

# Vico a Vecellio: indagações sobre a circulação de modelos nos livros de trajes do século XVI

Larissa Carvalho<sup>1</sup>

Submetido em: 15/04/2020

Aceito em: 11/05/2020

Publicado em: 01/06/2020

## Abstract

This article seeks to investigate the manipulation of identities in sixteenth-century costume books and the power of these objects to transmit stereotypes among different peoples. To do so, I will focus on a main topic: the Iberian universe from the distinguished views of Italian, French, and German artists. The aim is to discuss the ways in which the circulation of models may have occurred, as well as to propose Enea Vico's work as the first one to establish the "ground rules" for the following artists, such as Cesare Vecellio. Although briefly, I hope to address some important topics in this paper: the ancient world as a model of magnificence and moral values; the lack of stability (in dress) reflecting the corruption of human nature; and the tension between a historical perspective and a moral reflection through visual and verbal elements.

Em *A fábrica do Antigo*, Luiz Marques aponta magistralmente "para o fato de que a essência do legado antigo é a contínua problematização da própria noção de legado"<sup>2</sup>, considerando o Renascimento como "mediador incontornável entre nós e a tradição clássica"<sup>3</sup>. A dita arte do Renascimento

---

<sup>1</sup> Doutora em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Sua pesquisa "Mapeando os livros de trajes do século XVI e a literatura de moda no Brasil", sob a orientação do professor Luiz Marques, foi defendida em julho de 2018 (bolsista FAPESP). Fundadora do catálogo online: <http://livrosdevestuario.blogspot.com.br/larissartes@yahoo.com.br>.

<sup>2</sup> MARQUES, Luiz. *A Fábrica do Antigo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008. p. 11.

<sup>3</sup> MARQUES, Luiz. *Revista História Viva. Série 'O Tempo do Renascimento'*. São Paulo, Volume 5 (1520 a 1570 - Arte em crise na Europa das cortes), 2009, p. 4.

italiano tem sido reavaliada, ao menos desde a última década do século XX<sup>4</sup>, na tentativa não somente de desconstruir visões de integridade e superioridade dos ideais europeus ao redor do mundo, mas principalmente de repensar conceitos fulcrais do período e da arte como um todo. Dentro desse universo, Marques liderou os Estudos das Tradições Clássicas no Brasil através de uma infundável erudição e atino intelectual. O entendimento do campo no sentido de continuidade ou memória é razoável até certa medida, pois essa tradição vinda desde a Antiguidade extrapolou a mera recuperação dos valores antigos – ora para promover aspectos como superiores ao ponto do qual partiram, ora como notáveis reinvenções ou rejeições às formas e experiências do passado.

A Europa do século XVI, cenário da atual pesquisa, é exemplar dessa vontade de se insuflar, com o mesmo esplendor, virtude e competência do mundo antigo. Além do tenso debate entre imitação de modelos e crítica dessa imitação<sup>5</sup>, do pacto entre o cristianismo e os modelos pagãos e dos avanços na prática artística (perspectiva, anatomia, o problema da imagem, etc.), podemos destacar o impacto das trocas comerciais na ampliação dos limites intelectuais, culturais e linguísticos, visto que este foi capaz de criar uma mudança de paradigma na produção de conhecimento. Observa-se, assim, “a mutação da *forma mentis* humanista em direção a uma atitude mais rígida, inventarial e neoenciclopédica”<sup>6</sup>, a qual se viu estampada em compêndios ou engavetada nos gabinetes de curiosidades europeus.

A gravura, ainda que por muito tempo inferiorizada, forma uma importante dimensão da cultura visual do período em questão. E a convivência desta com conceitos e modelos da Antiguidade não foi distante daqueles absorvidos pelas “artes maiores”, pois inspirou inúmeros artistas na

---

<sup>4</sup> Por exemplo, Claire Farago, Thomas DaCosta Kaufmann, Jyotsna Singh e Roy Porter.

<sup>5</sup> “[...] a imitação é um ato de crítica, e de que imitar os Antigos é imitar, não seus temas, nem mesmo o estilo [...], mas a própria reflexão antiga sobre a imitação dos modelos.” In: MARQUES, Luiz. **A constituição da tradição clássica**. São Paulo: Editora Hedra, 2004, p. 13.

<sup>6</sup> MARQUES, Luiz. **A fábrica do Antigo**, *op. cit.*, p. 14.

constituição de suas obras, ao mesmo tempo que continuou a ser um ideal a ser perseguido. No presente artigo, gostaria de propor uma reflexão a respeito de trabalhos do ambiente gráfico e editorial quinhentista, cujas convenções e escolhas compositivas dos indivíduos envolvidos no processo criativo fazem parte desse enredo. A seguir, investigo as origens de um grupo de publicações composto por obras afins e proponho caminhos pelos quais a transmissão de modelos pode ter ocorrido. Além das trocas culturais, teceremos alguns comentários a partir dos pontos de contato entre os trabalhos e acerca do papel e da finalidade de tais artefatos.

\* \* \*

O gravador Enea Vico (1523-1567) tornou-se uma personalidade renomada na história dos estudos do mundo antigo durante o *Cinquecento*, sobretudo por suas representações gráficas de objetos antigos (esculturas, monumentos, etc.) e pela intensa atividade de desenvolvimento da disciplina antiquária e dos estudos históricos da numismática. Seus escritos sobre as medalhas e moedas antigas foram altamente apreciados por seus contemporâneos e são atualmente considerados como inaugurais do gênero. Ao transferir-se para Roma no início de sua carreira artística, Vico manteve-se em contato com a antiguidade romana, a qual despertou nele o interesse em estudar o antigo associado à sua educação como artista. Destacou-se não somente por representar a efígie dos antigos, mas também o retrato autêntico de homens e mulheres ilustres do seu tempo.

Ao longo dos anos, Vico gravou desde séries com habitantes de diversas culturas a personagens femininas da história romana: em *Le imagini delle donne Auguste...*<sup>7</sup>, assumiu o papel de autor do texto (humanista) e do aparato ilustrativo (incisor) do volume e, ao selecionar apenas as mulheres dos governantes, Vico evidencia certa sensibilidade para esse universo, citando figuras históricas com valor de exemplo moral para a atualidade.

---

<sup>7</sup> VICO, Enea. *Le imagini delle donne Auguste intagliate in istampa di rame: con le vite et isposizioni di Enea Vico sopra i riversi delle loro medaglie antiche*. Venezia: 1557.

Deslocou-se pelos principais centros italianos em busca de maior liberdade para seus projetos, estabilidade financeira e reconhecimento, culminando no final da vida com a sua convocação como antiquário oficial na corte do duque Alfonso II d'Este, em Ferrara.

Compreender a produção e o posicionamento dessa figura mostra-se relevante ao levantarmos alguns questionamentos acerca de uma faceta negligenciada de suas atividades. Em minha pesquisa de doutorado<sup>8</sup>, sob a orientação do professor Luiz Marques, defendo o papel pioneiro do mestre Vico na constituição de um grupo de publicações: os chamados “livros de trajes” – encontrados, nos demais idiomas, como *costume books*, *libros de trajes*, *serie di costumi*, *recueils de costumes* ou *Trachtenbuch*. Essas obras impressas apresentavam os habitantes e os costumes de inúmeras regiões do globo, segundo uma estrutura quase científica, para saciar a curiosidade a respeito da alteridade – exemplificando o modo como o indivíduo renascentista “objetificava” a sua relação com a aparência. Além disso, elas combinavam imagens e símbolos como demonstração de conhecimento da natureza e promoviam uma “viagem sem sair da poltrona” – um modo mais prático e menos dispendioso para conhecer a diversidade mundial.

Como veremos a seguir, os livros de trajes constituem uma “rede” interligada de publicações, cuja repetição de modelos ajudou a edificar identidades e a circular estereótipos, embora a maneira como cada autor utilizou o conteúdo iconográfico no projeto da própria obra seja substancialmente divergente. Por conseguinte, os indivíduos envolvidos no processo editorial adicionaram novas camadas de significação ao vincularem, em alguns casos, mensagens políticas e crenças religiosas para além do aspecto meramente indumentário. Esses artefatos testemunham, assim, a nova consciência global ao transferirem conceitos

---

<sup>8</sup> CARVALHO, Larissa Sousa de. **Mapeando os livros de trajes do século XVI e a literatura de moda no Brasil**. Campinas: [s.n.], 2018. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/332728>> acesso em 15 abril 2020.

– visuais e abstratos – de uma cultura à outra.

As inúmeras reedições das obras ratificam a ampla circulação desse conteúdo no período em que foram criadas e para além dele. Por outro lado, elas permanecem à margem dos estudos contemporâneos, que seguem cheios de lacunas a serem preenchidas. Ademais, a existência de uma terminologia em várias línguas para se referir a esse conjunto de obras com características semelhantes entre si corrobora um acentuado interesse voltado para a representação de tal temática nas diferentes “nações” europeias. Formou-se um *corpus* iconográfico coeso pela troca e difusão de modelos nos mais importantes centros editoriais da época: Itália, Alemanha, Países Baixos e França – principalmente na segunda metade do século XVI.

De acordo com os estudiosos contemporâneos – Heinrich Doege<sup>9</sup>, René Colas<sup>10</sup>, Jo Anne Olian<sup>11</sup>, Ulrike Ilg<sup>12</sup>, entre outros –, o primeiro livro impresso de trajes a aparecer na Europa foi a obra parisiense de François Desprez (1525-1580), *Recueil de la diuersité des habits, qui sont de present en vsage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & Isles sauvages...*<sup>13</sup>, em colaboração com o editor francês Richard Breton. Notamos quase todas as “nacionalidades” europeias representadas no início dessa obra. Logo após, constam 14 habitantes dos territórios espanhóis<sup>14</sup> e 3 personagens portugueses<sup>15</sup>, acompanhados dos mouros,

---

<sup>9</sup> DOEGE, Heinrich. "Die Trachtenbücher des 16. Jahrhunderts". **Beiträge zur Bücherkunde und Philologie: August Wilmanns zum 25. März 1903 gewidmet**. Leipzig: Otto Harrassowitz, 1903, pp. 429-444.

<sup>10</sup> COLAS, René. **Bibliographie générale du costume et de la Mode**. Paris: Librairie René Colas, 1933.

<sup>11</sup> OLIAN, Jo Anne. "Sixteenth-century costume books". **Dress: The Journal of the Costume Society of America**, UK, Vol. 3, 1, 1977, pp. 20-48.

<sup>12</sup> ILG, Ulrike. "The cultural significance of costume books in sixteenth-century Europe". In: RICHARDSON, Catherine (ed.). **Clothing culture, 1350-1650**. England: Ashgate, 2004, pp. 29-47.

<sup>13</sup> DESPREZ, François. **Recueil de la diuersité des habits, qui sont de present en vsage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & Isles sauvages, le tout fait apres le naturel**. Paris: Richard Breton, 1562 [1564] [1567].

<sup>14</sup> *La femme de bayône; La feme allât à la messe; Le dueil de Bayonne; La rustique d'espaigne; Le*

indígenas americanos, além das figuras asiáticas e africanas em seu desfecho. O vínculo entre a Europa e o restante do mundo parece ser a Península Ibérica. E enquanto Desprez valoriza os espanhóis pela moda estável e sem excessos (ao contrário daquela francesa), o autor enaltece os portugueses por sua bravura e diligência como negociantes, ainda que os alerte sobre a avareza em meio a tantas riquezas.

A origem desse grupo de livros impressos, no entanto, parece indicar outra direção. Pois identifiquei ao menos 26 imagens da publicação de Desprez nitidamente inspiradas em gravuras do célebre Enea Vico – e das 17 pranchas ibéricas mencionadas, 8 delas advém da produção *vichiana*<sup>16</sup> [Fig. 1]. Como esse conteúdo chegou até o autor francês? O fato do editor Richard Breton ter participado ativamente da publicação do livro de Desprez e ser um dos artistas presentes na corte francesa de Caterina de' Medici poderia indicar uma possível via de entrada desse material, já que a rainha desenvolveu um papel importante no campo do mecenato e das trocas culturais entre a Itália e a França<sup>17</sup>.

A *Bibliothèque Nationale de France* (FRBNF36586924) e o *Rijksmuseum* (BI-1933-996) possuem um exemplar denominado *Diversarum gentium nostrae aetatis habitus*, ambos com datação de 1558 (portanto, quatro anos antes do lançamento das gravuras de Desprez), o qual é atribuído pela instituição holandesa ao artista italiano [Fig. 2]. Ainda que a série<sup>18</sup> de gravuras soltas de Vico pertencente ao *Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi* de Florença seja mais conhecida, temos

---

*Bisquin; La Bisquine; La feme de pãpelune; La tôdue d'espaigne; L'espaignolle; L'espaignol; La feme de rôceuaille; La feme de cõpostelle; La feme de Tollette e L'espaignole rustique.*

<sup>15</sup> *La rustiq de Portugal; Le Portugais; La Portugaise.*

<sup>16</sup> *Hispana m.; Hispaniae; Hispaniae; Hispaniae rustica; Hispanus; Hispana rustica; Hispaniae rustica e "sem título".*

<sup>17</sup> Cf. FROMMEL, Sabine. **Il mecenatismo di Caterina de' Medici: poesia, feste, musica, pittura, scultura, architettura.** Kunsthistorisches Institut Firenze: Studi e ricerche 2. Venezia: Marsilio, 2008.

<sup>18</sup> E. Vico. *Serie di stampe rappresentanti i costumi di varie Nazioni.* GDS, inv. UFF.1167-1190.ST.SC.

indícios de que o conteúdo circulou minimamente pela Europa em forma de publicação, ainda que não tenha sido um projeto editorial desenvolvido como os demais exemplares publicados por Vico ao longo da sua vida – o caso de *Le imagini delle donne Auguste* aludido acima.



Figura 1  
Enea Vico

*Hispana m.*; *Hispaniae*; *Hispaniae*; *Hispaniae rustica*; *Hispanus*; *Hispana rustica*; “*sem título*”; *Hispaniae rustica*, 1558. Gravura em cobre, formato In-4º. In: *Diversarum gentium nostrae aetatis habitus...* Acervo da Bibliothèque Nationale de France.

**François Desprez**

*La feme de cōpostelle*; *La feme de Tollette*; *La rustique d'espaigne*; *La rustiq de Portugal*; *Le Portugais*; *L'espaignolle*; *La Portugaise*; *L'espaignole rustique*, 1562. Xilogravura, formato In-8º. In: *Recueil de la diuersité des habits...* Acervo da Bibliothèque Nationale de France.

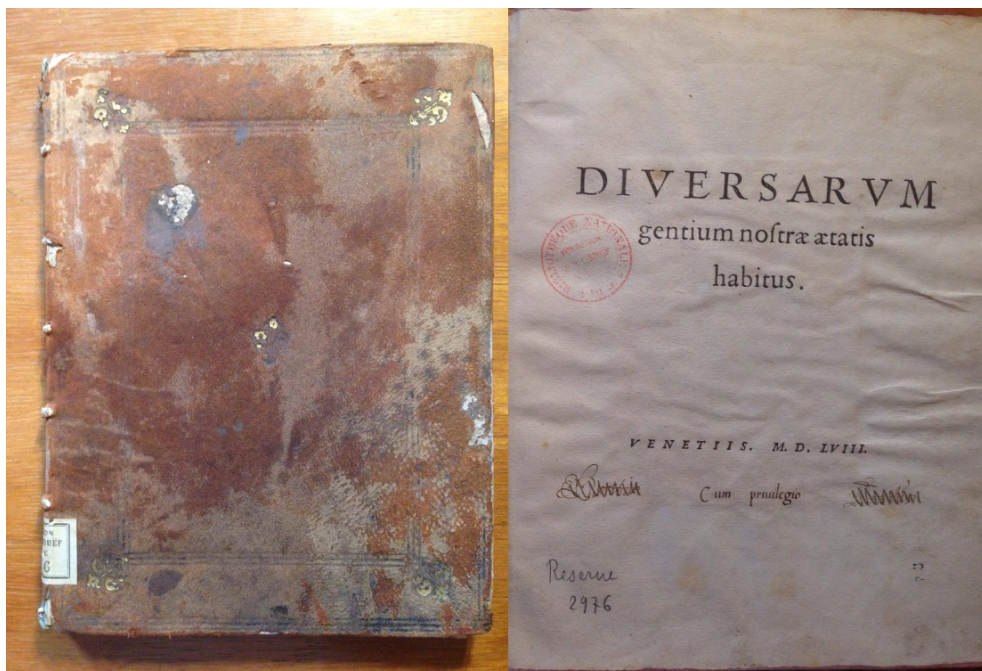


Figura 2

**Enea Vico**

*Diversarum gentium nostrae aetatis habitus*, 1558. Gravura em cobre, formato In-4º. Acervo da Bibliothèque Nationale de France.

Um importante relato contemporâneo ao artista, isto é, as biografias artísticas narradas pelo escritor, pintor e arquiteto toscano Giorgio Vasari em 1568, traz uma breve análise da vida de Enea Vico no interior da *Vita di Marcantonio Bolognese, e d'altri intagliatori di stampe*<sup>19</sup>. Além de alguns fatos e dados pessoais, Vasari menciona seus trabalhos mais relevantes, entre eles:

Enea [Vico] também desenhou, para a satisfação comum e utilidade aos homens, cinquenta trajes de diferentes nações, ou melhor dizendo, como se vestiam [os habitantes] da Itália, da França, da Espanha, de Portugal, da Inglaterra, de Flandres e de outras partes do mundo;

<sup>19</sup> VASARI, Giorgio. **Delle vite de' piv eccellenti pittori, scultori, et architettori**, scritte da M. Giorgio Vasari [...]. Florença: Giunti, 1568.



tanto os homens como as mulheres e tanto os camponeses quanto os cidadãos. Obra que foi fruto do engenho; bonita e caprichosa<sup>20</sup>.

Em comparação aos comentários que tece a respeito das demais produções de Vico, Vasari imprime certo destaque – em tom elogioso – a essas criações. E, embora tenham caído em esquecimento atualmente, ainda foram mencionadas por Joseph Strutt em 1785 (“Um conjunto de cinquenta pranchas de vestes de diferentes nações”<sup>21</sup>) e por Giuseppe Campori em 1872 (“O retrato do busto adornado do duque Afonso II e cinquenta impressões de trajes das diversas nações são atribuídos ao tempo de sua estadia em Ferrara”<sup>22</sup>), nos poucos exemplares da produção de Vico citados por ambos os autores em suas publicações.

A afirmação de Campori pode ser contestada em um ponto. Durante a carreira artística de Vico, ele passou de sua cidade natal, Parma, aos grandes centros artísticos italianos, como Roma, Florença, Veneza e Ferrara, respectivamente. Sua estadia em Florença ocorreu por volta de 1546 e é possível que essas gravuras – ou parte delas – já existissem, pois, como apontado acima, 24 exemplares fazem parte da coleção do *Gabinetto dei Disegni e delle Stampe* dos Uffizi (além de obras *vichianas* com variados temas). Durante o seu período veneziano, Vico parece ter inspirado Ferdinando Bertelli (c.1520–após 1574) a lançar sua obra<sup>23</sup> sobre

---

<sup>20</sup> “Disegnò anco Enea [Vico] a commune sodisfazione, & vtile degl’huomini cinquanta habiti di diuerse nazzioni, cioè come costumano di vestire in Italia, in Francia, in Spagna, in Portogallo, in Inghilterra, in Fiandra, & in altre parti del mondo, così gl’huomini; come le donne, & così i contadini, come i cittadini. Il che fu cosa d’ingegno, e bella, & capricciosa”. *Ibidem*, p. 307.

<sup>21</sup> “A set of fifty plates of dresses of different nations”. In: STRUTT, Joseph *et al.* **A biographical dictionary: containing an historical account of all the engravers, from the earliest period of the art of engraving to the present time** [...]. Londres: J. Davis, 1785, p. 390.

<sup>22</sup> “Si attribuiscono al tempo della sua permanenza in Ferrara il ritratto in busto grande istoriato del Duca Alfonso II e cinquanta stampe di abbigliamenti di diverse nazioni”. In: CAMPORI, Giuseppe. “Enea Vico e l’antico museo estense delle medaglie”. **Notizie dei miniatori dei Principi Estensi**. Modena: Tipografia di Carlo Vincenzi, 1872, p. 7.

<sup>23</sup> Inúmeras incisões da obra de Ferdinando Bertelli foram consideradas cópias em reverso das criações de Enea Vico. Ambos atuavam no campo gráfico veneziano e é provável que o contato tenha ocorrido nesse universo e que artistas posteriores tenham chegado ao conteúdo de Vico através da publicação de Bertelli.

o vestuário em 1563<sup>24</sup> e, durante a década de 1550, possivelmente encontrou os Vecelli em uma empreitada artística à Alemanha. Angelo Pezzana é quem relata o episódio:

Em Augsburg [Vico] projetou o arco triunfal [e] dedicou esse trabalho a Filippo II, filho de Carlo IV. Ali conheceu [Tiziano] Vecellio e teve com ele uma convivência familiar. Partiu dessa corte no início de novembro, segundo menciona Tiziano em uma carta do dia 11 a P[ietro] Aretino; e, levado de volta a sua querida Veneza, [Vico] retornou a seus amigos, os quais o convidaram, segundo relata [Anton Francesco] Doni no carnaval consequente (1551), a um solene banquete<sup>25</sup>.

Embora poucas notícias biográficas estejam disponíveis ao leitor contemporâneo, sabemos de incursões artísticas de outro autor de livros de trajes, isto é, Cesare Vecellio (c.1521-1601): *De gli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo...*<sup>26</sup>, de 1590 e, em nova versão, *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo...*<sup>27</sup>, de 1598. Este teria viajado para Augsburg por volta de 1548 com seu primo, o renomado Tiziano Vecellio. Logo, é provável que Vico tenha entrado em contato com os Vecelli em uma dessas ocasiões – como afirma Pezzana – ou, até mesmo, fora do ambiente da corte alemã ao retornarem para *La Serenissima*. Vico só teria se direcionado para a corte em Ferrara após 1562, cinco anos antes de sua morte prematura. É inevitável não conjecturar algum tipo de troca ou

---

<sup>24</sup> BERTELLI, Ferdinando. *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus, nunquam ante haec aediti. Ferdinando Bertelli Aeneis Typis Excudebat*. Veneza: 1563.

<sup>25</sup> “In Augusta [Vico] disegnò il detto arco trionfale [e] intitolò questo suo lavoro a Filippo figliuolo di Carlo. Conobbe colà il Vecellio ed ebbe con esso lui familiare consorzio. Partissi di quella Corte in sul cominciar di novembre secondo che accenna Tiziano in lettera del dì 11 a P. Aretino; e, ricondottosi nella sua cara Venezia, ritornò in braccio agli amici, i quali, conforme racconta il [Anton Francesco] Doni, nel conseguente carnevale (1551) invitò a solazzevole banchetto.” In: PEZZANA, Angelo. *Di Enea Vico parmigiano*. Parma: Rossetti, 1842, p. 12.

<sup>26</sup> VECELLIO, Cesare. *De gli abiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo libri due, fatti da Cesare Vecellio, & con discorsi da lui dichiarati*. Veneza: Damian Zenaro, 1590.

<sup>27</sup> VECELLIO, Cesare. *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo. Di nuovo accresciuti di molte figure. Vestitus Antiquorum, recentiorumque totius Orbis. Per svlstatium Gratilianum Senapolensis Latine declarati*. Veneza: Sessa, 1598.

influência entre Vico e Vecellio, uma vez que alguns exemplares *vichianos* estão presentes em ambos os volumes desse mestre. Seriam eles oriundos apenas do intermédio com a obra de Ferdinando Bertelli ou, pelo contrário, teriam sido criados após o contato com Vecellio, visto que o artista colecionou durante anos as suas imagens de trajes, embora viessem à tona somente na última década do *Cinquecento*?

O inventário realizado por Adam von Bartsch (*Le peintre graveur...*<sup>28</sup>) elenca 29 pranchas para a série sobre as diversas nações de Vico e, ainda, 70 pranchas (algumas com o monograma do artista) representando apenas trajes espanhóis<sup>29</sup>. O motivo que levou Vico a representar tantos personagens espanhóis sempre foi um enigma, visto que os dados biográficos do artista não mencionam viagens à Península Ibérica. Ao conferirmos o volume da *BnF* e do *Rijksmuseum*, notamos a presença de mais 6 pranchas sobre os trajes mundiais, reforçando, principalmente, o conteúdo hispânico. Logo, das supostas 50 imagens de Vico ilustrando os *habiti di diuerse nazzioni* (segundo atestara Vasari e alguns autores contemporâneos), temos acesso a pelo menos 35 delas.

Gostaria de conjecturar outra circunstância. Por volta de 1529-32, o artista alemão Christoph Weiditz retratou os habitantes das diversas regiões visitadas ao acompanhar a corte de Carlos V em uma viagem à Península Ibérica e Países Baixos. Na Espanha, Weiditz entrou em contato com os indígenas trazidos da América pelo explorador Hernán Cortés e com o restante da população hispânica. Ao retornar para Augsburgo, ainda na década de 1530, o artista organizou suas criações em um álbum de viagem manuscrito, conhecido como *Trachtenbuch des Christoph Weiditz*<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> BARTSCH, Adam von; HELLER, Joseph; WEIGEL, Rudolph. **Le Peintre graveur**. Quinzième volume (XV). Leipzig: J. A. Barth, 1867, pp. 325-331; SPIKE, John (ed.). **The illustrated Bartsch. Italian masters of the sixteenth century**. Enea Vico (30). New York: Abaris Books, 1985.

<sup>29</sup> Tanto Giorgio Vasari quanto Joseph Strutt e Giuseppe Campori não mencionam a série de 70 trajes espanhóis realizada por Enea Vico e elencada por Adam von Bartsch em **Le peintre graveur** (1867).

<sup>30</sup> WEIDITZ, Christoph. **Trachtenbuch**. Germanisches Nationalmuseum [Hs 22474]. Nurembergue: 1530/1540.



Figura 3

**Christoph Weiditz**

*Tracht der Frauen in Sevilla; Wie die Frauen in Santander zur Kirche gehen*, 1530-40. In: *Trachtenbuch...* Acervo do Germanisches Nationalmuseum.

**Enea Vico**

*Woman of the Nobility; Woman of Aghilar with Hooded Cape*, 1558. Gravura em cobre, formato In-4º. In: VICO apud SPIKE, John (ed.). *The Illustrated Bartsch. Italian masters of the sixteenth century. Enea Vico*. (Vol.30). New York: Abaris Books, 1985.

Como apontado acima, sabemos que Enea Vico esteve na corte imperial, por aproximadamente dois meses, compondo até mesmo um retrato do soberano e, posteriormente, dedicando uma obra ao príncipe Filippo II, filho do imperador Carlo V (*Sopra l'effigie...*<sup>31</sup>). Nesse contexto, é possível que o mestre italiano tenha encontrado o próprio Weiditz – morto somente em 1559 – ou se familiarizado com o seu álbum de desenhos de alguma outra maneira. Pois embora com maior maestria artística, alguns exemplares presentes no manuscrito de Weiditz dialogam com as gravuras de Vico (vide os dois exemplos acima) [Fig. 3], sobretudo sua série de trajes espanhóis, igualmente mencionada por Bartsch. Cabe lembrar que o estudioso Theodor Hampe indica um interesse de Weiditz na gravura em madeira durante os últimos anos de sua vida, período no qual o encontro com o italiano possivelmente tenha ocorrido, além de observar uma qualidade gráfica em seus desenhos (linha firmes, sombreado, etc.)<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> VICO, Enea. *Sopra l'effigie, et statue, motti, imprese, figure et animali poste nell'Arco fatto al vittoriosissimo Carlo Quinto Re delle Spagne Imperatore felicissimo, et da sua Maestà ricevuto in intaglio di rame l'anno MDL*. Veneza: [1551].

<sup>32</sup> "In addition to this it is extremely probable that Weiditz returned in the last decades of his life to the



Figura 4

**Christoph Weiditz**

*Tracht der reichen Präläten zu Toledo - "Allso gand die Reichen prelotten Inn Kinig Reich Zu Tolleda" / Kastilianerin auf dem Kirchgange - "Allso gand die frauen In Kinig Reich Castilla auf der gassen vnnnd In Kirchen; "Senora" / Frauentracht in Barcelona - "Allso gand sy auch zu Barsoleria" / "Allso gans die Frauen Im galira(?) Zum gunckell Hauss vnnnd Iber lanndt" / Wie in den Niederlanden die Bräute zur Kirche gehen - "Allso gand die Breitten Im nider Landt Zu Kirch", 1530-40. Obra manuscrita. In: Trachtenbuch... Acervo do Germanisches Nationalmuseum.*

**Ferdinando Bertelli**

*Sacerdos Hispanus; Hispania m.; Hongara; Dalmatia uxor; Heluetia, 1563. Gravura em cobre, formato in-4º. In: Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus.... Acervo do Rijksmuseum.*

No entanto, esse é um campo com caminhos em aberto. É curioso que a obra do veneziano Ferdinando Bertelli apresente pelo menos 5 pranchas<sup>33</sup> idênticas às criações de Weiditz [Fig. 4]. Teria sido Vico o intermediário, já que todas as pranchas que conhecemos da sua série sobre os trajes das diversas nações estão presentes na edição de Bertelli? Como o conteúdo – que não contava com o benefício da reproduzibilidade, já que se trata um álbum manuscrito de viagem – teria chegado até Veneza?

art of wood-carving". In: HAMPE, Theodor. **Das Trachtenbuch des Christoph Weiditz von seinen Reisen nach Spanien (1529) und den Niederlanden (1531/32): nach der in der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg aufbewahrten Handschrift / Mit 113 einfarbigen und 41 mehrfarbigen Tafeln.** Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter, 1927, p. 61. A obra de Theodor Hampe apresenta os títulos de Weiditz traduzidos pra o inglês.

<sup>33</sup> *Sacerdos Hispanus; Hispania m.; Hongara; Dalmatia uxor e Heluetia.*



Figura 5  
Enea Vico

*Hispana m; Hispaniae; Hispaniae rustica; Hispanus; Hispana rustica*, 1558. Gravura em cobre, formato In-4°. In: *Diversarum gentium nostrae aetatis habitus...* Acervo da Bibliothèque Nationale de France.

**Ferdinando Bertelli**

*Hispanam; Hispaniae; Hispaniae rustica; Hispanus; Hispana rustica*, 1563. Gravura em cobre, formato In-4°. In: *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus...* Acervo do Rijksmuseum.

**Hans Weigel & Jost Amman**

*Hispana mvlier plebeian; Mvlier Hispana in forvm progrediens; Hispana rvstica; Hispanvs plebeivs in quotidiano habitu; Rvstica mvlier Hispanica*, 1577. Xilogravura, formato In-4°. In: *Habitus praecipuorum populorum...* Acervo da Bibliothèque Nationale de France.

De fato, o conteúdo parece ter alcançado outras regiões. O livro de trajes dos artistas Hans Weigel (c.1535-c.1590) e Jost Amman (1539-1591), *Habitus praecipuorum populorum...*<sup>34</sup>, reproduz 15 imagens *vichianas* (das 35 conhecidas atualmente), e um terço delas revela habitantes ibéricos<sup>35</sup> [Fig. 5]. Estas também estão presentes em Ferdinando Bertelli, com o acréscimo, ainda, de pelo menos 6 pranchas idênticas somente entre Bertelli e Weigel/Amman<sup>36</sup>. Além disso, os últimos acrescentaram algumas pranchas<sup>37</sup> que os ligam diretamente ao artista da corte de Augsburg, buscando inspiração até mesmo nos astecas representados por Weiditz.

Diferentemente de Desprez, Weigel e Amman acrescentam as suas 15 pranchas de temática hispânica (CL a CLXVIII) após o sul da Itália, evidenciando, assim, a relação entre Nápoles e a Espanha, já que a última dominava a região e influenciava os costumes e trajes napolitanos<sup>38</sup>. Em seguida, os autores incluem os húngaros, russos, poloneses e a população extraeuropeia dos demais continentes. Quase um terço das pranchas ibéricas possuem fonte desconhecida (CL, CLI, CLII e CLV), enquanto o segundo terço é composto pelas cópias dos espanhóis de Enea Vico (CLIII, CLVII, CLIX, CLXI e CLXII) e, as seis pranchas restantes, daqueles de Weiditz (CLXIII, CLVI, CLVIII, CLX, CLXIII e CLXVIII).

---

<sup>34</sup> WEIGEL, Hans; AMMAN, Jost. **Habitus Praecipuorum Populorum, Tam Virorum Qvam foeminarum Singulari arte depicti. Trachtenbuch: Darin fast allerley und der fürnembsten Nationen, die heutigs tags bekandt sein, Kleidungen, beyde wie es bey Manns und Weibspersonen gebreuchlich, mit allem vleiss abgerissen sein, sehr lustig und kurtzweilig zusehen.** [Nurembergue: 1577].

<sup>35</sup> *Hispana mulier plebeia; Mulier Hispana in forma progrediens; Hispana rustica; Hispanus plebeus in quotidiano habitu e Rustica mulier Hispanica.*

<sup>36</sup> *Venetica Mulier; Vidua Lvgens in Italia; Tyrcicae foeminae plebeiae una cum puero habitus; Zingara vulgo dicta; Sacerdotis Hispanici concubinae vestitus e Hispanus sacerdos.*

<sup>37</sup> *Hispanus sacerdos; Sacerdotis Hispanici concubinae vestitus; Mavritana in domestico vestitu Betica sive Granatensis; Mavritana in Betica sive Granatensi regno; Mulier Pisciaensis sive Cantabra e Mulier plebeia in Bohemia.*

<sup>38</sup> Cesare Vecellio apresenta uma ordenação semelhante em seus volumes. Ele inclui os habitantes da França e da Espanha logo após os italianos, seguindo mais precisamente as populações napolitanas e sicilianas, para reforçar a forte influência dessas nações estrangeiras em alguns territórios da Itália.



Figura 6

Jean-Jacques Boissard (?)

*Spagnole plebea di Tolleda; Spagnole di Santander, Di Bilbao, Dixeris de la Frontera; Contadine spagnole; Rustiche de panpalona; Moreschi di granata*, 1581. Gravura em cobre, formato In-4º oblongo In: *Recueil de Costumes Etrangers...* Acervo da Bibliothèque Nationale de France.

Na década seguinte, Jean-Jacques Boissard (1528-1602) publicou o seu gracioso volume *Habitus variarum orbis gentium...*<sup>39</sup>; contudo, o artista não incluiu a representação da população ibérica entre os seus 200 personagens. Existe, no entanto, outro trabalho denominado *Recueil de costumes étrangers...*<sup>40</sup> – e curiosamente análogo à obra do romano Bartolomeo Grassi<sup>41</sup> (c. 1553 - após 1600) –, o qual o especialista René

<sup>39</sup> BOISSARD, Jean-Jacques. *Habitus variarum orbis gentium. Habitz de nations estrâges. Trachten mancherley Völcker des Erdskreysz*. [Mechelen: Caspar Rutz], 1581.

<sup>40</sup> BOISSARD, Jean-Jacques (?). *Recueil de costumes étrangers faisant le 3e. volume de la collection recueillie par J. J. Boissard après 1581*. [s.n.] [1581?].

<sup>41</sup> Quase todas as pranchas são idênticas às contidas na obra de Bartolomeo Grassi (*Dei veri ritratti degli habiti di tutte le parti del mondo*, 1585) e, muito provavelmente, feitas a partir dos mesmos blocos de impressão. Em que medida Grassi participou da elaboração do conteúdo atribuído a ele? Esse editor romano poderia ter sido encarregado apenas da impressão das pranchas de terceiros? Vale lembrar a estadia de Boissard em Roma e a possibilidade de algum trabalho em parceria entre os artistas.



Colas atribui, em seu manual *Bibliographie générale du costume et de la mode*<sup>42</sup>, a Boissard ao levar em consideração a presença de um título manuscrito com tal menção e as pranchas “gravadas da mesma maneira” que a obra supracitada. Assim, 5 das 57 estampas representam o contexto espanhol (n. 25, 26, 27, 28 e 29) e, em razão do trabalho apresentar ao leitor mais de uma figura por página (geralmente de 3 a 5 indivíduos), observamos 20 personagens espanhóis com inspiração direta tanto em Christoph Weiditz quanto em Enea Vico (consequentemente, remetendo às obras de Ferdinando Bertelli e Hans Weigel/Jost Amman) [Fig. 6].

Logo, a iconografia ibérica fortemente influenciada por esses artistas estará presente, até mesmo, nas obras da última década do *Cinquecento*, tais como a de Pietro Bertelli<sup>43</sup> (1571-1621), Alexandro de Fabri<sup>44</sup> e Cesare Vecellio [Fig. 7]. Este último acrescenta, inicialmente, 11 espanhóis<sup>45</sup> em meio a mais de 400 exemplares, definindo-os – com um certo tom de crítica – em contraposição aos franceses<sup>46</sup>, e alerta o público para uma possível desatualização dos trajés representados, embora ainda fossem usados na Espanha. Na sua segunda edição, Vecellio decide incluir mais 12 personagens ibéricos<sup>47</sup>, entre eles, um casal de Portugal e moradores da Galícia e de Navarra. Os seus comentários também reforçam a inserção de um estilo espanhol em Florença trazido por Eleonora di

---

<sup>42</sup> COLAS, René. **Bibliographie générale du costume et de la mode**. Paris: Librairie René Colas, 1933, pp. 123-124.

<sup>43</sup> BERTELLI, Pietro. **Diversarv nationvm habitvs...** Pádua: 1589-1596.

<sup>44</sup> FABRI, Alexandro de. **Diversarum nationum ornatus...** Pádua: 1593.

<sup>45</sup> *Habito di donna antica di Spagna; Habito di gentil'huomo spagnuolo, il qual seguita la Corte del Cattolico Rè; Citella spagnvola; Matrona spagnvola; Habito di donna di Toledo; Donna di Santandos di Biscaglia; Donna di Bilbao in Biscaglia; Habito di donna di Biscaglia; Donna biscagliana plebea; Habito di donna di Granata, Regno di Spagna e Donzella di Granata di Spagna.*

<sup>46</sup> Enquanto Vecellio elogia a educação das damas francesas e a força de seus guerreiros, censura em oposição as jovens espanholas, pois, apesar destas se cobrirem com mantos pretos da cabeça aos pés (ilustrado na prancha *Citella spagnvola*, por exemplo), eram consideradas dadas à luxúria e sem muita higiene.

<sup>47</sup> *Rè di Spagna; Nobile matrona di Spagna; Vedoua nobile di Spagna; Spagnuola nobile alle feste; Donzelle di Spagna; Huomo di Granata; Huomo di Portogallo; Habito delle matrone Portoghesi; Huomo di Galitia; Matrona di Galitia; Huomini di Nauarra e Donne di Nauarra.*

Toledo<sup>48</sup>, embora considerasse essas influências externas um infortúnio – os hábitos espanhóis estariam “corrompendo” o traje tradicional das regiões italianas. Por outro lado, eles são testemunhos da moda das classes mais altas impactando os costumes locais.



Figura 7

**Pietro Bertelli**

*Mercatoris Valentiani Vxor in Hispania*, 1589. Gravura em cobre, formato In-8°. In: *Diversarv nationvm habitvs...* Acervo da Biblioteca Nacional de España.

**Alexandro de Fabri**

*Mercatoris Valentiani Uxor in Hispania*, 1593. Gravura em cobre, formato In-8°. In: *Diversarum Nationum Ornatus...* Acervo da New York Public Library.

**Cesare Vecellio**

*Habito delle matrone Portoghesi*, 1598. Xilogravura, formato In-8°. In: *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo...* Acervo do Rijksmuseum.

A acentuada circulação desse conteúdo ibérico possibilita-nos a identificação de uma problemática mais ampla a respeito da cópia de modelos e das trocas culturais nos livros de trajes. Ao observarmos a iconografia abaixo da mulher espanhola<sup>49</sup>, podemos notar o modo como oito autores fizeram uso de uma fonte similar [Fig. 8]. Em contrapartida, as legendas que acompanham as imagens foram alteradas ao longo das quatro décadas que separam a primeira gravura da última, ou seja, de Vico a Vecellio.

---

<sup>48</sup> Como afirmado em sua prancha *Habito commvne à fiorenza, et per la Lombardia da donna*.

<sup>49</sup> Igualmente em diálogo com os modelos de Weiditz, vide a sua prancha *Kastilianerin auf dem Kirchgange*.



Figura 8

**Enea Vico**

*Hispana m*, 1558. Gravura em cobre, formato In-4°. In: *Diversarum gentium nostrae aetatis habitus...* Acervo da Bibliothèque Nationale de France.

**François Desprez**

*La femme de cöpostelle*, 1562. Xilogravura, formato In-8°. In: *Recueil de la diuersité des habits...* Acervo da Bibliothèque Nationale de France.

**Ferdinando Bertelli**

*Hispanam*, 1563. Gravura em cobre, formato In-4°. In: *Omnium fere gentium nostrae aetatis habitus...* Acervo do Rijksmuseum.

**Hans Weigel & Jost Amman**

*Hispana mulier plebeia*, 1577. Xilogravura, formato In-4°. In: *Habitus praecipuorum populorum...* Acervo da Bibliothèque Nationale de France.

**Jean-Jacques Boissard (?)**

*Rustiche de pantalona*, 1581. Gravura em cobre, formato In-4° oblongo. In: *Recueil de Costumes Etrangers...* Acervo da Bibliothèque Nationale de France.

**Bartolomeo Grassi**

*Rustiche de pantaloni*, 1585. Gravura em cobre, formato In-4° oblongo. In: *Dei veri ritratti degli abiti di tutte le parti del mondo...* Acervo do Rijksmuseum.

**Pietro Bertelli**

*Nobilis mulier Pomponensis*, 1596. Gravura em cobre, formato In-8°. In: *Diversarv nationvm habitvs...* Acervo da Biblioteca Nacional de España.

**Cesare Vecellio**

*Matrona di Galitia*, 1598. Xilogravura, formato In-8°. In: *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo...* Acervo do Rijksmuseum.

Figura: Stud. Class. Tradit.	Campinas, SP	v. 8	n. 1	pp. 184-210	Jan.-Jun. 2020
------------------------------	--------------	------	------	-------------	----------------

Inicialmente a figura representava a mulher hispânica no exemplar de Vico. Além de Desprez localizá-la como originária de Compostela, também acrescenta versos escritos sobre as divergências dos hábitos culturais, pois a utilização constante de um acessório, neste caso o chapéu das castelhanas, poderia ser, segundo a sua visão, uma atitude inapropriada para as cerimônias religiosas ou, até mesmo, na presença da realeza<sup>50</sup>. Enquanto Vecellio a considera uma *matrona nobile* com veste em tecidos brocados, Weigel e Amman a classificam como uma mulher plebeia. O autor italiano ressalta: “[os tamancos] *pianelle* e *zoccoli* seguem o costume espanhol, como podemos ver no retrato”<sup>51</sup>. As expressões *pianella* e *zoccolo* indicam dois tipos semelhantes de calçados abertos com solados grossos, entretanto, a utilização do termo *ritratto* para referir-se à imagem é questionável, sobretudo porque Vecellio é o único a identificá-la como proveniente da região espanhola da Galícia. Boissard<sup>52</sup>, Grassi e Pietro Bertelli, ao contrário, classificam-na como moradora de Pamplona.

É possível notar uma tendência dos livros de trajes tardios em apresentar não somente os “tipos genéricos” dos autores prévios (hispânicos, italianos e franceses, por exemplo), mas sim identidades cada vez mais regionais e locais – mesmo quando essa alternativa envolvia a identificação errônea de alguns personagens. O interesse do público por habitantes de lugares específicos para a composição de um teatro detalhado da população mundial levou os autores a produzirem obras mais extensas, partindo de trabalhos com aproximadamente 50 pranchas na metade do século XVI até alcançarem 200 figuras nas últimas décadas ou, no caso de Vecellio, obras que superam 400/500 gravuras.

---

<sup>50</sup> O fac-símile contemporâneo da obra de Desprez traduz para o inglês os versos que acompanham essa prancha da seguinte maneira: “The woman who comes from Compostela / Never goes anywhere without her hat. And such is her style of dress, that / I do not know if you will find it becoming”. In: SHANNON, Sara (ed.). **The various styles of clothing. François Deserps. A facsimile of the 1562 edition**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, p. 113.

<sup>51</sup> “[...] le pianelle, & i zoccoli sono all’usanza Spagnuola, come si vede nel ritratto.” In: VECELLIO, Cesare. **Habiti antichi...**, *op. cit.*, p. 272.

<sup>52</sup> Referimo-nos, aqui, ao volume supracitado e atribuído a Jean-Jacques Boissard pelo especialista René Colas: **Recueil de costumes etrangers...**

\* \* \*

Investigamos, assim, o papel de Enea Vico na constituição desse “gênero” artístico-literário. Deste modo, demonstramos como o mestre italiano não somente participou da criação dos livros de trajes, mas também foi fundamental para toda a iconografia subsequente, sendo reproduzido diversas vezes e por diferentes artistas. Vico tornou-se uma espécie de “modelo” a ser seguido pelos demais. As pranchas incluídas em nossa análise ratificam a inegável inspiração nos registros da jornada do alemão Christoph Weiditz, sobretudo ao olharmos com ênfase para o contexto hispânico. Logo, essas produções sobre os costumes e as vestes mundiais estão estritamente ligadas aos relatos de viajantes<sup>53</sup> do período. O embate do homem europeu com o Novo Mundo e a curiosidade provocada pela ampliação das fronteiras globais e das culturas recém-descobertas acentuou o interesse por tal literatura.

As comunidades que não participaram ativamente das conquistas e das expedições da chamada “Era dos Descobrimentos” – expressão imprópria para a historiografia atual – foram as que mais produziram conhecimento sobre o evento. Ao aprofundarmos nossa pesquisa durante o doutorado, percebemos a primazia dos autores italianos, em especial aqueles do ambiente gráfico do norte da Itália, na produção dos livros de trajes: metade das obras foram difundidas nesse contexto, e um terço delas exclusivamente em Veneza. Ainda que no final do século XVI *La Serenissima* tivesse perdido um pouco do seu domínio na região como cidade portuária e influente no comércio mediterrâneo, Veneza ainda era um ambiente fortemente internacional e uma importante porta de entrada para outras culturas (seu mito de prosperidade atraía visitantes e mercadorias). Ela não era mais o “centro do mundo”, mas era onde o

---

<sup>53</sup> Cabe destacar a existência da obra de Nicolas de Nicolay (**Les quatre premiers livres des navigations et pérégrinations orientales...** Lyon: 1567), o qual relata uma viagem empreendida ao Império Otomano em 1551, embora sua publicação tenha adquirido contornos próprios (estrutura, recorte temático, etc.) dentro do universo dos livros de trajes do *Cinquecento*. As figuras de Nicolay se transformaram em arquétipos reproduzidos nos séculos seguintes por diferentes autores e artistas.

mundo podia ser visto em um só lugar, segundo afirma Liz Horodowich<sup>54</sup>. Havia, assim, o fluxo de novidades, costumes, objetos, trajes e acessórios diversos, juntamente ao interesse de colecionar e exibir tais artefatos.

A atual capital do Vêneto desempenhou um papel fundamental na disseminação dos relatos e informações sobre os novos territórios encontrados<sup>55</sup>. E, em certa medida, a visão italiana dos livros de trajes é, na verdade, a que os artistas atuantes em Veneza imprimiram em suas obras. Na Alemanha, o interesse pela temática floresceu com maior vigor na região sul e centro-oeste, apresentando várias publicações com características particulares. Os exemplares franceses olharam quer para o Ocidente, quer para o Oriente, ao passo que os Países-Baixos se destacaram nas traduções e reedições dos volumes lançados nas demais localidades. E quanto aos pioneiros das explorações marítimas, ou seja, a Península Ibérica? Temos notícias somente de edições posteriores como, por exemplo, a obra em espanhol *Colección de trages que usaron todas las naciones conocidas hasta el siglo XV...*<sup>56</sup>, versão parcial do trabalho de Vecellio. Por outro lado, tanto a Espanha quanto Portugal estiveram presentes no imaginário representado em quase todos os livros de trajes do período e, como examinado acima, desempenharam um papel significativo para o surgimento desse “gênero” literário.

A amplitude do nosso conteúdo possibilita inúmeras abordagens e interpretações. Selecionamos, aqui, uma leitura capaz de introduzir o universo dos livros de trajes quinhentistas ao leitor, abrindo um novo caminho na pesquisa histórico-artística sobre tais artefatos. Ao analisarmos especificamente o *corpus* ibérico, este conteúdo revelou-se

---

<sup>54</sup> HORODOWICH, Liz. “Armchair travelers and the Venetian discovery of the New Worlds”. **The Sixteenth Century Journal**, Vol. 36, n. 4, 2005, pp. 1039-1062.

<sup>55</sup> A mesma Horodowich analisa a tradição veneziana de relatar as explorações ao desconhecido (Marco Polo, etc.), mencionando os primeiros estudos críticos publicados em Veneza sobre as viagens quinhentistas às novas terras, entre eles os escritos de Giovanni Battista Ramusio.

<sup>56</sup> VECCELLIO, Cesare. **Colección de trages que usaron todas las naciones conocidas hasta el siglo XV diseñadas por el gran Ticiano Vecellio y por Cesar su hermano**. Madrid: Librería de Barco & Librería de Quiroga, 1794.

emblemático do fluxo e da circulação de modelos, ideias e imagens entre artistas de diferentes contextos; por outro lado, evidenciou algumas problemáticas características de todos os volumes: a inclusão de trajes, muitas vezes, desatualizados e com identificações que se alternam de autor para autor. Pois mesmo quando consideradas cópias de artistas prévios, as alterações mais sutis podem indicar concepções e intentos muito distintos. Afinal, originalidade não é o principal critério pelo qual se podem avaliar esses objetos.

Embora Cesare Vecellio tenha copiado modelos preexistentes, seu projeto editorial foi concebido por vários anos, aprimorado e amadurecido ao longo da carreira artística a ponto de compor um estudo sistemático das aparências e dos costumes mundiais, incluindo desde a nobreza até figuras mendicantes, mas, em especial, extrapolando a sua época e vasculhando os hábitos, a materialidade das vestimentas e a origem dos estilos. *De gli habiti antichi...* inicia com um discurso<sup>57</sup> do autor dividido em 13 capítulos, dos quais 8 são dedicados ao mundo romano. Ali Vecellio justifica as razões para ter infringido o seu critério organizacional geográfico ao abrir a sua obra com os habitantes de Roma, visto que o tema era considerado mais nobre. Tal como a cidade, “A magnificência e suntuosidade dos trajes dos Romanos eram tão grandes que parecem ser quase inacreditáveis para aqueles que leem sobre eles nos escritos antigos, como descreve Plínio”<sup>58</sup>. É interessante a menção a tal personalidade, visto que o projeto de ambos parece convergir: o desejo de inventariar um amplo conhecimento, criando uma obra com características enciclopédicas e instrumentalizando o leitor a partir de questões técnicas e práticas sobre o “fazer” das coisas. Vecellio descreve os trajes antigos desde acessórios até pigmentos e tecidos, citando suas nomenclaturas e,

---

<sup>57</sup> Conferir tradução do discurso vecelliano na minha dissertação de mestrado: CARVALHO, Larissa Sousa de. **De gli habiti antichi, et moderni di diuersi parti del Mondo (1590) de Cesare Vecellio: tradução parcial e ensaio crítico**. 2013. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/278841>> acesso em 15 abril 2020.

<sup>58</sup> VECELLIO, *apud* CARVALHO, *op. cit.*, p. 140.

em alguns casos, tecendo paralelos com peças do guarda-roupa mais atual. Ele se baseia em diversos autores da Antiguidade, demonstrando vasta pesquisa e conhecimento.

Ao constatarmos a representação de duas cortesãs<sup>59</sup> no final do segmento romano e a ausência do homem romano moderno, é inevitável pensar em como a magnificência da sociedade romana antiga era percebida nos cargos masculinos de poder da Antiguidade (imperadores, magistrados, etc.), enquanto a pobreza da sociedade romana contemporânea pode ser notada por figuras dissidentes. Logo, até mesmo o que antes era modelo de magnificência agora tornou-se ruína, uma perda dos grandes valores da sociedade e dos modelos antigos. O vestuário, portanto, estaria respondendo a ideais sociais que acabam revelando o estado material e as condições de determinada sociedade. A Roma em questão não é a contemporânea, mas a idealizada Roma Antiga.

Não à toa, o primeiro capítulo abordara a falta de estabilidade em um momento histórico conturbado e a questão da mutação e da ruína das civilizações ao longo dos séculos. Tais considerações nos remetem à melancolia típica do período a respeito da passagem do tempo e desconstroem a noção do Renascimento como um momento puramente otimista e grandioso. Percebemos um sentimento de impotência e tristeza perante a vitória do tempo sobre todas as empreitadas humanas. No entanto, Vecellio parece compreender que a mudança, além de um fator que altera o vestuário, é também seu elemento constituinte. A sua obra é, portanto, uma tentativa de registrar o vestuário considerado típico de cada nação antes que ele se transformasse novamente e, mais do que isso, a retomada dos valores morais dos antigos, para imbuir o presente com as virtudes do passado – um projeto dentro das qualidades e crenças humanistas do próprio Enea Vico, mas que nunca chegou a se efetivar.

No tocante à questão da temporalidade representada nos livros de trajés,

---

<sup>59</sup> As pranchas intituladas *Delle cortigiane conoscivte all'habito al tempo di Pio Quinto* e *Delle cortigiane, et meretrici romane moderne*.



vale aludir ao conceito de “presente impossível” (*impossible present*) da pesquisadora Ann Rosalind Jones, pois havia uma lacuna temporal entre o momento em que determinado traje foi utilizado pelos indivíduos e aquele da sua representação. Até a imagem ser gravada e impressa no livro ela já estava desatualizada<sup>60</sup>. Como, então, registrar em uma estrutura fixa de classificação – segundo a proveniência, o *status*, o gênero, etc. – algo que está em constante mudança como o traje? Como uniformizar o que escapa às classificações? A prática de copiar os autores precedentes estaria criando uma aparente “multiplicidade de tempos”? Qual o valor em continuar reproduzindo modelos “ultrapassados”? Não apenas dentro do contexto europeu, mas a indumentária em si se esquia de categorias descritivas precisas. Eugenia Paulicelli já havia notado esse problema metodológico, sendo, portanto, uma prova da contradição entre esse sistema fixo de classificação das figuras pela aparência e a dissolução dessa mesma estrutura por motivações extrínsecas<sup>61</sup>.

Vecellio aparenta ser o único autor dos livros de trajes a se deter sobre o tema, posto que seu projeto envolvia a criação de uma progressão histórica dos costumes. Se por um lado ele conseguia diagnosticar com relativa precisão os trajes em desuso daqueles em voga, por outro aderiu à repetição de modelos por julgar mais válido compor uma obra com acentuada variedade geográfica do que precisa em datações, afinal, os valores morais daqueles exemplares serviam para reforçar parte de seu escopo ao compor esses volumes. Vale lembrar que, na mesma década, Cesare Ripa estava compondo uma taxonomia das personificações ao lançar *Iconologia*<sup>62</sup>, obra que apareceu para transformar o uso e a

---

<sup>60</sup> “Dress defines the present, but the costume book is always already out of data”. In: JONES, Ann Rosalind. “‘Worn in Venice and throughout Italy’: The Impossible Present in Cesare Vecellio’s Costume Books”. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, Duke University Press, 39:3, 2009, p. 540.

<sup>61</sup> Cf. PAULICELLI, Eugenia. “Mapping the world: The political geography of dress in Cesare Vecellio’s costume books”. *The italianist*. Department of Italian Studies, University of Cambridge, 28, 2008, pp. 24-53.

<sup>62</sup> RIPA, Cesare. *Iconologia ovvero descrizione dell’imagini vniversali cavate dall’Antichita et da altri Ivoghi*. Roma: Gio. Gigliotti, 1593.

interpretação de vários símbolos a respeito dos vícios e das virtudes relatados pela Antiguidade (embora fortemente apoiado na tradição medieval)<sup>63</sup>. Em suma, essas publicações deveriam gerar uma reflexão moral a partir da leitura combinada de elementos visuais e verbais.

A respeito da condenação das constantes mudanças no vestuário, cujas mulheres eram as vítimas mais graves, Weigel e Amman tecem comentários semelhantes a Vecellio. Era lugar-comum do século XVI desaprovar alterações nos trajes, porém, mais que isso, consentir a imitação e adoção de costumes estrangeiros. Assim, eles lamentam que não exista mais um traje tradicional, uma forma genuína capaz de captar o caráter interior do indivíduo e revelar a sua procedência. Ainda segundo o volume germânico, o motivo principal para essa inconstância seria justamente o intercâmbio cultural, visto que a imitação e a adoção das influências estrangeiras eram consideradas como a perda do “Eu”, como a corrupção da natureza humana e a vulnerabilidade à subjugação de terceiros. Ao mesmo tempo que compõem uma obra registrando e fixando costumes do passado, também miram o futuro com ideais de comportamento ao público leitor.

Os livros de trajes, portanto, refletem uma busca por ordenação e equilíbrio, já que nada mais encontrava-se “puro” e estável, um aspecto importante dessa cultura iconográfica tipicamente quinhentista. É controverso afirmar que a audiência se inspirava nos personagens representados para seguir novos padrões estéticos e confeccionar roupas típicas da sua região ou, até mesmo, de outras nações, como a literatura de moda fará nos séculos seguintes. O interesse não estava direcionado para a atualidade e nem para os estilos cambiantes, mas para o registro e

---

<sup>63</sup> “L’Iconologia di Cesare Ripa offre una collezione di figurazioni ed è considerata come una specie di manuale destinato a tutti coloro i quali si occupano di allegorizzare sia le virtù dia i vizi, sia gli affetti sia le passioni umane o i fenomeni naturali”. In: MANDOWSKY, Erna. “Ricerche intorno all’Iconologia di Cesare Ripa”. **La Bibliofilia**. Casa Editrice Leo S. Olschki. Vol. 41, n. 1/2 (Gennaio-Febbraio 1939), p. 13. Segundo Ripa, uma boa coleção de alegorias só existe quando acolhe as criações da Antiguidade. Por tal razão, seu livro descreve tantas alegorias antigas e obras de arte do passado; contudo, como sua intenção era aumentar esse repertório, Ripa decide incluir novas figurações (segundo as prescrições fiéis dos antigos).

o maravilhamento do quanto o ser humano podia ser infinitamente diverso – não à toa, os livros de trajes têm as suas raízes na obra de um antiquário preocupado em registrar as memórias de um mundo que já não existia mais.