



ModaPalavra e-periódico

E-ISSN: 1982-615X

modapalavra@gmail.com

Universidade do Estado de Santa
Catarina
Brasil

Sant'Anna, Mara Rubia
Vestindo Clio - A produção do conhecimento histórico em Moda
ModaPalavra e-periódico, núm. 14, julio-diciembre, 2014, pp. 51-71
Universidade do Estado de Santa Catarina
Florianópolis, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=514051623004>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc



Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Vestindo Clio - A produção do conhecimento histórico em Moda

Wearing Clio - The production of historical knowledge in Fashion

Mara Rubia Sant'Anna

sant.anna.udesc@gmail.com

Resumo: Estudo sobre as relações entre moda e história, considerando o trabalho com os documentos, constituídos em fontes de investigação do historiador a partir dos objetivos que conduzem sua abordagem e proposição historiográfica. Propõem meios para a produção histórica a partir do objeto Moda, em suas diferentes variações e contextos.

Palavras chave: história, pesquisa, moda

Abstract: *Study on the relationship between fashion and history, considering working with documents, made in sources of research historian from the goals that drive their approach and historiographical proposition. Propose means of historical production from the Fashion object in its different variations and contexts*

Key words: *history, research, fashion.*

Segundo a tradição grega Clio é a musa da História e da criatividade, aquela que divulga e celebra as realizações humanas. Ela é uma das nove musas que vivem no Monte Hélico e é filha de *Zeus* e *Mnemosine*. Clio e suas irmãs reúnem-se sob a assistência de Apolo, no templo *Museion*, para presidir às artes e às ciências, com o dever de inspirar os homens em suas tarefas. Representada como uma jovem coroada de louros, Clio traz na mão direita uma trombeta, porque preside a eloquência e, na mão esquerda, um livro, onde a história humana estaria inscrita. Heródoto, considerado o primeiro historiador, intitulou um de seus livros com o nome da musa, eternizando a tradição e sua filiação com a História (GRAVES, 2008).

Esse texto fala de Clio, não do mito que a originou, mas dos meios pelos quais a História se constrói, fazendo com que Clio nunca deixe de ter a quem inspirar.

O registro escrito e o discurso são marcas contundentes da história tal como a trombeta e o livro nas mãos de Clio. A história sob os postulados da historiografia contemporânea é construída a partir do presente, como Walter Benjamin defende poeticamente afirmando que “o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1987, P. 224). Por questões frementes do agora os historiadores são levados a investigar documentos, lugares e experiências do vivido a fim de transformar criativamente, os rastros (RICOEUR, 2007) deixados do que não mais existe, numa narrativa que possibilita um diálogo entre o hoje e o amanhã (KOSELLECK, 2006).

Nesse jogo de composição de enredos históricos os documentos se constituem em lugares especiais, cujos tratamentos farão do discurso sobre o passado não uma ficção, mas uma possibilidade de interpretação dos sujeitos e suas motivações, de suas escolhas e construções (PROST, 2008). Tal como a estrutura das fibras impõe as condições de caimento de um tecido, os documentos remanescentes do passado impõem viabilidades argumentativas. Todavia se estão na constituição física das fibras os limites que os tecidos impõem aos desejos de seus usos, o que delimita um documento são as questões que o historiador lhe apresenta, dando-lhes os contornos metodológicos e delimitando as abordagens possíveis. É o tratamento dispensado pelo historiador aos documentos encontrados que os farão fontes históricas possíveis da narração constituída em passado presumível (LE GOFF, 2003).

Essa discussão é bastante interessante aos estudos historiográficos, porém nesse livro ela irá se direcionar ao seu público, pesquisadores e docentes na área de moda. Independente de possuírem ou não uma formação em história, esses profissionais se deparam constantemente com situações e bibliografias que permitem a discussão da moda por meio da sua trajetória em diferentes sociedades. Ao mesmo tempo,

considera-se que somente um professor consciente de como o conhecimento histórico é

produzido encontra-se habilitado para provocar em seus alunos um olhar crítico sobre o passado e as manifestações da aparência, dos modos de vestir e significar os sujeitos sociais por aquilo que eles portavam. Sem essa consciência o ensino de história e a pesquisa em torno dos temas da história da moda estão empobrecidos a uma mera descrição do passado, o que o torna infrutífero e incapaz de formar profissionais aptos a interferir, positivamente, na sociedade em que vivem, por meio de sua criatividade, seus produtos e seus atos. Logo, a intenção dessa discussão se concentra em colocar em pauta as possibilidades de pesquisa em moda a partir de diferentes documentos, considerando suas peculiaridades e caminhos de abordagem.

Dentre os inúmeros documentos existentes selecionou-se os objetos da cultura material, incluindo as peças de roupas, e as imagens que se materializam em diferentes suportes, como as obras de artes, as fotografias, os retratos. Foram descartados outros tantos importantes e usuais, como o cinema, visando não realizar um estudo muito panorâmico.

Sem sobrecarregar de detalhes técnicos, cujas bibliografias indicadas fornecem os aprofundamentos necessários, objetiva-se apontar, especialmente, os cuidados na adoção desses diferentes documentos e suas possibilidades mínimas de construir um conhecimento crítico sobre o passado das aparências e moda produzidas nos últimos séculos.

Do objeto material à história da Moda

Não há dúvidas que os museus, memoriais e espaços de preservação são locais propícios à investigação histórica dos hábitos e meios de produção do vestuário e, por conseguinte, do próprio consumo das tendências de moda para determinadas épocas e sociedades. Todavia a interação entre os objetos expostos, o olhar do observador e as possibilidades de discussão historiográfica não são automaticamente acionadas. Mesmo que haja uma concepção de senso comum apontando que a observação, anotação e registro fotográfico de uma exposição de trajes por si só já seja capaz de contar uma história da moda, as análises historiográficas em torno da preservação patrimonial propõem muitas outras discussões. Como reflete Vânia de Carvalho há uma “a capacidade presente nos artefatos de agir, de produzir efeitos: os artefatos nos moldam; não apenas nos expressam, mas igualmente, de forma e em graus variados, nos constituem” (CARVALHO, 2008, p.12) e essa ação não se restringe a sua contemporaneidade, mas aos momentos futuros quando isolados de seus usos habituais passaram a integrar uma coleção, uma exposição.

O armazenamento de um objeto nas salas de reservas técnicas dos mais diferentes museus ou acervos já permite densa discussão de como e por quê alguns são preservados e impedidos do desaparecimento. Neste caso, conforme Jacques Le Goff (2003) considera, que um objeto simples, como uma caneta ou um vestido, pode se transformar em monumento e tornar-se passível das mais diversas comemorações, cuja existência tem como função a formação e manutenção de memórias sociais. O documento/monumento é visto como um legado das gerações anteriores que deve ser preservado, especialmente porque ele de alguma forma representa e torna-se testemunho de uma época. Contudo, para o propósito desse texto atem-se a atenção para o contexto de sua exposição.

Quando uma parte desses objetos conservados passa a compor uma exposição, permanente ou temporária, temática ou não, eles se encontram fixados em conjuntos organizados por critérios dos curadores e apresentados numa ambiência julgada conveniente, numa sequência de visita entendida como a mais adequada e identificados por pequenas legendas ou textos que os acompanham dando uma ênfase em algum aspecto que o insere nesse conjunto maior, considerado de relevância histórica e cultural. Nesse circuito de significação o objeto de outrora, que foi de uso pessoal ou coletivo, se constitui num documento histórico, torna-se um atestado

“científico” da existência de uma sociedade, das relações humanas vividas numa determinada época e local. Absorvido pela cenografia e lógica da curadoria, a exposição é assimilada inconscientemente, tornando-se os cenários e seus objetos, na mente de cada observador, a síntese de todo um tempo e sociedade. Nestes conjuntos, organizados quase sempre de maneira cronológica e temática, se faz a produção do conhecimento do passado, a constituição de memórias coletivas e seus usos e até abusos ideológicos.

Assim apresentado, cada objeto, independente de seu tamanho, condições de fabricação ou uso, se constitui num documento histórico sob o ponto de vista da cultura material. Lembra Bittencourt que nesses casos, os objetos possuem:

(...) uma armadilha adicional: ao contrário dos documentos escritos, os objetos parecem imediatamente acessíveis, já que podemos dizer que, ao contrário, daqueles esses ‘ensinam’ diretamente, bastando, para tanto, olhá-los. E pode-se também pensar que os objetos têm seu conteúdo mais diretamente aprendido porque são materialização de processos sociais. (BITTENCOURT, 1998)

E antes de ser absorvido pelas condições de uma exposição, o pesquisador em moda e o docente que a visita com seus alunos deve se colocar em alerta e como todo documento diante de um historiador, propor a investigação e reflexão do objeto a partir de seu contexto original – o que dependerá da eficiência da reserva técnica que não apagou os rastros que o acompanharam até ali – para então situá-lo em seu tempo e analisá-lo como algo que propôs relações e impôs tratamentos específicos para ser preservado como tal.

Perguntas simples como quem o produziu? Para quem? Quando? Onde? E por quê? Abrem espaço para reflexão frutífera e crítica, permitindo localizar nas palavras e argumentos empregados, se for o caso, ou nas formas, cores e texturas presentes, assim como nos enquadramentos, poses e falas se se trata de fotografias, por exemplo, discursos constituidores de seus sentidos. Logo, das respostas obtidas, diante dos objetos devidamente contextualizados, o profissional deve ser capaz de analisar não a verdade exposta, mas as intenções de verdade que o documento se propôs expressar. Ou seja, um objeto, seja ele um vestido, um botão ou uma carta, uma certidão, uma notícia publicada num semanário, possui um discurso e este deve ser analisado como

uma possibilidade de interpretação dos sujeitos que o compartilhou, da mesma forma para uma fotografia (DUBOIS, 1994) ou um depoimento (SARLO, 2007).

Ciente dessas variantes que implicam na constituição de sentidos para os objetos o historiador de moda tem maiores possibilidades de analisar os trajes e outros artefatos têxteis que chegam as suas mãos com maior consistência. Ele é capaz de percebê-los como resultantes de seleções ocorridas por critérios diversos estabelecidos por seus conservadores, particulares ou institucionais, e que de uma forma ou de outra passaram a representar uma memória. Quando armazenados institucionalmente fazem parte de uma coleção quase sempre e nesse conjunto onde são identificados, essas peças do vestuário em alguma medida atestam um tipo de discurso, tido como fundamental, na formação e preservação de uma memória social.

Como pesquisar um artefato têxtil, um traje conservado por uma senhora idosa ou que se expõe em renomado Museu já foi discutido e proposto por muitos pesquisadores, como Rita Andrade (2006) e ricamente descrito em muitos trabalhos acadêmicos de alta qualidade, como de Paula Consoni (2008) e Valderine Gruber (2009).

Da imagem ilustração à imagem agente histórico

Dentre os documentos usuais da pesquisa histórica as imagens são de especial relevância.

Ao falar em imagem não se utiliza o termo de forma banal. Esta, imaginária ou concreta, sempre passa por alguém que a produz ou reconhece. Como salienta Martine Joly (1996), a imagem deve ser abordada como um produto cultural, jamais natural, pois depende da recepção de seres capazes de atribuir significados ao observado e destacar dele um sentido que é a sua própria representação. Como diz Jean-Louis Schefer, a partir do momento em que a imagem é configurada ela “entra numa zona de dependência de todo sujeito que a percebe, a imagina, a sente etc.” (Apud CHATEAU, 2006, p. 10), ou seja, toda imagem se constitui como sentido no olhar de quem a vê.

Platão, para buscar-se uma discussão original, buscava definir a imagem usando das metáforas das sombras ou dos reflexos na água ou espelho, enfatizando sua condição de duplo de uma realidade que antecede sua constituição (Apud JOLY, 1991,

p. 14). Em tempos de imagens digitais e realidades virtuais, a definição de Platão tornar-se precária e a imagem pode ser entendida como um duplo desde que compreendida que ela própria é um objeto segundo em relação a outro que ela representa de acordo com certas leis particulares.

Apesar desta distinção teórica tão nítida, a maior parte das pessoas atribui à imagem a condição de duplo, de semelhança e refere-se à representação do objeto como ele próprio. Desta forma, é “o meu pai” na fotografia e não sua representação e, por ser o “meu pai mesmo”, a fotografia adquire um status de verdade e testemunho que, por décadas, transformou-a num objeto histórico equivocado, assim como as demais imagens que nos cercam, como discute Burke (2004). Eduardo Paiva (2006), por sua vez, alerta que a imagem não é “retrato de uma verdade, nem a representação fiel de eventos ou de objetos históricos” (p. 19), como outros documentos, ela é operada por escolhas, seleções e olhares de seus produtores e de outros personagens que influenciaram na sua produção, difusão e conservação *a posteriori*. A cada época em que a imagem é lida, ela ganha em conotações, de acordo com as motivações, valores, conflitos e projetos de cada momento e leitor, fazendo com que os resultados dessas leituras, materializados em textos e distintas explicações, carreguem consigo temporalidades diversas e visões de mundo, muitas vezes, divergentes.

Destas múltiplas possibilidades entre a representação e o representado desdobraram-se diferentes possibilidades de compreensão do mundo, fazendo das imagens pontes para o alcance do inalcançável, delineamento do imaterial e suspensão da realidade. A partir delas, supõem-se a posse de poderes que este *quali* ou quase-signo (SANTAELLA, 1994) teria condição de atribuir. Assim funcionam as imagens de santos devocionais e mesmo as fotografias de nossos entes queridos que, em suas faltas físicas, suprem saudades pela presença de suas imagens, que, muito longe de representar aquele corpo preciso, indicam sentimentos e emoções que são evocados por aquele ícone, afinal “não é a semelhança que faz do ícone o que ele é, mas apenas a qualidade da aparência que lhe é própria” (SANTAELLA, 1994, p. 179). E caberia acrescentar que as imagens suprem o passado desejado e se constituem como sendo ele próprio. As imagens, portanto, deve ser entendida pelo seu pesquisador como uma mensagem que se elabora ao longo do tempo como documento/monumento (LE GOFF, 2003),

fazendo-se testemunha de uma época pela abordagem que recebe na condição de objeto em investigação.

Em *Images et critique historique*, Jean Pirotte (2002) discute a questão do uso das fontes visuais a partir da definição de critérios básicos, fundamentais para uma pesquisa que se sustenta na seriedade dos resultados obtidos. Sophie Cassagnes (1996), por sua vez, desenvolveu uma grade de análise do documento iconográfico que completa a proposta de Pirotte e, em suma, ambos destacam a importância de: a) datação; b) localização da natureza do documento; c) definição do meio de produção (autor/autores; operações de produção; reproduções e evolução destas; processo de criação; contexto legal de produção); d) autenticidade da imagem (original/retocado); e) difusão da imagem (cuja réplicas podem ser mais importantes do que a original). Estes critérios apresentados inicialmente pelo autor francês não são apenas formais ou meramente “técnicos”, pois implicam numa compreensão da função da imagem como comunicação e agente histórico. Dentre os aspectos relacionados à complexidade da imagem há de se destacar sua polissemia, sua redundância icônica, sua relação intrínseca com textos e contextos gráficos que a acompanha, o que tanto a pode fazer mera ilustração, delimitando suas possibilidades de interpretação, como pode ancorar textos, dar continuidade a sentidos e constituir uma sub-literalidade que constitui mais enfaticamente o significado global da mensagem, como Pietroforte (2004) indica.

Contudo, ao historiador mais que ao semiótico cabe interrogar a imagem no campo de sua intertextualidade e interconicidade, o que a torna agente histórico e como tal fonte de pesquisa. Como discurso articulado historicamente, a imagem está investida de outros textos, criando entre si e eles uma continuidade, tradição ou trajetória de significados que os reforça e os constitui como verdades, de certa forma. Nessa medida, as imagens são passíveis de leitura a partir do horizonte de espera do receptor, que é ativado por essas aproximações, como Francis Haskell (1995) esclarece. Além disso, e principalmente, uma imagem é prenhe de outras imagens, o que se chama interconicidade. Esse conceito, desdobrado do termo intertextualidade, indica a capacidade que uma imagem possui de fazer remissão a outras, manifestas ou secretas na sua composição gráfica, e que exige do historiador uma análise da memória iconográfica constituída contextualmente. Sem este cuidado, o historiador fica a mercê

de sua opinião como mero espectador e apenas faz uma apropriação, nada crítica, da “verdade” subentendida na imagem.

Como destaca Ulpiano Menezes, a despeito da marginalidade teórica com que a imagem é tratada nas pesquisas históricas, a história da fotografia e da imagem fotográfica é a que apresenta resultados e metodologias mais consistentes (MENEZES, 2003, p.29).

Colaborando na discussão que se propõe nesse texto, Menezes discute se não é o caso de deslocar-se do campo das fontes visuais e se adentrar pelas possibilidades de uma pesquisa da visualidade, abandonando o uso das imagens como meras ilustrações que confirmam ou floreiam argumentos escritos. Ultrapassar o uso meramente ilustrativo da imagem é reconhecê-la como agente e não apenas como produto de condições históricas analisadas. Os estudos da recepção permitem aos historiadores esse passo à frente.

Segundo Wolfgang Iser, em suas discussões sobre a estética da recepção do texto literário, mas que se pode aplicar a qualquer formato de texto, “a obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor” (ISER, 1996, p. 51), enquanto, simultaneamente, o leitor “recebe o sentido do texto ao constituí-lo”. Assim considerado, a imagem é um texto que sofre necessariamente a recepção para se constituir na consciência de seu expectador. Diante da imagem, então o seu leitor realiza um ato estético, constituindo aquilo que era um artefato gráfico num objeto estético, objeto este constituído pelo ato contemplativo do observador, através de sua imaginação, que preenchendo o vazio produzido pelos ausentes de toda representação, pode provocar o prazer estético. Nos termos de Jauss: “O prazer estético exige um momento adicional, ou seja, uma tomada de posição, que exclui a existência do objeto e, deste modo, o converte em objeto estético” (JAUSS, 1979, P. 75).

A estética do efeito, desenvolvida por Wolfgang Iser, delimita adequadamente as nuances relativas ao tratamento da fonte como documento produzido por uma autoridade. Ao constituir o texto, literário ou jornalístico, visual ou verbal, seu autor processa opções e significantes, elaborando em seu interior *gatilhos* de compreensão, de apreensão do conteúdo delimitado e significado pela forma de sua expressão. Constituída a estrutura do texto, como a composição da imagem é uma modalidade disso, sua concretização se fará na apreensão, *a posteriori*, pelos leitores de seus

sentidos. Lidar com as fontes, portanto, “trata-se de apreender a experiência estimulada pelo texto, o que leva inevitavelmente a sua realização” (ISER, 1996, p. 55). Na análise das fontes imagéticas deve-se, então, ter em mente que dois elementos precisaram coadunar-se mutuamente para produzir a estrutura textual de apreensão (ISER, 1996, PP. 87 – 93): por um lado, o autor ocupou-se do inusitado (só o diferente justifica a realização), sugestionando a importância da apreensão, por outro, a imaginação do leitor precisou ser ativada (possível porque autor e leitor compartilham de uma mesma teia de significados), a fim de ser capaz de captar o não dado, a intenção subliminar; com esse mecanismo a estrutura textual estimulou uma seqüência de imagens mentais, que se traduziu em consciência receptiva do leitor – tem-se, assim, a fonte histórica propriamente dita, que ao ser lida, entendida e admitida transformou-se em ação social.

A estética do efeito, desenvolvida por Iser completa-se com a estética da recepção, apresentada por Jauss (1979). Ambos pensam que a obra só existe a partir do momento em que é ativada pelo leitor. Porém, Jauss detêm-se na efetiva recepção histórico-literária da obra e no exame das condições da experiência estética, o que num exercício de reflexão pode ser aplicada ao campo da imagem. Segundo suas concepções, a expressão estética é entendida como um agente histórico e não como um produto social, na medida em que a recepção - o envolvimento intelectual, sensorial e emotivo do leitor com a obra - identifica, adota e/ou cria modelos de ação (Ver ZILBERMAN, 1989). Da expressão estética tem-se a experiência estética como centro da ação humana, “como qualidade inerente de toda experiência realizada” (DEWEY, apud. JAUSS, 1979a, p. 54), como um princípio “transparente da função estética, que é capaz de captar e dinamizar todas as demais atividades” (Idem).

A metodologia proposta pelas teorias da recepção é centrada na hermenêutica literária, entre a compreensão fruidora e a fruição compreensiva, e define como método de investigação a busca da estética do efeito, concatenada pelo autor do texto através das inúmeras perguntas e respostas embutidas no enredo. Contudo, destaca que a recepção é indeterminável em sua totalidade, tanto em sua produção como em sua análise e por isso, trata-a como um processo dialógico que integra objeto e ser, autor e apreciador. Tal processo para ser adequadamente abordado deve contemplar três “categorias fundamentais da fruição estética”, segundo Jauss, a *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. Estas não são sucessivas ou hierarquizadas, mas interativas e inacabáveis

(Ver SANT'ANNA, 2009). Desta forma, entre a estética do efeito e a da recepção, realiza-se a concretização do significado como “duplo horizonte – o interno ao literário, implicado pela obra e o mundivivência (lebensweltlich), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade” (JAUSS, 1979, p. 50).

Partindo desses pressupostos teórico-metodológicos, a metodologia a ser desenvolvida diante da imagem, partindo da teoria da recepção, implica analisar a experiência de uma sociedade de espectadores delimitada, temporal e espacialmente, em sua relação comunicante, cujo cerne está vinculado a um prazer estético que se realiza através do prazer de si no prazer no outro, balizado por estruturas culturais, sociais e econômicas demarcadas pelos grupos sociais hegemônicos.

No âmbito da história da moda, as imagens tornam-se, na maioria das vezes, o único registro disponível sobre os costumes do vestir. Afinal, nada mais frágil do que um têxtil que, em raras condições, consegue sobreviver ao desgaste do tempo e das intempéries. Peter Burke (2004) destaca que “imagens são especialmente valiosas na reconstrução da cultura cotidiana de pessoas comuns, suas formas de habitação, por exemplo, algumas vezes construídas com materiais que não eram destinados a durar” (BURKE, 2004, p. 99).

Também o historiador inglês lembra que os quadros além de descrever, em alguns estilos, minuciosamente as vestimentas de suas épocas, colocam as mesmas num contexto de uso, permitindo assim que sejam pensados seus significados e funções. Todavia, por maior que seja a impressão de realidade que algumas obras plásticas ofertam, é fundamental relembrar que os artistas estavam condicionados a uma série de fatores, entre eles a representação de um status social desejado pelo mandante da tela. Além disso, desejos de filiação a um passado mais nobre podem ter sido negociados no projeto da obra e, logo, os trajes visualizados nos corpos representados não correspondem aos costumes vestimentares contemporâneos à tela. Limitações técnicas também impõem condições de representação e, especialmente, deve lembrar-se que as obras de arte e os pintores famosos eram possibilidades de consumo para um determinado grupo social, o que impede a generalização do vestuário pintado a toda a população e sociedades daquele período histórico.

Nos quadros, especialmente aqueles mais clássicos que retratam cenas, pessoas e ocasiões com uma riqueza de detalhes há um arcabouço de representações que

foram sintetizadas pela imaginação artística mais do que vista pelos pintores. Diante da opção de seu tema, mesmo que houvesse a presença de modelos, o que mais entrava na composição eram as escolhas realizadas visando o atendimento de um objetivo central, vinculado a mensagem que se desejava transmitir. Disto se deduz que mais que a “verdade” nas imagens compostas de gestos, fisionomias, paisagens, vestuário, objetos etc, as cores, os movimentos e as permanências corporais, os materiais implícitos, sugeridos ou revelados falam de uma época e da mentalidade que o artista, como sujeito daquela, era capaz de compor, além de todas as condições técnicas possíveis, como alerta Gombrich (1993). Nesse aspecto Gombrich discute com pertinência as investidas que a tecnologia, o olho e as mãos humanas realizam sobre aquilo que representam. A escolha discursiva, constituída no cerne das escolhas técnicas, relaciona-se às intenções daquele que opera a representação, intenções estas que se relacionam, por sua vez, aos padrões culturais, ideológicos e de recepção do universo no qual as representações funcionam como imagens (GOMBRICH, 1993, p. 52).

Mesmo quando se trate de uma ilustração destinada a relatar os hábitos relacionados ao vestuário, como os estudos de Debret (1834/1989) para o início do século XIX no Brasil, de Vitor Meirelles para os trajes de camponeses italianos (1853-56) ou de Albert Racinet em seu famoso livro sobre os figurinos de diferentes povos e época (1875/1995), as imagens também devem ser questionadas e contextualizadas, pois muitas daquelas que se apresentam ilustrando um texto são por vezes convenções estabelecidas para determinadas descrições, épocas e sociedades e que se reproduzem ao infinito reafirmando uma versão muito parcial de algo. Como escreve Burke:

É seguramente perigoso tratar ilustrações desse tipo [que retratam um processo tecnológico] como uma reflexão não problemática do estado da tecnologia num determinado lugar e numa determinada época sem empreender uma crítica das fontes, identificando os artistas e, ainda mais importante, as fontes nas quais os artistas se basearam (...). Como sempre, é necessária a crítica das fontes (...)

(BURKE, 2004, p. 102).

Um trabalho exemplar neste aspecto é o estudo de Maria José Palla (1999) que consistiu no estudo das mensagens contidas nas pinturas de Grão Vasco para o Retábulo da Sé de Viseu, identificando que o uso das cores, dos tecidos e desenhos dos personagens, entre outras coisas. Seu estudo concluiu que a produção daquelas pinturas

não foi condicionada apenas pela escolha aleatória ditada pelo gosto do artista, mas uma codificação muito precisa da teologia católica. Em conclusão do detalhado estudo iconográfico que realiza, a autora afirma que:

A matéria têxtil, assim como o corte, a forma e outras configurações vestimentares, concorre para a identificação das personagens, actores de uma narrativa religiosa (...) tratámos um momento histórico em que o código da forma e da cor está ainda associado a uma tradição muito forte. Os símbolos que a pintura veicula tinham, conseqüentemente, de ser claros

(PALLA, 1999, p.103)

Quando da imagem fixa, construída pelos pincéis de um artista, passamos à imagem construída pela gravação por meios mecânicos e químicos numa camada de material sensível à exposição luminosa (ou na atualidade por meios digitais), ou seja, a fotografia, a problemática do papel da imagem na composição da narrativa histórica se intensifica. Segundo Ana Maria Mauad (2008), a condição de prova irrefutável do ocorrido atribuída à fotografia data do século XIX, quando ela surgiu desbancando os privilégios da pintura figurativa de representar o existente. Nessa condição ela foi e ainda é, aos desatentos, entendida como prova de realidade de algo fixado no suporte fotográfico.

O pesquisador que se debruça sobre um acervo de fotografias, documentos iconográficos diversos e mesmo vídeos nos seus mais distintos formatos contemporâneos, depara-se com narrativas visuais a serem tomadas como evidência histórica, segundo a terminologia de Burke (2004, p. 25). Deve-se levar em conta que a representação tem seus meandros e, assim, a imagem não é o próprio objeto e nem substitui sua realidade, apesar de se impor como real e agir sobre as percepções humanas, constituindo possibilidades de ação no mundo tanto quanto um objeto material, como assinala Martine Joly (1996)¹.

Como a imagem é representação visual, ela sempre se constrói de forma heterogênea porque coordena diferentes categorias de signos (icônicos, plásticos, lingüísticos) e da interação entre os diferentes signos resulta sua produção de sentido, cuja função central está em evocar a coisa ausente representada e dar-lhe a força da

¹ Este enfoque é interessante objeto de pesquisa, qual seja, como a imagem de um objeto acionou valores e ações sociais. A mídia televisiva é testemunha diária dessa realidade.

presença, como a leitura de Barthes (1997) faz compreender. Nos termos de Mauad, a fotografia

(...) é uma elaboração do vivido, o resultado de um ato e investimento de sentido, ou ainda, uma leitura do real realizada mediante o recurso a uma série de regras que envolvem, inclusive, o controle de um determinado saber de ordem técnica.

(MAUAD, 2008, p. 31)

Annateresa Fabris destacou, num trabalho pioneiro sobre a fotografia no Brasil, a importância e possibilidades da pesquisa histórica a partir do estudo desse tipo de imagem. Segundo a autora, estas possibilidades se fazem porque, desde o surgimento da técnica e de seus produtos, a sociedade tornou-se “ávida de imagens” (FABRIS, 1991, p.46) e passou a colecionar todos os tipos de suportes que a transportavam a outro lugar e a faziam pertencer também a outros sonhos. É também dessa pesquisadora a definição metodológica que a fotografia se insere num circuito social, o que acarreta a discussão em torno do processo de produção, circulação e consumo das imagens fotográficas e seus aparatos tecnológicos. Levando em conta esse circuito social da fotografia as condições de emissão e recepção da mensagem fotográfica estariam equacionadas de maneira a discutir as tensões sociais e mesmos os imaginários sociais ali alocados.

Philippe Dubois (1994) ressalta que a fotografia é um índice e como tal não apresenta um tempo recortado pela lente da máquina fotográfica, mas uma intenção de síntese de uma narrativa que fotógrafo e fotografados concordaram ser relevante. Como estrutura pragmática, a fotografia diz coisas que apenas seus personagens, no tempo e lugar bem demarcados da fotografia, podem revelar aos apreciadores daquele instantâneo. Porém, distantes daquele contexto, afastados pelas próprias experiências das possibilidades de interpretação primeira, resta aos apreciadores futuros, da mesma fotografia, uma estrutura semântica, que quase sempre será incompleta, mas, ao mesmo tempo, fecunda de outras investidas e discussões.

Como esclarece Roland Barthes (1984), sobre o filme fotográfico constituem-se *punctuns* e *spectators*, os quais irão atribuir sentidos e denotar significados distintos, conforme os interesses e, especialmente, motivações em jogo. Se o fotógrafo com seu olhar, através da lente da máquina – *studium* - faz um recorte narrativo e fixa aquele instante sob uma lógica, para o fotografado – *spectator* - a

narrativa poderá ser outra e, ainda mais, tornar-se diferente quando, pelo passar do tempo ou mesmo das intenções, novamente a fotografia for observada. Nesse novo momento um outro *punctum* dela se desprender, algo de inusitado toca o espectador, punge-o e estabelece, entre o olhado e quem o olha, uma relação de cumplicidade, empatia, testemunho e sentimentos de forma exclusiva.

O que num momento pareceu ser a matriz do enredo proposto em determinada foto, pode, num outro, estar totalmente anulado, para que outras narrativas e possibilidades coloquem-se em cena. Desta forma, por mais que pareça testemunhar o ato fotográfico e seu produto, eles não passam de um indício que, destituído de pragmática, não compõe nenhum discurso preciso. Neste embate, confrontam-se memória e possibilidades narrativas, numa reconstrução contínua de sentidos da imagem estampada sobre o papel fotográfico.

Dubois (1994, p. 314) afirma ser a fotografia uma arte da memória, pois, ao ser observada uma, vivenciamos a experiência de evocar e compor outras imagens que, pautadas e permeadas por lembranças pragmáticas e entendimentos semânticos, realizam um processo de interconicidade (PIROTTE, 2002), que tanto permite ao seu observador compreender o fotografado, como fazer presentes, ausentes passados e futuros, daquela narrativa que a fotografia compõe como imagem, antes de tudo, mental. Assim sendo, é necessário lembrar o alerta de Jean Pirotte: “*comme tout document donc, l’image doit préalablement être passée au crible de la critique historique*” (2002, p. 15).

As fotografias submetidas ao crivo da crítica histórica, como Pirotte concita, exigem outros olhares e as interpretações que fogem do campo pessoal e particular daquele que as olha. Em busca de uma significação que insere o específico ao conjunto social, principalmente, por tomar tais imagens como agentes de uma discursividade e não materialização de sentidos convencionados, é preciso adotar um método analítico seguro. Assim, todo estudo com a imagem pede que ela seja inserida num conjunto maior, aquele do qual ela faz parte por ter sido realizada no mesmo tempo e com o mesmo referente ou por autoria etc. Segundo Mauad:

Como toda a fonte histórica, deve passar pelos trâmites das críticas externa e interna para, depois, ser organizada em séries fotográficas, obedecendo a uma

certa cronologia. Tais séries devem ser extensas, capazes de dar conta de um universo significativo de imagens, e homogêneas, posto que numa mesma série fotográfica há que se observar um critério de seleção, evitando-se misturar diferentes tipos de fotografia.

(MAUAD, 2008, p. 42)

Num outro texto de 2004, a autora indica alguns caminhos na abordagem de fotografias que, resumidamente, consiste em:

- a) a noção de série ou coleção, ou seja, por mais expressiva que seja uma fotografia, ela apenas ganha força quando inserida numa série que a qualifica historicamente, permitindo uma abordagem polifônica que coloca em evidência a produção, circulação e o consumo das imagens;
- b) o princípio da intertextualidade que permite a interpretação da fotografia como texto e, como tal, contida de outros discursos, sendo produzida e produzindo sentidos sociais para as representações que expõe, e
- c) o trabalho interdisciplinar, considerando-se que os processos de análise e interpretação de um documento polifônico, como a fotografia, exige, de seu investigador, o diálogo intenso com diferentes saberes e possibilidades de indagações teóricas e metodológicas (Ver MAUAD, 2004, p. 19 ss).

A composição das séries fotográficas se faz subjacentes aos objetivos de investigação definidos, por isso, quase sempre, as imagens em discussão não chegam ao historiador já organizadas. Serão os objetivos que conduzem o historiador que levam à composição das séries, pois essas não se desprendem “naturalmente” do acervo encontrado. No âmbito da moda, as imagens fotográficas não são escassas. Ao contrário são meios fundamentais dos mecanismos de difusão das tendências e das coleções de moda. O fato de uma coleção de moda ser organizada de forma a estampar uma lógica denominada “conceito de coleção”, não dispensa o trabalho do investigador de reagrupamentos e definições de estruturas internas de análise, como a pesquisa com álbuns de família igualmente exige, por exemplo.

Logo, seja um editorial de moda, uma revista antiga ou um livro ilustrado por diversas fotografias de época, a investigação dessas imagens exige o mesmo rigor

de quando é tratado com unidades fotográficas colhidas num fundo do baú doméstico (Ver RIFFEL, 2011).

Tornar-se fundamental para o adequado trabalho com as fontes fotográficas algumas posturas, como: a) ter em mente que os códigos constituídos numa sociedade se articulam de diferentes formas, variam em sua significação em distintos grupos sociais e apenas analisados no universo cultural em que circularam podem permitir uma interpretação mais assegurada de seus usos. Assim nem sempre pernas cruzadas, por exemplo, significam recato e esse como outros códigos são elementos históricos importantes no estudo de uma forma de parecer e ser numa dada sociedade; b) lembrar-se sempre que a fotografia é um ato intencional, no qual se processou a construção de um sentido específico, nem sempre identificado posteriormente, mas que foi partilhado pelas partes envolvidas, caminho possível de ser trilhado “através do estudo da produção da imagem”, o que oferece “uma pista para se chegar ao que não está aparente ao primeiro olhar, mas que concede sentido social à foto” (MAUAD, 2008, p. 42) e; c) entender que não há automatismo já que entre aquele que olha e a imagem há a constituição de sentidos próprios e nessa situação ela é agente de significação como qualquer outro ícone, tanto quanto sua construção foi mediada pelas possibilidades à mão na ocasião de sua composição e, por fim, como outro objeto semântico a fotografia permite que sua análise se desdobre no estudo do plano de conteúdo e do plano de expressão que, combinados, ofertam ao leitor uma racionalidade do indizível.

Concluindo, esse estudo não se finda por aqui e, certamente, não responde a todas as inquietações que pretendeu provocar no pesquisador ou docente da moda abraçado aos objetos e às imagens fixas. Porém alguns destaques se podem dar, entre eles, que, apesar de todos os “senões” salientados, é preciso e torna-se fundamental, nos tempos atuais, tomar os objetos materiais e as imagens como documentos aptos a se constituírem em fontes e objetos históricos, bem como, em objetos de criação. Sempre inspiradores, tais “textos” são válidos desde que se compreenda sua condição de documentos/monumentos e nessa perspectiva que se tratam de testemunhos construídos, possuem seus autores e usuários e remetem ao seu próprio passado. Igualmente, a quem se apropria deles, cabe lembrar que com seus fazeres, pesquisas e docências acabam por multiplicar a interconicidade das imagens primárias, potencializam de alguma forma a constituição de uma tradição escrita e/ou oral sobre o passado e, como essas ações são

frutos reflexivos e formativos, contribuem com a memória social. Assim nesses fazeres, todos nós constituímos, em nossas aproximações com os rastros deixados pelo passado, outros presentes e futuros e, também, mais memória social, mais imagens, mais lições de como viver e criar.

Metodologicamente, o que importa destacar é a necessidade de sempre contextualizar, saber quando, como, por quem, para quem e porque tais objetos foram construídos; ter em mente os processos de construção de cada um deles, com seus limites e vantagens; analisar as possibilidades de recepção e intervenção que os sujeitos – autores ou expectadores – realizaram sobre eles e, nunca esquecer que todo documento, seja qual for sua natureza, conscientiza e congela o passado a partir de escolhas que nem sempre são evidentes, mas estão intrínsecas as suas construções.

Enfim, em qualquer circunstância e sob o trabalho com todos os tipos de fontes, o historiador da moda ou professor desta história deve estar atento para fazer perceber que imagens e vozes idealizadas de um corpo, de um modelo de aparência, beleza e elegância se cruzam, proporcionando ao longo dos contextos históricos não a “moda dos anos X”, mas a consolidação do *ethos* moda como uma maneira de se constituir num sujeito moderno ou um sujeito-moda (SANT’ANNA, 2009).

Somente o método vigia o trabalho do historiador, como afirma Marc Ferro (1989), pois sem ele o profissional da história fica a mercê das seduções que suas fontes podem realizar sob sua sensibilidade, ofuscando sua crítica e impondo deduções muito circunscritas e que, sob o julgo de belas argumentações e muitas citações de outros autores, passam como possíveis de serem coerentes.

Referências

ANDRADE, Rita. Por debaixo dos panos: cultura e materialidade nossas roupas e tecidos. In: Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1997.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

- BITTENCOURT, José. Cultural material, museus e história: algumas considerações sobre um debate que não é tão intenso quando deveria ser. In: **Humanas**. 1998. Disponível em: <http://www.ifcs.ufrrj.br/humanas/0029.htm>
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem Bauru, SP: Editora Edusc, 2004.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato**: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2008.
- CASSAGNES, Sophie. **Le commentaire de document iconographique en histoire**. Paris: Elipses, 1996.
- CHATEAU, Dominique. **Esthétique du cinéma**. Paris : Armand Colin, 2006.
- CONSONI, Paula. **Moda em acervos**: Estudo da sociedade blumenauense de 1850-1890 a partir de vestígios de seu vestir. Trabalho de Conclusão de Curso. Florianópolis: UDESC, 2008. Disponível em <http://www.pergamum.udesc.br/dados-bu/000000/000000000000A/00000A27.pdf>
- DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem Pitoresca e histórica do Brasil**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.
- FABRIS, Annateresa (Org). **Fotografia – usos e funções no século XIX**. São Paulo, EDUSP, 1991.
- FERRO, Marc. **A história vigiada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- GOMBRICH, E.H. *La imagen y el ojo – nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- GRAVES, Robert. **O Grande livro dos mitos gregos**. São Paulo: Ediouro, 2008.
- GRUBER, Valdirene et alii. VESTIDO DE 1910: memória de um passado de moda. In: **Modapalavra e-periódicos**, Ano 2, n.4, ago-dez 2009, pp. 79 - 105.
- HASKELL, Francis. **L'historien et les images**. Paris: Gallimard, 1995.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.
- JAUSS, Hans. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Coord.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1996.

KOSELLECK, Reinhart. Historia magistra vitae – sobre a dissolução dos topos na historia moderna em movimento; Representação, evento e estrutura. In: _____. **Futuro Passado**. Contribuições à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Editora PUC/Rio, 2006.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: _____. **História e memória**. 5ª. Edição. Campinas/SP: Unicamp, 2003.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes**: ensaios sobre história e fotografia. Niterói/RJ: Editora da UFF, 2008.

_____. Fotografia e história – possibilidades de análise. In: CIAVATTA, Maria; ALVES, Nilda (orgs). **A leitura de imagens na pesquisa social**: história, comunicação e educação. São Paulo: Cortez, 2004.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, vol. 23, nº 45, 2003.

MEREILLES, Vitor. Estudo de trajes italianos. 1856-56. In: <http://www.museuvictormeirelles.gov.br/estudosdetrajes/> Acesso: 12 jan 2014.

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

PAIVA, Eduardo. **História e Imagem**. 2ª. ed. Belo Horizonte, Autêntica, 2006.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica Visual** – os percursos do olhar. São Paulo: Contexto, 2004.

PIROTTE, Jean. Images et critique historique. In: JADOULE, Jean-Louis. **L’histoire au prisme de l’image**. Vol.1: L’historien et l’image fixe texte. Louvain/BG: Université Catholique de Louvain, 2002.

PROST, Antoine. Criação de enredos e narrativa. In: _____. **Doze lições sobre a história**. Belo horizonte: Autêntica, 2008.

RACINET, A. **Histoire du costume**. Paris: Bookking international, 1995.

RICOEUR, Paul. Fase documental: a memória arquivada. In: _____. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas/SP: Unicamp, 2007.

RIFFEL, Renato. **Retratos de masculinidades**: construção de subjetividades através das aparências (Vale do Itajaí-Mirim, 1941 a 1950). Programa de Pós-graduação em História. Florianópolis: UDESC, 2011. [Dissertação].

SANTAELLA, Lúcia. **Estética de Platão a Pierce**. São Paulo: Experimento, 1994.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Teoria de moda**: sociedade, imagem e consumo. 2^a. Ed. São Paulo: Estação das Letras, 2009.

SARLO, Beatriz. Experiência e argumentação; Pós-memória e reconstituições. In: _____. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.