Proposta de Comunicação Oral para o VI Colóquio Nacional de Moda

Título do artigo: Pode o Mundo Inteiro Caber numa Maçã? - Propostas para uma História do Vestuário.

Autor: Prof. Ms. Guido Conrado.

Vínculo institucional: Coordenador do Curso de Figurino e Indumentária da Faculdade Senai/Cetiqt e do Grupo de Estudos de Cultura e Indumentária na mesma Instituição.

Resumo:

Não há dúvidas de que a historiografia do vestuário nos apresenta de modo bastante preciso um inventário das formas materiais da roupa ao longo dos tempos. Não haveria nenhum problema quanto a isso, não fosse o caso de estarmos tratando aqui de uma história do vestuário e não pura e simplesmente de uma historiografia das roupas. Isso porque, convencidos por Roland Barthes das proximidades entre vestuário e linguagem, somos tentados a esperar de sua história algo que ultrapasse o "puro recenseamento" das formas. O presente artigo intenta discutir os limites de uma historiografia do vestuário, o papel das fontes históricas e a dimensão ficcional de toda escrita científica.

Palavras-Chave: Vestuário, Historiografia e Ficção.

Abstract:

There's no doubt that the costume historiography show us very precisely an inventory of its material forms in time. It would be no problem, if we were talking about a history of clothes. Nevertheless, Roland Barthes convinced us about the proximity of costume and language, tempting us to expect that its history exceed the pure census of the forms. In this article the author intents to discuss the boundaries of costume historiography, the role of history sources and the fictional dimension of all scientific writing.

Key Words: Costume, Historiography, Fiction.

Pode o Mundo Inteiro Caber numa Maçã? -

Propostas para uma História do Vestuário.

> *"Parece extremamente útil distinguir de modo análogo, no vestuário, uma realidade institucional, essencialmente social, como que a reserva sistemática, normativa, da qual ele extrai seu próprio traje; propomos chamar essa realidade, que corresponde à língua em Saussure, de indumentária [nos diz Barthes]; e uma realidade individual, verdadeiro ato de vestir-se, pelo qual o indivíduo atualiza em si a instituição geral da indumentária; propomos chamar esta segunda realidade, que corresponde à fala em Saussure, de traje. Indumentária e traje constituem um todo genérico, ao qual propomos reservar doravante o nome de vestuário (é a linguagem em Saussure)."* [1]

O problema de uma história, tal como apresentada pelos manuais que dispomos de história do vestuário, moda e indumentária, refere-se a tomar a roupa como seu objeto final de investigação, disposta de uma independência tal que garantiria ao estudo material de suas formas ao longo do tempo a vigência efetiva de uma ciência particular. Em outras palavras, a impressão que nos dá a análise dessas obras é a de que exista uma história do vestuário cujas proximidades com o ambiente estético, político e cultural de uma época se dá apenas em termos de uma reunião metodológica dos períodos históricos e não de modo real e necessário.

Em certo sentido, precisamos reconhecer que esse não é um problema da história do vestuário pura e simplesmente, é o problema do modo de abordagem histórica em geral que está na raiz da crítica que Norbert Elias empreende na introdução de sua obra "A Sociedade de Corte". Segundo Elias:

> "O questionamento histórico se dirige sobretudo [...] para séries de acontecimentos únicos do passado. Quando ele se ocupa da corte francesa dos séculos XVII e XVIII, os feitos e traços de caráter de determinados indivíduos, especialmente do próprio rei, constituem o problema central."[2]

Isso porque, para Elias, o que chamamos de história "muitas vezes parece simplesmente uma acumulação de ações e dependências de homens isolados, sem conexão entre si."[3] Preocupa ao autor que, no trato da sociedade de corte e da idéia de um soberano absoluto, possamos esquecer o fato de que somente é possível a um sujeito a representação de um poder absoluto se houver no contexto social com o qual concorre

---

[1] BARTHES, Roland. *Inéditos, vol. 3: imagem e moda.* São Paulo:Martins Fontes, 2005, p. 268.
[2] Elias, NORBERT. A Sociedade de Corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahr Editor, 2001, p. 29
[3] *Idem* p.30.

um campo de ações e uma organização política e cultural que legitime essa representação.

É exatamente essa a impressão que temos com relação ao estudo da indumentária. De um lado ela é abordada enquanto fato secundário, como que a compor a cenografia geral dos agentes propriamente históricos; de outro, ela é tomada como ente isolado apenas tangenciado pela história das sociedades. Ora um elemento acessório, ora um elemento isolado, desvinculado dos contextos sociais em relação aos quais figura, de forma paradoxal, como absolutamente dependente.

E nem estamos preocupados aqui com uma crítica que aparece de modo sutil no ensaio "História e Sociologia do Vestuário" de Roland Barthes. Para Barthes, parece que a historiografia do vestuário confunde "o tempo todo" o que ele chama de seus elementos internos (formas, modelagens, etc.) e elementos externos (contextos sociais, etc.), passando sem o menor pudor de um ao outro. Com isso, nem dispomos de uma história das formas indumentárias que a considere em sua "pura" materialidade, nem conseguimos localizar o sentido histórico dessas formas.

Parece-nos que o problema está para além disso. A questão a que devemos dar o devido destaque refere-se a sabermos qual deve ser propriamente a fonte de uma historiografia do vestuário. Nos termos colocados por Nobert Elias, em relação à história em geral, "será que os documentos, as fontes originais de informação, constituem a substância da História?" [4]

Os manuais de indumentária que apresentam as formas de "comportamento" da roupa de maneira tão clara, do ponto de vista de sua realidade material, nos mantém ignorantes, entretanto, quanto aos significados que fundam a experiência social de vesti-la em cada época. Deve estar bastante claro que uma roupa do século XV, utilizada nos dias de hoje, por exemplo, num evento rotineiro como ir ao banco ou ao mercado, fundaria experiências do vestuário radicalmente distintas das experiências fundadas em sua época. Conseguiríamos então olhar essa roupa com a imparcialidade objetiva reclamada pelas ciências históricas? Em outras palavras, "será possível uma história inteiramente verdadeira?" [5]

Mas, por outro lado, se abrirmos mão desse modelo de história, o que nos restará? Saberemos fazer uma história do vestuário de outra maneira? Não dispomos quanto a isso de nada mais que intuições, impressões, apostas.

---

[4] *Ibdem*, p. 31.
[5] *Ibidem*, p. 30.

Acreditamos porém ser nossa responsabilidade refletir sobre a questão, arriscar, forjar modelos transitórios, desistir deles, encontrar novas possibilidades, fracassar e retomar todos os percursos velhos ou novos. Não porque acreditemos na possibilidade de uma solução para a questão, mas porque compreendemos, como nos faz ver Martin Heidegger, que "questionar é a piedade do pensamento"[6].

Por onde iniciar, todavia, nossa errância, nosso percurso? Devemos encontrar uma metodologia que substitua as vigentes? Talvez essa pudesse ser uma possibilidade. Mas, não seria contraditório e ingênuo supor poder criar uma metodologia mais adequada para a investigação da história? E, principalmente, reclamar um método mais eficaz não seria jogar pelas próprias regras da objetividade científica? Por outro lado, haveria como fugir de toda metodologia? Ssejam lá quais forem os artifícios empregados nessa empreitada, estes artifícios não encerrarão, no final das contas, uma metodologia?

De fato, não há como fugir da tarefa de eleição dos modelos nem da de impor a qualquer trabalho organizado um método, seja ele qual for. Mas, essas verdades não nos assustam. Pelo contrário, elas nos tranqüilizam, nos liberam para conduzir o restante do presente trabalho ao mesmo "método" que nos trouxe até aqui, a saber, tornar nossa investigação acadêmica um testemunho de nossos afetos.

Está claro que a história do vestuário que buscamos conhecer implica não apenas numa questão de método - não se refere apenas ao modo de apreensão e de tratamento das chamadas fontes histórica - mas na questão de sabermos o que julgamos ser efetivamente uma roupa. E em meio a todas as dúvidas, temos aqui no mínimo uma certeza: uma roupa, mesmo em toda a sua contundente materialidade objetiva, não é, de modo algum, um puro objeto.

Uma roupa é uma fonte histórica complexa. O que nos liga aos inúmeros itens possíveis de vestuário escapa aos contextos puramente econômicos, culturais, sociais, e, poderíamos dizer, históricos. Sabemos do valor e dos afetos que projetamos sobre nosso vestuário. Da camiseta velha que não pode ser descartada, seja por tratar-se de um presente de alguém muito querido, seja por já estar perfeitamente acostumada com o nosso corpo. Amamos uma camisa pelo que ela representa em termos de *status*, pelo que significa em termos afetivos, mas podemos amá-la também pelo conforto que nos proporciona.

---

[6] HEIDEGGER, Martin. *Ensaios e conferências*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001, p. 38.

Uma roupa é uma ponte para o mundo político, no sentido de que nos vestimos para nos "produzir" enquanto sujeitos frente ao mundo comum (o caráter de distinção e identificação de que nos fala George Simmel[7] em sua Filosofia da Moda), mas a roupa também é uma forma de diálogo íntimo entre nós e nosso próprio corpo. Isso porque, "em primeiro lugar, as roupas têm uma vida própria: elas são presenças materiais e, ao mesmo tempo, servem de código para outras presenças materiais", nos diz Peter Stallybrass[8] em seu ensaio "A Vida Social das Coisas: Roupas, Memória, Dor", e elas "são, pois, uma forma de memória".

Como dar conta da análise de um produto estético tão complexo? Qual poderia ser a melhor maneira de se aproximar desse "objeto" sem lhe espantar nenhum dos sentidos possíveis? Haverá até mesmo essa forma de abordagem ideal? Haverá, nesse sentido, uma efetiva história do vestuário? Como separar sua materialidade de seus sentidos imateriais? Será o caso aqui de operar essa separação?

Lendo um artigo de Giulio Carlo Argan sobre a obra de Fra Angélico[9], chamou-me a atenção o fato de a crítica não partir de uma análise direta dos trabalhos do artista, mas de sua biografia. Percebida essa curiosidade, retomei os demais artigos sobre Brunelleschi e Ghiberti, Botticelli, Masaccio etc. e compreendi que a estrutura era basicamente a mesma. No caso de Fra Angélico, a ordem é a seguinte: A vida, a tradição crítica, a cultura de Fra Angélico e, por fim, a obra e a obra de maturidade.

Qualquer estudante em fase de conclusão de curso, envolto com sua monografia final, poderia dizer – está perfeito – é assim mesmo que se constrói uma boa argumentação – a análise de uma obra de arte só pode ser corretamente empreendida depois de toda a sua contextualização e, sendo assim, precisamos entender primeiro sobre a vida do artista, depois sobre sua formação, influências e seus condicionamentos sociais, para então entendermos a obra corretamente.

Todavia, fica bastante claro que Argan não se submete a esse "modo de organização dos fatos". O tempo inteiro, quando fala da biografia ou da cultura crítica, é da obra de Angélico que está falando. A separação didática entre obra e artista não existe. O que interessa ao crítico de artes é a obra e a obra aparece sob diversos aspectos. Como isso é possível? Como pode ser que se fale da obra ao falar da vida, sem

---

[7] SIMMEL, Georg. *Filosofia da moda e outros escritos.* Lisboa: Edições Texto & Grafia. Lda., 2008, p. 21-57.

[8] STALLYBRASS, Peter. *O Casaco de Marx – Roupas, Memória, Dor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008, p.07-38.

[9] Clássico Anticlássico – *O Renascimento de Bruneleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

contudo reduzir a obra a explicações psicológicas da infância ou das crises existenciais? Como manter a obra presente em sua dimensão material, estrutural e cultural olhando-a por intermédio da história do pintor? Seria isso realmente possível?

Argan nos explica seu "método" no ensaio O Primeiro Renascimento – A Leitura Crítica da Obra de Arte: "O que significa leitura crítica da obra de arte? É aquilo que pretendemos fazer, nós críticos, quando nos defrontamos com um texto de pintura, de escultura, de arquitetura ou das chamadas artes menores."[10] Essa é a pergunta de que parte e a resposta, por mais tautológica que pareça, nos oferece todo o encaminhamento do trabalho operado por Argan.

Adiante, elencará uma série de impressões que considera equivocadas com relação a uma possível abordagem crítica da obra, como, por exemplo, "julgar que a obra de arte é a representação de algo (uma figura, um fato, uma ação), e que portanto basta interpretar a ação representada para penetrar o significado da obra" ou, pela mesma razão, comparar a obra "com a coisa representada para avaliar até que ponto é possível reconhecer correspondências ou divergências".

Na análise de uma obra, nos diz Argan, tudo conta. Assim, ao analisarmos as obras de Rafael, vale a pena considerarmos tanto a moldura da pintura quanto a personagem retratada. Uma moldura mais cara, uma personagem mais ilustre, apontam para uma encomenda mais importante, que deve implicar em uma atenção maior do pintor, em um investimento maior de seu tempo e numa presença mais modesta de seus discípulos. Mas podemos adotar isso como regra? De forma alguma, o que vale para Rafael não vale de modo algum para Michelangelo ou Leonardo. Uma obra também se produz por um contexto.

Não podemos esquecer, de modo algum, das dimensões físicas de uma obra, a sua medida e a matéria de que é feita. Todas essas "coisas" interferem no tipo de obra que será realizada. Um afresco e uma pintura a óleo têm possibilidades diversas de acabamento, tempos diferentes de secagem e, por conseguinte, maneiras distintas de se trabalhar as relações entre forma e espaço e as transições da figura ao fundo. Pintar uma tela monumental envolve uma técnica diferente da requerida para pintar uma tela minúscula. Deste modo, na análise crítica de uma obra de arte,

> "é preciso levar em conta apenas aquilo que vemos, e tudo aquilo que vemos. Os pormenores, portanto, mas também os modos de figuração; uma pincelada pode ser tão ou mais significativa do que a descrição de um objeto. É preciso

[10] *Idem* p. 17.

> abordar a obra de um ponto de vista rigorosamente fenomenológico. Num fenômeno, todos os fatos particulares que o constituem possuem um significado; nenhum deles pode ser acrescentado ou esquecido."[11]

Isso explica a disposição do autor de tratar de forma indistinta a pintura e o pintor, a pincelada e o contexto social. Tudo fala da obra, quando tomada desde uma perspectiva fenomenológica.

Mas, como produzir uma história e, no nosso caso, uma história do vestuário, que dê conta de todas essas dimensões? Será possível dar conta de tudo? Será que é isso mesmo o que pretendemos, no final das contas, uma história do vestuário que seja, tão somente, mais completa?

Não é obviamente disso que estamos falando e menos ainda a isso o que Argan se propõe. Rainer Maria Rilke, em uma carta à sua esposa, ao tratar da obra de Paul Cézanne, afirma que o pintor "quer com uma única maçã representar o mundo todo". Talvez seja esse o tipo de ciência histórica pela qual aspiramos. Uma ciência também do mistério, feita com os olhos e com o espírito, como diria Merleau-Ponty. Uma história que não se constranja diante das fontes, onde a imaginação e a capacidade de inventar sentidos não se sintam pequenos diante da força dos chamados dados históricos.

Um fato não se torna histórico no momento em que acontece, nos ensina Walter Benjamin, em suas teses sobre a história. É no presente, à medida que se apresentam as condições para que aquele fato seja compreendido, quer dizer, lido, interpretado, que ele se converte em fato histórico. A imaginação, que podemos destacar tão claramente nos escritos de Flávio de Carvalho sobre moda, está igualmente presente nos dados supostamente objetivos de Carl Kohler, James Laver ou Boucher. Fazer história implica sempre num ato criativo, em escolhas que são sempre meio arbitrárias e em projeções de valores que redefinem os objetos.

Uma história do vestuário visto como fenômeno deve reconhecer o componente ficcional de toda narrativa, o caráter relativo e provisório de todo juízo e a dimensão poética de toda historiografia. Deve poder, por fim, não apenas explicar o vestuário a partir das conjunturas e contextos sociais do mundo que o cerca, mas, por outro lado, fazer-nos entender algo do mundo pela pura e simples leitura de uma roupa. Deve querer, finalmente, com uma maçã, representar o mundo inteiro.

---

[11] *Ibdem*.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana, v. I.* Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

_____ *História da Arte Italiana, v. II.* Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

_____ *História da Arte Italiana, v. III.* Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2003.

_____Clássico Anticlássico – *O Renascimento de Bruneleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____*História da Arte Como História da Cidade*. São Paulo: Martins fontes, 2005.

ARNOLD, Janet. *Patterns of fashion: the cut and a construction of clothes for men and women c1560-1620.* New York: Drama Book, 1991.

_____ *Pattens of fashion: englishwomen's dresses and their construction c1660-1860,* vol. 1. New York: Drama Book, 1991.

_____ *Pattens of fashion: englishwomen's dresses and their construction c1860-1940,* vol. 1. New York: Drama Book, 1991.

BARTHES, Roland. *Inéditos, vol. 3: imagem e moda.* São Paulo:Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____ *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____ *Charles Baudelaire.* São Paulo: Brasiliense, 2004.

BOUCHER François. *Histoire du Costume en Occident des Origines a nos Jours.* Paris: Edition Flammarion, 1996.

CARVALHO, Flávio de. *A Moda e o Novo Homem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Roupa de Artista – O Vestuário Na Obra de Arte.* São Paulo: Edusp, 2009.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FREYRE, Gilberto. *Modos de homem e modas de mulher*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1997.

FUKAI, Akiko *et alli*. *Fashion – une histoire de la mode du XVIIIe ao XXe siècle*. Paris: Taschen, 2006.

GOMBRICH, E.H. *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GRUMBACH, Didier. *Histórias da moda.* São Paulo: Cosac Naify, 2009.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Ed. Abril, 2000.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo – parte 1*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1999 .

_____ *Ensaios e conferências.* Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001.

KOHLER, Carl. *História do vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LAVER, James. *A roupa e a moda***.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MENDES, Valerie e HAYE, Amy de la. *A moda do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

AMORMINO, Luciana e NEVES, Osias Ribeiro. *Tecendo memórias: a história da Estamparia*. Belo Horizonte, Escritório de Histórias, 2007.

RACINET, Auguste. *The Complete Costume History*. Paris: Taschen, 2006.

SIMMEL, Georg. *Filosofia da moda e outros escritos.* Lisboa: Edições Texto & Grafia. Lda., 2008.

_____ *Questões fundamentais da sociologia.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

_____ *Filosofia do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O Espírito das Roupas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STALLYBRASS, Peter. *O Casaco de Marx – Roupas, Memória, Dor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

TARDE, Gabriel. *A Opinião e As Massas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.