

As imagens da moda e a moda das imagens

*The images of fashion
and the fashion of images*

[76]

[MARIA DO CARMO TEIXEIRA RAINHO]

Historiadora. Doutoranda em História Social pela UFF; mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio. Pesquisadora do Arquivo Nacional e professora de História da Indumentária do Senai-Cetioqt. Autora de livros e artigos sobre a história e a teoria da moda.

E-mail: mcrainho@ig.com.br

[resumo] As imagens visuais são uma fonte poderosa para a história da indumentária e da moda: afinal, moda e visualidade caminham juntas. Neste artigo apontamos alguns cuidados exigidos dos historiadores no trato com essas fontes, pois, se a moda há séculos se apóia nas imagens para a sua difusão, cabe aos historiadores examiná-las mais do que como documentos, mas como ingredientes do próprio jogo social.

[palavras-chave]

imagem; moda; metodologia.

[abstract] Images are a powerful source for the study of dress and fashion. This article points some care historians must have working with visual sources in order to use them more than documents but as an ingredient of the society itself.

[key words] fashion; images; methodology.

Conforme apontam Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad, a proposta de se trabalhar com fontes não-verbais não é nova: Fustel de Coulanges já afirmava que "onde o homem passou e deixou marca de sua vida e inteligência, aí está a História" (CARDOSO e MAUAD, 1997, p. 401). Contudo, no século XIX, quando a "história se fazia com textos", a proposição do historiador não teve o menor impacto. É a partir da Escola dos Annales, na década de 1930, que a noção de documento começa a considerar novos suportes, tais como a pintura, o cinema, a fotografia, todos possíveis de serem lidos. Nessa perspectiva, Roger Chartier observa que a imagem passou a ser apreendida como documento histórico, ou seja, as propriedades técnicas, estilísticas e iconográficas ligam-se a um modo particular de percepção e a uma maneira de ver, moldada em toda a experiência social (CHARTIER, 1993, p. 407).

Todas as civilizações que produziram representações visuais sobre os seres humanos deixaram importantes registros sobre a indumentária: quanto mais antigas mais preciosas, uma vez que grande parte dessas roupas não existe mais. Assim, a imagem do ser humano vestido adquire importância não apenas por nos apresentar as vestimentas, os acessórios, os ornamentos e os estilos de cabelo, mas a própria maneira de portá-los.

Para Peter Burke, o valor das imagens como evidência para a história do vestuário é inquestionável.

Alguns itens da vestimenta sobreviveram por milênios. No entanto, para mudarmos o foco do item isolado para o conjunto, para saber o que se usava com o que, é necessário recorrer a pinturas e gravuras, assim como a alguns manequins de moda remanescentes, principalmente do século XVIII ou de um pouco mais tarde. (BURKE, 2004, p. 99)

Os historiadores da indumentária, começando por Auguste Racinet, no fim do século XIX, têm tido à sua disposição uma espécie de banquete de imagens que inclui pinturas, gravuras, caricaturas, fotografias, além de filmes e documentários. Imagens em suportes variados e grandes quantidades que corroboram a tese de que moda e visualidade cami-

nam juntas, fazendo dessas fontes uma escolha quase óbvia para quem se dedica às formas de vestir e aos padrões da moda de qualquer época. Não que os documentos textuais e, obviamente, a materialidade da roupa, não sejam fontes importantes para o estudo da moda, mas é inegável a força das imagens no que se refere ao tema.

Lou Taylor assinala que as fontes visuais fornecem informações sobre o estilo das roupas, a qualidade dos tecidos, o corte, a modelagem, os penteados, as formas corporais e os acessórios e, mais do que isso, sobre a maneira exata como eram utilizados. E nos lembra da importância, por exemplo, das pinturas que retratam a corte dos Tudor com suas vestimentas sofisticadas em tecidos brilhantes, com riqueza de detalhes, constituindo uma fonte indispensável na medida em que as suas roupas propriamente ou não existem mais ou sobrevivem apenas em fragmentos (TAYLOR, 2002).

As imagens podem revelar ainda as sutilezas referentes ao gênero, idade, aspirações sociais e nacionais, diferenças regionais e locais. De todo modo, precisam ser analisadas levando-se em conta a época em que foram produzidas e os responsáveis pela sua produção.

Se as fontes visuais constituem uma chave importante para o estudo da indumentária e da moda exigem cuidados, lembrando, antes de tudo que, em sua maior parte, pinturas, gravuras, as *fashion plates* e, em seus primórdios, também as fotografias são produzidas segundo os gostos e interesses das camadas mais altas das sociedades e referem-se prioritariamente a esses estratos. Nas inúmeras e clássicas histórias da indumentária, e também em trabalhos acadêmicos mais recentes, é raro encontrarmos imagens que se refiram às formas de vestir dos estratos mais baixos. Embora a moda por muitos séculos tenha refletido, de fato, uma imposição de gostos por parte das elites, exibindo a hierarquia inscrita no tecido social, muitos trabalhos excluem ou esquecem a perspectiva das formas de difusão, circulação, apropriação e da própria criação de estilos por parte de

outras camadas que não as mais altas.

É importante assinalar também que, quando se trata do uso das obras de arte, deve-se ter em mente que elas obedecem à convenções e, muitas vezes, atendem aos interesses estéticos, políticos e econômicos dos retratados. Segundo Lou Taylor, nos retratos de Watteau percebemos como as mulheres mais ricas se sentavam com seus vestidos "sacque" ou como portavam seus xales, mas vemos especialmente como os artistas colaboravam para produzir uma imagem que ficasse para a posteridade acrescentando sua "mão" ao trabalho (TAYLOR, 2002). Aileen Ribeiro afirma que "o retrato é tanto público como privado; público, na medida em que está sujeito às convenções da sociedade e privado na medida em que é produzido para a contemplação particular da família e dos que privam da sua intimidade. E são temporais e atemporais, neste último caso quando têm a intenção de se manter para a posteridade" (APUD TAYLOR, 2002, p. 117). Mais do que isso, segundo Ribeiro, "um retrato não é meramente uma imagem mecânica; é a aparência do retratado e seu caráter percebido a partir do temperamento do artista" (APUD TAYLOR, 2002, p. 117).

Ainda com relação às obras de arte, observamos que muitas vezes é difícil datar a roupa em função da data da produção da obra, sendo os estilos artísticos mais "datáveis" do que os estilos de vestimenta. Inúmeros exemplos nos levam a reafirmar os cuidados com as generalizações e com as suposições a que somos levados se não vincularmos a obra de arte às intenções e aos estilos artísticos de cada autor. Um deles nos é dado por Lou Taylor a propósito de Augustus John. Segundo ela, se as roupas vistas nas suas pinturas do período entre 1906-1930 forem levadas em consideração para um estudo da moda na Inglaterra, seremos tentados a acreditar que todas as mulheres daquela época vestiam-se como ciganas, em vestimentas fartamente coloridas (TAYLOR, 2002). Outro exemplo interessante é de Tissot, que repetiu padrões de vestimentas em suas pinturas de diferentes épocas, o que pode fazer com que se considere suas obras da década de 1870 como fontes

insuspeitas quanto aos estilos em voga (TAYLOR, 2002).

Quanto às fotografias, desde o seu advento, no fim da década de 1830, a roupa tem sido capturada pelas lentes dos fotógrafos, sejam eles etnógrafos e viajantes que registraram grupos distintos em locais distantes, sejam artistas que, nos grandes centros urbanos, produziram os retratos da elite revelando, conseqüentemente, aspectos da alta moda. Mas, o uso das fotografias também impõe cuidados, entre outros, uma atenção ao datá-las tendo por base as roupas exibidas, pois estas nem sempre correspondem aos padrões efetivamente usados em cada época.

Analisando a moda nas *cartes de visite* produzidas no Brasil no século XIX, observamos que, apesar das roupas nos retratos serem as melhores que os fotografados possuíam, não estavam necessariamente na "última moda". Pessoas idosas, por vezes, portavam peças de roupas em desuso, mantendo padrões vestimentares compatíveis com a sua juventude, como a viscondessa da Gávea, na década de 1860 ainda usando mantilha, peça que Gilberto Freyre qualifica de resquício de traços orientais num Rio de Janeiro já europeizado. A saia rodada da imperatriz Teresa Cristina, em 1887, também expressa a manutenção de estilos já ultrapassados. De todo modo, é importante lembrar que o ritmo das mudanças da moda ainda era lento no século XIX e que o preço das roupas no Brasil – confeccionadas com tecidos importados – era muito alto, o que dava a elas uma vida útil muito mais longa. Isso pode explicar o fato da princesa Isabel aparecer com o mesmo vestido em fotos produzidas num intervalo de cerca de dez anos (RAINHO, 2006). Nesse caso, tal qual na obra de Tissot, a fotografia mais recente da princesa pode induzir alguém a acreditar que aquela expressava uma moda recém-criada, o que absolutamente correspondia à realidade. Do mesmo modo, se consideramos a moda exibida em determinadas fotos visando estabelecer a data do registro poderemos incorrer em um anacronismo.

No século XX, com a popularização da fotografia e o amplo uso das máquinas portáteis a partir da década de 1920, as fotos de família se difundem, nos legando marcas de vários estilos de vestimenta de diferentes classes sociais.

Após vários séculos em que as pranchas de moda foram a base da disseminação da moda, desde o final da Primeira Guerra temos um uso ainda que incipiente de fotografias nos jornais de moda. Mas, então, segundo Yvonne Deslandres, essas fotografias são posadas com uma certa solenidade e os modelos são atores, atrizes e, entre 1920 e 1940, prostitutas. Os estilos dos jornais femininos se alteram profundamente após a Segunda Guerra com o surgimento das fotografias coloridas e o colapso dos desenhos de moda. A partir daí não se concebem mais editoriais de moda sem as fotografias acompanhadas de textos que, por sua vez, diminuem de tamanho cada vez mais em detrimento de um maior investimento na imagem (DESLANDRES, 2002).

Mas, se as fotografias se popularizam nos editoriais de moda, fazendo delas uma fonte irresistível, também podem se constituir em uma armadilha, uma vez que as publicações especializadas vivem da distorção sistemática entre o seu discurso e as práticas efetivas. Conforme Philippe Perrot, "o objetivo dos jornais consiste em romper com os cânones anteriores, mas por proposições que estão longe de serem sempre adotadas coletivamente" anunciando e produzindo um presente controvérsico (PERROT, 1981, pp. 167-168).

Nos jornais de moda teríamos, segundo Roland Barthes, dois níveis de vestuário, dentre os três estabelecidos por ele: o vestuário imagem, aquele reproduzido por desenhos ou fotografias; e o vestuário escrito ou como esses desenhos e fotografias são transformados em linguagem. A esses dois níveis de vestuário se somaria, segundo Barthes, o vestuário real, o material ou a forma efetivamente usada pelas pessoas. Mas Barthes adverte que "ver" um vestuário real, mesmo em condições privilegiadas de apresentação, não pode esgotar a sua realidade e menos ainda a sua estrutura. "Nunca se vê mais que uma parte dela, um uso pessoal e circunstanciado, um porte particular" (BARTHES, 1979, p. 5).

Assim, é importante desvelar as roupas em gravuras, pinturas e fotografias resistindo à tentativa de entendê-las como uma tradução do vestuário real, tal qual documentos que meramente

reproduzem uma dada realidade. Há nas imagens, segundo Barthes, não propriamente a comunicação de um conteúdo, mas pura referência. Assim também são as roupas: como as fotografias, não são um espelho do real, mas de um instante específico. Nesse sentido e, conforme Lou Taylor aponta, algumas questões devem ser consideradas ao se buscar "ler" as roupas nas fotografias: "por que as fotos foram tiradas?", "por quem?", "em que condições?", "para que público?", "visando qual uso?" (TAYLOR, 2002, p. 163).

Se concordarmos com a idéia de que a fotografia é um produto social, cabe ao historiador perceber como as imagens constituem uma certa maneira discursiva de colocar em cena questões e fragmentos da história, percebidos no encaixe de uns documentos com os outros na tentativa de se entender sua forma evolutiva e, ao mesmo tempo, descontinua (CANABARRO, 2005).

Nesse sentido, acreditamos que a história cultural, tal qual entendida por Roger Chartier, pode nos oferecer uma chave para que se entenda a produção de sentido das imagens, a reconstrução das práticas culturais em termos de recepção, de invenção e de lutas de representações e as diferentes formas de apropriação desses textos não-verbais.

Na Introdução de *A história cultural: entre práticas e representações*, Chartier afirma que se deve "questionar as delimitações", como as que opõem práticas e representações. Segundo ele, uma das atribuições do historiador cultural se definiria por tomar por objeto a compreensão das representações que traduzem as posições e interesses dos atores sociais e que, ao mesmo tempo, descrevem a sociedade tal como eles pensam que é ou como gostariam que fosse (CHARTIER, 1990).

Aqui cabe esclarecer o que Chartier entende por representação, começando por aquilo que, para ele, não pode ser assim conceituado: tratam-se das definições antigas do termo (entre elas a de Furetière) que manifestam uma tensão entre duas famílias de sentidos: "Por um lado, a representação como dando a ver uma coisa ausente; o que supõe uma distinção radical entre aquilo que repre-

senta e aquilo que é representado; por outro a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou alguém" (CHARTIER, 1990, p. 20). Para Chartier, o conceito de representação é a "pedra angular de uma abordagem a nível da história cultural", pois permite articular três modalidades de relação com o mundo social: primeiro, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; segundo, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns "representantes" (instâncias coletivas ou pessoas) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade (CHARTIER, 1990, p. 23). Desse modo, para Chartier, caberia ao historiador cultural identificar o modo como, em um determinado lugar e momento, a realidade social é construída, pensada, dada a ler. A história cultural se definiria assim, por um lado, como "a análise do trabalho de representação, isto é, das classificações e exclusões que constituem, na sua diferença radical, as configurações sociais e conceituais próprias de um tempo ou de um espaço" (CHARTIER, 1990, p. 27) e, por outro, "como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido. Rompendo com a antiga idéia que dotava os textos e as obras de um sentido intrínseco, absoluto, único — o qual a crítica tinha a obrigação de identificar — dirige-se às práticas que pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo" (CHARTIER, 1990, p. 27).

Na perspectiva da história cultural, segundo Chartier, os textos e também todas as categorias de imagem são concebidos como um espaço aberto a múltiplas leituras e não podem ser apreendidos nem como objetos nem como entidades, mas "presos na rede contraditória das utilizações que os constituíram historicamente". Para ele, os textos – e,

insistimos, também as imagens – não são depositados nos objetos, manuscritos ou impressos, que os suportam como em receptáculos, e não se inscrevem no leitor como o fariam em cera mole (CHARTIER, 1990, p. 25). Os textos e as imagens tampouco mantêm uma relação transparente com a realidade que apreende. Deve-se assim fugir de uma leitura "positiva" do documento. Desse modo, o real assume um novo sentido: "aquilo que é real, efetivamente, não é [ou não apenas] a realidade visada pelo texto [ou pela imagem, no nosso caso], mas a própria maneira como ele a cria, na historicidade da sua produção e na intencionalidade da sua escrita" (CHARTIER, 1990, p. 63).

Philippe Dubois aponta que a foto não é apenas uma imagem, mas

o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito, é também, em primeiro lugar, um verdadeiro *ato* icônico, uma imagem, se quisermos, mas *em trabalho*, algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias, fora do *jogo* que a anima sem *comprová-la* literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma *imagem-ato*, estando compreendido que esse "ato" não se limitava trivialmente apenas ao gesto da *produção* propriamente dita da imagem (o gesto da "tomada"), mas inclui também o ato de sua *recepção* e de sua *contemplanção*. (2004, p. 15)

Nesse sentido, como trabalhar com as fontes visuais buscando uma reflexão sobre as práticas vestimentares e a moda? Como fugir de uma abordagem em que as imagens servem apenas ao propósito de ilustrar o texto ou corroborar idéias e conceitos advindos das fontes textuais?

Antes de tudo, é importante não fazer um uso meramente ilustrativo da imagem. Muitos historiadores – em especial os historiadores da arte, mas não apenas estes – utilizam a imagem como uma "confirmação muda de conhecimento produzido a partir de outras fontes" (MENESES, 2003 p. 21), recurso de indução estética em reforço

ao texto, que funciona como uma espécie de fundo ou ambientação para as questões apresentadas. Em alguns casos, as imagens são iluminadas com informação histórica externa a elas, servindo apenas para confirmar aquilo que as outras fontes – usualmente as textuais – já enunciam. Por vezes, quando as imagens são discutidas no texto, freqüentemente são utilizadas para ilustrar as conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios, não oferecendo respostas ou apresentando novas questões. Em outros casos ainda, as imagens ilustram estudos de alta qualidade e constituem uma bela documentação visual que, contudo, não tem relação documental com o texto no qual nada deriva da análise dessas fontes visuais. É possível também que a imagem/ilustração conteste e até se choque com o que está escrito, configurando um desperdício. Para Peter Burke, conforme o historiador inglês Raphael Samuel, isso possivelmente se dá, em grande parte, em função de um analfabetismo visual, que afetaria os historiadores educados tanto nas escolas quanto nas universidades apenas para ler textos (BURKE, 2004).

Um segundo cuidado se refere a um uso restrito das fontes visuais, selecionadas apenas por seu potencial "informativo", com as fotografias encaradas como um reflexo objetivo da realidade, posto que ela captaria uma fração dessa realidade. Nesse caso atribuir-se-ia a elas o estatuto de "documento" positivo. Segundo Boris Kossoy, é

necessário admitirmos que a imagem fotográfica pode prestar-se a utilizações interesseiras – o que não é nenhuma novidade – justamente em função de sua pretensa credibilidade como registro visual 'neutro' dos fatos. Sempre houve um condicionamento quanto à 'certeza' de a fotografia ser uma prova irrefutável de verdade. (...) o rastro indicial gravado na foto possibilita, certamente, a objetiva constatação da existência do assunto: o 'isto aconteceu', uma vez que a 'foto leva sempre seu referente consigo', como assinalou Barthes. (2005, p. 41)

Ao apresentar o percurso histórico das diversas posições defendidas pelos

críticos e teóricos da fotografia quanto a um "princípio de realidade próprio à relação da imagem fotoquímica com seu referente", Philippe Dubois inicia comentando o primeiro discurso sobre a fotografia, que remonta ao século XIX, embora ainda presente em obras da década de 1960 (DUBOIS, 2004, p. 34). Para Dubois, essa posição coincide com o nascimento da fotografia e sua defesa como espelho do real, dona de uma "capacidade mimética" que deriva da técnica que a envolve. A crença, que incidiu na oposição entre a fotografia e a arte, exigia dessa última a reprodução exata da natureza e considerava a fotografia como a imitação mais perfeita da realidade.

Como uma segunda atitude característica do século XX, e em contraste com a primeira, Dubois relaciona a análise de qualquer imagem como uma "interpretação-representação do real, como uma formação arbitrária, cultural, ideológica e perceptualmente codificada", associada assim à dimensão do símbolo. Esta abordagem cara à grande onda estruturalista tentava demonstrar, segundo Dubois, com esforço, que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real. Como a fotografia "não pode mais por essência, revelar a verdade empírica, vamos assistir ao desenvolvimento de diversas atitudes que vão todas no sentido de um deslocamento desse poder de verdade, de sua ancoragem na realidade rumo a uma ancoragem na própria mensagem (...). É no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira e alcançar sua própria realidade interna" (DUBOIS, 2004, pp. 42-43).

Na terceira abordagem do problema do realismo na foto temos um certo retorno ao referente, "mas livre da obsessão do ilusionismo mimético"; aqui, a "imagem foto" torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a fundamenta: "Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido

(símbolo)" (DUBOIS, 2004, p. 53). Esta concepção distingue-se claramente das duas precedentes principalmente pelo fato de ela implicar que a imagem indiciária é dotada de um valor todo singular ou particular, pois determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de um real (DUBOIS, 2004, p. 45). Nesse caso, é fundamental tomar consciência da natureza discursiva dessas fontes, "compreendendo os mecanismos variadamente localizados de produção de sentido – sentido dialógico, portanto socialmente construído e mutável e não pré-formado ou iminente à fonte visual" (MENESES, 2003, p. 17). Conforme Ulpiano Bezerra de Meneses, os historiadores devem se libertar de uma consideração superficial da natureza da imagem, utilizada preponderantemente como repositório de informação empírica que conteria em si sua própria identidade, deixando de tomar a mimese como referência, o que ainda os leva a utilizar categorias de análise inadequadas como "realismo, aparência, fidelidade e outras" (MENESES, 2003, p. 18). Contudo, o autor não desconsidera o uso das imagens como testemunho histórico; este seria apenas um entre muitos usos possíveis das imagens, pois as fontes visuais "podem prestar-se a diversísimos usos – entre os quais os documentais, conforme as situações e não por essência ou programa original" (MENESES, 2003, p. 29).

Finalmente, um terceiro cuidado se refere à ênfase dada à tipologia documental em detrimento dos problemas históricos. Mais uma vez recorremos a Ulpiano para quem "a solução está em definir a unidade, a plataforma de articulação, o eixo de desenvolvimento numa problemática histórica proposta pela pesquisa e não na tipologia documental de que ele se alimentará" (MENESES, 2003, p. 27). Ou seja, os documentos não constituem o objeto da pesquisa, mas instrumentos dela, posto que o objeto é a sociedade.

Nas fotografias podemos perceber inúmeras práticas vestimentares: tecidos, modelagem, formas, acessórios, adornos, penteados, estilos, tendências que

nos ajudam a construir uma determinada história da indumentária. E chamam a nossa atenção ao nos lembrar que a roupa é uma coisa viva: diferentemente daquelas expostas em manequins nos museus do traje, nelas as roupas não estão petrificadas.

Mas, se as fotografias constituem índices ou, nas palavras de Ana Maria Mauad, são

marcas de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas e lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado – condições de vida, moda, infra-estrutura urbana ou rural, condições de trabalho, etc. – elas são também símbolos, "aquilo que no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro" e conformam ainda uma determinada visão de mundo. (2005, p. 141)

Se as imagens guardam, na sua superfície sensível, a marca indefectível do passado que as produziu e consumiu, conforme nos lembra, mais uma vez, Ana Maria Mauad, "no processo de constante vir a ser, recuperam o seu caráter de presença num novo lugar, num outro contexto e com uma função diferente. Da mesma forma que seus antigos donos [e, dizemos nós, daqueles que consumiram essas imagens], o historiador entra em contato com esse presente/passado e o investe de sentido, um sentido diverso daquele dado pelos contemporâneos da imagem, mas próprio à problemática a ser estudada" (MAUAD, 2005, p. 143).

Assim, e na perspectiva da história cultural, afastamo-nos tanto daqueles que atribuem um valor positivo às imagens, acreditando que elas veiculam informações confiáveis sobre o mundo exterior e "tentam perscrutar através da imagem para perceber a realidade além dela", quanto dos "céticos ou estruturalistas", que, nas palavras de Peter Burke, "focalizam a atenção na imagem e somente nela, na sua organização interna, nas relações entre suas partes e entre uma imagem e outras do mesmo gênero" (BURKE, 2004, p. 232). Caberia então, conforme Burke, buscar uma "terceira via", rejeitando a simples oposição entre a visão da imagem como "espelho ou fotografia

instantânea", por um lado, e a visão da imagem "como nada mais do que um sistema de signos", por outro (BURKE, 2004, p. 233).

Mas, se não há, como aponta o historiador inglês, um "tratado de receitas" para decodificar imagens – uma vez que estas são muitas vezes ambíguas ou polissêmicas –, existiriam alguns caminhos possíveis para sua análise, a saber: "As imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim a visões contemporâneas daquele mundo" (...) cabendo ao historiador não esquecer as tendências dos produtores de imagens para idealizar o mundo; "o testemunho das imagens necessita ser colocado no contexto", ou numa série de contextos no plural, incluindo as convenções artísticas bem como os interesses do cliente e a pretendida função da ima-

gem; "uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais"; e, ainda, no caso das imagens, como no caso dos textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes, pequenos mas significativos, usando-os como pistas para informações que os produtores de imagens não sabiam que eles sabiam ou para suposições que eles não estavam conscientes de possuir (BURKE, 2004, pp. 234-238).

É na direção apontada por Burke que acreditamos ser possível dialogar com as fontes visuais para uma análise da indumentária e da moda, afinal se a moda há séculos se apóia nas imagens para a sua difusão, cabe a nós historiadores

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1979.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular - história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.
- CANABARRO, Ivo. "Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações". In: *Revista Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v. XXXI, nº 2, dez. 2005.
- CARDOSO, Ciro Flamarion e MAUAD, Ana Maria. "História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema". In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural - entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CHARTIER, Roger. Verbete "Imagens". In: BURGUIÈRE, André. *Dicionário das ciências históricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- DESLANDRES, Yvonne. *Le costume, image de l'homme*. Paris: Editions du Regard, 2002.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papyrus, 2004.
- KOSSOY, Boris. "Fotografias e memória: reconstrução por meio da fotografia". In: SAMAIN, Etienne (Org.) *O fotográfico*. São Paulo: Senac/Hucitec, 2005.
- MAUAD, Ana Maria. *Na mira do olhar - um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX*. Anais do Museu Paulista, jan.-jun., vol. 13, 2005.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. "Fontes visuais, cultura visual, história cultural. Balanço provisório, propostas cautelares". *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, nº 45.
- PERRON, P. *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie: Une histoire du vêtement au XIX et siècle*. Unknown Bendeng. 1981.
- RAINHO, Maria do Carmo Teixeira Rainho. "Retratos Modernos: um grande álbum fotográfico do século XIX". In: *III Simpósio Nacional de História Cultural*, 2006, Florianópolis. *Simpósio Nacional de História Cultural - Mundos da Imagem: do Texto ao Visual*. Florianópolis: ANPUH/SC, 2006.
- TAYLOR, Lou. *The study of dress history*. Manchester: Manchester University Press, 2002.