumo

O presente artigo visa introduzir a discussão sobre a relação entre as imagens da arte e as imagens da moda produzidas na França do século XVIII. Para tanto lança mão de algumas discussões teórico-metodológicas acerca do uso das imagens como fontes para a História. O corpo documental é composto por duas categorias de imagens: pinturas e gravuras de moda. O recorte temporal inicia na época da Regência (1715) e vai até a eclosão da Revolução Francesa (1789). O texto procura abordar a ideia de uma estética partilhada entre a produção de obras de arte e de gravuras de moda. Uma das questões colocadas é compreender como a arte e a moda se relacionam no século XVIII francês e de que forma ajudam a construir esse regime de visualidade? Pretende-se por fim contribuir para as discussões ainda escassas sobre a história da vestimenta sob o olhar dos historiadores.

Palavras-chave: História da Arte – História da Indumentária – França no século XVIII**Abstract**

This article intends to be an introductory discussion on the relation between art images and fashion images produced in XVIIIth century France. With that aim, it approaches some theoretical and methodological discussions on the use of images as History sources. The documental corpus is composed by two categories of images: paintings and fashion plates. The period under scrutiny begins in the time of the Regency (1715) and stretches to the eclosion of the French Revolution (1789). The article searches for traces of aesthetic ideas shared by art works and fashion plates, trying to find answers to questions such as: how art and fashion relate to each other within the XVIIIth century in France and how they help to build a regime of visuality? Finally, the article intends to contribute to the yet scant discussions on the place of clothing as a historical source.

Keywords: Art History – Costume History – XVIIIth century France.

O presente artigo aborda as relações entre a arte e a moda na França do século XVIII através de um determinado corpo de imagens. Essa temática pode desdobrar-se em uma interessante perspectiva de pesquisa em relação ao mundo da cultura ibérica. Afinal de contas, o modelo do luxo francês foi exportado para toda a Europa. Se a França, no século XVIII, era o país culturalmente mais influente junto às cortes europeias, essa influência se dava de forma exemplar no que se refere à indústria do luxo, a qual naturalmente abrange o campo da moda. Para melhor compreender a influência francesa no tocante à indumentária e a algumas manifestações artísticas no mundo ibérico, pareceu-me apropriado voltar-me ao contexto que lhe serviu de modelo.

Pretende-se aqui dar alguns primeiros passos na demonstração de que o contexto francês ajuda a explicar o papel das formas vestimentares na península ibérica e, por conseguinte nas Américas.

Procuo trabalhar principalmente com dois tipos de imagens: pinturas e gravuras de moda produzidas no século XVIII. A primeira categoria inclui, de um lado, retratos e, de outro, obras representando reuniões elegantes em jardins e no interior de residências, inspiradas no chamado “estilo de gênero” – caracterizado por não tratar de temas grandiosos, e sim do cotidiano. No entanto, esse estilo tentava também escapar a uma representação considerada “vulgar”, preferindo abordar o cotidiano por meio de uma referência idealizada ao modo de vida da aristocracia. Ao mesmo tempo, havia nessas pinturas uma espécie de retorno à natureza e um gosto por cenas de intimidade, diferente do grandiloquente estilo anterior, o Barroco. Os criadores do estilo de gênero foram os holandeses no século XVII[1], mas a prática foi apropriada por artistas franceses e ingleses no século XVIII. O interesse despertado por essa vertente pictórica na Inglaterra e na França está vinculado a uma série de motivos. Por um lado, o gosto da própria aristocracia havia mudado. No lugar do esplendor quase opressivo do século XVII, cuja manifestação máxima é o Palácio de Versalhes, a aristocracia voltava-se agora para a decoração de interiores – com seus “apartamentos íntimos”, ornados de guirlandas esculpidas e rebaixamentos em estuque de gesso. Nesses ambientes em que a delicadeza substituiu a grandiosidade, as cenas de convívio íntimo, polido e gracioso encaixavam-se à perfeição. Ao mesmo tempo, o mercado consumidor de arte ampliava-se na Inglaterra e na França. Agora, um número maior de pessoas podia comprar quadros para decorar suas residências: obras em estilo de gênero eram procuradas não apenas pela nobreza, mas também por membros da classe mercantil em ascensão.[2] As representações idealizadas do cotidiano de pessoas ricas e despreocupadas pareciam adequadas não apenas às casas aristocráticas, mas também aos lares da burguesia enriquecida.

A escolha por pinturas com essa temática deve-se à possibilidade de melhor observar os trajes da época – o que também ocorre nos retratos. Entre os artistas do período que produziram retratos e pinturas de gênero, alguns dos mais representativos são Jean François de Troy, Jean Batiste Simeon Chardin, François Boucher, Honoré Fragonard – e também Watteau, precursor de uma nova estética na pintura do início do século XVIII, no estilo que se convencionou chamar de Rococó.[3] Embora todos esses artistas retratassem cenas passadas em jardins particulares[4] ou reuniões em salas de decoração intimista, Chardin diferenciou-se dos demais por preferir retratar burgueses, membros das classes médias urbanas e até serviçais.[5]

A segunda categoria de imagens com as quais trabalho, são as gravuras de moda ou *fashion plates*, que surgiram no início do século XVIII. Antes disso, já existiam os chamados *costume plates*, que registravam a moda depois do acontecido: ou seja, mostravam como as pessoas se vestiam em períodos anteriores (ainda que, muitas vezes, tratassem de épocas recentes). O público que consumia essas imagens era reduzido, limitando-se a aristocratas curiosos, profissionais da moda de alto nível e artistas em busca de modelos[6]. A novidade dos *fashion plates* residia, primeiramente, no fato de que essas imagens indicavam o que as pessoas deveriam usar para estarem na moda – não eram um simples registro, mas uma espécie de guia de estilo.

O surgimento e a expansão dos *fashion plates* marcaram, portanto, o início da imprensa ilustrada de moda. Isso possibilitou uma maior variedade nas roupas femininas e uma mais ampla circulação das informações sobre vestimentas. A princípio, os *fashion plates* eram publicados em fascículos avulsos ou em almanaques – itens de alto custo, que só podiam ser adquiridos por pessoas abastadas. Contudo, nessa época, já circulavam cópias clandestinas – ou “piratas”[7] – desses figurinos. Na segunda metade do século XVIII, porém, essas gravuras passaram a ser publicadas em revistas femininas, que eram acessíveis a um público mais amplo. As primeiras edições nesse modelo surgiram na Inglaterra:

O *The Lady's Magazine* começou a publicá-los a partir de 1770. E, de repente, figurinos semelhantes estavam sendo publicados em toda Europa. Para nós, acostumados às ilustrações de moda, é difícil compreender que, antes da invenção do *fashion plate* (gravura de moda), obter informações sobre a última moda era muito trabalhoso. [8]

Depois da Inglaterra, a publicação de *fashion plates* em revistas femininas surgiu também na França, espalhando-se daí por toda a Europa. Com isso, as imagens de moda se popularizaram de tal forma que os fascículos e os almanaques, antes restritos à nobreza e à alta burguesia, tornaram-se mais acessíveis, ganhando grande circulação. É interessante notar que, nessa época, novas tecnologias têxteis também baratearam a produção de tecidos.

-dos, estendendo e alargando a possibilidade de que não apenas a nobreza acompanhasse os modismos [9].

Uma das mais célebres coleções de figurinos da época foi *La galerie des modes*, editada regularmente na forma de fascículos, entre 1778 e 1787. De acordo com Daniel Roche, trata-se da “mais bela coleção desse tipo”, que “jamais foi estudada em detalhe”. [10] Era formada por mais de 435 estampas, publicadas em álbuns de três a seis folhas. Ainda segundo Roche, “é o protótipo do trabalho exemplar de uma equipe editorial reunida pela dinâmica veloz da moda em constante mutação” [11].

Os *fashion plates* eram produzidos por especialistas nas técnicas de entalhe – que, na maior parte das vezes, copiavam desenhos feitos por outros. O papel do gravurista, geralmente, era quase o de um técnico. Em sua maioria, os desenhistas cujas obras serviam de base a essas gravuras não eram pintores famosos, mas especialistas na representação de vestimentas – tais como Pierre-Thomas Leclerc. Houve, contudo, exceções, como o próprio Watteau, que além de pintar quadros, dedicou-se à produção de figurinos de moda. Também havia casos de artistas que eram ao mesmo tempo ilustradores e gravuristas, como Jean-Michel Moreau, o Jovem, que produzia entalhes a partir de seus próprios desenhos.

O estudo das relações entre a moda e a arte da França do século XVIII é importante não apenas para o conhecimento da cultura francesa, como também para iluminar suas consequências na Europa como um todo e, mais especificamente, na Península Ibérica. Segundo François Boucher, a alta sociedade em Portugal e Espanha seguia geralmente a moda francesa, o que não impedia o desenvolvimento de trajes regionais [12]. Boucher afirma, ainda, que a indumentária espanhola não influenciou a moda francesa – exceto no âmbito de roupas para bailes à fantasia e figurinos de balé [13]. Em Portugal, “onde a arte francesa encontra na corte seu melhor apoio, imitam-se também as modas de Paris” [14]. Se a relação entre a corte portuguesa e a arte e a moda francesa é tão intensa no século XVIII, de que forma essa interação teve influências no Brasil?

Um exemplo do alcance da indústria do luxo na colônia portuguesa das Américas encontra-se na coletânea *História das Mulheres no Brasil* [15]. O texto de Emanuel Araújo, *A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia* aponta como, no início do século XVIII no Brasil, o luxo no vestir era vinculado à prostituição – tanto por prostitutas negras, geralmente escravas, quanto brancas. Em 1709, o excesso de fausto exibido pelas chamadas “mulheres desonestas” chegou a se tornar uma preocupação para as autoridades portuguesas. O soberano emitiu um decreto proibindo que as escravas utilizassem “sedas, nem de telas, nem de ouro, para que assim se lhes tire a ocasião de poderem incitar para os pecados com os adornos custosos de que se vestem” [16]. Mais tarde, o luxo deixou de ser associado apenas à prostituição e atingiu também o séquito das senhoras da alta sociedade. Segundo Araújo: “no final do século XVIII, Deus parecia estar cansado para punir a vaidade feminina, visto que o luxo não só aumentou como se estendeu às escravas que acompanhavam suas senhoras porta afora” [17].

O século XVIII marcou o início de uma nova etapa para a moda, que forma um contínuo com os dias de hoje. A maioria dos teóricos da moda considera seu surgimento como fenômeno histórico no fim da Idade Média. Desde então, ela está relacionada com a vontade de individualizar-se através das aparências [18]. Talvez o primeiro momento em que isso se manifesta de forma evidente seja o século XVIII: nesse período, o desejo de individualização já não é percebido apenas nas representações visuais da arte, mas clama pela criação de imagens próprias, as gravuras de moda. Além disso, nessa época, as mudanças na moda tornam-se mais velozes e mais acessíveis.

Quando falo do século XVIII francês, não me refiro de forma alguma a um todo unívoco, mas a balizas muitas vezes difíceis de localizar. Começamos com a tentativa de assinalar um marco inicial: a morte de Luís XIV, em 1715. Até esse momento, ainda temos permanências do século XVII, conhecido como “o Grande Século”. Afinal, aquele rei fora o grande modelo de monarca absoluto, além de ter sido muito influente em questões de estilo. Nos últimos anos de vida do chamado Rei-Sol, tanto a moda [19] como a arte [20] sofreram algumas alterações significativas – embora, nesse período, tais mudanças já não ocorressem por influência direta do soberano, que se encontrava em seu ocaso. Com a morte de Luís XIV, o estilo Barroco entra em declínio na França. Em seguida, no período da Regência, surgem sugestões de novos estilos. Inicia um processo de transição entre o gosto grandioso e o apreço pelo decorativo. A imponência das estátuas e das alegorias deu lugar aos bibelôs; cenas de conquista foram substituídas pela representação de trovadores em galanteios; em vez dos formidáveis deuses olímpicos, com suas poses majestosas, o mármore agora moldava ninfas em repouso, numa mistura de indolência e hedonismo, enfeitando as margens dos lagos artificiais, nos jardins particulares.

Esses são exemplos de uma arte que dá conta de um espírito de valorização da natureza, através de cenários idealizados e idílicos. Esses novos ideais expressavam-se também através de mudanças na sociabilidade da corte, que deixou de centrar-se na pompa dos grandes salões de Versalhes e passou a se reunir em espaços mais intimistas, como o Trianon – construção que representou um tributo à natureza – e o Petit Trianon – um refúgio de intimidade. O marco final dessa pesquisa seria a eclosão da Revolução Francesa em 1789. Contudo, não podemos falar de uma ruptura absoluta e abrupta na moda e na arte, como sempre se acreditou, mas da continuação de um processo que já vinha sendo gestado: veremos, por exemplo, o quanto a moda setecentista foi um primeiro impulso para a moderna concepção de moda.

Cabe lembrar que, no período delimitado, houve também inúmeras modificações no campo das ideias, ocorrendo um dos maiores movimentos intelectuais da modernidade, o Iluminismo, que acarretou uma nova forma de ver o mundo. Todas essas modificações políticas e filosóficas refletiram numa nova relação com o poder. O absolutismo monárquico dava espaço a ideias de liberdade. Essas importantes reflexões filosóficas tiveram também grande impacto sobre a criação artística e a moda. O gosto pela simplicidade refletia ideais como o do “retorno à natureza” propagado pelo filósofo Jean Jacques Rousseau[21]; ao mesmo tempo, a solenidade iluminista tinha seus contrapontos, e o nascimento de uma era da Razão era contrabalançado pela multiplicação de rendas e fru-frus.

O historiador J. C. Schmitt alerta para a necessidade dos pesquisadores da imagem de propor uma cronologia, uma vez que a simples sucessão de estilos é insatisfatória. Por outro lado, “aplicar para a arte uma cronologia elaborada seguindo apenas as problemáticas da história social pode igualmente levar a subestimar os ritmos de evolução próprios às imagens e aos seus usos.”[22] Isso significa que a imagem não pode estar atrelada apenas às transformações sociais, pois possui uma dinâmica própria, que vai além da época de sua elaboração. Esse problema da periodização pode ser percebido em minha fonte devido à dificuldade de limitar temporalmente as pinturas de inspiração Rococó. Embora esse período artístico seja comumente limitado às primeiras décadas do século XVIII, com as obras de Watteau, o estilo delicado e cortesão estende-se no mínimo até meados do mesmo século e, na segunda metade, convive com o chamado Neoclássico. O Rococó parece ter tido uma forte relação com a moda do século XVIII, principalmente quando comparamos alguns quadros do período com as gravuras de moda.

Ocorre o convívio de estilos diferentes na arte francesa em um mesmo século. Ainda que muitos teóricos considerem as tipificações redutoras, devo mencionar que os historiadores da arte afirmam a existência de dois estilos sucessivos no período, o Rococó (de 1715 a 1745) e o Neoclássico (a partir de 1770). Essa divisão temporal não aparece de forma clara ao observarmos a produção artística da época. As obras com as quais trabalho são ditas de inspiração Rococó, tipo de estética que aparece também nos trajes do período e, também, nas gravuras de moda que surgirão após o início do estilo. Este perdura, dependendo da temática do quadro.

Por fim, vale notar que, no final do período delimitado, o protagonismo francês na moda torna-se relativo – ou, pelo menos, não tão exclusivo. A partir da década de 1780[23], disseminou-se no mundo do vestuário uma espécie de anglomanía. A Inglaterra vinha se tornando dominante no cenário internacional. Como primeira monarquia constitucional do mundo e líder da Revolução Industrial, o país estava a caminho de se tornar a grande potência do século XIX. Entretanto, no tocante à cultura – e aí também se inclui o vestir – a importância do modelo francês continuava grande; para comprovar isso, basta lembrar que o francês ainda era a língua oficial das cortes. Ainda assim, é inegável que o crescimento político e industrial dos ingleses teve reflexos na moda do final do século XVIII.

Régis Debray afirma: “todo documento visual é uma ficção”[24], ou seja, uma representação e não uma verdade. Não pretendo, aqui, provar que a moda setecentista é tal qual aparece nas imagens e nem que as pessoas viviam da maneira sugerida pelos quadros. O importante é mostrar a relação entre a moda e a arte na França das Luzes, mas demonstrar isso através das imagens. Assim sendo, pretendo analisar de que maneira esses campos se cruzaram e estabeleceram trocas possíveis, que podem ser mais bem vistas do que ditas. O medievalista Jean Claude Schmitt, que se debruçou sobre o estudo da cultura visual na Idade Média[25], no primeiro capítulo de seu livro, *O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média* fez um importante apanhado da relação entre os historiadores e as imagens. Segundo ele, as trocas entre a história e a história da arte resultaram em significativas consequências para ambas. Tais trocas, por um lado, fizeram o historiador da arte refletir sobre sua disciplina; por outro lado, o historiador se defrontou com a dimensão social das obras de arte[26].

Ele elenca as condições sobre as quais deve haver uma colaboração entre as áreas: a primeira é o estabelecimento de uma perspectiva historiográfica dessa aproximação; a segunda se refere aos métodos utilizados para a análise de imagens. A terceira e última condição diz respeito à necessidade de criarmos “problemáticas históricas que levem em conta o lugar reservado às imagens no funcionamento das sociedades” [27]. Daí surge a seguinte questão: como a arte e a moda se relacionam no século XVIII francês e de que forma ajudam a construir um regime de visualidade?

O século XVIII foi, para Gilles Lipovetsky, o século de promoção da moda [28], devido às mudanças em dois importantes espaços da sociedade: a corte e a cidade. Esses dois meios passaram a ressaltar o prazer e a felicidade. Os indivíduos adquiriam as novidades graças às facilidades materiais. Deste momento em diante, a liberdade foi concebida como a satisfação dos desejos pessoais. Houve uma substituição de valores com relação ao período antecedente, a época de Luís XIV e o auge da aristocracia. O gozo pessoal passou a prevalecer sobre a glória; a *finesse*, sobre a grandeza; a sedução sobrepujou a exaltação sublime, a volúpia venceu a majestade ostentatória, e o decorativo se impôs sobre o emblemático. Todas essas novas sensibilidades são também características que aparecem na arte Rococó. Afinal, Lipovetsky quer nos dizer que, do mundano, nasceu o culto moderno da moda. Segundo o autor, a moda está na fundação de uma moral individualista, que dignifica a liberdade, o prazer e a felicidade. Enfim, o século XVIII conciliaria o espírito hedonista com a razão, a moderação e a virtude [29]; elementos presentes nos debates dos pensadores iluministas.

O século XVIII foi uma época de muitas transformações, período de grande exibição nobre na França. Segundo Daniel Roche, essa era uma sociedade que priorizava a obrigação de gastar, onde economizar era até mesmo uma forma de pecado [30]. Assim, torna-se central desvendar uma possível relação entre a arte e a moda na França durante o século XVIII. Se esta existiu, de que maneira ocorreu? Havia uma hierarquia visual ou ocorriam trocas? A Arte e a Moda compartilhariam um mesmo regime de visualidade? Esse regime depende ou não da localização temporal e espacial das imagens? Podemos dizer que a arte e a moda estão sob um mesmo denominador que rege o gosto e influencia as imagens de uma época: a estética. A análise refere-se justamente ao período em que a estética se funda como um ramo da filosofia e separa-se das artes, estabelecendo-se como uma disciplina [31].

No contexto da sociedade estudada, a moda representa um ponto de entrecruzamento de vários vetores. Um deles é o vetor econômico, que se vincula à fabricação dos tecidos, passando pela manufatura das roupas até chegar ao comércio propriamente dito; isso, sem falar na importância da moda como um produto de exportação para a França. Essa exportação não redundava apenas em um poderio financeiro, mas também simbólico; junto aos cortes do vestuário, vendia-se também o modelo sociocultural da corte francesa para o mundo, como uma forma de afirmar-se politicamente. Por fim, a moda surge como um vetor da cultura da época, expressando formas de pensamento, ideias e ideais de beleza.

Torna-se, portanto, necessário verificar de que maneira as camadas sociais se comportaram e desempenharam seus papéis dentro do teatro das aparências através do que vestiam. Quando descrevemos os trajes de uma determinada época e analisamos seus vestígios materiais, podemos verificar até que ponto um determinado artista pretendeu ser fiel ao estilo da época, ao produzir uma pintura, ou ao entalhar uma gravura.

O objetivo principal desse artigo é determinar de que maneira a arte e a moda se relacionam no período. Esses dois universos são constituídos especialmente por imagens e se tocam em muitos pontos. Uma vez que os dois campos se constroem imageticamente, é através das imagens que pretendemos investigar as trocas entre a arte e a moda. Imagens que estão inseridas numa mesma época, mas estabelecem um diálogo com outras temporalidades. Contudo, se aqui se faz uma distinção conceitual entre imagens de arte e imagens de moda, vale notar que as segundas podem ser consideradas formas artísticas. A história da arte, fundada como disciplina acadêmica por Wilkman em meados do século XVIII, estabeleceu uma diferença entre artes maiores e artes menores. (ver fonte, Shimidt). Antes do estabelecimento da disciplina e de seu desenvolvimento no século XIX a arte era vista de forma mais integrada. A arte rococó é um exemplo dessa integração: a pintura, a escultura e a decoração de interiores apareciam unidas para criar ambientes em que cada pequeno detalhe harmonizava-se com o todo numa atmosfera delicada e decorativista.

Atualmente, com a revisão dos paradigmas da história da arte tradicional e o resgate das ideias de pensadores

como Aby Warburg e Walter Benjamin[32], acredita-se que todas as imagens produzidas pelo homem tem igual importância. Dessa maneira, é possível analisar pinturas e gravuras de moda num mesmo patamar de visualidade.

Por meio dessa relativização de hierarquias podemos colocar um questionamento talvez provocativo: poderíamos dizer que não apenas a arte influenciou a moda no século XVIII francês, mas que a influência também ocorreu no sentido inverso? Nesse caso, seria possível falar de um processo de circulação visual – uma espécie de memória imagética partilhada[33] – da mesma forma que Carlo Ginzburg falou de uma “circulação cultural”[34] ? O gosto Rococó pelo detalhe, pelas cores suaves e por uma atmosfera de natureza idealizada e etérea fora transmitido também para a vestimenta. Artistas dedicavam-se a pintura de quadros, a decoração de interiores e a produção de figurinos de moda, caso de Antoine Watteau.[35]

Resta ainda a tarefa de verificar a importância das aparências para uma sociedade em transição. Liberada das preocupações políticas pela emergência do absolutismo, a nobreza buscou afirmar-se através dos artifícios; ao mesmo tempo, a burguesia enriquecida procurou imitar, como nunca, as maneiras nobres[36]. Por sinal, a base de sustentação da monarquia francesa dependeu de questões ligadas à aparência desde os tempos de Luís XIV; para comprová-lo, basta observar a importância que este soberano atribuiu a sua aparência pessoal, através das inúmeras representações artísticas de sua imagem como um grande monarca[37] e também de seu apreço pelo luxo e por trajes faustosos[38].

A imagem pode ser ela mesma um *acontecimento* – não me refiro aqui ao que ela mostra ou narra, mas à própria imagem enquanto objeto total, sem precisar aludir a algo que ocorra fora dela. A imagem-acontecimento está relacionada ao surgimento de novas técnicas de produção imagética – como as mudanças nos tipos de tintas e materiais utilizados ou a criação de novas tecnologias, como a imprensa, a fotografia e o cinema. A partir dessas inovações, produz-se um novo tipo de imagem completamente diferente das anteriores. Parte dessa pesquisa insere-se na revolução causada pelo surgimento da imprensa, que possibilitou um crescimento no acesso às imagens.

Por que escolher a moda como tema de pesquisa? Assim como as imagens, a moda também pode ser considerada um acontecimento – pois ela se transforma a todo instante, alimentada pela ânsia de novidades constantes que caracteriza a modernidade; ela encarna a mudança, opondo-se às tradições[39]. Neste caso, nas fontes que utilizo, há um duplo acontecimento, a imagem e a moda – e essa convergência se cristaliza de maneira exemplar, precisamente, nas gravuras de moda, que revolucionaram a circulação da informação sobre o vestuário e ajudaram a provocar o desejo de consumir[40].

Outro fator que motiva essa pesquisa é a importância de se refletir sobre a historicidade das imagens e a forma como são percebidas em diferentes momentos. As imagens que estudo foram recebidas primeiramente no século XVIII, mas sua capacidade de encantar, atrair e agradar – ou seja, o interesse que despertam – perdura até nossos dias. Conforme R. Debray: “A imagem fabricada é datada em sua fabricação e recepção. O que é intemporal é a faculdade que ela tem de ser percebida como expressiva até por aqueles que não têm seu código”[41]. Isso significa que, de alguma forma, as pinturas e as gravuras de moda do século XVIII são intemporais, ou seja, elas têm a capacidade de expressar algo para nós. Podemos imaginar o som das sedas movendo-se sobre a relva num quadro de Watteau e, assim, sentirmo-nos encantados por suas *fêtes champêtres*[42]. Nas gravuras de moda, por sua vez, encontramos a preocupação com a aparência, traço que une a sociedade retratada e a nossa.

Aí se insere outro fator que tornam os *fashion plates* profundamente significativos: as gravuras que estudo foram, de certa forma, as antecessoras das fotografias de moda. Annateresa Fabris, que faz um apanhado geral do impacto e dos debates gerados pela criação da fotografia, menciona em determinado momento a relação entre essa e a moda. A autora cita Mayer e Pierson, autores que enumeraram os múltiplos usos da fotografia – entre os quais se destaca a difusão dos modelos criados pela moda. Segundo os autores, esses modelos “conferem à imagem fotográfica o papel de um auxiliar poderoso numa colonização cultural **discreta**, (grifo meu) mas capaz de assegurar a primazia da França no mundo.” [43] Essa primazia no setor da moda já existia, na verdade, desde o período de Luís XIV. No século XVIII, embora a França perdesse algum espaço para a Inglaterra, o centro irradiador de moda ainda era Paris, onde gravuras de moda eram publicadas em jornais, e também se encontravam as primeiras revistas dedicadas ao tema. Essas imagens garantiram uma ampliação sem precedentes na divulgação da moda. As gravuras circulavam de forma rápida por diferentes cortes e países.

A gravura de moda foi, portanto, de meados do século XVIII até pelo menos a invenção da fotografia, o mais importante meio imagético para a difusão de novidades no setor do vestuário.

Didi-Huberman declara que: “ante a imagem, presente e passado não cessam de se reconfigurar.” [44] A imagem é duração; ela sobrevive a nós. Charles Baudelaire já falava na permanência das imagens de moda. Em seu texto “O pintor da vida moderna”, ele exalta a qualidade de um conjunto de gravuras de moda anterior a sua época:

Tenho diante dos olhos uma série de gravuras de modas que começam na Revolução e terminam no Consulado. Esses trajes que provocam o riso de muitas pessoas insensatas, essas pessoas sérias sem verdadeira seriedade apresentam um fascínio de uma dupla natureza, ou seja, artístico e histórico. Eles quase sempre são belos e desenhados com elegância, mas o que me importa, pelo menos em idêntica medida, e o que me apraz encontrar em todos ou em quase todos, é a moral e a estética da época.[46]

Nessa citação, Baudelaire coloca num mesmo patamar as gravuras de moda e a chamada “grande arte”, reconhecendo nessas imagens uma importância histórica, apesar de vê-las como presas a seu próprio tempo. Elas o tocam e o provocam de forma suficiente para que ele as comente. Baudelaire faz uma crítica severa àqueles que não percebem o valor das vestimentas do passado, considerando-as apenas caricatas. Através da imaginação, o espectador dessas imagens da moda do passado pode vê-las em movimento, em qualquer tempo.

Acerca do objeto que analisa em seu livro *Ante el tiempo* – o mural de Fra Angélico – Didi-Huberman nos leva a refletir sobre o próprio fazer historiográfico: “em que condições um objeto ou um questionamento histórico novo pode (...) emergir tardiamente em um contexto tão conhecido e tão documentado como o Renascimento florentino?” Ora, se Didi-Huberman pôde de fato encontrar novos e inéditos questionamentos em seu já repisado contexto, certamente os haverá no contexto e no tema com os quais trabalho, e que, até agora, foram objeto de escassas discussões[47].

Apesar das resistências aos estudos da moda pela filosofia, Lars Svendsen traça um panorama de diversos filósofos que trataram do tema, seja para criticá-lo ou para dele tirar conclusões; e, por fim, afirma: “a moda é pura superfície”[48]. Apesar disso, ou exatamente por esse motivo, o fenômeno da moda é importante: assim como os antigos céticos afirmavam que o mundo fenomênico contém suficientes complexidades para embasar e instigar o conhecimento[49], também naquilo que se considerou a superfície e a aparência encontram-se relevantes fenômenos a se analisar para a história. Se a moda é aparência e superfície, o século XVIII se configura como momento privilegiado para seu estudo, pois foi a época que a exaltou e a alçou à categoria *sine qua non* de existência.

Desde que existem cultura e sociedade, a indumentária se fez presente.[50] Podemos falar em “história da moda”, enquanto compreensão linear das alterações no vestuário ao longo dos tempos, especialmente em seus detalhes e técnicas. Contudo, a partir da contestação do paradigma estruturalista, surgiu a ideia de que temporalidades paralelas convivem em um mesmo momento histórico. Portanto, seguindo uma perspectiva não-linear prefiro falar da “moda na história” do que fazer uma “história da moda”.

Destacar a moda como uma mera distinção entre classes é apagar seu potencial enquanto distinção entre os indivíduos, seu papel na criação de uma identidade. Ela está para além da classe e na ordem do dia da contemporaneidade. Constitui o “clima de uma época”, para tanto é produto e produtora de seu tempo.[51] A partir da reflexão de escritores como Carlyle e filósofos como Georg Simmel, Lars Svendsen reafirma que as roupas são uma parte vital da construção social do eu: “A moda não diz respeito apenas à diferenciação de classes, (...) mas está relacionada à expressão de nossa individualidade.”[52] Esses dois importantes polos do campo dos estudos da moda – de um lado, a diferenciação de classes e, de outra, a expressão da individualidade – aparecem nas imagens que pretendo analisar.

O Século das Luzes parece ser o momento propício para constatar um elemento de modernidade vinculado à moda, a construção da identidade – a qual se expressa muitas vezes por meio da escolha dos trajes. Conforme, Svendsen:

Ainda que se possa afirmar que a moda começou por volta de 1350, seria mais correto dizer que no sentido moderno – com mudanças rápidas e um desafio constante ao indivíduo para se manter em dia com seu tempo – ela só se tornou uma força real no século XVIII.[53]

Ainda sobre a velocidade moderna das transformações no referido período, Gilles Lipovetsky analisa:

Revista Cantareira jan.-jun./2012

Entre os séculos XIV e XIX, as flutuações da moda seguramente não conheceram sempre as mesmas precipitações. Nenhuma dúvida de que na Idade Média os ritmos da mudança tenham sido menos espetaculares do que no Século das Luzes, onde as vogas dispararam, mudam “todos os meses, todas as semanas, todos os dias, quase a cada hora”. [54]

Nessa passagem, as mudanças nas vestimentas são descritas de forma tão frenética que lembram a atualidade. Este é um ponto ao qual se deve estar atento ao analisar um conjunto de imagens: será que podemos perceber essas pequenas vogas em curtos espaços de tempo nas pinturas e gravuras do período?

Considerando as múltiplas temporalidades da imagem e a relação entre as imagens e a moda, podemos concluir que essa última também é composta por um entrecruzamento de referências temporais. A moda, apesar de exaltar a novidade, nunca é completamente nova; existem inspirações diretas ou indiretas em estilos anteriores, bem como a permanência de tecidos, estruturas do traje, etc. Porém, novos tecidos podem surgir, assim como novas técnicas, cores e formas. A união entre esses tempos, a “confusão” entre passado, presente e até futuro, também vive nas roupas e, por conseguinte, na moda.

A mulher teve um papel de destaque na sociedade francesa do século XVIII. Segundo François Boucher:

Árbitro do bom gosto e da conversação geniosa, a mulher assume um papel cada vez mais importante na sociedade. Ao contrário do traje masculino, cujas linhas principais deixam de evoluir no início do século XVIII, a indumentária feminina se diversifica, principalmente ao longo da segunda metade do século. [55]

Enquanto Boucher deu um papel de destaque e participação à mulher na sociedade da época, o que garantiria a importância de focar o estudo de seus trajes, Daniel Roche aponta outros motivos para a maior variação nos trajes femininos:

Em extravagância de toalete nos meios elegantes os homens pontificaram, da Renascença ao Século das Luzes. Este último testemunhou o início de uma ruptura histórica significativa, a renúncia masculina ao adorno (...). [56]

A austeridade do traje masculino se tornaria cada vez mais evidente e completa no século seguinte. A relação entre as mulheres e as vestimentas no século XVIII está vinculada a uma transformação econômica. Trata-se do surgimento de um grupo chamado *marchands de modes*, ou seja, negociantes de modas – sendo que a maioria desses profissionais eram mulheres. A profissão surgiu no final daquele século, integrando uma ampla mudança no mercado parisiense de vestuário. Na época, houve um aumento na produção de tecidos, ao mesmo tempo em que as consumidoras passavam a buscar mais variedade [57]. Em 1776, o governo francês permitiu que os *marchands de mode* criassem sua própria guilda – uma corporação predominantemente feminina. Rose Bertin, a famosa costureira de Maria Antonieta, era a mais próspera representante desse grupo, possuindo negócios no exterior.

Montaigne refletiu sobre o fenômeno da moda no século XVI [58], e pensadores como Baudelaire [59] e George Simmel [60] o fizeram no século XIX, mas estudos sistemáticos sobre o tema disseminaram-se no meio acadêmico apenas no final do século XX.

Até a década de 1980, estudos “sérios” sobre o tema tendiam a expressar uma condenação moral de seu objeto de estudo, quando não desprezo por ele. Tudo isso mudou porém nas duas últimas décadas. [61]

A partir desse momento, procurarei demonstrar de que maneira pretendo trabalhar as fontes e responder o problema proposto à luz de uma nova discussão dentro da história da arte e da criação de um campo mais amplo – a história das imagens.

A moda se expressa nas (e através das) imagens. Sem elas, não teríamos como conhecê-la. Ambas praticamente se confundem e possuem, cada uma delas, formas materiais. No caso da moda, isso pode estar evidente nas roupas, acessórios, objetos em geral; mas ela não se restringe apenas a isso: “é um fenômeno social amplo que se aplica a todas as arenas sociais.” [62] No caso das imagens, a materialidade está no suporte – ou seja, o quadro em si, a fotografia que pode ser manuseada, a estátua que podemos tocar, e assim por diante.

A moda cria a noção do “parecer para ser”. Através dela as pessoas constroem uma imagem para si e para os outros.

O estilo de vestir une grupos e contrapõem outros, mas acima de tudo marca a individualidade dos sujeitos. Devemos lembrar que existe uma diferença fundamental entre a moda e a indumentária, esta última constitui tudo o que cobre o corpo, desde o princípio dos tempos. Por outro lado, a moda é uma forma de expressão da individualidade, um recurso almejado para construir uma individuação do parecer. Um fenômeno que se pauta pela aceleração constante advinda do desejo pela novidade.

Mas, afinal, qual seria a relação entre o vestir para parecer e o vestir para ser? Nas palavras de Elizabeth Wilson, a moda revela a ambiguidade da nossa identidade, da relação do eu com o corpo e do eu com o mundo.[63] Conforme, Airton Embacher, em seu livro que relaciona moda e identidade[64], mesmo um tema aparentemente frívolo e superficial, como o da moda do vestuário, pode envolver questões graves e profundas como a da identidade humana. A relação entre ambas exige uma perspectiva social e histórica que torne possível analisar a importância do vestuário na formação da identidade, tomando-se cuidado para não cair em reducionismos. Conforme Wilson, “as roupas parecem preencher um certo número de funções sociais, estéticas e psicológicas; elas juntam-nas e expressam-nas todas simultaneamente.”[65] Essas funções sociais dos trajes estão presentes em todas as épocas.

É impossível falar de imagens e não falar de representação. Afinal de contas, as imagens substituem ou tornam presente algo que não podemos atingir. A imagem constitui, dessa forma, uma nova realidade. Segundo Régis Debray, representar é tornar presente aquilo que está ausente; é evocar e substituir. A imagem, portanto, preencheria uma carência.[66] As imagens que utilizo em meu trabalho, em certa medida, “representam” – no sentido acima descrito – a época e a sociedade em que foram produzidas: a França aristocrática do século XVIII. Talvez isso ocorra principalmente pela temática dos retratos e dos quadros escolhidos (cenários do cotidiano e da intimidade) e pelas gravuras de moda que compõem uma história dos costumes, estando mais relacionadas ao cotidiano. Tais imagens criam a impressão – aliás, bastante perigosa – de que era daquela maneira que as pessoas ali retratadas realmente viviam. Mesmo que tenhamos de desconfiar disso, as evocações provocadas pelas imagens não devem ser ignoradas. No conjunto de imagens que analiso o que se procura é a representação das formas vestimentares femininas. Porém, o entorno que aparece nessas imagens (cenários, gestos...) e os desejos expressos por esses trajes compõem este todo maior que é a moda do período.

Quando analisamos imagens, devemos ter cuidado para não cair em algumas armadilhas. Apesar de um conjunto importante de pesquisadores utilizar como método para a análise delas a semiótica, que busca significados no interior das mesmas[67], outros combatem veementemente tal posição. É o caso de Régis Debray. Para ele: “A pintura não transmite um sentido, mas faz sentido por si mesma, para aquele que olha segundo o que ele é.” Isso quer dizer que não devemos procurar uma mensagem oculta na imagem, mas considerar a multiplicidade dos olhares sobre ela. Portanto, seria muito redutor acreditar que a moda feminina da França setecentista é tal qual aparece nas gravuras de moda e revistas sobre o tema, assim como nas pinturas da época. Elas são uma representação, e cada uma apresenta seus limites enquanto “verdades”. Cada uma delas utiliza uma técnica diferente – a pintura e a gravura. No caso dessa última, nem sempre conseguimos ver os detalhes dos bordados, das estampas, das rendas; elas fornecem principalmente uma ideia geral da estrutura dos trajes; nem mesmo as cores que empregadas são confiáveis. Tampouco podemos simplesmente acreditar que todas as mulheres seguiam à risca tais indicações. Ainda mais perigoso é acreditar nos trajes que vemos nos quadros, porque aí a liberdade dos artistas dificulta muito uma tipificação. A imagem pode transmitir um conjunto de coisas como, por exemplo, o contexto social, cultural e político em que foi elaborada, mas não de forma clara e explícita. Não devemos procurar esses indícios na imagem. Ela não nos conta nada sobre o contexto, porque ela faz parte dele.[68]

Uma vez que a imagem é enigmática e possui uma polissemia inesgotável, se a reduzirmos à categoria de um texto, perdem-se muitas possibilidades. Essa é uma questão que procuro considerar em meu trabalho; ao analisar as imagens, tenho consciência de que estou vendo apenas alguns indícios, algumas possibilidades, e deixando escapar muitas outras.

Segundo Schmitt, há um duplo desafio para o historiador das imagens: “analisar a arte em sua especificidade e em sua relação dinâmica com a sociedade que a produziu.” A especificidade de minhas fontes se refere aos suportes da arte, quer dizer, ao fato de serem pinturas ou gravuras. No caso das pinturas, é necessário se determinar ainda com que tipo de obra se está tratando. Além disso, há de se considerar as técnicas empregadas (a pintura a óleo; e o entalhe, no caso das gravuras) bem como os temas (reuniões nos jardins ou no interior de residências).

O espaço ocupado por essas obras eram o interior de palacetes e residências nobres ou burguesas, tanto na cidade como no campo.[69] Existem diferenças ao analisar essas obras em relação às outras artes do período (escultura, arquitetura, etc.); bem como semelhanças, uma vez que compartilham de um mesmo regime de visualidade. É importante considerar a especificidade delas enquanto imagens, diferente de textos, seus suportes, suas técnicas. Devem-se considerar as categorias de concepção das obras utilizadas; por isso sua classificação enquanto “pinturas de gênero” ou retrato, mesmo que as classificações sejam por si só redutoras. Assim, também se deve atentar à filiação do estilo das imagens a certos estilos artísticos, como é o caso do Rococó e de uma estética partilhada por essas imagens. Precisam-se levar em conta as convenções artísticas seguidas pelos fabricantes das imagens que podem aparecer tanto nas pinturas como nas gravuras.

Através dos inúmeros debates acerca da imagem, as conclusões mais provocativas talvez sejam as de Didi Huberman. Segundo ele, a imagem é polissêmica, ou seja, possui sentidos inesgotáveis, semelhante ao que coloca Régis Debray. Assim sendo, ele também critica a análise iconológica que pretende esgotar os significados da imagem. Portanto, é necessário buscar uma semiologia não iconológica; em suma, entender o universo de produção da obra em análise.[70] É esse o caminho que pretendo seguir, mapeando tanto quanto possível esse universo que habita em cada imagem.

Há o tempo no qual a obra foi produzida, mas além dele há toda uma história das imagens, história anterior à produção daquela imagem em si.[71] Ela traz a memória das imagens que a antecederam e pode suscitar outras relações para aqueles que a olharem no futuro. Ao analisar meu conjunto de imagens, procuro considerar essas camadas de tempo. Partindo desses pressupostos, não seria inadequado utilizar pinturas que estão localizadas temporalmente mais no início do século XVIII e gravuras de moda que surgem mais no final do mesmo, uma vez que possamos ver as relações visuais entre elas.

Quando Didi-Huberman nos fala das várias temporalidades que perpassam a imagem, ele também alerta para que não limitemos a análise apenas às questões de estilo e época. É, sem dúvida, uma difícil tarefa para o historiador acostumado a tais categorias, e confesso parte de minha limitação aqui. Apesar de me referir aos estilos artísticos e procurar entender a época de produção das imagens que analisarei, espero poder ir além, tentando respeitar e até mesmo entendendo as “montagens de tempos heterogêneos”[72] que habitam as imagens. Não é apenas a época de produção que explica a imagem, mas uma montagem complexa de tempos. Huberman nos fala das camadas de tempo da imagem, associando-as à metáfora de um filme. Elas se apresentariam como planos sobrepostos que necessitam de uma montagem. O cerne do trabalho com minhas imagens é a tentativa de fazer essa montagem e pensar como se formou um “atlas da memória” do século XVIII francês, no dizer de Aby Warburg.[73]

Afinal, a imagem não deve ser vista como reflexo do real, mas sim resultado de uma trama em que tempos heterogêneos convivem; ela contém algo da época em que foi criada, mas também existe nela muito do passado e projeções de futuro.[74] Resumidamente, podemos dizer que a imagem é portadora de memórias, e como tal, tem muito a dizer sobre os períodos que a antecedem – mas nunca de forma linear. Observar essa montagem de tempos requer não apenas comparar as fontes entre si, mas também com imagens evocadas por elas, nesse jogo entre a imagem e a memória. Talvez aqui se explique a relação entre os conjuntos de imagens escolhidos. Quando os contemplo, vejo que há muito da arte Rococó na moda e, por consequência, nas gravuras de moda – e vice e versa.

As imagens não devem ser analisadas como simples documentos que refletem o passado, mas como expressão de uma intrincada relação de temporalidades que habitam nas imagens. Houve um longo caminho para que as imagens, principalmente as obras de arte, como é o caso de parte de minhas fontes, fossem vistas como possíveis acessos ao passado. Porém, hoje se discute de que forma o tempo habita nas imagens. Essa mudança de paradigma em relação à imagem foi possível graças a uma alteração no estatuto da história da arte. Esta teve de deixar de ater-se apenas à relação entre artista e obra, gerando catálogos e biografias de artistas e passou a ver nos testemunhos figurativos possíveis fontes históricas; nesse processo, teve papel de destaque o trabalho de Aby Warburg.[75]

Apresento apenas duas imagens do conjunto que pretendo analisar. Uma delas é uma gravura de moda e outra um quadro, ambas francesas e produzidas no século XVIII. Considero necessário apontar todo o caminho que deve ser trilhado antes de tocar na imagem, porque ela é “frágil”[76]. É preciso intensificar a discussão teórico-metodológica antes de partir para a análise propriamente dita. O que pretendo é não apenas “olhar” para essas imagens, procurar “vê-las” – deixar que elas falem, que suas temporalidades diversas se mostrem ao olhar.



Imagem 1: Jean-François de Troy, *A declaração de amor*, 1731. Castelo de Charlottenburgo, Berlin. Reprodução e catalogação retiradas do livro: BOUCHER, François. **Historia del traje en occidente**. Barcelona, Espanha: Editora Gustavo Gili, 2009.



Imagem 2: Figurinos de diferentes tipos a partir de 1715. Gravura segundo um desenho de Watteau. Gabinete de Gravuras, Biblioteca Nacional da França, Paris. Extraído do livro BOUCHER, François. **Historia del traje en occidente**. Barcelona, Espanha: Editora Gustavo Gili, 2009.

NOTAS:

- [1] ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever*. São Paulo: Edusp, 1999.
- [2] JONES, Stephen. *A arte do século XVIII*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1985, p. 4.
- [3] *Idem*, p.14.
- [4] LAUTERBACH, Iris. Les usages des jardins à Paris au XVIIIe siècle. IN: THOMAS W., et. alii (org.). *L'art et Le normes sociaux au XVIIIe siècle*. Paris, E.M.S.H.
- [5] GOMBRICH, E. H. *História da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999. p. 470.
- [6] ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. São Paulo: SENAC, 2007. p 29.
- [7] *Idem*, p. 29
- [8] LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 146.
- [9] BOUCHER, François. *Historia del traje en occidente*. Barcelona, Espanha: Editora Gustavo Gili, 2009. P. 259
- [10] ROCHE, *op. cit.*, p. 30.
- [11] *Idem*, p. 30.
- [12] BOUCHER, François. *Op. cit.* P. 297.
- [13] *Idem*.
- [14] *Ibidem*.
- [15] DEL PRIORI, Mary (org). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.
- [16] Arquivo público do Estado da Bahia. Carta Régia de 23 set. 1709, Cartas régias, V. 6, f. 260. IN: ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. IN: DEL PRIORI, *op. cit.*, p. 57.
- [17] ARAÚJO, *op. cit.* P. 57.
- [18] LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero*. A moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das letras, 2003. p. 29 e SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 24.
- [19] BOUCHER, *op. cit.*, p. 262.
- [20] JONES, *op. cit.*, p. 2
- [21] ROUSSEAU, Jean Jacques. *Do contrato social*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- [22] SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens*. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007. p. 50
- [23] INSTITUTO DE LA INDUMENTARIA DE KIOTO. *Moda: una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. Tomo I: siglo XVIII y siglo XIX. Colônia: Taschen, 2006.
- [24] DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona, Paidós, 1992. p. 60
- [25] SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens*. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007.
- [26] *Idem*, p. 25
- [27] *Ibidem*, p. 26
- [28] LIPOVETSKY, *op. cit.*, p. 87
- [29] *Idem*, p. 88
- [30] ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)*. São Paulo: SENAC, 2007.p. 41
- [31] JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999.
- [32] DIDI - HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- [33] Segundo as ideias de Georges Didi-Huberman, a partir das reflexões de Aby Warburg.
- [34] GUINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- [35] GOMBRICH, *op. cit.*, p. 454.
- [36] LIPOVETSKY, *op. cit.*, p. 88.
- [37] BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- [38] WEBER, Caroline. *Op. cit.*, p. 28.
- [39] SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 25
- [40] Sobre as imagens da publicidade e o consumo, ver: ROQUE, Georges. Lo cotidiano transformado por el arte y la publicidad. IN: *El arte y la vida cotidiana*. México, UNAM., 1995. p. 313 – 333.
- [41] DEBRAY, *op. cit.*, p. 40.
- [42] Gênero de pintura que mostrava cenas da sociedade elegante em parques. JONES, *op. cit.*, p. 15.
- [43] FABRIS, Annateresa. A imagem técnica: do fotográfico ao virtual. IN: FABRIS, Annateresa; KERN, ML. *Imagem e conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2006. p. 162
- [44] DIDI - HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 32.
- [45] BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 8.
- [46] DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 33.

- [47] Conforme busca realizada na base de dados do INHA – Institut National d’histoire de l’Art; pesquisa realizada no Google acadêmico . <http://www.inha.fr/>. Acesso realizado em 05/07/2011.
- [48] SVENDSEN, *op. cit.*, p. 19.
- [49] LESSA, Renato. *Op. cit.* P. 169-170.
- [50] GOMBRICH, E. H. *História da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- [51] Sobre a relação entre o objeto e o tempo que o produz: CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro, Forense, 1987.
- [52] SVENDSEN, *op. cit.*, p. 20
- [53] SVENDSEN, *op. cit.*, p. 24 e 25
- [54] LIPOVETSKY, Gilles. p. 30
- [55] BOUCHER, *op. cit.* p. 262.
- [56] ROCHE, *op. cit.* p. 51.
- [57] WEBER, Caroline. *Rainha da moda: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 118.
- [58] MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 140
- [59] BAUDELAIRE, *op. cit.* p. 8-10.
- [60] SVENDSEN, *op. cit.* p. 20.
- [61] Idem. p. 11.
- [62] SVENDSEN, *op. cit.*, p.13.
- [63] WILSON, Elizabeth. *Enfeitada de sonhos – moda e modernidade*. Rio de Janeiro, Edições 70, 1985.
- [64] EMBACHER, Airton. *Moda e identidade: a construção de um estilo próprio*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 1999.
- [65] WILSON, 1985, p.14.
- [66] DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona, Paidós, 1992. p. 38.
- [67] Entre eles, destaca-se Panofsky, o criador do método iconográfico.
- [68] DEBRAY, *op. cit.* p. 46
- [69] JONES, *op. cit.*, p.4
- [70] DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 34 e 35
- [71] *Ibidem*, p. 39
- [72] DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 40.
- [73] BURUCÚA, José E. História, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- [74] Idem, p. 137.
- [75] GINZBURG, Carlo. De Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: *Mitos, emblemas e sinais*. Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 41 – 93.
- [76] DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 137-213.