



Uma história de roupas e de moda para a história da arte

A history of clothing and fashion for Art History

Dra. Angela Brandão

Como citar:

BRANDÃO, A. Uma história de roupas e de moda para a história da arte. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.1, p.40-55, jan. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/728>>

Imagem: Exposição "De Matrix à Bela Adormecida - António Lagarto". Museu do Design e da Moda (MUDE), Lisboa, 2015; foto: M.Malta.

Uma história de roupas e de moda para a história da arte

A history of clothing and fashion for Art History

Dra. Angela Brandão*

Resumo

Uma história das roupas e da moda poderá ser tratada no contexto específico da história da arte? Se, em sua origem como disciplina acadêmica, a história da arte indicou a centralidade das artes decorativas ou aplicadas, a história das roupas e da moda não parece ter recebido, particularmente, uma atenção especial. Com suas implicações sociais, econômicas e políticas, e também envoltas nos costumes e na vida cotidiana, as roupas e a moda fazem parte de muitas histórias entrecruzadas. Este texto procura apresentar, provisoriamente, modos e problemas para estudar as roupas no âmbito da história da arte.

Palavras-chave

História das roupas; história da moda; história da arte.

Abstract

Can a history of clothes and fashion be treated in the context of art history? If the origin of art history as an academic discipline, decorative or fine arts occupied a central place, the history of clothing and fashion do not seems to have recieved particularly special attention. With its social, economic and political implications, and also wrapped in custom and in everyday life, clothes and fashion are part of many interwoven histories. This text seeks to present provisionally a way and some problems to study the clothes within the history of art.

Keywords

History of clothing; history of fashion; art history

Je voudrais découvrir quelle était alors la société des hommes, comment on vivait dans l'intérieur des familles, quels arts étaient cultivés, plutôt que de répéter tant de malheurs et tant de combats, funestes objets de l'histoire, et lieux communs de la méchanceté humaine.

Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, 1756.

Quando surgiu a necessidade de ministrar a disciplina de história da moda no curso de graduação em história da arte, muitas questões epistemológicas não puderam ser deixadas, simplesmente, de lado. Como ensinar a história da moda no contexto da história da arte? Como estabelecer relações entre a arte e as roupas no percurso do tempo? Este artigo surgiu da tentativa de escrever, a lápis, algumas respostas provisórias para tais perguntas.

Havia algum tempo, aquilo que separa os objetos mais comumente aceitos pelos historiadores da arte – pinturas, desenhos, esculturas, gravuras, arquiteturas, etc. – e aqueles que devem ser tratados por estudiosos de outras áreas do conhecimento, enfim, os objetos das fronteiras da história da arte me inquietavam. Enfritei, por alguns anos, a história do mobiliário como um “problema de escultura”, mas também procurava compreender os móveis como objetos para serem “utilizados”, e sobre os quais, por exemplo, sentar-se. Assim, encarar uma história das roupas representava, de alguma forma, deparar-me com um problema aparentemente semelhante: objetos feitos, via de regra, com tecidos, destinados a serem usados sobre o corpo humano, mas que ultrapassavam historicamente o significado prático de proteger o corpo do frio, em direção a significados estéticos.

Tratava-se, portanto, de abordar um problema certamente já bem melhor tratado por outros autores, sobre como envolver, com o abraço da historiografia da arte, objetos feitos de pano, ao mesmo tempo pictóricos e escultóricos, tanto visíveis em sua materialidade nas vitrines de museus e coleções de arte, quanto representados caprichosamente e *ad nauseam* nas obras de arte, quase sempre indissociáveis da representação da figura humana. O problema da moda na história da arte já havia sido indicado por historiadores da arte como Pietro Toesca (Toesca, 1927 *apud*. Pinelli, 2014: 325-326).

Mara Rubia Sant’Anna (2010: 34) enfrentou seriamente o problema ao observar, com olhar crítico, alguns dos primeiros escritos a inserir as vestimentas na narrativa histórica, analisando autores como James Laver, Albert Racinet, Carl Kohler e Leon Louis Boucher. O artigo de Sant’Anna tratava, justamente, de compreender a história da moda como constructo histórico: “tínhamos a intenção de insinuar como os escritos, que temos em mãos para o estudo da história da moda, possuem sua própria história.”

Cacilda Teixeira da Costa (2009: 164-213), em seu belo livro *Roupa de Artista – o vestuário na obra de arte*, ofereceu-nos um quadro instigante sobre a relação entre arte e moda, como bem apontou Walter Zanini na apresentação: “Correspondendo aos enunciados históricos mais gerais do desempenho da arte, uma linha divisória é traçada entre a representação e a autonomia do vestuário”, as roupas são analisadas aqui, portanto, como objeto representado nas obras de arte – os luminosos vestidos da pintura impressionista, por exemplo – e, também, como “elementos plásticos autônomos” – os trajes futuristas de Giacomo Balla, as roupas cubistas de Sonia Delaunay-Terk, o new-look de Flávio de Carvalho ou os parangolés de Hélio Oiticica. Cacilda Teixeira nos apresentou, desta forma, “o largo e diversificado contexto das conexões da arte com a vestimenta (...)” (Zanini, *in* Costa, 2009: 7).

Ao apresentar o dossiê *Moda*, na Revista *Ciência e Cultura*, Luciano Migliaccio (2010) observou que uma das faces da moda “está claramente ligada à estética, uma estética do cotidiano”. Particularmente, segundo ele, “a partir da década de 1960 (...) arte e moda desenvolveram novas características comuns que colocam em questão às vezes os limites entre as duas”. Migliaccio lembrou também que Gillo Dorfles havia proposto sem preconceitos a relação entre arte e moda. Sobre as possibilidades atuais de estudo da moda, em suas palavras:

O tema adquire uma atualidade candente ao pensarmos no grande aumento de número de cursos de moda e de cultura visual no nível de ensino profissional e de graduação que se está verificando nos últimos anos no Brasil. A este novo interesse não corresponde ainda uma reflexão adequada sobre os instrumentos e as modalidades de ensino, que não seja dirigida apenas por interesses contingentes do mercado (Migliaccio, 2010: 20-21)

Ao iniciar seu livro *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*, Gilles Lipovestky (2009: 9-10) indicara, por outro lado, um certo desinteresse intelectual em discutir a moda: “celebrada no museu, é relegada à antecâmara das preocupações intelectuais reais; está por toda parte na rua, na indústria e na mídia, e quase não aparece no questionamento teórico das cabeças pensantes. Esfera ontológica e socialmente inferior, não merece a investigação problemática; questão superficial, desencoraja a abordagem conceitual”, para ele, “somos superinformados em crônicas jornalísticas”, porém “subdesenvolvidos em matéria de compreensão histórica e social do fenômeno”. De outra parte, o mesmo autor afirmou acertadamente: “dispomos de magistrais histórias do vestuário, não nos faltam monografias precisas sobre os ofícios e os criadores de moda (...) tal riqueza bibliográfica e iconográfica não deve, contudo, esconder o mais importante: a crise profunda (...) da compreensão geral do fenômeno”. Para ele, os estudos sobre a moda haviam se acomodado numa receita monótona e era preciso, portanto, dinamizar a discussão deste fenômeno opaco e desvelar sua estranheza e originalidade histórica.

Para Sant’Anna (2010: 35), como vimos, as pesquisas sobre os trajes do passado, ao estruturarem as primeiras narrativas sistematizadas, “careciam de rigor metodológico e se reduziam à descrição, a mais pomenorizada possível, dos trajes encontrados em pinturas, desenhos e relatos”. Nesse sentido, a arte do passado foi compreendida como instrumento para a construção da história das roupas a partir de sua representação.

A história da arte poderia contribuir, de alguma outra forma, para dinamizar os estudos da moda por meio de suas ferramentas forjadas, desde o século XVI, no estudo dos fenômenos artísticos? Até que ponto caberia dizer que as roupas e a moda podem ser também vistas como “obras de arte”? A história das roupas e da moda pode estar contida em narrativas da história da arte? Quando tais objetos de pano devem ser colocados em galerias, uns ao lado dos outros, como obras de arte? Quais podem ser os instrumentos e metodologias da história da arte a serem empregados para o estudo das roupas e da moda no tempo? O engajamento de artistas e comitentes com obras de arte relacionadas às roupas e à moda poderia responder, ao menos em parte, a profunda relação entre arte e moda? As obras de arte e as imagens de modo geral podem ser vistas como evidência para a compreensão de trajes históricos? Nenhuma de nossas respostas, a seguir, talvez importem mais do que perguntas como essas¹.

Da nudez ao panejamento

A história da representação das roupas, das primeiras civilizações ao mundo grego e romano, poderia ser percebida como um sistema de variações entre ocultar o corpo e revelá-lo, onde os tecidos aparecem (e desaparecem) sobre a pele de maneira exaustiva. Desde as primeiras formas de concepção artística da figura humana, depois da nudez paleolítica, as roupas aparecem como tecidos sobrepostos ao corpo, ocultando-o

ou revelando-o. “Proteção ou adorno, o traje é o último invólucro da vida social antes dos mistérios macios do corpo” (Braunstein, 2009:600).

O vestuário foi uma forma de ornamento, mais um atrativo sexual do que uma proteção contra o frio. Os cimbrios, povos germânicos, andavam nus sobre a neve. Darwin presenteou os fueguinos, da Patagônia, com cobertores vermelhos, para que se protegessem do frio; eles, porém, os cortaram em tiras para transformá-los em ornamento – “satisfeitos pela nudez, mas ambiciosos por parecer belos”. As mulheres do Orenoco cortavam também em tiras as roupas que os padres missionários lhes davam e enrolavam em torno do pescoço porque sentiam “vergonha de andar vestidas”. A vestimenta pode ser compreendida, assim como as joias, entre os mais antigos elementos de civilização (Durant, 1963: 59). As primeiras formas de arte foram, de certo, aquelas realizadas sobre o corpo, como desejo de orná-lo.

Comecei a acreditar que a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe: recebe nosso cheiro, nosso suor; recebe até mesmo nossa forma. (...) Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem. (...) As roupas recebem a marca humana. As joias duram mais que as roupas e também podem nos comover. Mas embora elas tenham uma história, elas resistem à história dos nossos corpos. (...) a roupa pode ser moldada por nosso toque; tal como as joias, ela dura além do momento imediato do consumo. Ela dura, mas é mortal (Stallybrass, 2008:10-11).

Para Stallybrass, embora as roupas, assim como as joias, durem mais do que a vida dos corpos que delas fizeram uso; ao contrário das joias, passíveis de duração eterna, as roupas também perecem, em algum outro momento para além da duração do corpo. Esse é um dos dramas da conservação dos tecidos, a ser enfrentando por colecionadores, acervos e museus de trajes.

Os artigos de Flávio de Carvalho (1956: 40-42), artista do modernismo brasileiro, escritos em 1956, vistos em seu conjunto, consistiam na primeira e talvez única perturbadora teoria da moda escrita no Brasil. Em “A origem trágica das joias”, afirmava que “as joias são as correntes que prendem o homem à eternidade. (...) A maior ambição do homem é a eternidade e é esta também sua maior volúpia.” Assim como as correntes que prendiam os escravos e prisioneiros, as joias eram, para ele, artifícios para prender a alma. O ornamento consistia, de acordo com Flávio de Carvalho, assim como o traje, num elemento de equilíbrio. As roupas seriam, também para ele portanto, antes ornamento que proteção.

Os tecidos, no mundo antigo, eram raros e valiosos: desta forma, deveriam ser ao máximo conservados em sua integridade. Cortá-los ou perfurá-los era, de algum modo, fragilizar sua estrutura e diminuir seu tempo de duração. Isso talvez explique por que, em parte, a costura não teve grande importância, e mesmo sua “invenção” tenha demorado a ser difundida, como adequação exata do tecido ao corpo. O sistema das túnicas consistia na sobreposição do tecido ao corpo, em forma de um ou mais retângulos e depois em sua fixação por meio de cintas, nós e fivelas. Essa forma de vestir-se permitiu aos escultores a representação do acúmulo dos tecidos sobre o corpo em exercícios virtuosos: os “panejamentos”. Assim, a forma de vestir-se com retângulos de panos sobrepostos ao corpo e fixados em alguns pontos permitiu, de um lado, a ideia de ocultar o corpo e, de outro, revelá-lo potencialmente pelo tecido que se desprenderia com facilidade ou mesmo pela transparência dos panos molhados (Clark, 1985: 64-68; Bohn-Ducen, 1992).

O problema do nu para a história da arte, como um corpo humano inventado, está portanto diretamente relacionado com os panos que o revestem. Desnudar-se para vestir-se de outra forma era também uma possibilidade de transformação. Os meninos romanos submetiam-se a “verdadeiro rito de passagem, que consistia no abandono da toga *praetexta* (franjada de púrpura) e na envergadura da toga viril (...) cerimônia de mudança de hábito que introduzia de pleno direito o jovem romano enquanto cidadão livre” (Fraschetti, 1996: 73).

A invenção da costura e da moda

Como tratar da história das roupas e da moda no âmbito de uma história da arte? Em lugar de organizar uma narrativa para os vestíveis no tempo como expressões de formas que correspondessem, de alguma maneira, com as obras de arte e a subdivisão de estilos organizada pela historiografia da arte – roupas românicas, roupas góticas, trajes renascentistas e barrocos, e assim por diante; em lugar de pretender uma história das roupas e da moda tomando as obras de arte como fontes visuais; para ensinar uma breve história das roupas e da moda no ambiente de formação de historiadores da arte, optamos por uma história social da moda (Calanca, 2008). Nesse sentido, valer-se do texto de Giorgio Riello foi fundamental.

O livro *Moda: una storia dal Medioevo ad oggi* (Riello, 2012) traduzido em língua portuguesa com o título “História da Moda: da Idade Média aos nossos dias” (2013), apresenta uma rica síntese da moda no tempo, para além de uma descrição dos trajes. Para o autor, a moda é um processo de individualização e de socialização; um meio de representação e de mobilidade social; e a relação entre consumo e produção e, por fim, um meio de diferenciação de gênero e idade. Com base nesta estrutura de compreensão da moda, redigiu uma história da moda que nos estimula a inseri-la de modo dinâmico no âmbito de uma história da arte. Não como transposição descritiva dos trajes no tempo, mas como reflexão crítica sobre o sentido das roupas – como formas simbólicas – em diferentes períodos e contextos.

A moda teve sua origem no decorrer dos séculos XV e XVI, embora tenha assumido somente mais tarde as características da moda moderna. A origem medieval da moda, segundo Giorgio Riello (2012: 3-5), é dupla: de um lado, o luxo, magnificência e refinamento como traço distintivo das elites sociais; de outro, um fenômeno mais amplo que interessa a estratos da população urbana europeia, como moda das ruas, fonte de preocupação entre a hierarquia política e eclesiástica. O contexto no qual a moda emerge entre os séculos XII e XIII correspondia à estrutura da sociedade medieval, fortemente hierarquizada, com acentuada divisão das classes: guerreiros, cavaleiros, sacerdotes, camponeses; e fortes ligações verticais de poder: vassalos e senhores. Além da identificação das classes, a vestimenta medieval era capaz de sinalizar a diferença, segundo Riello, entre grupos específicos: mulheres casadas ou solteiras, forasteiros e cidadãos, profissões, origens e pensamento político. A moda era portadora de símbolos identificadores coletivos e individuais. Nas palavras do autor: “Na sociedade medieval, a roupa servia não só para manifestar a hierarquia social, mas também para representar as menores divisões entre os diversos setores e diferentes grupos de poder”.

Maria José Palla (1999), em seu livro *Traje e Pintura: Grão Vasco e o Retábulo da Sé de Viseu* inseriu a história das roupas medievais e renascentistas numa história da arte por meio da “simbologia do traje” e no estudo detido especialmente sobre um único quadro. No entanto, não se tratava de uma relação mecânica e descritiva, ao contrário, de uma compreensão do significado social das roupas a partir da análise minuciosa da obra de Grão Vasco. Lemos, no prefácio ao livro, por Michael Pastoureau:

A sociedade europeia do fim da Idade Média e início da época moderna é uma sociedade fortemente hierarquizada, aliás, compartimentada. Numerosos sistemas e suportes de signos (...) De entre estes sistemas e suportes, o traje é certamente o mais importante, pois diz respeito à sociedade no seu conjunto e indica claramente em todas as circunstâncias, de quem se está a tratar. Infelizmente está longe de ser o mais estudado. No traje dos séculos XV e XVI, com efeito, tudo está carregado de significados: os tecidos (materiais, texturas, proveniências, decoração, designações) as cores, a natureza, o número e a forma das peças, o trabalho de corte e de montagem, os acessórios do fato e a forma de usar a vestimenta (Pastoureau, 1999: 11).

Em toda a Idade Média, o vestuário tinha um custo elevado e era “mandado fazer”. Os tecidos muitas vezes eram produzidos em casa – sobretudo a lã e o linho, sendo a fiação uma atividade especialmente feminina; e a tecelagem, masculina. O tingimento, por sua vez, era feito em ateliês especializados. Por isso grande parte da população usava roupas “sem cor” – da cor natural do linho e da lã. A concentração da produção de tecidos e roupas de maior qualidade se dava nas cidades – ateliês de produção e comerciantes de lãs e peles. O custo de uma roupa era notável, e grande parte do preço de um traje estava justamente no tecido. A confecção, não raro, pesava menos no preço final da roupa, mas requeria tempo e várias provas para adaptar a roupa ao corpo. Não se costumava produzir em grandes quantidades, normalmente cada roupa era feita exclusivamente para uma só pessoa, e muitas vestimentas eram confeccionadas artesanalmente em casa. A compra de uma nova roupa, no entanto, era algo planejado e coincidia com momentos especiais da vida de uma pessoa – o casamento ou a morte. (Riello, 2012: 3-5)

No decorrer do século XIV, a silhueta masculina começou a diferenciar-se daquela feminina. Até o início do *Trecento*, homens e mulheres usavam longas túnicas ou camisões sem demarcar a cintura. Percorrer os olhos por pinturas e gravuras dos séculos XIII e XIV permite descobrir a mudança da roupa masculina. As túnicas masculinas começam a encurtar-se, deixando aparecer as pernas vestidas com meias ajustadas. Os jovens preferiam túnicas ainda mais curtas, com meias de malha apertadas nas pernas. As mulheres continuaram a usar trajes longos (até 1920), porém com maior ênfase no busto, sendo o corte demarcado sob os seios. Evitando mostrar-se publicamente sem capuz e manta, as mulheres mais pobres cobriam-se com véus de linho; materiais mais nobres, até mesmo bordados com fios de ouro cobriam as mulheres de elite. (Riello, 2012:6-7)

As roupas começam a ser produzidas pelo processo da costura e adaptadas ao corpo, no lugar dos retângulos somente sobrepostos ao corpo como na antiguidade, o que passou a requerer maior destreza dos costureiros. Começaram a difundir-se as técnicas de fabricação de roupas “em tridimensional”, ou seja, foram criadas malhas tecidas já no formato da roupa, capazes de aderir perfeitamente ao corpo. As roupas passariam, assim, a receber cada vez maior diferenciação de gênero. (Riello, 2012)

Braunstein, em seu texto *O desnudamento* (2009) evoca o exemplo do “(...) mestre peleteiro de Luca (...) que teme perder no banho sua identidade, ao mesmo tempo que se despoja de suas roupas: séculos de vigilância cristã e de proibições moralizadas impedem-no de se reconhecer em seu corpo opaco”. E, mais adiante:

A nudez é o sinal de uma regressão em relação à ordem coletiva, de uma ruptura com os círculos da sociabilidade medieval (...) A nudez feminina é a luxúria, malsã e ruiva (...) Quanto à nudez masculina, está associada, nas representações literárias, aos fantasmas da loucura ou da vida selvagem (...) (Braunstein, 2009: 600).

Entretanto, na mesma medida em que o corpo despido passa a estar associado ao pecado, à desordem, à loucura ou à selvageria – a nudez foi representada na arte medieval, por exemplo, como parte da iconografia da expulsão do Paraíso ou das almas condenadas; as roupas – civilizadoras, purificadoras, sacralizadoras – seriam cada vez mais costuradas e adaptadas ao desenho do corpo, permitindo que seus contornos, ainda que recobertos, fossem revelados.

Tecidos de luxo e roupas confeccionadas com refinamento de costura se tornavam objetos de comércio e de significado social central nas cidades italianas. São Francisco de Assis – personagem emblemático da transformação do mundo medieval em direção ao mundo moderno – era filho de um rico comerciante de tecidos de luxo. Uma das cenas narradas em suas “vidas” escritas por Tomaso Celano ou São Boaventura e representada nos afrescos de Giotto, mostra-nos um desnudamento público, a “devolução das roupas ao pai” (Barthélemy et alli, 2009: 586). “Sempre considerado em termos de exílio em relação a um mundo de

autoridade e de ordem, o nu masculino significa [na Idade Média] destruição de uma ordem anterior (...)", é um "estado de passagem", para usar as palavras de Régnier-Bohler (2009: 381-382).

Com o crescimento dos burgos na baixa Idade Média e o desenvolvimento das atividades artesanais – é neste lugar de produção e consumo onde aparecem os melhores tecidos e as melhores roupas. A cidade tornou-se o palco das diferenciações sociais demarcadas pelo uso de roupas. Ao contrário do feudo, onde o poder estava baseado no nascimento e na nobreza; na cidade, o poder passa a ser conquistado por meio das riquezas que certas famílias de fato possuíam. As roupas elegantes e dispendiosas definiam os papéis e as condições dos indivíduos nas cidades. A moda se torna, assim, instrumento de competição social. As leis suntuárias que começam a ser promulgadas desde 1363 na Inglaterra e, simultaneamente, em diversas cidades da Europa, regulavam o gasto com a roupa e cerimônias, a fim de controlar exageros e frear o luxo – o objetivo era manter o *status quo*. Mas as proibições publicadas e lidas em locais públicos davam detalhes de como "não" se vestir com luxo, com roupas e objetos valiosos, provocando interesse ainda maior pela moda. Embora rigorosas, não há muitas comprovações sobre a aplicação de punições e prisões relativas às leis suntuárias. Porém, a ampla existência de tais leis revela a importância que o vestir-se passou a ter ao final da Idade Média. (Riello, 2012:7-14)

O vestuário é uma das marcas essenciais da conveniência social, tanto que o hábito das assembleias e das procissões destina a cada parte do povo seu papel e seu lugar, localizável pela forma e pela cor. Em consequência, o vestuário é a aposta de um surdo conflito entre a ordem política e o movimento econômico (...). É incontável o número das cidades que publicaram leis suntuárias e aumentaram o rigor, nos séculos XIV e XV, à medida em que a abundância dos homens de ofício e o luxo dos ricos faziam elevar-se a maneira de vestir. (Braunstein, 2009: 587)

Nesse ambiente, as mulheres, consideradas como particularmente sujeitas à influência da moda, gosto nefando para o "sexo frágil", mais suscetível a tornar-se "vítima da moda". Conforme Riello (2012:14-17), discursos religiosos e morais apregoavam que a mulher deveria repudiar a moda vergonhosa, que desonrasse pais e filhos. As mulheres apareciam como vítimas passivas de impulsos que não sabiam domar, ocupavam uma posição subalterna, não participavam das decisões sobre as leis suntuárias, embora fossem o principal alvo das mesmas – deveriam submeter-se aos homens mesmo no que se refere à estética de seu corpo. A posição feminina na sociedade patriarcal relacionada ao fato de a mulher ser entendida como "uma criatura da moda" não dizia respeito a sua vaidade ou conveniência pessoal, mas servia para representar, muitas vezes, a posição social do marido. O corpo feminino se tornou, não raro, suporte para a demonstração do bem-estar da família. À esta teoria se contrapõem a ideia de compensação: sem direitos ou liberdades, a moda se tornou, historicamente, uma válvula de escape feminina.

Uma das origens, a propósito, da diferença entre roupas masculinas e femininas, segundo Riello, teria sido a necessidade do uso, por parte dos homens, das vestimentas de guerra – a armadura, símbolo dos valores masculinos que os impedia de rezar e trabalhar no campo. As armaduras, por sua vez, não podiam ser vestidas sobre longas túnicas. O *Pourpoint* se tornou a base para usar a armadura, mas também passou a ser usado sem ela. "Para o não iniciado, a cavalaria é em primeiro lugar uma questão de vestimenta, de aparência", escreveu Marchello-Nizia (1996: 154). É investidura, poderíamos acrescentar.

Cortes de roupas, Cortes para a moda

Vários autores que se dedicaram à história da moda sustentam que o surgimento da moda está intimamente relacionado com o ambiente das cortes europeias do século XV, lugares de criação de novas formas de vestir-se e de novos códigos de comportamento (Lypovetsky, 2009:12). Embora, alguns autores defendam que aquilo hoje chamamos moda foi um fenômeno limitado, o qual interessava apenas aos mais abastados; outros, como Odile Blanc, defendem que a moda foi uma mudança revolucionária capaz de desestabilizar preceitos sociais e morais (Blanc, 2002: 157-172 *apud* Riello, 2012: 17-18).

Se as cortes europeias tiveram um papel predominante no nascimento do fenômeno a que chamamos moda, a figura do cortesão definiria não apenas o que vestir, mas todo um universo de códigos de comportamento e gestualidades. As boas maneiras se desenvolvem na sociedade moderna como um processo de civilização, uma cultura das maneiras, o homem e a mulher seriam elegantes não apenas pela roupa, mas pelos hábitos, pelo modo de comportar-se (Elias, 1990).

No livro *O Cortesão* de Baltasar Castiglione lemos:

Disse senhor Frederico: ‘Eu em verdade não saberia dar regras determinadas sobre o vestir, se não **que o homem se acomodasse o máximo possível aos costumes** [seguisse as roupas da maior parte das pessoas seus pares] e pois como vocês dizem, estes costumes são tantos e tão variados e os italianos são tão vagos, creio que seja lícito **que cada um se vista a seu modo** [sem negritas no original] (Castiglione, 2000: 158).

O homem do *Cinquecento* vestiria, geralmente, um gibão de seda negra, sob o qual transpareciam ligeiramente as mangas e as golas de uma blusa de seda branca – sinal de um asseio corporal comprovado não pelo hábito dos banhos, mas pela troca frequente da roupa branca que se usava mais diretamente sobre a pele. A elegância de um traje era aqui obtida graças ao refinamento das cores primárias, sem que se devesse recorrer a acessórios e materiais exagerados, conseguindo transmitir-se um sentido de luxo e de simples esplendor.

Formar-se-iam, nas sociedades de corte dos séculos XVI e XVII, a extravagância, o exagero, a suntuosidade e a pompa por meio da riqueza dos trajes, de um lado; de outro lado, uma pesquisa não menos dispendiosa, mas austera, comedida e judiciosa como um esforço de discrição. Estabelece-se, portanto, uma dicotomia – por um lado, ostentação; por outro a, “modéstia”. Surpreender e fazer-se notar, em oposição ao desejo de ser invisível e perder-se em meio aos cidadãos (Riello, 2012: 17-20; Castiglione, 2000; Gracián, 2001). Castiglione apresentou o valor da graça, da *sprezzatura* – o falso improviso e o desprendimento (2000); Baltasar Gracián definiu as características de “o discreto” ou do “homem em seu ponto” (2001).

Para Castelnovo, em algumas décadas do século XVI, assiste-se não apenas a uma mudança formal na pintura de retratos e autorretratos, mas surgem elementos como o valor da introspecção, o desejo de parecer reflexivo, pensativo, meditabundo, de mostrar a própria sensibilidade e cultura. Mudam, portanto, os adereços: no lugar de roupas, ornamentos e objetos de luxo, aparece o livro entre as mãos (2006: 63).

No século XVI, a ostentação da forma física e material é substituída, portanto, pelo desejo de manifestar atributos intelectuais, pela capacidade de exibir a própria cultura, com uma aparente simplicidade, recusando qualquer exagero e renunciando à demonstração material do valor monetário da roupa. Não se podia comprar a virtude como se compra um tecido. Renuncia-se ao mundano, ao exterior e superficial, em favor de qualidades interiores – que se exprime com o uso do negro. “O XVI e o XVII são os séculos do negro por antonomasia” (Riello, 2012: 20-23).

O retrato de Baltassare Castiglione, pintado por Rafael, representa, para Giorgio Riello (2012: 21-22) o homem sob a roupa, caracteriza uma “moda ética” – o negro não era apenas a cor da moda, mas a única forma de representação dos princípios morais que guiavam o cortesão. Não se tratava apenas, segundo ele, de uma escolha moral, mas de uma escola de hábito moral. A “mediocritas” era, a seu ver, o meio justo, a forma correta de evitar os extremos para viver de modo balanceado, sob um hábito quase monacal – “que o homem se acomodasse o máximo possível aos costumes”, para repetir as palavras de Castiglione (2000: 158).

O negro foi onipresente, segundo Riello (2012: 21-22), mas se apresentava em tecidos de altíssima qualidade, e as formas das roupas revelavam uma intensa pesquisa estética. O negro não era a cor dos pobres, afinal, por conter todas as cores, era uma das mais caras para ser obtida no processo de tingimento, especialmente para alcançar-se suas esfumaturas mais belas. Assim se explica, em parte, por que o negro se tornou a cor das Cortes desde o início do século XVI não somente na Itália, mas em toda a Europa. É o que podemos ver em alguns retratos de Carlos V executados por Tiziano. De resto, o grande número de retratos de homens vestidos de preto entre os séculos XVI e XVII faz compreender por que o negro se tornou uma cor tão usual, a cor da aristocracia, mas também a cor da Reforma Protestante, a cor da Contrarreforma, e do catolicismo espanhol e sua corte do século XVII.

Felipe IV estabeleceu, em 1623, que para se apresentar na Corte era preciso estar vestido de negro. Na Holanda do XVI, no entanto, o negro se tornou a cor das roupas de homens e mulheres, jovens e velhos, ricos e pobres. Cor do cotidiano, da respeitabilidade comercial e pragmática, dos valores da burguesia. Nascia a ideia do traje sóbrio de trabalho, próprio da classe média. (Riello, 2012: 21-22)

A moda italiana do século XV influenciara outras cortes europeias, porém na medida em que as cidades italianas viveram, no decorrer do XVI, um enfraquecimento político, especialmente Espanha e França desenvolveriam Cortes mais efervescentes e influentes na definição da moda no século XVII. A rica Corte espanhola se tornou símbolo da elegância, optando frequentemente pelo uso do negro. A França do século XVII, a partir do reino de Luís XIV, criou uma moda tipicamente francesa, um sistema de Corte como ambiente de criação e consumo da moda. Versalhes se transformaria, assim, no cenário da vida do rei e da nobreza, com rígidos protocolos de ações simbólicas. Seguindo a dicotomia de ostentação e modéstia que se viu anteriormente, a Corte francesa do Seiscentos representou a forma máxima de ostentação, enquanto a espanhola, símbolo de uma falsa modéstia. A Inglaterra dos Tudor, porém, sob a fé protestante, copiava a moda francesa e espanhola. A rainha Elisabeth I, contudo, inimiga da Espanha, fez do branco e das cores claras as marcas de uma oposição contra o negro dos trajes espanhóis. Com Carlos II, porém, a moda inglesa se abriu à influência francesa. Várias Cortes europeias, menos ou mais opulentas, tornam-se lugares de criação de moda. Estar perto do Rei e dominar o código das etiquetas significava ter a possibilidade de ascender aos favores e aos poderes (Riello, 2012:25-27).

No final do século XVII, com a atenção cada vez mais acentuada das Cortes sobre as boas maneiras e a moda, mas também com a difusão da moda urbana entre mercadores e profissionais, assiste-se ao nascimento conceitual da moda, termo que passou a fazer parte do vocabulário corrente das línguas europeias.

Frivolidades do Rococó

Muitos autores acreditam que a moda, como a conhecemos, afirmou-se de fato apenas no curso do século XVIII (Lipovestsky, 2009: 97-99). Até então, a moda era circunscrita ao mundo das Cortes e da aristocracia e constituía uma das expressões do luxo: trajes de cortesãos não estavam ao alcance de todos. Os trajes dos camponeses permaneciam ainda como o “traje mínimo”.

A moda, no século XVIII, porém, não só se tornou um assunto a interessar grande parte da sociedade, conforme Riello (2012: 28-29), mas se transformou em fenômeno do ambiente urbano de caráter amplo e geral. Não eram mais apenas as Cortes a ditarem a moda, mas “as ruas”, as lojas onde se faziam as compras e para cujas vitrines os passantes olhavam curiosos. O espaço urbano era, de qualquer forma, mais igualitário se comparado ao espaço das Cortes, misturavam-se pessoas de classes sociais diferentes que adotavam estratégias diferentes para definir o que Daniel Roche chamou de “cultura das aparências” do século XVIII.

A moda se tornou, nesta centúria, parte de um consumo ampliado e intensificado, parte e de uma cultura de consumo à qual não eram somente os ricos capazes de atingir. O Setecentos foi o século da Revolução Industrial e da Revolução Francesa, processos transformadores da economia e da política e que levaram à sociedade liberal e industrial do XIX. Riello (2012: 28-29) indica estudos que evidenciaram, porém, uma terceira revolução no século XVIII: a “Revolução do Consumo”. As populações urbanas passaram a consumir mais e a considerar o consumo como parte da vida de todos os dias, um passatempo e um sinal de melhoria do padrão de vida, assim como também o consumo passou a definir as identidades individuais.

Não raro, o XVIII foi compreendido como século dos excessos, da extravagância do Antigo Regime ou o século de Madame de Pompadour e de Maria Antonieta, cuja “costureira”, Rose Bertin, assumiu um importante papel político, considerada como “ministro da moda” (Lypovetsky, 2009: 96). Carolina Weber apresentou, em seu livro *A Rainha da Moda: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução*, que, apesar do aspecto de exuberância e luxo das roupas da Rainha, sua ousadia e inovação, ao adotar modestos trajes pastoris, fragilizaram seu poder e encurtaram caminhos para a Revolução mesma (Weber, 2008).

O consumo da moda se difundiu, a partir das Cortes europeias e sobretudo aquela francesa, por todas as camadas sociais, não somente voltado para bens necessários, mas também para frivolidades, objetos adquiridos por serem atraentes e capazes de proporcionar uma satisfação pessoal: lenços, caixinhas de essências, leques, chapéus, luvas, relógios de bolso, fivelas. A moda seria, de fato, segundo Riello (2012: 28-36), um dos motores do consumo, por um movimento de circulação de influência e imitação de diferentes estratos sociais. Para usar as ideias de Lypovetsky (2009: 99), a partir de meados do século XVIII, desencadeou-se o “culto moderno consagrado ao efêmero”, e “a dignificação social e estética da moda caminhou ao lado da promoção de inúmeros assuntos menores, agora tratados com a maior seriedade (...)”; ou ainda: “a era moderna democrática valorizou as frivolidades”.

A elite continuaria usando estruturalmente o traje de Corte, para Riello (2012:33), uma “armadura” feita de tecidos riquíssimos, golas e perucas enormes, como cânone do bom gosto que, no decorrer do Setecentos, tornou-se uma espécie de “uniforme de cerimônia”. O traje de cerimônia permaneceu por muito tempo como o guia da relação entre vestuário e corpo, incarnando a ideia de que a roupa fosse uma espécie de ferramenta capaz de modelar o próprio corpo, o qual será forjado com o instrumento da moda: pomadas, unguentos, bustos apertados, roupas complexas dentro das quais os corpos grandes ou pequenos, gordos ou magros deveriam ser comprimidos para adquirir uma beleza nada natural. O modelo de que “a roupa governa o corpo”, embora primeiramente próprio das elites do início do XVIII, difundiu-se para as classes médias.

A moda passou a ser comprada em lugares específicos, representada por livros e revistas, com ilustrações e imagens especialmente dedicadas a ela. Para Lypovetsky (2009: 98), a partir da segunda metade do século XVIII, a moda “se tornou uma máquina prolíxa de produzir texto e imagem”. As lojas, como locais de vendas de produtos já eram conhecidas desde a Idade Média, mas se tornavam agora espaços especializados e finamente decorados, surgindo vitrines e decorações elaboradas dos negócios dedicados à moda. Apareciam, no século XVIII, as novas estratégias de propaganda: catálogos ilustrados de venda, jornais e revistas ilustradas e panfletos com publicidade de moda. Roupas prontas ou semi-prontas iniciaram sua história para

lentamente tomar lugar daquele traje feito inteiramente à mão e sob medida. A moda esboçava tornar-se indústria na segunda metade do século XVIII, com a invenção das fiadoras e teares mecânicos movidos à água e vapor: a produção de tecidos foi, com efeito, a essência da Revolução Industrial (Riello, 2012: 56-61).

A moda pronta resultou, de acordo com nosso autor, na dissociação, própria dos artefatos sob a Revolução Industrial, entre o lugar de produção e o lugar de venda, assim, as lojas de roupas prontas deveriam oferecer uma quantidade de números e medidas que nenhum produtor artesanal único seria capaz de fornecer. O espaço de venda de roupas passou a diferenciar-se do espaço de produção, como de resto ocorreu com os objetos submetidos à mutação do artesanato à industrialização. (Riello, 2012: 56-61).

Um dos fatores que moveu a Revolução Industrial foi, justamente, como nos fez recordar Riello, a necessidade de produção de tecidos. Tal transformação se deveu inicialmente ao uso do algodão. Até o século XVIII, a lã, o linho e a seda eram os tecidos predominantes na produção artesanal de roupas. Difíceis de tingir e de estampar, tais tecidos passaram a sofrer a concorrência do algodão importado em enormes quantidades da Índia. A importação dos tecidos de algodão, cuja matéria prima de clima temperado e quente será somente mais tarde produzido na Europa e nos Estados Unidos, foi capaz de ampliar o uso das cores e das estampas das roupas no festivo século XVIII. A Revolução Industrial foi, com efeito, a tentativa de mecanizar a produção do tecido de algodão, imitando a produção indiana, em estampas e cores. Se, no entanto, a Revolução Industrial voltou-se para a mecanização na produção de tecidos desde o século XVIII, a mecanização do feitiço das roupas teve início especialmente com a invenção da máquina de costura, ocorrida somente em 1831, cujo papel foi extraordinário na transformação da roupa e da moda, mudando completamente e de uma vez por todas o modo de confeccionar as vestimentas (Riello, 2012: 47-49, 59).

Porém, enquanto a moda francesa do século XVIII voltara-se, como vimos, para o luxo, brilho e cores, com seus botões dourados e perucas, tanto em suas versões masculinas quanto femininas; a moda inglesa, por sua vez, voltar-se-ia para a austeridade e a comodidade. Nas últimas décadas do XVIII, o gosto da moda rococó vai cedendo lugar para o domínio do gosto inglês, mais discreto, sobretudo após a Revolução Francesa e a queda do mundo aristocrático representativo do *Ancien Régime* (*idem*: 50-54).

Por outro lado, a moda masculina do final do XVIII e a partir do século XIX adotou o sistema das três peças: calças compridas – no lugar das calças curtas – colete e casaco. Este sistema se tornou uma espécie de “uniforme masculino” quase único desde a metade do século XIX até meados do XX, com variações no comprimento da casaca ou paletó – usado por todos, normalmente feito de mesmo tecido e com ligeiras variações em negro, cinza e marrom; completado pela camisa branca e gravata. Este abandono das cores e enfeites sobre a roupa masculina ficou conhecido como “a grande renúncia” – segundo a qual os homens passaram, aparentemente, a não buscar mais a beleza ou a moda, mas apenas atentos a estar sempre vestidos “corretamente”, sem referências ao passado. No entanto, esta aparente renúncia pode ser questionada por publicações e ilustrações de moda masculina que revelam constantes modificações e atualizações nas “três peças”. A figura do “dandy” foi uma das mais problemáticas na história da moda, ao vestir-se de modo pouco ostensivo, ao passar de modo despercebido e invisível, mas sendo, ao mesmo tempo, um “homem de moda”, preocupado com a perfeição estética das cores e das formas (Riello, 2012: 50-70; Lipovetsky, 2009: 99).

A invenção da crinolina no século XVIII, como elemento definidor da roupa feminina, fez parte da construção do corpo por meio da roupa, já mencionada anteriormente. Tratava-se de uma armação das saias e vestidos estruturada no século XVIII com ossos de baleia, crina de cavalos ou revestimentos múltiplos de tecidos das saias para produzir o efeito de volume. No século XIX, a crinolina permaneceu como elemento de definição da

roupa feminina e passou a ser montada com estruturas metálicas recobertas por camadas de tecidos, o que tornou o movimento das mulheres ainda mais difícil (Riello, 2012: 71-75).

O incômodo para as mulheres no uso de grandes saias começou a ser questionado não tanto do ponto de vista político ou feminista, mas inicialmente do ponto de vista higienista, por personagens como Amélia Bloomer, que criou algumas das primeiras calças para mulheres. O ciclismo, assim como o hipismo, contribuíram para adoção do uso de calças femininas. A prática de esportes, o lazer, o tempo livre e o convívio com os banhos ao ar livre se tornaram mais difundidos entre diferentes classes sociais, provocando transformações no modo de vestir, onde facilitar o movimento passou a ser o objetivo da roupa. Mostrar o corpo, bronzeá-lo ao sol, começou a ser possível e admirável, em detrimento do pudor em relação à nudez e do apreço pela palidez, que se cristalizara desde a Idade Média (Riello, 2012: 71-86).

Moda: arte ou roupa?

Se, de um lado, o *prêt-à-porter* e a massificação da moda vão se tornando a forma definitiva de produção das roupas, no decorrer do século XIX e início do XX; de outro, desenvolveu-se a transformação das antigas oficinas de costura em ateliês de “modistas” ou “estilistas”. Em oposição à roupa produzida em série, surgiu o fenômeno da alta costura (Lypovetsky, 2009: 101-106). O primeiro nome a se tornar conhecido nesta nova forma de produzir a moda foi Charles Frederick Worth, inglês imigrado a Paris, considerado o pai da alta costura. A capacidade técnica do artesão da costura foi substituída, aqui, pela criatividade do artista “couturier”; e, como artista, tornou-se uma celebridade, cujo nome era uma assinatura sobre a roupa. Worth também iniciou o fenômeno do espetáculo da moda em forma de desfiles e lançamentos de coleções, com o protagonismo das modelos, mulheres como manequins de moda. (Riello, 2012: 91-95)

Segundo Lypovetsky (2009: 97, 91) “quando Worth se impõe como esse autocrata do gosto, a gente de moda tornara-se há muito tempo gente de arte. A celebridade de Worth e depois das grandes casas, sua condescendência em relação aos clientes, seu luxo e seu refinamento, suas maneiras de artista, suas faturas assombrosas não designam uma reviravolta histórica, mas prolongam um ethos e um processo de elevação social que já data de um século.” Para o autor, de fato, a partir de Worth, o costureiro se torna um criador capaz de elaborar modelos inéditos, reveladores de seu talento, fazendo a moda entrar em sua “fase moderna artística”.

Ao cumprir a tarefa de transposição da linguagem artística para “objetos de uso”, Gustave Klimt, um dos mais importantes pintores da Secessão Vienense, ao lado de sua companheira Emile Flöge, no início do século XX, criou também padrões para tecidos e roupas, no Movimento de Reforma da Moda, com os “vestidos radicais” (Parsch, 1994: 45-51, 11-14; Costa, 35-36), rompendo deliberadamente com as fronteiras entre a “grande pintura” e a criação de padrões de tecidos ou desenhos de roupas, propondo longas e largas túnicas como uma forma mais livre de vestir-se.

No ambiente do Art Nouveau, Henri van de Velde projetou arquiteturas e interiores que incluíam não somente a planta do edifício, detalhes de portas e janelas, mas também tapeçarias, pinturas, louças, objetos e os vestidos da moradora. As roupas eram compreendidas como parte, pelo que se pode depreender desta totalidade criativa do Art Nouveau de Van de Velde, de um mesmo conjunto artístico. Nas palavras de Cacilda Teixeira “Ele empenhou-se por uma renovação do traje feminino e desenhou alguns modelos no estilo linear do Art Nouveau, que foram executados em pequena escala e denominados *Künstlerkleid*, isto é ‘vestidos artísticos’ ou ‘roupas de artista’, termo utilizado até hoje.” (Costa, 2009:34)

Nesse sentido, parecia haver uma compreensão mais consciente e deliberada, por parte de alguns artistas, desde o final do século XIX e inícios do XX, de que as roupas poderiam ser obras de arte, como uma espécie de extensão das pesquisas estéticas formuladas na pintura, na escultura ou na arquitetura. Para Lypovetsky,

a silhueta da mulher dos anos 1920, reta e lisa, está em consonância direta com o espaço pictórico cubista feito de panos nítidos e angulares, de linhas verticais e horizontais, de cores uniformes e de contornos geométricos; faz eco ao universo tubular de Léger, ao despojamento estilístico empreendido por Picasso, Braque, Matisse (...) A moda tirou as lições do projeto modernista (Lypovetsky, 2009: 89-90).

No início do século XX, tendo trabalhado com Worth, Paul Poiret daria novos contornos à alta costura, já plenamente reconhecido como artista, celebridade e o primeiro a ser chamado de “designer de moda”, capaz de subverter os bons costumes e escandalizar. Para Lypovetsky (2009: 93), não se tratava de um fenômeno anedótico o fato de que, “desde a aurora do século XX, certos grandes costureiros admiram e frequentam os artistas modernos: Poiret é amigo de Picabia, Vlaminck, Derain e Dufy (...)”. Baseado nos princípios da arte de vanguardas, especialmente do cubismo, Poiret adotou as formas geométricas para conceber suas roupas, onde os projetos superavam os materiais e os tecidos, onde a roupa foi compreendida como um quadro ou uma escultura capaz de dar sentido ao indivíduo que a vestia.

Assim como Poiret, Sonia Delaunay criou vestidos cubistas; Giacomo Balla, trajes futuristas; Elsa Schiaparelli concebeu a alta costura como obra de arte em sua aproximação com o surrealismo, criando roupas e acessórios em parceria com Salvador Dalí. Para citar Lypovetsky: “A exemplo da arte, a Alta Costura lançou-se em um processo de rupturas, de escaladas, de mudanças profundas, que a tornaram aparentada, a despeito de sua não linearidade, de suas reviravoltas (...) à vanguarda” (Lypovetsky, 2009: 89-90, 93-94; Costa, 2009: 166-201)

Ao contrário de Schiaparelli, de Sonia Delaunay ou de Giacomo Balla, entretanto, Coco Chanel não concebeu sua alta moda como obra de arte, mas simplesmente como uma forma de vestir-se com conforto, uma roupa de uso fácil, baseada na ideia da informalidade, da simplicidade de cores e materiais. Sem grande talento como costureira ou como designer de moda, sem conceber formas originais, partindo de invenções já existentes, Chanel promoveu uma extraordinária transformação na moda: a da silhueta feminina, a simplificação da roupa em linhas retas, onde sedas, rendas, brocados são substituídos pela malha e materiais intencionalmente baratos, até então reservados às classes populares, permitindo às mulheres dos anos 1920 uma deliberada aparência de conforto. Sua informalidade e simplicidade definirão o modo de vestir-se a partir da década de 1920, e sua herança para a história da moda é difícil de ser mensurada. Talvez, uma de suas maiores contribuições tenha sido justamente estabelecer a moda como um conceito em si mesmo. (Riello, 2012: 102-109)

Nesse sentido, a lição de Chanel é de que a roupa não é arte e, portanto, uma história das roupas não poderá nunca confundir-se com uma história das artes. Certamente, os fatos extraordinários que se seguirão na história da moda depois de Chanel são mais conhecidos do leitor. As anotações que propusemos aqui, quase ao modo de uma resenha, seguindo muito de perto o brilhante texto de síntese de Giorgio Riello, indicaram que um dos caminhos a percorrer para inserir a história das roupas e da moda no campo da história da arte é justamente aquele que visa compreender sua especificidade. Não se trata, portanto, de apontar que os trajes – como objetos de pano com funções estéticas e sociais próprias, isolados em vitrines de museu de artes e design – possam ser necessariamente compreendidos como obras de arte portáteis ou “elementos plásticos autônomos” (Costa, 2009: 34).

Tampouco devemos reduzir a história da moda e dos trajes a sua representação nas obras de arte. É preciso, para redigir, ainda que ligeiramente, uma narrativa das roupas e da moda, no âmbito da história da arte, buscar elementos específicos de compreensão que não estão nem nos conceitos e nem nas ferramentas de uma historiografia da arte mais formalista, mas se encontram na complexa rede da história social e do cotidiano, de uma história da cultura material, da história política e econômica, enfim, uma rede capaz de produzir e capturar estes objetos de vestir – que raramente reivindicaram-se como obras de arte – num conjunto mais amplo de significados culturais.

Referências

BLANC, Odile. *From Battlefields to Court: The invention of Fashion in the Fourteenth Century*, in *Encountering Medieval Textiles and Dress: Objects, Texts, Images*. D.G. Koslin e J.E. Snyder. New York: Macmillan, 2002.

BOHM-DUCHEN, Monica. *The Nude*. Themes in Art. London: Scala Books, 1992.

BRAUNSTEIN, Philippe. Abordagens da intimidade nos séculos XIV e XV. In ARIÈS, P. e DUBY, G. *História da Vida Privada 2: da Europa Feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 552-646.

CALANCA, Daniela. *História Social da Moda*. São Paulo: Senac, 2008.

CARVALHO, Flavio de. *A moda e o novo homem*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana*. Ensaios de História Social da Arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CASTIGLIONE, Baltasare. *Il Libro del Cortegiano*. Milano: Garzanti, 2000.

CLARK, Kenneth. *The Nude: a study of ideal art*. London: Penguin Books, 1985.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Roupa de Artista – o vestuário na obra de arte*. São Paulo: Edusp, 2009.

DURANT, Will. *A História da Civilização: nossa herança oriental*. Rio de Janeiro: Record, 1963.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador. Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990

Fashion & Art History (York, 29-30 Jun 15) University of York, June 29 - 30, 2015. (<http://arthist.net/archive/9491>.)

FRASCETTI, Augusto. O mundo romano. In LEVI, G. e SCHMITT, J-C. *História dos Jovens I: da Antiguidade a Era Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 59-95.

GRACIÁN, Baltasar. *Arte de Ingenio. Tratado de la Agudeza*. Madrid: Cátedra, 1998.

GRACIÁN, Baltasar. *El héroe. El Discreto*. Madrid: Cátedra, 1998.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero. A moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Cia de Bolso. Companhia das Letras, 2009.

MARCELLO-NIZIA, Christiane. Cavalaria e cortesia. In *História dos Jovens I: da Antiguidade a Era Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Pp. 141-190.

MIGLIACCIO, Luciano. Apresentação Dossiê Moda. In *Cienc. Cult.* vol.62 no.2 São Paulo, 2010.

PALLA, Maria José. *Traje e Pintura: Grão Vasco e o Retábulo da Sé de Viseu*. Lisboa: Estampa, 1999.

PARTSCH, Susanna. *Gustav Klimt: painter of women*. New York: Prestel, 1994.

PASTOUREAU, Michel. Prefácio. In PALLA, Maria José. *Traje e Pintura: Grão Vasco e o Retábulo da Sé de Viseu*. Lisboa: Estampa, 1999.

PINELLI, Orieta R. *La storia delle storie dell'arte*. Torino: Einaudi, 2014.

REGNIER-BOHLER, Danielle. Exploração de uma literatura. In ARIÈS, P. e DUBY, G. *História da Vida Privada. Da Europa Feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RIELLO, Giorgio. *História da Moda: da Idade Média aos nossos dias*. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.

RIELLO, Giorgio. *La Moda: una storia dal Medioevo a oggi*. Bari, Laterza, 2012.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. Era uma vez a moda... algumas histórias para contar. In *Cienc. Cult.* vol.62 no.2 São Paulo, 2010, p. 33-35.

TOESCA, Pietro. *Storia dell'Arte Italiana*. Torino: UTET, 1927.

WEBER, Carolina. *A Rainha da Moda: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

Notas

* Professora de história do design no Departamento de História da Arte e no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

¹ Alguns desses questionamentos inspiraram-se na chamada do evento *Fashion & Art History* (York, 29-30 Jun 15) University of York, June 29 - 30, 2015. (<http://arthist.net/archive/9491>).

Artigo recebido em setembro de 2016. Aprovado em dezembro de 2016.