

*A percepção artística e histórico-cultural do vestuário.
The artistic, historical and cultural perspectives and clothing.*

Carolina Morgado Pereira

Docente do Curso Técnico Pós-médio de Produção de Moda da FAETEC

carolina.morgado.carol@gmail.com

Resumo

O vestuário, os acessórios e todo tipo de adorno definem, distinguem, determinam e identificam os indivíduos de acordo com a esfera social, cultural e artística na qual estão inseridos. A intenção deste artigo é apontar a importância da análise cultural e social do traje através da interação teórica de autores com as suas perspectivas artísticas e histórico-culturais, bem como conceituar os termos “moda”, “traje” e “vestuário” para o entendimento de suas relações e a construção social e cultural de seus contextos específicos. Além disso, pretende-se pesquisar as possibilidades de análise das percepções da forma no objeto vestuário, no que se refere às características estilísticas, aos elementos visuais e ao discurso. Mostra-se, assim, que diversas esferas do conhecimento visam à multidisciplinaridade e interdisciplinaridade para o entendimento e o estudo de um objeto complexo como o vestuário, cujas composições significam e discursam sobre os mais variados posicionamentos culturais, artísticos, políticos e sociais.

Palavras-chave: Vestuário; Arte; Moda;

Abstract

Clothing, accessories and all kinds of adornment define, distinguish, determine and identify individuals according to their social, cultural and artistic sphere. The intention of this article is to pointing out the importance of cultural and social analysis of the garment through theoretical interaction the authors, with their own artistic, historical and cultural perspectives. As well as conceptualize the terms "fashion", "costume", and "clothing" for understanding their relationships and social and cultural construction of

their specific contexts. And besides, the search possibilities of analysis of perceptions of clothing in the form object, and when it comes to their stylistic characteristics, visual elements and discourse. It is shown, then, how numerous spheres of knowledge aim at multidisciplinary and interdisciplinary discourses for the understanding and the study of a complex object, such as clothing, whose compositions signify and discuss on varied cultural, artistic, political and social positions.

Keywords: *Clothing; Art; Fashion;*

Introdução

Os trajes relacionam-se a usos e costumes pertencentes a uma época e caracterizam as mudanças históricas, econômicas e sociais. Nota-se que, ao vestuário, diversas funções podem ser atribuídas; estas estão associadas à natureza das civilizações e a seu estilo de vida.

Desta forma, para o melhor entendimento sobre as modificações do vestuário, desenvolveu-se o estudo da definição etimológica dos termos *indumentária, traje e vestuário*.

A indumentária é definida como a arte e a história do vestuário. Sendo ela determinada pelo uso do vestuário em relação às épocas ou povos, pode igualmente ser definida como traje, indumento, induto e vestuário (FERREIRA, 1993, p. 760). Não obstante, o traje é caracterizado como o vestuário habitual ou próprio de uma profissão, estando relacionado a uma função específica (ibidem, p.1395). Enquanto isso, o vestuário é descrito como um conjunto de peças de roupas que vestem um indivíduo (ibidem, p. 1456), diferentemente da veste, que é elucidada como uma peça de roupa que reveste exteriormente o indivíduo e que o caracteriza. Esta também pode ser entendida como vestido, vestidura ou vestimenta (*idem, ibidem*). Porquanto, a vestimenta é delineada como veste, a exemplo de vestes sacerdotais em cerimônias solenes (*idem, ibidem*).

A partir dessas definições, observa-se que o significado de “indumentária” é relacionado com o estudo da história do vestuário e suas mudanças entre as épocas. Porém, o “traje” está diretamente ligado ao vestuário habitual, que detém uso e significação específica em cada sociedade, exemplificada pelo traje profissional e o traje para eventos. Já o “vestuário” corresponde ao conjunto das peças de roupas, gerando

uma composição e a “veste” é definida como a peça de roupa por si só. Ademais, a “vestimenta” é considerada como as vestes direcionadas para momentos específicos, a exemplo das vestimentas para cerimônias solenes.

Da virada do século XIX para o século XX, observa-se o maior emprego do termo moda. A sua definição etimológica aponta que a moda é determinada com o uso o hábito ou o estilo geralmente aceitos, que é variável no tempo e resultante de determinado gosto, ideia ou capricho e das influências do meio (ibidem, p. 933). Essa definição se direciona para o uso habitual ao propor que as mudanças de gosto são influenciadas pelos meios sociais, inserindo, desta forma, a moda na dinâmica coletiva exercida pelo meio. Para historiadores da moda (BOUCHER, 1996; BAUDOT, 2002; LAVER, 1989), tal dinâmica social surge durante o Renascimento, embora ressaltassem que a moda feminina tenha despontado no século XIX.

Assim, François Boucher (1996) divide a evolução do vestuário em três grandes fases, sendo que, numa dessas, evidencia a época de origem da moda. A primeira estende-se da Antiguidade ao século XIV. Nessa fase, a roupa sofreu poucas mudanças e não havia caráter nacional definido em todas as classes. A segunda fase situa-se entre o século XIV ao XIX, quando a indumentária se tornou curta e ajustada e se desenvolveu industrialmente. A partir do século XIX, o vestuário adquiriu um caráter tanto pessoal, quanto nacional, começando a sofrer variações constantes, em que se detectou o surgimento da moda. A terceira fase, iniciada em meados do século XIX e que se estende até nossos dias, é marcada pelo surgimento do vestuário cada vez menos pessoal e mais internacional.

A busca constante pela inovação confunde-se com a dinâmica capitalista, sendo esta uma característica da sociedade atual. Entretanto, outros autores evidenciam que a moda tenha surgido no século XV. Um deles é o filósofo francês Gilles Lipovetsky (1989) que defende o aparecimento da moda no vestuário relacionado ao desenvolvimento dos centros urbanos no final da Idade Média, concomitante à diferenciação do traje masculino e feminino (LIPOVETSKY, 2004, p. 29).

O autor propõe três fases da história da moda ocidental (NACIF *apud* LIPOVETSKY, 1993, p. 2): a primeira, do século XIV ao XIX, corresponde ao momento inicial da moda, cujas mudanças concentram-se mais no ornamento do que na forma da roupa. As variações do traje estão direcionadas à posição social e as principais relações socioeconômicas consistem nas trocas internacionais, no renascimento urbano e em um novo dinamismo do artesanato têxtil.

A segunda fase, que se estende da segunda metade do século XIX até a década de 1960, é caracterizada pela desigualdade na aparência dos sexos. Assim, no traje feminino ocorrem as variações mais significativas da moda, mais especificamente na forma das roupas. Consequentemente, a moda passa a ser sinônimo de moda feminina. Nesse cenário, duas indústrias se destacam: a alta-costura e a confecção industrial.

A terceira fase inicia-se em meados do século XX, décadas de 1950/60, em que novas criações interferem na expressão vestimentar, desaparecendo a configuração hierarquizada da alta-costura. Essa fase reflete a mudança de valores de posição social e sexual, características da pós-modernidade.

Dentre os estudos apresentados, observa-se que a teoria do historiador François Boucher dialoga com a do filósofo Gilles Lipovestky. Entretanto, Lipovestky defende o aparecimento da moda no século XV, enquanto Boucher propõe que a configuração da moda tenha despontado no século XIX.

Na área da sociologia, em meados do século XX, evidenciam-se os escritos de Pierre Bourdieu. Um dos principais apontamentos desta obra para a área de indumentária é a conversão do capital simbólico para o capital econômico, alcançando o poder exclusivo de constituir e impor símbolos de distinção em matéria de vestuário. Segundo Bourdieu,

A dialética da distinção e da pretensão é o princípio desta espécie de corrida de perseguição entre as classes que implica o reconhecimento dos mesmos objetivos; ela é o motor desta concorrência que não é senão a forma atenuada, contínua e interminável da luta de classes (BOURDIEU, 2008, p. 185).

Assim, para Bourdieu (1979, p. 162) o vestuário é sinal distintivo, como prática de um estilo de vida, produto sistemático do habitus. Esse é o fundamento da distribuição do capital, de propriedades distintivas, em distribuição de capital simbólico. Desta forma, as afinidades de estilos geram-se através da dinâmica de classes. O gosto para um determinado grupo social é o material simbólico para as práticas classificadas e classificantes, para o estilo de vida, isto é, um conjunto unitário de práticas distintivas que se exprimem em subespaços simbólicos, como o vestuário.

O estudo antropológico

O vestuário, para Oliver Burguelin (2000, p. 337), é um fato antropológico universal. Mesmo que, algumas sociedades humanas não conheçam o vestuário

propriamente dito, não se ignora a arte de se adornar sob a forma de enfeites, pinturas, corporais, tatuagens, joias ou acessórios ornamentais. Deste modo, é entendido como um bem definido da cultura, caracterizado por técnicas, ritos, costumes, significados próprios.

De civilização para civilização, a definição deste domínio cultural diferencia-se em cada caso, em torno de técnicas que variam elas mesmas consideravelmente em relação aos materiais utilizados. Assim, civilizações da pele ou das peles, da seda, do algodão, da lã, da cortiça, etc. Esses materiais e as técnicas indispensáveis à sua utilização condicionam toda uma série de relações sociais e de significado (*idem, ibidem*).

O antropólogo americano Clifford Geertz (1997, p. 146-49-52) evidencia que os objetos de arte têm um significado cultural, uma vez que sejam desenvolvidos em um processo local, cuja arte significa uma sensível formação coletiva. Dessa maneira, ritos, mitos e a organização da vida familiar ou da divisão do trabalho compreendem ações que refletem os conceitos da vida social. Geertz (1997, p. 154) também afirma que a unidade da forma e do conteúdo é, onde quer que ocorra, um feito cultural.

As origens do vestuário como um fato cultural são extremamente complexas. No interior de cada etnia, o vestuário diferencia-se segundo a condição dos indivíduos e de acordo com suas idades. Em todas as sociedades, inúmeras situações – transitórias ou duradouras – são assinaladas pelo penteado, acessórios, pelo tipo de indumentária, sua forma ou cor, ou por estágios da vida, como a primeira infância, adolescência, iniciação, juventude, maturidade, casamento, maternidade, maternidade extramatrimonial, luto, viuvez, caça, guerra, peregrinação, etc. (BURGUELIN, 2000, p.347).

No que concerne ao vestuário categorial, todos os grupos sociais, adotam uma indumentária característica: os chefes, os reis, os sacerdotes, os guerreiros, os clãs. Tal sinalização categorial pode evoluir tanto no sentido de uma indumentária ligada a uma função, ou apenas indicar tarefas específicas. O vestuário categorial é evidente, sobretudo, nas sociedades tradicionais ou divididas em castas. (*ibidem*, p.347-48)

A primeira referência do vestuário tradicional é a referência étnica, pelo simples fato de que pode traduzir distinções, sejam elas de sexo, idade, situação, função, classe, dentre outras. Dessa forma, a maneira de vestir conduz inevitavelmente a um processo de individualização. Ademais, na maior parte dos casos, o vestuário é considerado como intimamente ligado ao seu proprietário. Entretanto, por vezes pode ser relacionado no discurso de certos ritos, como afirma Burguelin (*ibidem*, p.352):

ModaPalavra E-periódico

Em certos casos é destruído no momento do funeral ou enterrado com o morto. Em certos mitos ameríndios admite-se por convenção que um indivíduo possa assumir o aspecto de outro, pelo simples fato de se revestir dos seus ornamentos. Por outro lado, as culturas norte-americanas exaltam o valor individual, permitindo ao guerreiro usar ornamentos que façam referência explícita aos seus feitos, como por exemplo, os famosos escalpes. (*idem, ibidem*)

Na etnologia ameríndia, segundo a antropóloga, professora e pesquisadora Els Lagrou (2003, p.102) é nas relações das interações sociais que objetos, pinturas e corpos constituem assuntos ligados ao universo indígena, no qual a pintura é feita para aderir a corpos e objetos são feitos para completar a ação dos corpos. Assim, a vida dos objetos deriva diretamente do universo imaginativo que estes povos são capazes de invocar e condensar. Dentro deste contexto, esses objetos são significativos, pois mantêm relação metonímica e metafórica em seus rituais.

Portanto, a análise do vestuário como um fato antropológico é importante para o reconhecimento do vestuário e de diversas formas de expressão de determinados povos como representações de seu universo imaginativo, suas configurações sociais e econômicas. No caso, técnicas são desenvolvidas através do material produzido em sua região local. Sobretudo, as relações sociais demandam grande influência no vestuário e nos adornos, seja por questões de gênero, idade ou categorias.

A Percepção da Forma no Vestuário

Ao longo do século XX, os estudos sobre a moda se tornaram mais concisos e direcionados. Passou-se a enfatizar a importância da contextualização cultural para nortear as análises, o que evidencia a interdisciplinaridade das áreas do conhecimento para a compreensão destes objetos.

O universo cultural em que o vestuário se insere pode, em certos aspectos, ser analisado em termos plásticos. De fato, existem evidentes conexões entre o vestuário e as tendências dominantes nas artes plásticas. Muitas vezes, por exemplo, há semelhanças formais, em cada civilização, entre o traje e as formas arquitetônicas. Contrariamente ao que afirma certa concepção a subestimar a moda, não se trata apenas de referências a aspectos ornamentais ou significativos; trata-se, antes, da elaboração de uma forma plástica (BURGUELIN, 2000, p.343).

Nesse sentido, Geertz (1997, p. 145) defende que, para se falar de arte, o segredo total do poder estético localiza-se nas relações formais entre sons, volumes, temas ou

gestos. Confere também que tais conceitos derivam de interesses culturais; que a arte, relacionada com a experiência humana, pode servir para refletir, desafiar ou descrever, e não só para criar.

Entretanto, o discurso que julga uma obra de arte é inconstante e contraditório, sendo inseguro devido às flutuações no tempo dos vários juízos sobre as artes. Essas instabilidades conduzem a avaliação para um campo mais abrangente, uma vez que devam ser avaliados todos os fatos ao redor da obra, ou seja, o seu contexto, a fim de validá-la.

Um aspecto em comum nessa discussão é a ocorrência de obras que parecem possuir uma “permanência” no tempo. O principal instrumento para definir rigorosamente as obras em seus respectivos tempos é o das categorias de classificações estilísticas: algumas produções artísticas são agrupadas em estilos, sendo esse um local mais seguro para a determinação do discurso.

A ideia de estilo está relacionada às ideias de recorrência, fatores constantes, expressões e sistemas plásticos, literários e musicais, que são escolhidos e empregados frequentemente pelo artista. Dessa maneira, encontra-se o princípio de uma inter-relação de formas estáveis no interior da obra de arte.

Ademais, no campo do conceito identificam-se elementos que são próprios de uma época. Todo um imaginário se constrói com as características estilísticas comuns às obras de um tempo, por mais pontos diferenciados e contraditórios que possam aparecer. O antropólogo Levi-Strauss (1973, p.196) declara que o conjunto de costumes de um povo é sempre marcado por um estilo que, por sua vez, formam sistemas.

A classificação é simplificadora no momento da articulação do pensamento, pois, de maneira ágil, pode-se identificar e relacionar os elementos formais das obras, além de agrupá-las rapidamente. Entretanto, deve-se alertar que essa definição não é absoluta, visto que a obra de arte não se reduz a um estilo. A complexidade da classificação estilística é um fator que mostra a dificuldade de classificar, já que não pode ser reduzida a uma definição formal e lógica. Elas se manifestam de maneiras diversas, foram influenciadas por correntes artísticas diferentes e tiveram caminhos e funções diferenciadas.

Descobrimos os ideais que levaram certa produção artística a caminhar numa direção, agrupam-se obras e artistas por suas razões e objetivos de criação. Nas manifestações artísticas encontram-se “divergências e variações”. Por isso, as classificações não são exatas e nem lógicas.

Contudo, a classificação de objetos como o vestuário é problemática. No decorrer de sua história, a evolução das formas ocorre tanto em relação ao estético quanto ao sociológico. Logo, ao analisar um vestuário, deve-se analisar concomitantemente a estética do cotidiano da época, as transformações no gosto vestimentar e as questões socioculturais. Assim, busca-se compreender o objeto artístico como um objeto cultural e não exclusivamente estético (SANT'ANNA, 2010, p.22).

A análise artística e histórico-cultural do vestuário

Para o entendimento da perspectiva sociocultural em relação ao objeto-vestuário, pode-se utilizar o estudo do historiador da arte alemão, Aby Warburg, o qual conceitua que a história é baseada na noção de memória social ou coletiva e numa teoria do símbolo, uma ideografia simbólica. A compreensão dos objetos nesta teoria se desenvolvia através de interconexões simbólicas (WARBURG, 2008, p.17, 27).

Warburg desenvolveu uma teoria cultural da imagem artística. Para explorar tal ciência da cultura, deve-se analisar a história psicológica através das imagens, capazes de ilustrar a distância que existe entre o impulso e a ação (*idem*, 2010, p. 5).

Desta forma, o fluxo das imagens na história ou o percurso temporal das mesmas consiste no ponto de vista privilegiado do qual a história cultural pode partir para compreender como as formas cunhadas no passado sobrevivem, como são transmitidas e transformadas.

Warburg propôs a história da arte “em movimento”, nas temporalidades das imagens. Conforme Didi-Hurberman (1998, p.19, 25), nessa teoria o movimento é pensado simultaneamente como objeto e como método, como características das obras de arte e como o próprio desafio do saber que pretende dizer algo sobre elas. Esse pensamento abala a história da arte porque se constitui de elementos, ao mesmo tempo, arqueológicos (fósseis, sobrevivências) e atuais (gestos, experiências).

Erwin Panofsky, historiador alemão e estudioso da teoria warburgiana, propôs o método iconológico: criou uma sistematização dos procedimentos de Warburg, que se estabelecia em três momentos claros: (1) a descrição pré-iconográfica, que identifica os objetos, os atos e as formas expressivas presentes em uma representação, proporcionando um panorama dos motivos artísticos da obra e da caracterização de seu estilo; (2) a análise iconográfica, que descobre as histórias, as alegorias e os temas e conceitos expostos pelos objetos e atos representados; e (3) a interpretação iconológica,

que revela o significado das imagens, de seu papel simbólico e de seus respectivos valores nas tendências essenciais da mente humana (BÚRCULA, 2007, p. 51).

Para Warburg, a pesquisa iconográfica configura a base, mas não fim de um estudo, pois, junto à busca pelas imagens, é necessário que as questões artístico-culturais impulsionem a pesquisa. Forma e conteúdo são inseparáveis. Esse teórico repensa a cadeira da História da Arte dentro de uma visão transdisciplinar, como um campo de conhecimento em franco diálogo com as outras ciências humanas. Desta maneira, a análise sobre o objeto artístico, a partir de variados ramos do conhecimento, integra a história da arte em uma perspectiva de investigação cultural, em que conteúdo e forma são indissociáveis. Portanto, dentro do método warburguiano é impossível uma leitura puramente formal. (SANT'ANNA, 2010, p.28-30).

Após a Segunda Guerra Mundial, o historiador da arte Ernest Gombrich aprofundou seus estudos na teoria warburgiana e apontou questões relacionadas à psicologia da percepção artística, campo em que se dedicou a elaborar uma teoria da ilusão perceptiva, de aplicabilidade ao conhecimento de arte no aspecto temporal e histórico. Investigou as obras pelos planos cognitivo-perceptivo e histórico-cultural. Neste estudo da percepção visual, pontuou três aspectos: (1) a experiência sensível direta no mundo; (2) a transposição artística; e (3) a nova percepção dos resultados de semelhante transferência. Assim sendo, constitui uma das primeiras teorias que nos permite unir a psicologia, à arte e à história, fundadas na observação dos acontecimentos do cotidiano (BÚRCULA, 2007, p. 55-61). Conforme Gombrich,

Um estilo é nada menos do que uma cultura ou uma mentalidade difusa, este determina certo horizonte de expectativa, uma atitude mental que registra qualquer desvio e modificação de sensibilidade. Ao revelar estes relacionamentos, a mente registra tendências. A história da arte está cheia de reações que só podem ser entendidas desta forma¹ (GOMBRICH *apud* BÚRCULA, 2007, p. 61).

Gombrich afirma que para os estudiosos da arte, os problemas nas definições entre forma e estilo permanecem ao longo dos anos. Na época de Ruskin, Riegl, Wolfflin, Focillon e mesmo do jovem Panofsky, a análise do significado era de importância secundária. Quando Aby Warburg reintroduziu o termo iconologia, delimitou uma nova área de interesse, da qual Panofsky iria se tornar um conhecido estudioso. Neste momento, a ciência geral dos signos – a Semiótica, Semiologia ou Semasiologia – consistia em um pequeno campo de estudo, não maior que o campo das humanidades. Atualmente, este tipo de estudo encontra-se mais embasado, muito

embora apague contornos de distinção entre os designs e signos, decorativos ou simbólicos. Ao realizar esse tipo de análise, deve-se realizar um estudo de senso comum em que este objeto esteja inserido, como no caso do significado vinculado às cores, que de cultura para cultura se modifica. Assim, os motivos decorativos podem ter um significado simbólico; todos os motivos foram concebidos como símbolos, ainda que seu significado tenha se perdido no caminhar dos tempos (GOMBRICH, 2012, p. 217-18).

No vestuário, o elemento do design compreende o contraste entre as cores, a preciosidade do material em relação à sua textura e caimento e a regularidade do padrão com sua alternância de motivos, o que confere distinção ao traje. Para Gombrich, o simbolismo está enraizado em seu uso. A tentação de atribuir significados e simbolismos religiosos a motivos de arte decorativa aos trajes é forte. No entanto, com frequência, sabe-se que interpretações contraditórias ou inconsistentes indicam que, provavelmente, a invenção das formas nem sempre precede um significado. Embora não se tenha certeza do significado do padrão formal dos trajes, sabe-se que o contexto social é de extrema importância, pois delimita as pessoas que o usaram e o tipo de utilização formal em que foi utilizado, como também reflete os diferentes graus e categorias dentro de uma sociedade. Todo este material indica a hipótese que o desenvolvimento cultural (origem das espécies e evolução da civilização humana) está particularmente ligado a processos de ritualização, o que constituiria o estabelecimento dos costumes na sociedade humana (*idem, ibidem*, p. 225-227).

A partir dessa afirmação, pode-se analisar o signo e, por conseguinte, os recursos visuais de elementos orgânicos e geométricos, ou os recursos relacionados a categorias institucionais, governamentais ou sociais. Ademais, a origem de elementos visuais em certos trajes advém de curiosidades ou costumes de um determinado tempo. Gombrich aproxima o conceito da estética do ornamento à função social do design: à formalidade. Assim, quanto mais formal a ocasião, mais ênfase se dá à preservação em formas institucionais, quanto visuais, lembrando que esta formalização depende de suas estruturas organizacionais. (*idem, ibidem*, p. 227-230).

Com a mudança dos padrões vestimentares, o sentido de decoro que reflete as distinções sociais entra em declínio. No século XX, a distinção deliberada da monotonia passa a ser associada à respeitabilidade. E assim Gombrich vai afirmar que “mesmo o antidecoro é uma forma de decoro”. No caso dos jovens nas décadas de 1960 e 70, foi moda imitar padrões de comportamento que eram de classes periféricas ou

marginalizadas, como no caso do uso da calça jeans e de roupas remendadas. Esses sinais – ou sintomas – de miséria ou marginalidade se tornaram a insígnia decorativa compatível com a oposição ao sistema econômico e governamental vigente. Os signos passaram a funcionar de acordo com um novo sentido de ordem e decoro (GOMBRICH, 2012, p. 230).

Pode-se afirmar que todas as transformações nas formas das roupas possuem um conteúdo, um contexto sócio-político, geográfico e psicológico que repercute nas silhuetas e nos padrões vestimentares. Esta influência pelo conteúdo também ocorre dentro do aspecto da arte e seus estudos trazem uma nova perspectiva para a análise do vestuário.

Considerações finais

O estudo sobre o diálogo entre a arte, a cultura e a moda no vestuário, mostra que, de tempos em tempos, o traje foi se modificando, tanto em relação à forma quanto a seu significado. Para cada povo, uma forma vestimentar particular é característica, (seja em formato de vestuário ou de adornos), e consequente da localização geográfica, da economia vigente e do pensamento do período. Essas mudanças influenciam tanto as silhuetas das roupas, como também o modo de vida das pessoas. No estudo do vestuário, identifica-se cada forma, cor, silhueta, materiais e modelagens. Esses fatores são coerentes com seus usos, costumes, necessidades e desejos da classe social pertencente.

Ademais, a análise do objeto-vestuário está em processo de discussão por muitos estudiosos da área. Novas perspectivas teóricas direcionam-se para o entendimento do vestuário como um objeto-cultural e não somente estético. Com isso, devido à sua complexidade de análise, as percepções da forma e conteúdo destes objetos podem ser pesquisadas a partir de uma visão transdisciplinar.

Referências Bibliográficas

BOUCHER, François. *História do vestuário no ocidente: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Cosac Naify, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk; São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. “A juventude é apenas uma palavra”. In: *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. “O costureiro e sua grife, contribuição para uma teoria da magia”. In: *A produção de crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. 3. ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

BÚRCULA, José Emilio. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. p. 49-110.

CRANE, Diana. BUENO, Maria Lucia (orgs.). *Ensaio sobre moda, arte e globalização cultural*. São Paulo: Editora Senac. São Paulo, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Préface. In: *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Macula. 1998.

ENCICLOPÉDIA Einaudi. Vol. 32 – *Soma / Psique – Corpo*. Portugal: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1995.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. p.142-181. Rio de Janeiro. Editora: Vozes, 1997

GELL, Alfred. “A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”. In: *Arte e Ensaio - Revista do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes. UFRJ. 2001. ano VIII – n. 8. p. 174-191.*

_____. “Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte”. "The problem defined: the need for an anthropology of art" e "The theory of the artnexus". *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford : Clarendon Press. 1998. p. 1-27.

____. *Art and Agency: an anthropological Theory*. Oxford: University Press, 1998.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

____. *O sentido de ordem: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

LAGROU, Els. “Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio”. In: *Ilha. Revista de Antropologia*. Vol. 5, n.2. Florianópolis: PPGAS/UFSC. 2003. p. 93-113.

LIPOVETSKY, Gilles. “A moda considerada uma das belas-artes. A moda de cem anos”. In: *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

NACIF, Maria Cristina Volpi. *Obra Consumada; uma abordagem estética da moda feminina no Rio de Janeiro, entre 1932 e 1947*. 174 f. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1993.

SANT’ANNA, Patrícia. *Coleção Rhodia: arte e design de moda nos anos sessenta no Brasil*. 282 f. Tese (Doutorado em História da Arte) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2010.

SIMMEL, Georg. “La Mode”. In: *La tragédie de la culture et autres essais*. Paris: Editions Rivages, 1998.

SOUZA, Gilda de Mello e. “A moda como arte”. In: *O espírito das roupas, a moda do século dezanove*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

STRAUSS, Levi-, C. “Kadiwéu, uma sociedade e seu estilo”. In: *Tristes trópicos*. (“Caduveo. Une société indigène et son style”. In: *Tristes Tropiques*. Paris: Plon, 1973 (1955).

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

____. *El ritual de la serpiente*. México D.F.: Sexto Piso, 2008.

1 “Un estilo, no menos que una cultura o que una mentalidad difusa, determina un cierto horizonte de espera, una actitud mental que registra cualquier desviación y modificación con la más aguda

ModaPalavra E-periódico

sensibilidad. Al revelar esas relaciones, la mente registra las tendencias. La historia del arte está llena de reacciones que sólo se pueden entender por esta vía” (BÚRCULA, 2007, p.61).