

## **Proximidades e distâncias entre Bosse, Vernet e Meirelles: novos olhares às representações de trajes de diferentes tempos<sup>1</sup>.**

NATÁLIA RÉGIS

MARA RUBIA SANT'ANNA

■ 441

Mara Rubia Sant'Anna possui graduação em História Licenciatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (1990), mestrado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (1996) e doutorado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005). Realizou estágio de doutoramento na École des Hautes Études en Sciences Sociales (2003), Pós-Doutoramento na Universidade de Strasbourg (2011), e Pós-Doutoramento na Universidade Federal do Rio de Janeiro/PPGAV. É líder do grupo de pesquisa "Moda, Artes, Ensino e Sociedade" e coordenadora de atividades de Extensão. É professora efetiva da Universidade do Estado de Santa Catarina e membro permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Também é professora associada da Equipe d'Accueil 3400 "ARCHE", filiada à Universidade de Strasbourg (FR). Concentra suas pesquisas na área de História da Cultura e da Moda e Ensino Superior, atuando principalmente nos seguintes temas: aparência, moda, estudos da imagem relacionados ao consumo e ao ensino, a formação em artes e design. Expertises em Victor Meirelles e sua coleção "Estudo de Trajes Italianos".

Afiliação: Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8949042412277782>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9101-5800>

Natália Régis é graduanda no Bacharelado em Moda pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Participou como bolsista no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - PROBIC no Laboratório Moda, Arte, Ensino e Sociedade.

Afiliação: Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6100119061291522>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9198-5631>

<sup>1</sup> Essa pesquisa foi financiada pela FAPESC. Contrato 2019TR645.

## ■ RESUMO

Fruto de pesquisa mais densa e ampla, o presente artigo dedica-se ao estudo de trabalhos desenvolvidos por Abraham Bosse, Carle Vernet e Victor Meirelles de Lima que, a despeito de serem artistas de três períodos históricos distintos, têm em comum a dedicação ao registro de costumes vestimentares. Para tanto, o texto se organizou em quatro partes: a primeira contextualizou historicamente o tipo de produção artística estudada, ressaltando a complexidade do sistema de moda; a segunda expôs o tratamento adotado das fontes primárias, no caso os desenhos de trajes; a terceira da quantifica e descreve o conjunto de gravuras analisadas, num intento inventariante das obras, e, por fim, foram cotejadas as representações de trajes desenvolvidas por esses artistas, respondendo à questão motivadora do estudo. A relevância do estudo se coloca em dois caminhos: primeiramente, na valorização das ditas obras menores de artistas consagrados, mediante problemática adequada de investigação e, em segundo plano, instiga o campo da arte e da moda a refletir sobre o estatuto dessas representações de trajes que não são apenas registros do vestir de uma época, como leigos poderiam julgar, mas manifestações de um ideal de exposição do corpo vestido, de uma identidade local ou mesmo de caricatura do desconhecido. Por outro lado, a pesquisa contextualiza as produções dessa ordem à instalação de uma sociedade moderna, afeita às temporalidades efêmeras, ao gosto pela aparência e ao valor da novidade, argumentação poucas vezes cogitada em bibliografias do campo artístico.

442 ■

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Representações de trajes, Abraham Bosse, Carle Vernet, Victor Meirelles

## ■ ABSTRACT

Product of a broader and deeper research, the following paper is dedicated to present the methodology used on the execution of a comparative study of the garment representations developed by Abraham Bosse, Carle Vernet and Victor Meirelles de Lima, which despite being artists located in three distinct historical periods, they all share the dedication to garment representations at their times. To do so, the text has been organized in four parts: the first one contextualizes historically the type of art production that is studied, highlighting the complexity of the fashion system; the second one shows the treatment used by the primary sources in garment drawings; the third one quantifies and describes the collection of the analyzed sets of images; and the last one does the collating of the garment representations developed by these artists, in a way to answer this paper's main question. The relevance of the study is due to: firstly, it's appreciation of the so-called lesser works of renowned artists, by debating them and using the adequate investigation methodologies; and secondly, by motivating the fashion and arts fields to think about these garment representations not only as a way to register the way of dressing in certain times, like lay people might think, but as the manifestation of some dressed body exposition ideal, of a local identity or even of a caricature of the unknown. On the other hand, the research contextualizes these productions to the establishment of a modern society, used to transient temporalities, to the taste to appearance and the esteem to novelty, argumentation rarely seen in bibliographies among the arts field.

## ■ KEYWORDS

Garment representations, Abraham Bosse, Carle Vernet, Victor Meirelles

## 1. Introdução

O presente artigo desdobrou-se do projeto “Olhares Românticos Entre Cores e Traços: História, Memória e Narrativas Visuais”, que tinha como proposta investigar a produção de estudos de trajes desenvolvidos durante o século XIX, a fim de explicitar a visualização das relações discursivas presentes entre essas produções artísticas e o contexto do período. Dessa forma, o texto desenvolvido tem como objetivo explorar a produção de três pintores - Abraham Bosse (1602-1604 - 1676), Carle Vernet (1758 - 1836) e Victor Meirelles (1832 - 1903) – a partir do desenho de trajes a que se dedicaram em três períodos distintos, de modo a possibilitar aproximações entre eles, tornando-se possível maior entendimento desse tipo de produção artística, geralmente descartada dos estudos da história da arte.

Para tanto, o texto se organiza em quatro partes: a primeira, em que se faz a contextualização histórica do tipo de produção artística estudada, ressaltando a complexidade do sistema de moda, cuja abordagem banal pelo campo da arte precisa ser superada. Na segunda, realiza-se exposição do tratamento adotado das fontes primárias, no caso os desenhos de trajes; em seguida, a quantificação e descrição do conjunto de gravuras analisadas, num intento inventariante das obras, a fim de oferecer ao leitor sugestões para futuros trabalhos; e, por fim, o cotejamento das representações de trajes desenvolvidas por esses artistas.

A relevância do estudo se coloca em dois caminhos: primeiramente, na valorização das ditas obras menores de artistas consagrados, mediante problemática adequada de investigação e, em segundo plano, instiga o campo da arte e da moda a refletir sobre o estatuto dessas representações de trajes que não são apenas registros do vestir de uma época, como leigos poderiam julgar, mas manifestações de um ideal de exposição do corpo vestido, de uma identidade local ou mesmo de caricatura do desconhecido. Por outro lado, a pesquisa contextualiza as produções dessa ordem à instalação de uma sociedade moderna, afeita às temporalidades efêmeras, ao gosto pela aparência e ao valor da novidade, argumentação poucas vezes cogitada em bibliografias do campo artístico e dos compêndios de história da moda ocidental.

## 2. O impulso de registrar trajes no sistema de moda

Antes de avançar para a comparação da produção artística de costumes vestimentares dos três artistas selecionados, é importante contextualizar os impulsos sócio-históricos que envolvem essas produções.

Durante o período da pesquisa maior, investigaram-se diversos artistas que dedicaram sua produção, ou parte dela, ao desenho de trajes em suas mais variadas formas. O trabalho final contemplou a comparação de dezenove artistas, após ter desprezado outro tanto, devido aos critérios de seleção estabelecidos<sup>2</sup>. A recorrência desses estudos de trajes, a partir do século XV na Europa, apontou para a existência de contexto promotor deles.

Segundo a teoria de Gilles Lipovetsky (1989), aceita majoritariamente pelos

<sup>2</sup> No item seguinte serão explicados os critérios mencionados. O resultado do estudo dos dezenove artistas podem ser apreciados nos capítulos 2 e 6 de SANT'ANNA, 2021.

pesquisadores da história da moda, o surgimento do fenômeno efêmero da moda está atrelado ao declínio da tradição, de formações sociais baseadas no coletivo e, inversamente ao recrudescimento do humanismo e do valor da razão, que desencadeiam os processos de individuação e de exaltação dos prazeres terrenos, quebrando, assim, a noção de um destino pré-estabelecido determinando pelas forças da natureza e a submissão do sujeito social a um passado coletivo, o que os levam a se encararem enquanto “autores de seu próprio universo social” (LIPOVETSKY, 1989, p. 28), munidos da capacidade de provocar mudanças em si e ao seu redor. Nessas circunstâncias, a novidade e a aparência tornaram-se os alicerces do funcionamento social, tendo o presente se transformado no principal eixo temporal dessa sociedade que se edificou no Ocidente, denominada por Gilles Lipovetsky de “sociedade de moda”.

Dentro desse novo contexto cultural e ideológico, o vestir foi se constituindo, com todas as demais ações em torno do corpo humano e sua aparência, num vetor de identificação e significação da condição social dos sujeitos, reforçando as estratégias de classes sociais e dos poderes implicados na hierarquização do mundo social (BAUDRILLARD, 1995). Assim, a atuação de artistas que se ativeram à produção de desenhos de trajes no Ocidente, a partir do século XV, o fizeram imbuídos do valor atribuído à aparência corporal que a sociedade de suas épocas desenvolveu (CAMPANA, 2006; CARVALHO, 2018).

A sociedade moderna, que promoveu as grandes navegações, a expansão comercial mercantilista e a formação dos Estados Nacionais, é a mesma que estimulou artistas a produzir registros dos trajes usados, dada a sua efemeridade e mesmo compreensão de serem formas válidas de representarem as diferenças entre continentes, povos, classes e gêneros (VIALLION, 2006). Se o regime escópico (JAY, 1993) da atualidade supõe que tais desenhos expressam os trajes antigos, para os contemporâneos daquelas produções, os desenhos manifestavam o próprio novo modelo de temporalidade que se instaurava na sociedade, na qual uma lógica de alternâncias constantes fazia com que certas formas de se vestir expressassem poder social. Além disso, no culto do progresso e da mudança em busca de um futuro mais promissor, os traços persistentes do passado deveriam ser banidos ou representados de forma exótica. O registro dos trajes, por meio de desenhos e posterior reprodução em litogravuras, se fazia motivado por esse contexto valorativo do novo e a concepção de passado própria da modernidade, o que pesquisadores, como Carla Campana (2006) e Lethullier (2009), entre outros especialistas, já evidenciaram largamente.

A produção de tais obras se relaciona, em longa duração, a distintas motivações culturais. São as principais, considerando o âmbito europeu ocidental:

a) o intuito de registrar o exótico dos povos e terras distantes, como Cesare Vecellio (1521 – 1601)<sup>3</sup>, que teve grande repercussão no século XVI;

b) o propósito de difundir as novas formas de se vestir da burguesia em ascensão, como no caso de Jean Dieu de Saint-Jean (1654 - 1695), Nicolas Guerard (1648 - 1719), Sébastien Le Clerc (1637 - 1714), Robert Bonnard (1652 - 1733) e Antoine Watteau (1684 - 1721), entre outros (SANT’ANNA, 2020);

<sup>3</sup> VECÉLLIO, Cesare. *De gli habiti antichi, et moderni di diuerse parti del mondo*. Veneza: Damian Zenaro, 1590. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446755d>>. Acesso em: 10/08/2020

c) para os artistas do século XVII e XVIII os desenhos de trajes se atrelaram à eclosão das revistas de moda que ilustravam em suas páginas as *Fashion Plates*, estampando as mudanças de tendências e novos estilos que poderiam ser aderidos ao vestuário (LIMA, 2018);

d) no século XIX se observa a retomada da escolha das representações do exótico e daquilo que seria a margem dos modelos em voga nas tendências de moda difundidas pelas revistas da época. Eivados do Romantismo, artistas como Vernet e Meirelles buscaram, nos desenhos de trajes, caracterizar tipos sociais que, supostamente, expressavam a “alma do povo” e o regional.

Diante do exposto, não surpreende que diversos autores tenham sido instigados a preservar visualmente as vestes de sua época e tempos passados. No entanto, é possível citar outra razão provável para que tantos artistas tenham se voltado à produção desse tipo de registros: o importante comércio de livros deste gênero entre a elite “cultivada” da sociedade moderna europeia<sup>4</sup>.

Tal comércio se evidencia pelo próprio suporte em que os desenhos de trajes chegam aos pesquisadores na contemporaneidade. O acesso atual a tais obras se dá por meio da técnica de litografia que permitiu a reprodução de originais e a publicação de livros, várias vezes reimpressos. Um caso exemplar é o livro de Cesare Vecellio, chamado *De gli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, exemplar que reúne ilustrações e comentários que buscam criar uma narrativa do vestuário de povos da Europa, Ásia, África e América, cujas reedições se deram em 1590, 1598, 1664, 1859-60 e mesmo recentemente em 2018<sup>5</sup>. Nesse sentido, pode-se afirmar que, apesar de haver uma inclinação criativa sobre representações de tipos populares e trajes, os artistas dedicados ao registro do vestuário também eram estimulados pela questão comercial. Por meio da reprodução de um desenho a partir da confecção de uma matriz, os ávidos sujeitos modernos, preocupados com sua aparência e com a noção da temporalidade que a modernidade impulsionou, consumiram tais livros de trajes e estampas desde Albrecht Dürer (1471 - 1528)<sup>6</sup>, consolidando, tanto o comércio de estampas, como as formas de vestir em um objeto comercializável, em um souvenir (LIMA, 2018).

Em sua obra “O Império do Efêmero” (1989), Gilles Lipovetsky identifica alguns dos primeiros historiadores do vestuário presentes no fim da Idade Média que se ativeram à produção de registros do seu próprio acervo de trajes de maneira a exaltar suas variabilidades:

<sup>4</sup> Conforme curadoria do Fitz Museum: “The second half of the sixteenth century witnessed the emergence of a new genre: the printed costume book. Weigel’s *Trachtenbuch* was one of the first and most lavishly printed of these, comprising 219 single-page woodcuts in a generous format, which illuminators could colour. Costume books were looked at and read by men and women. They disseminated knowledge of different customs across the globe, offered regional and national guides to style, and propagated a strong moral code for self-comportment” Disponível em:

<<https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/gallery/treasuredpossessions/discover/costumebook.html>>. Acesso em: 28/01/2020.

<sup>5</sup> VECCELLIO, Cesare. *De GliHabitū Antichi, Et Moderni Di Diverse Parti del Mondo*Libri Due. Londres: Forgotten Books, 2018. 802 p.

<sup>6</sup> Veja no link a coleção de estampas litografadas de Albert Dürer, disponíveis na *Bibliothèque Nationale de France*. Disponível em:

<https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28%28dc.creator%20all%20%22D%C3%BCrer%2C%20Albrecht%22%20or%20dc.contributor%20all%20%22D%C3%BCrer%2C%20Albrecht%22%29%29&keywords=D%C3%BCrer,%20Albrecht&suggest=2>. Acesso em: 01/06/2021.

(...) crônicas do conde de Zimmern, crônica de Kondard Pellikan de Ruffach, em que são relatados a emoção despertada pelas modas e pelas extravagâncias da aparência, o sentimento do tempo que passa através das diferentes modas do vestir. No século XVI, Matthäus Schawars, diretor financeiro da casa Fugger, empreendeu a realização de um livro feito de vinhetas aquareladas, no qual comenta os trajes que usou desde sua infância, depois aqueles que foram confeccionados segundo suas próprias instruções (...) A curiosidade pelas maneiras “antigas” de vestir-se e a percepção das variações rápidas da moda aparecem ainda na exigência, formulada desde 1478 pelo rei René d’Anjou (...) No começo do século VXI, Vecillio desenha uma coleção “de roupas antigas e modernas” (...) A mutabilidade da moda se impôs como um fato evidente à consciência dos cronistas; a instabilidade e a estranheza das aparências tornaram-se objetos de questionamento, de espanto, de fascínio, ao mesmo tempo que alvos repetidos da condenação moral (LIPOVETSKY, 1989, p. 31).

Entende-se que a importância que foi dada ao registro dos trajes e seus diversos formatos, desde o fim da Idade Média, não abarca todas as formas que existiram de vestir e compor a aparência corporal naquele período, ou local, haja vista que os costumes vestimentares não se dão de forma homogênea. Todavia, deve-se considerar o vestir como um componente fundamental para o entendimento do funcionamento das sociedades modernas, pautadas na mudança e na busca pela originalidade, oportunamente chamada de sociedade de moda. Logo, foi a partir de uma conjuntura cultural e histórica que a preocupação em registrar vestimentas surgiu como tema artístico e, paradoxalmente, também serviu como forma de preservar o que passou a ser facilmente mudado.

446 ■

## **2. Tratamento das fontes primárias: desenhos de trajes**

Como já mencionado, o presente artigo desdobra-se de projeto muito mais amplo, logo o tratamento dedicado aos trabalhos de Bosse, Vernet e Meirelles foram realizados num conjunto maior de fontes iconográficas. Portanto, o que se descreve a seguir foi aplicado amplamente e, posteriormente, restringido aos artistas em estudo neste artigo.

Com o objetivo de analisar produções artísticas dedicadas ao desenho de trajes populares na Europa, foi necessário organizar um procedimento de dissecação do corpus investigado. O impulso inicial deveu-se ao estudo da coleção de “Estudos de Trajes Italianos”, realizado por Victor Meirelles entre 1853 e 1856, constituída de 104 pranchas coloridas, dedicadas ao traje popular italiano no século XIX. Assim, Victor Meirelles tornou-se a “tomada de posição”, conforme Didi-Huberman categorizou como inerente a quem estuda imagens (2009), ou seja, a coleção de Meirelles constituiu-se um parâmetro nas discussões realizadas em torno das demais coleções de trajes cotejadas. Isto se deu não de maneira objetiva e factual, e sim de forma subjetiva, enquanto meio próprio de olhar e constituir sentidos diante das demais imagens.

Formalmente, o procedimento do grande projeto de pesquisa se organizou em algumas etapas que se descrevem a seguir.

Num primeiro momento, o levantamento de artistas que havia, antes de Meirelles, se dedicado ao estudo de trajes colocou a equipe frente a grande número de trabalhos artísticos com características de “estudos de trajes”. Portanto, para uma seleção plausível ao estudo, foi determinado um critério preciso. Levando-se em conta as dimensões da circulação da imagem como fator de agência dos sujeitos sociais, entendeu-se como relevante tomar como critério a disponibilidade de fragmentos desses estudos de trajes nos compêndios de História da Moda que são adotados com frequência nos Bacharelados em Moda. Dentre eles o mais comumente adotado é: “A Roupas e a Moda” de James Laver<sup>7</sup>.

A partir da observação das ilustrações do livro de Laver, criou-se uma lista na qual se catalogou o nome do artista, o título da obra, o local e a data em que foi realizada; o acervo a qual pertence e a referência da imagem no livro de Laver. No total, contabilizaram-se 25 imagens de 19 artistas diferentes. No entanto, tornaram-se objeto de estudo apenas 7 deles – Abraham Bosse, Albrecht Durer, Antoine Watteau, Jean Dieu de Saint, Nicolas Guerard, Richard Gaywood, Robert Bonnat, e Sébastien Leclerc – porque os trabalhos dos demais artistas não foram encontrados em formatos digitais confiáveis. Esse “percalço” de muitas das imagens que estão presentes no livro “A Roupas e a Moda” não terem sido encontradas não comprometeu o andamento da análise, visto que o objetivo era alcançar a recorrência de artistas incorporados na ilustração de um livro de farta circulação e questionar em que medida essa presença se fazia reverberar numa forma normativa de pensar os trajes do passado como homogêneos, levando, então, a equipe de pesquisa a conhecer a produção dos artistas selecionados além das ilustrações do livro e, assim, verificar quais continuidades e distâncias teriam em relação à produção de Meirelles<sup>8</sup>.

A partir dessa listagem, iniciou-se o trabalho de busca da produção desses artistas enumerados por meio da plataforma on-line da Biblioteca Nacional da França – Gallica –, do *Victoria and Albert Museum* e da *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris*. Em seguida, para cada artista apurado, organizou-se uma tabela, constando a imagem e seu código de identificação, o nome do autor, o título da obra, a data de produção e a descrição que contempla o tamanho, a técnica, por quais autores já foi referenciada, a fonte da imagem no acervo e de qual fonte foi extraída originalmente. Além disso, houve a criação de um banco de imagens em que cada imagem catalogada está denominada por seu código<sup>9</sup>.

Feito esse levantamento, teve-se condição de se analisar a complexidade dos registros dos artistas, de modo a problematizar essas produções anteriores a Victor Meirelles<sup>10</sup>. Como o grupo dos sete artistas gerou um amplo leque de opções, variedades e, inclusive, disparidades, não caberia publicar na integralidade o longo

<sup>7</sup> A segunda obra mais presente nas referências bibliográficas dos planos de ensino de história da moda de acordo com pesquisa produzida pelo Laboratório de Moda, Artes, Ensino e Sociedade durante os anos de 2012 e 2015.

<sup>8</sup> Salientamos que a consideração acima diz respeito ao processo do projeto maior e não foi contemplada em sua complexidade neste artigo. Ver SANT'ANNA, 2020.

<sup>9</sup> Os pesquisadores interessados em conhecer mais detalhadamente a base de dados composta poderão entrar em contato com SANT'ANNA.

<sup>10</sup> A ser observada no livro resultante da pesquisa maior (SANT'ANNA, 2020).

estudo desenvolvido. Logo, um segundo recorte para o presente artigo foi realizado, tendo questões de pesquisa mais específicas. Dessa maneira, foram estabelecidos critérios novos que problematizassem a questão “tendo em conta temática semelhante – trajes - e artistas de épocas distintas, o que permanece em comum quando a representação de trajes era desenvolvida?”

Então, os novos critérios para a seleção dos artistas a serem estudados foram:

- a) Pertencessem a épocas distintas de Meirelles;
- b) Houvessem produzido pranchas relacionadas à Itália;
- c) Tivessem algum vínculo com a trajetória alcançada por Meirelles.

Com eles buscou-se identificar diferenças e semelhanças apesar da temporalidade distinta entre os artistas.

Nesse sentido, com a esperança de se observar maiores distanciamentos, elegeram-se os artistas Abraham Bosse, visto que sua produção ocorreu no começo do século XVII; posteriormente, Carle Vernet foi somado por ter alcançado notoriedade na pintura histórica assim como Victor Meirelles. Ademais, vale ressaltar que tanto Vernet quanto Meirelles têm em comum o fato de serem conhecidos por obras consagradas e não pelo desenho de vestimentas, tais como *L'Empereur donnant ses ordres aux maréchaux de l'empire, le matin de la bataille d'Austerlitz*<sup>11</sup>, 1808e A 1ª missa no Brasil, 1861.

448 ■

Explicado aos leitores como o processo de seleção de estudos de trajes se efetuou e a questão norteadora aplicada à presente seleção de Abraham Bosse, Carle Vernet e Victor Meirelles, cabe expor o que olhamos.

### 3. Do olhar ao cotejamento

O corpus de estudo se constituiu em 269 obras, sendo 65 de Abraham Bosse, 100 de Carle Vernet e mais 104 pranchas de Victor Meirelles de Lima que estão dispostas em acervos distintos: Museu Victor Meirelles (Florianópolis, com 21 registros), Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, 72 registros) e colecionadores particulares (11 peças).

O tratamento do corpus definido começou com a aplicação da mesma grade de observação das pranchas desenvolvida sobre a coleção de trajes de Meirelles, que se divide em dois tipos. A primeira onde se anotaram todas as informações formais prestadas pelas fichas catalográficas dos acervos das imagens, considerando suas dimensões, técnicas e formas de arquivamento. Na segunda grade, concentrou-se na observação de todos os elementos plásticos: formas, cor, elementos representados, composição, posicionamento das figuras no papel e todos os demais ícones que produzem narrativas visuais (PIETROFORTE, 2010; VOLLI, 2010).

Ao observar as gravuras feitas por Abraham Bosse, quantitativamente têm-se os seguintes valores: são 65 registros encontrados no acervo da Gallica, sendo que, dentre eles, estão contidas representações de 45 figuras masculinas, 14 femininas e 4 crianças. Dessa totalidade, 4 pranchas são compostas de 2 figuras

<sup>11</sup> Disponível em: <http://collections.chateauversailles.fr/#5b301b81-1a60-4226-af50-b73c2f7f9731>. Museu de Versalhes, França. Acesso em: 31/03/2020.



representadas em primeiro plano, enquanto nas demais há apenas 1 figura. Em relação à posição, 56 figuras estão na vertical e apenas 9 flexionadas – sentadas ou ajoelhadas. Aprofundando o olhar, evidencia-se a ausência de cores em toda a produção catalogada. A ambiência é bastante detalhada, de modo a permitir diferenciar ambientes externos e internos, a partir da atribuição de móveis em alguns cenários, bem como construções ao redor das personagens ou a presença de natureza, evocada pela representação de árvores, montanhas e a interação com cães, sobretudo, por parte das representações de mulheres e crianças e, em um caso, a ocorrência de um macaco.

Atrelado a isso, muitas imagens contam com a presença de pessoas sendo representadas em segundo plano, o que transmite vivacidade às cenas e enfatizam a narratividade visual. Em grande parte dessas imagens, há a interação das figuras com algum tipo de objeto, havendo a presença de um instrumento de sopro e percussão tocados pelo sujeito. Os objetos representados são entendidos como ícones de condições sociais, como: instrumentos musicais, cestos, diversas formas de recipientes, bastonetes, armamentos (espadas, mosquetes, baionetas, alabardos). Faz-se notória, também, a majoritária presença da representação de nobres e clérigos em prejuízo da representação de outras camadas sociais, que aparecem em 10 gravuras do total, sendo principalmente soldados.

Ademais, em poucas imagens são retratados os rostos dos personagens frontalmente, mas em todas elas há um grande detalhamento das fisionomias e das expressões faciais. Além disso, pode-se perceber movimento na maior parte das figuras, transmitindo ações, como o caminhar, o negociar, o rezar, o tocar de instrumentos.

Ressalta-se que o artista teve cuidado em representar detalhes das roupas, demonstrar sobreposições, estampas e adornos, tais quais calçados e chapéus. Constata-se ainda a preocupação com o panejamento em todas as figuras.

Por fim, a produção estudada de Abraham Bosse se deu entre 1629 e 1640, com exceção de uma produzida em 1652. Todas as imagens analisadas são estampadas reproduzidas e de cujos originais não há conhecimento. Além disso, em nenhuma das gravuras o título se deu pelo próprio artista, sendo eles criados na catalogação mediante fontes secundárias.

De Carle Vernet foram coletadas 104 imagens. Dessas, 56 representam figuras masculinas, 44 representam o feminino e 2 representam a infância. Mais uma vez, percebe-se a predominância de figuras únicas sendo retratadas: são apenas 4 gravuras que mostram 2 pessoas e 1 que representam 3 em primeiro plano. Do total delas, 99 figuras estão em posição vertical, enquanto 5 são flexionadas.

A pesquisa acerca da produção do artista se deu na *Gallica*, em que foram encontradas 4 imagens, e na *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris*, em que se encontra o conjunto de 100 imagens de tipos populares reunidos num livro denominado “*Cris de Paris dessinés d’après nature*”, realizado no ano de 1815. Identificam-se nas figuras disponíveis na *Gallica*, 2 que possuem características de representações de cenas teatrais, 1 que demonstra uma cena do cotidiano inglês e outra que representa 2 militares. Portanto, será utilizado aqui o trabalho *Cris de Paris dessinés d’après nature*, visto que esse contempla o registro de trajes populares propriamente dito. Vale lembrar também que todas as gravuras de Carle Vernet são litografias, cujos tamanhos são de 35 centímetros por 26 centímetros cada, ou seja,

foram reproduzidas para ampla circulação. Esse propósito explica, inclusive, a temática do livro, cuja produção era de amplo sucesso editorial na Europa dos séculos XVIII e XIX (VISSIÈRE, 2011).

Ao analisar o livro de Vernet, todas as pranchas possuem um título dado pelo próprio autor e inscrito abaixo de cada figura, ao lado da sua assinatura. Esses títulos são de cunho descritivo e traduzem a profissão exercida pela personagem representada, seguindo o modelo corrente desse tipo de publicação (ARNAL, 1890; BLANC, 1898).

Em todos os casos, há a interação da figura com algum objeto referente à profissão retratada, sendo eles cestos e recipientes que contêm o que se deseja comercializar, instrumentos para se fazer comida e, em alguns casos, instrumentos musicais. Além disso, a interação com animais, como cães, cavalos e jumentos, também se faz recorrente. Apenas uma das imagens possui, em primeiro plano, dois sujeitos, as demais uma única figura.

Salienta-se que todas as figuras foram representadas estáticas, tanto as que estão verticalizadas – em pé –, quanto aquelas que estão flexionadas – sentadas. No entanto, não há a ocorrência de corpos representados completamente de frente. Assim, cada corpo retratado possui a cabeça, tronco ou a parte inferior girada para algum dos lados. A recorrência dessa rotação das figuras vincula-se ao *pathos* de representação do corpo vestido que se identificou na pesquisa geral e a que não se adentrará neste momento<sup>12</sup>.

É evidente a preocupação com detalhes, tanto no quesito das vestimentas, quanto em relação às expressões faciais e nos objetos que cercam a figura. Mesmo assim, em nenhum momento houve a elaboração de um cenário, apenas a colocação de lajotas para incrementar a representação de uma superfície, bem como pedras e muretas em que se apoiam alguns personagens, além dos objetos usados para o trabalho das personagens e animais com os quais alguns interagem. Em 5 gravuras há a representação de casas ou outras edificações ao fundo e, em 9 gravuras, há silhuetas de pessoas ao longe, de modo a transmitir a sensação de um local externo como as ruas de uma cidade, porém algo genérico e não determinando um local em específico. Nesse sentido, é possível notar, também, a preocupação com a representação das cores, tendo em vista que todas as imagens são coloridas.

Ao retomar o olhar sobre a questão das vestes, o que está sendo representado em todas as figuras é o traje que caracteriza junto com os apetrechos os diversos tipos de trabalhadores urbanos. Nota-se a padronização das proporções e dos elementos do vestuário, apagando qualquer identidade corporal ou pessoal, a fim de significar apenas o fazer comercial representado. Entre as figuras femininas, é unânime o uso do avental, peça que enfatiza a condição do trabalho.

Por fim, na produção de Victor Meirelles, as 104 pranchas coloridas representam inventário de trajes regionais italianos. Dentre elas, 36 referem-se ao masculino, 70 ao feminino e 2 contêm figuras infantis – nas duas gravuras distintas estão representadas mães amamentando. Ainda contempla 63 figuras verticalizadas e 43 flexionadas.

<sup>12</sup> Interessados na questão ver cap. 6, subitem 6.3 “Move-se o olhar, desmonta-se o ângulo, o sentido se vê”. SANT’ANNA, 2021.

A coleção colorida<sup>13</sup> conta com 104 imagens e representam diversos tipos sociais como clérigos, pescadores, camponeses. As pranchas são de formato retangular, excetuando três em formato ovalado e duas redondas.

De todas as pranchas que foram produzidas nessa coleção, apenas uma possui cenário que permite distinguir uma ponte ao fundo da figura. As demais enfocam exclusivamente a figura. Não há preocupação com as expressões faciais das figuras, estando, inclusive, algumas sem fisionomia desenhada. Além disso, evidencia-se que muitas das figuras estão incompletas, visto que é possível visualizar o traço de grafite deixado em partes do papel pelo artista, e a falta de detalhes na fisionomia, como olhos e íris.

Considerando-se o traje, pode-se notar a grande preocupação com as formas: o panejamento, a luz e sombra e a representação de bordados e tecidos, conforme os cânones estabelecidos na formação clássica.

A produção foi realizada durante o pensionato do artista catarinense entre os anos de 1853 e 1856, em Roma. As pranchas têm em média 35 centímetros por 25 centímetros e abarcam as técnicas de aquarela sobre papel, óleo sobre cartão, entre outras. Além disso, somente nas obras de colecionadores particulares encontram-se títulos atribuídos pelo artista. Porém, nas pranchas de acervos públicos, poucas inscrições são encontradas e rara assinatura.

Para que fique evidenciada a semelhança compositiva, a despeito das diferenças quantitativas e de época, abaixo seguem quatro painéis comparativos, pondo lado a lado os trabalhos cotejados de Bosse, Vernet e Meirelles. Os painéis reúnem, respectivamente: a) figuras femininas; b) figuras masculinas e c) a presença de ícones que caracterizam regiões, trabalhos e condições sociais (figura 3 e 4).



Figura 1. (a) Abraham Bosse, *Bergère jouant avec un chien*, 1640, estampa, [sem dimensões catalogadas], *Bibliothèque Nationale de France - Département Estampes et Photographie*. (b) Carle Vernet. *Marchande d'eau de vie*, 1815, litografia, 35 x 26 cm, *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris*. (c) Victor Meirelles. Estudo de Traje – MVM05, 1853, aquarela sobre papel; 27,4 x 20,6 cm. Museu Victor Meirelles.,

<sup>13</sup> Existem 17 desenhos em preto e branco que são catalogados como “Estudo de Trajes Italianos”, contudo não são considerados neste cotejamento por terem outras questões que põem em dúvida o pertencimento à mesma coleção originalmente.



Figura 2. (a) Abraham Bosse. *Gentilhomme debout*, 1640, gravado por Gilles Rousselet, [sem dimensões catalogadas], *Bibliothèque Nationale de France - Département Estampes et Photographie*. (b) Carle Vernet. *Marchand de guêtres*, 1815, litografia, 35 x 26 cm, *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris*. (c) Victor Meirelles. *Estudo de Traje – MNBA 1589*, 1853; aquarela sobre papel, 28,0 x 21,0 cm, Museu Nacional de Belas Artes.



Figura 3. Abraham Bosse. *Un soldat jouant du tambour*, 1632-34, gravado por Michel Lasne, [sem dimensões catalogadas], *Bibliothèque Nationale de France - Département Estampes et Photographie*. (b) Carle Vernet. *Bouquetière*, 1815, litografia, 35 x 26 cm, *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris*. (c) Victor Meirelles. *Estudo de Traje – MNBA 1614*, 1853, aquarela sobre papel, 29,0 x 21,7 cm, Museu Nacional de Belas Artes.



Figura 4. Abraham Bosse. *Une femme debout serre dans une caisse une robe brodée*, 1632-34, estampa, [sem dimensões catalogadas], *Bibliothèque Nationale de France - Département Estampes et Photographie*. (b) Carle Vernet, *Marchand de pain d'épice*, 1815, litografia, 35 x 26 cm, *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris*. (c) Victor Meirelles. Estudo de Traje – MVM 08, 1853; aquarela e grafite sobre papel colado em cartão, 26,9 x 20,1 cm, Museu Victor Meireles<sup>14</sup>.

As apreensões desses painéis, dados e apontamentos desenvolvidos são o mote do próximo item.

#### 4. Aproximações e distanciamentos entre Bosse, Vernet e Meirelles

Após o exercício do olhar e do cotejamento das coleções, cabe responder à questão que norteou este estudo, ou seja, apesar da distância temporal, quais as proximidades e distâncias entre a produção de estudo de trajes destes três artistas?

O que os assemelha em geral é o modelo de composição, o primor técnico e a riqueza de detalhes representados.

No trabalho dos três artistas a predominância de composições centralizadas em apenas uma pessoa, disposta em primeiro plano se constitui no padrão. Outrossim, os artistas mantiveram grande preocupação em relação ao panejamento, ou seja, a técnica do desenho ocupada em representar o caimento dos tecidos conforme os movimentos e volumes corporais, além de se preocuparem com os efeitos de luz e sombra, nas formas presentes em cada variação de estilo, nos adornos, nas sobreposições.

No campo das diferenças identificamos 03 eixos de variação. O primeiro centrado na própria obra: uso da cor, aplicação de ambiência, diversificação de técnicas, detalhamento da fisionomia, recorrência dos gêneros representados, presença ou não de

<sup>14</sup> Disponível em: <http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/acervos/colecao-victor-meirelles/>

título, legenda, assinaturas ou datação. O segundo eixo contempla a formação dos artistas, a norma estética vigente a cada época e o mote de representação do vestir. Por fim, se reflete sobre as diferentes narrativas visuais produzidas.

#### 4.1 Primeiro eixo

Em busca das diferenças, inicialmente as evidenciadas pela dimensão gráfica, em que se observa a questão do uso da cor e da ambiência das composições, seguida da diversificação de técnicas e do acabamento do desenho. Tais diferenças são justificadas pelo interesse comercial da produção evidenciado em Bosse e Vernet, o que não ocorreu diretamente no caso de Meirelles.

Em Bosse não há a utilização de cores em suas produções, além de ter criado ambiência elaborada em todas as imagens, o que ocorre de maneira muito sutil em Vernet e praticamente nula em Meirelles. As obras de Meirelles por serem cotejadas em sua forma primária, também, são as únicas que apresentam múltiplas técnicas, enquanto as de Vernet e Bosse são apreciadas somente na forma acabada da litografia. Nesse sentido, mantendo o olhar nas distâncias de Meirelles em comparação a Bosse e Vernet, apenas naquele artista é possível visualizar a ocorrência de fisionomias não acabadas, o que denotam o fim não diretamente comercial das pranchas analisadas.

Ainda, reforçando o aspecto distinto relacionado ao fim comercial ou não da obra, nota-se que Victor Meirelles e Abraham Bosse em nenhum momento titularam suas produções, assim, os títulos das gravuras foram dados posteriormente. No entanto, Bosse teve a preocupação de assinar cada gravura da coleção, bem como Vernet, que além de assinar foi o único que denominou suas gravuras, dando a cada uma, falas precisas, práticas sociais representadas.

Empolgados pelas descrições detalhadas dos costumes que se renovavam entre a burguesia ascendente, como Bosse realizou à sua época, ou pelo típico e peculiar de Paris, como Vernet pintou, compradores ávidos impulsionaram as produções desses artistas de séculos distintos. Foi embalado nessa tradição, nos ideais de puristas e românticos (COLI, 2004) e mesmo oportunidade de negócio que o pensionista Meirelles desenvolveu suas 104 pranchas, tendo 11 delas encontrado comércio (SANT'ANNA, 2020).

Outro ponto de distinção se dá na recorrência do gênero das figuras humanas representadas. Diferente dos demais, Victor Meirelles retrata com frequência as nuances do vestir feminino, enquanto em Bosse e Vernet as figuras masculinas sobressaem.

#### 4.2 Segundo eixo

Outras diferenças e distâncias ainda podem ser assinaladas mediante a análise para além da própria obra, o que constitui o segundo eixo de observação e análise.

Entre os três artistas contemplados, há distância na formação artística, especialmente diante de Abraham Bosse em relação aos demais. Isso se deve ao fato de que Meirelles e Vernet tiveram uma formação artista semelhante: clássica e acadêmica, consolidada desde o século XVIII (LISBOA, 2007) e vigente no Brasil,

onde Meirelles recebeu seus primeiros anos de formação (ROSA, 1982). Bosse, por sua vez, foi mais autodidata, realizando sua formação a partir do exercício da profissão de gravador, das relações com a geometria, a perspectiva e o método de Girard Desargues (LOTHE, 1993).

Do ponto de vista da norma estética vigente a cada época, Vernet e Meirelles, além de estarem inseridos no mesmo contexto histórico do século XIX, mesmo que em décadas diferentes, foram submetidos aos cânones clássicos do desenho cujas proporções, precisão no panejamento e uso da cor eram muito rígidos. Contudo, o classicismo se faz mais presente em Vernet, bem manifestado na ausência de movimento de suas figuras, enquanto em Meirelles, apesar do teor rafaelita tê-lo influenciado por meio das orientações dos discípulos de Tommaso Minardi, um líder dos Puristas, a fusão dos ensinamentos puristas e a verve romântica, difundida na Itália, marca sua produção de traços (COLI, 2004). Bosse, duzentos anos antes, compartilhou de um modelo mais dinâmico de representação da figura humana, próprio do Barroco europeu.

Em relação ao mote da composição do trabalho, outra distinção importante foi assinalada.

Vernet como Meirelles tiveram suas produções voltadas para o costume popular, tomado de figuras como trabalhadores, tipos sociais classificados como urbanos ou rurais, exóticos e típicos e não, necessariamente, viventes ordinários de seu tempo. Bosse, contrariamente, se debruçou majoritariamente sobre a nobreza e os costumes vestimentares de sua própria época, com propósitos de difusão de uma tendência de moda nos moldes usuais no século XVII, em que a ausência de magazines de novidades e mesmo o alto custo de reprodução das imagens em jornais tornavam mais lenta a difusão de novos modelos de vestir.

No caso de Meirelles e Vernet, a rapidez com que os magazines de moda difundiam as novas tendências da estação, os desenhos de traços que produziam visavam a outros intuitos distantes do próprio sistema de moda do século XIX, que se edificava, pautado numa cadeia produtiva organizada que garantia a efetiva difusão das tendências de moda com a inerente efemeridade e volatilidade nas formas do vestir aclamadas pela modernidade (SANT'ANNA, 2007).

Vernet e Meirelles optaram pela valorização do passado e a preocupação em fazer um inventário histórico de tipos de vestir em um contexto específico ao compor seus trabalhos. Bosse, no entanto, teve sua produção num período anterior, em que o sistema de moda era ainda “antigo” (LIPOVETSKY, 1989), ou seja, sem uma organização atrelada à industrialização e ampla comercialização, o que faz de seus desenhos das ruas e costumes da corte não serem vinculados à marginalidade de vendedores ambulantes, como no caso da obra de Vernet, nem a camponeses italianos, como no caso de Meirelles.

### 4.3 Terceiro eixo

Nos estudos de traços do século XIX, como os feitos por Meirelles e Vernet, a motivação central dessas pinturas e gravuras está na representação de traços, como apontado no subitem anterior. E nessa motivação artística de representação do traje, centra-se a própria dimensão narrativa dessas obras.

A narrativa visual é uma condição desencadeada pela imagem no seu processo de apreensão. Em poucas palavras, ao se verem os traços, as formas, as relações entre os elementos que compõem a imagem, são acionadas maneiras de ver e atribuir sentido ao visto. Todavia, tal narração não se produz como efeito individual de percepção e articulação de sentidos. Segundo Pêcheux (1988), toda linguagem possui relação com a exterioridade, isto é, com as condições de produção do discurso que se fazem presentes na textualidade como interdiscurso. O conceito de interdiscurso implica a admissão que, ao dizer, o sujeito falante aciona suas memórias do que já foi dito, é um não-dito que se faz presente através de múltiplas vozes. É uma intertextualidade estruturante se, abusadamente, pode-se propor, pois não é apenas uma referência a outros textos, mas uma condição histórica e socialmente construída de compor sentidos ao dizer e ao escutar, ao escrever e ao ler que os sujeitos sociais ao compartilhar a mesma sociedade, articulam entre si. Para Iser (2002) essa mesma dimensão discursiva se encontra no interior das estruturas do texto, o que permite a estrutura do ato, ou seja, a atividade receptora daquele que lê ou vê e, por sua vez, a estrutura da realização, isto é, a atividade catártica e comunicativa que perpetua o processo singular e socialmente (JAUSS, 1979). Para a semiótica visual (PIETROFORTE, 2010), tal efeito se encontra em todas as imagens.

No caso das representações artísticas dos trajes analisadas, cada um deles é manifestação e composição simultânea de identificação da condição social, do gênero e da localidade, sendo a estrutura humana reproduzida apenas como suporte dessa narratividade expressa.

Em alguns artistas que se dedicaram aos estudos de trajes, as composições expressam o exótico, o distante e, em outros, o ideal a ser constituído. Assim, por mais que tenham sido compostos cenários, ambientando as figuras e ampliando a narrativa visual das obras, tanto Abraham Bosse, quanto Carle Vernet e Victor Meirelles tomaram as vestimentas como ponto central da narratividade produzida.

Acompanhada de legendas, a narrativa visual das pranchas de Vernet fica condicionada à coerência entre o visto e o lido. A narrativa visual de Carle Vernet em seu Grito de Paris enfatiza a tradição desse tipo de obra, seguindo o modelo recorrente; reforça a noção urbanizada da cidade luz, atribuindo por meio das legendas as falas constantes, o barulho contumaz de uma cidade grande e populosa. Porém, sem amedrontar os que ainda desconheciam os grandes centros urbanos, as gravuras de Vernet, com suas proporções impecáveis, suas linhas limpas, o colorido aplicado e os corpos disciplinados e bem caracterizados em trajes diferenciados pelos tipos de comércio, narravam a riqueza visual e segura da cidade grande aos seus espectadores, além de convidar a conhecer a diversidade apresentada.

Fartamente ambientadas, como as pranchas de Bosse, a narrativa visual se apoia em todo o contexto em que a figura central se apresenta. O meio urbano, em que promulgava a atualidade da “moda” apresentada, é narrado pela profusão de ambiência, bem como os trejeitos das figuras reforçam a sintonia de cada um aos novos tempos. Da mesma forma, as figuras que representam os tipos sociais mais empobrecidos e servís desta sociedade moderna compõem a narratividade de sua exclusão na redução dos elementos que compõem a ambiência.



Porém, a lisura da composição de Meirelles, sem legendas ou expressivas ambiências, não foi fator limitante da narrativa visual. Mesmo sem títulos ou outras inscrições, as pranchas foram facilmente associadas por sua visualidade aos trajes italianos. A composição, os objetos, cada elemento do traje representado narra a regionalidade italiana ou o ideal romântico de atribuir pureza e origem aos modos de vestir e ser distintos dos usuais nas cidades que cresciam e se urbanizavam no século XIX.

(...) ao caráter de Meirelles, no silêncio de suas figuras, a paisagem semântica<sup>15</sup> que predomina é a da consistência de um corpo completo, vestido em todos os detalhes, caracterizados por seu gênero, condição social e origem. As pranchas, em que a figura não possui o olhar desenhado, reafirmam a proposta de que é o traje – na composição daquela posição corporal que produz um panejamento próprio e registra um tipo social particular – a paisagem móvel e acidentada, porém intacta, pela qual o olho deve passar (SANT’ANNA, 2020, p. 42).

■ 457

Enfim, a despeito dos séculos e décadas que os separam, Bosse, Vernet e Meirelles compartilharam o mesmo interesse pelos trajes, concebendo que suas obras dariam conta de falar de sua época, sociedade e costumes, reproduzindo normas de composição dos corpos e trajes e, portanto, sendo contadoras de história de um tempo vivido.

## 5. Considerações Finais

O ethos moda instaurado no ocidente a partir do humanismo do século XII (LIPOVETSKY, 1989) desencadeou inúmeras mudanças, que repercutem no próprio advento da Modernidade (SANT’ANNA, 2007). Tal dinâmica histórica do Ocidente abarcou o sistema de valoração, formação, difusão e comercialização da arte, bem como introduziu novos objetos de saber e preocupações históricas. Nessa longa duração, originou-se o ímpeto de registrar as diferentes formas do vestir e entendê-las como marcas do tempo, das culturas e campos de disputas ideológicas. Foi inserido nesse torvelinho que artistas, desde o século XV, preocuparam-se em compor corpos vestidos, instituindo essa forma de gênero nas artes.

No intento de relacionar questões tão diversas, foi desenvolvida pesquisa de grande fôlego e, neste artigo, uma parcela dos caminhos tomados foram evidenciados por meio da apresentação, cotejamento e considerações comparativas das coleções de trajes de Abraham Bosse, Carle Vernet e Victor Meirelles.

<sup>15</sup> Abraço o conceito de Pierre Levy que considera o texto como uma paisagem móvel e acidentada, sendo ele esburacado, riscado e semeado de brancos, no qual os leitores não são obrigados a percorrer um único caminho, mas têm a possibilidade mesmo de “produzir dobras interditas”, fazendo com que outros efeitos de sentidos entre os sujeitos se estabeleçam. E, mediante essa ideia de Levy, penso nas pranchas como textos sempre aptos à atualização, uma viagem por contornos e formas que levam a um campo textual maior, móvel e reconfigurável. “A inteligência do leitor levanta por cima das páginas vazias uma paisagem semântica móvel e acidentada” (LÉVY, 1999, p.35).

Nesse exercício, foi possível observar semelhanças: (a) no modo de realizar e divulgar as produções; (b) motivação central em representar trajes; (c) representação de uma figura única em primeiro plano; (d) preocupação com aplicação de panejamento.

Igualmente, foi possível observar diferenças, além do distanciamento histórico, como apontando nos três eixos de análise, o que tanto contemplou as diferenças desprendidas da obra, como aquelas dos contextos em que foram produzidas, como dos efeitos que repercutem pelas narrativas visuais que acionam.

Enfim, refletir como o registro de vestimentas transpassou séculos durante a sociedade europeia desde o triunfo da modernidade e, dessa maneira, caminhou de mãos dadas com a concreção da sociedade de moda, permite a compreensão de modelos atuais de revestir o corpo e de exibi-lo por meio de imagens. Como os artistas analisados, que se inseriram na lógica de enaltecimento da diferenciação e da novidade por meio do vestir a partir da perspectiva do registro, de acordo com Gilles Lipovetsky, hoje as incontáveis imagens de moda e imagens de si, nas selfies de famosos e desconhecidos buscam registrar a eternidade do momento fugaz exaltado como ideal.

Na perspectiva historiográfica e da memória do vestir, tais desenhos, litogravuras e registros antigos cunharam uma história da moda, que se justifica por ter como leitor-modelo um sujeito social marcado pela paixão à novidade e orgulhoso de suas posses e aparências, as quais se tornam dignas de serem constituídas como fatos históricos, marcas de uma época, atestados de um processo entendido como “evolutivo” por muitos, como no caso do livro de James Laver, de onde tudo começou<sup>16</sup>.

458 ■

## Referências

Abraham Bosse. **Arrêt sur en bref**. Disponível em: < <http://expositions.bnf.fr/bosse/arret/1/index.htm> >. Acesso em: 06 jan. 2019.

Antoine-Charles-Horace, **Called Carle Vernet**. Stephen Ongpin Fine Art. Disponível em: <<https://www.stephenongpin.com/artist/236935/antoine-charles-horace-vernet>>. Acesso em: 06 jan. 2019.

ARNAL, Albert. Paris qui crie: petits métiers/notices par Albert Arnal, Henry Spencer Ashbee, Jules Claretie, Abel Giraudeau, Henry Houssaye, Henri Meilhac. [et al.]; préf. par Henri Beraldi. **Dessins de Pierre Vidal**. Paris, 1890.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 1995.

BLANC, Charles. **Les trois Vernet**: Joseph, Carle, Horace. Paris, 1898.

CAMPANA, Carlo. L'habillement féminin à Venise dans les planches de Cesare Vecellio, in VIALLO, Marie. Paraître et se vêtir au XVIe siècle, **Actes du XIII Colloque du Puy-en-Velay**, Saint-Étienne Cedex,

<sup>16</sup> Texto revisado gramaticalmente por Albertina Felisbino. Doutora em Linguística, UFSC, 2002.

Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006.

CARVALHO, Larissa Sousa de. **Mapeando os livros de trajés do século XVI e a Literatura de moda no Brasil**. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2018.

COLI, Jorge. Meirelles em Roma. In: **Victor Meirelles, um artista do império**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2004.

COLLIER, J. & M. **Visual Anthropology: Photography as a Research Method**. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987.

JAY, Martin, ALBARET, Michèle (Tradutor). Les régimes scopiques de la modernité. In: **Réseaux**, volume 11, n°61, 1993.

JAUSS, Hans. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e kátharsis. 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.

■ 459

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: Costa Lima, Luiz (org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2002.

LETHUILLIER, Jen-Pierre. **Les costumes régionaux: entre mémoire et histoire**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.

LIMA, Laura Ferrazza de. **Quando a arte encontra a moda: a obra de Antoine Watteau na França do século XVIII**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2018.

LISBOA, Maria Helena. **As academias e escolas de belas artes e o ensino artístico**. Lisboa: Ed. Colibri IHA/Estúdios de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2007.

LIPOVETSKY, G. **O Império do Efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LOTHE, José. Un document inédit: le contrat d'apprentissage d'Abraham Bosse. In : **Nouvelles de l'estampe**, n° 130-131, octobre 1993, p. 34-35.

LURATI, Ottavio; BOLLA, Stefano. **L'immagine della tradizione: ideologia e storia del costume popolare: con la riproduzione di varie sempiti cinesi e svizzeri**. 11ª ed. Milano, 1990.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica Visual: os percursos do olhar**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2010.

ROSA, Ângelo Proença da, et al. **Victor Meirelles de Lima (1832-1903)**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1982.

ouvrouver ■ Uberlândia v. 17 n. 2 p. 441-461 jul. | dez. 2021

ROSSETTO, Lourdes et.al. **Victor Meirelles**: Novas Leituras. São Paulo: Livros Studio Nobel LTDA, 2009.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **O Jovem Victor Meirelles**: tempos, traços e trajés. Florianópolis/Rio de Janeiro: Museu Victor Meirelles e Museu Nacional de Belas Artes, 2020.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Teoria de Moda**: sociedade, imagem e consumo. Florianópolis: Estação das Letras, 2007

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Trajes Regionais e a moda ocidental do século XIX**. 2018. 44f. [manuscrito]. SANT'ANNA.

SÉGINGER, Gisèle (dir.). **Chapeau bas devant ma casquette / À genoux devant l'ouvrier**": L'Éducation sentimentale et les représentations du peuple, Flaubert, histoire de moeurs, 2019, p. 111-124. Disponível em:

[https://www.academia.edu/42032332/Chapeau\\_bas\\_devant\\_ma\\_casquette\\_%C3%80\\_genoux\\_devant\\_louvrier\\_L%C3%89ducation\\_sentimentale\\_et\\_les\\_repr%C3%A9sentations\\_du\\_peuple](https://www.academia.edu/42032332/Chapeau_bas_devant_ma_casquette_%C3%80_genoux_devant_louvrier_L%C3%89ducation_sentimentale_et_les_repr%C3%A9sentations_du_peuple) Acesso em: 27 mai 2021.

VISSIÈRE, Laurent. Les métamorphoses Littéraires des cris de Paris au Moyen Âge. In: **Littérature et publicité de Balzac à Beigbeder, Actes du colloque international de Paris**, 28-30 avril 2011, dir. Laurence Guellec et Françoise Hache-Bissette, Marseille, Gaussen, 2012, p. 3-35.]. Disponível em: [https://www.academia.edu/7775367/Les\\_m%C3%A9tamorphoses\\_Litt%C3%A9raires\\_des\\_cris\\_de\\_paris\\_a\\_u\\_moyen\\_%C3%82ge](https://www.academia.edu/7775367/Les_m%C3%A9tamorphoses_Litt%C3%A9raires_des_cris_de_paris_a_u_moyen_%C3%82ge) . Acesso em: 09/04/2020.

460 ■

### Sites e fontes para as imagens:

BOSSE, A. **BNF** referências:

<https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&startRecord=0&maximumRecords=15&page=1&query=%28gallica%20all%20%22Abraham%20Bosse%22%29&filter=dc.type%20all%20%22image%22> Acesso em: 21 ago. 2018

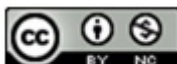
MEIRELLES, Victor. **Estudo de Trajes Italianos**. [Diversos]. Museu Victor Meirelles. Florianópolis, SC. <http://museuvictormeirelles.museus.gov.br/acervos/colecao-victor-meirelles/> . Acesso em : 24 fev. 2019.

VERNET, Carle. **Cris de Paris dessinés d'après nature**. Portail Des Bibliothèques Municipales Spécialisées. Paris, França. <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0001048088?highlight=Vernet,%20Carle&posInPage=1&bookmark=9ad6bf8c-9e4e-4ed9-9c80-5231ecfde26f&queryid=8da09e07-5b8f-49ae-a61e-743a27b51a4a&searchType=cat> . Acesso em: 05 nov. 2018

Recebido em 27/08/2019 - Aprovado em 08/07/2021

Como citar:

SANT'ANNA, M. R.; RÉGIS, N. Proximidades e distâncias entre Bosse, Vernet e Meirelles: novos olhares às representações de trajés de diferentes tempos. *ouvirOUver*, v.17, n.2. p. 441-461. jul./dez. 2021. <https://doi.org/10.14393/OUV-v17n2a2021-50268>



A revista *ouvirOUver* está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.