

Dossiê 3

Novas perspectivas de aprendizagem

DOI: 10.5965/25944630312019103

NOTAS SOBRE A DISCIPLINA HISTÓRIA DA MODA: FONTES E FANTASMAS EM UMA FICÇÃO

**Notes on fashion history discipline: sources and
ghosts on a fiction**

Fernando Augusto Hage Soares¹

Bene Afonso Martins²

¹ Doutorando em Artes pela UFPA. Mestre em Moda, Cultura e Arte pelo Centro Universitário Senac São Paulo. Coordenador do Bacharelado em Moda da Universidade da Amazônia.

E-mail: fernandohage@gmail.com - Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2320739710304133>

² (Orientadora) Doutora em letras, pela UFMG; pós doutora em Estudos de Teatro, na Universidade de Lisboa; professora da Universidade Federal do Pará; Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES).

E-mail: behneafonso@gmail.com - Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6379814397024971>

Resumo

Este artigo, fruto de pesquisa no programa de doutorado em Artes da UFPA, pretende analisar a disciplina história da moda através de um olhar sobre a imagem na história da arte, percorrendo sobre três pontos a partir da teoria de Georges Didi-Huberman na obra *Diante do Tempo* (2015): o uso das fontes visuais; o anacronismo das imagens; e o traço de sobrevivência dos clássicos. O artigo apresenta como resultado a discussão de conceitos que buscam introduzir novos olhares para o fazer historiográfico da moda.

Palavras-Chave: História da Moda; Anacronismo; Fonte Visual.

Abstract

This article, the result of ongoing research in the UFPA's Doctoral Program in Arts, aims to analyze the history of fashion through a look from the theory of image in the history of art, discussing three points based on ideas from Georges Didi-Huberman: the use of visual sources; the anachronism of images; and the universal trace about classics, having as a result a discussion of concepts that seek to introduce new approaches for the historiographical field of fashion.

Keywords: Fashion History; Anachronism; Visual Document.

1 INTRODUÇÃO

A História do Vestuário enquanto disciplina se difundiu no século XIX, nas mãos de autores como os franceses Jules Quicherat, com a obra *Le costume in France* (1879) e Auguste Racinet, com a célebre obra ilustrada *Le costume historique* (1888). No Brasil, a disciplina ganhou sua primeira expressão na obra *Três Séculos de Modas* (1923) do intelectual João Affonso do Nascimento, publicada na capital do Pará. Essas obras, consideradas pioneiras, deram seu lugar como livros essenciais da disciplina a publicações como *Costume and Fashion* de James Laver (1989) e *Histoire du costume en Occident*, de François Boucher (1965), que, traduzidos no Brasil, se tornaram base para muitas bibliografias de cursos de Moda quando se trata de História da Moda.

Em comum, tanto os estudos do século XIX quanto os exemplos publicados no século XX, citados acima, possuem uma questão metodológica: o uso de imagens como fonte para estudo da evolução do vestuário. Esta questão é confirmada, por exemplo, por autores como Daniel Roche (2007, p.38) ao analisar a obra de Jules Quicherat, informando que um de seus objetivos era o de “afirmar o papel das imagens”; assim como na análise de Fausto Viana (2017) sobre a obra de James Laver, na qual o autor apresenta a predileção de Laver pelo uso dos *fashion plates* (gravuras de moda) como principal fonte, assim como demonstra em análise comparativa com François Boucher que o francês, por exemplo, utilizou-se da pintura como fonte principal para a história pretendida.

No livro *Três Séculos de Modas*, no caso brasileiro, o autor João Affonso realizou do próprio punho 56 ilustrações em técnicas como aquarela e nanquim para enriquecer visualmente a obra, e segundo o intelectual, todos os desenhos se baseavam em imagens que o mesmo consultou (AFFONSO, 1976).

Podemos dizer que a imagem se constitui uma tratativa da disciplina História da Arte, e assim, este artigo traz anotações sobre a história do vestuário enquanto uma prática intelectual passível de análise a partir de teorias da História da Arte e dos estudos sobre a imagem, em especial aliando-se aqui aos conceitos do autor francês Georges Didi-Huberman. Pretende-se analisar a escrita da História da Moda a partir de três pontos principais neste texto: o uso das fontes visuais; o anacronismo das imagens; e o traço de universalidade do campo historiográfico da moda, decorrentes do entendimento do campo da Moda, enquanto uma indústria cultural e produtiva que ultrapassa os limites da história como apenas a representação de um tempo.

Estes parágrafos abaixo fazem parte de indagações da pesquisa de Doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, previamente intitulada “*Três Séculos de Modas: cruzamentos entre os campos da História da Moda e da História da Arte*”.

2 A IMAGEM: O USO DE FONTES VISUAIS

As imagens são “rainhas” no universo da história da moda. Mesmo tendo em vista a proliferação de estudos no campo museológico e da cultura material nas últimas décadas, a historiografia da moda se construiu a partir, principalmente, da análise de pinturas, gravuras, anúncios e até mais recentemente fotografias e imagens em mo-

vimento. No Brasil, onde há pouca tradição museológica na área de têxtil e vestuário, somos habituados a nos relacionar, ou utilizar em sala de aula e pesquisas, somente as imagens dos objetos de vestuário, seja em seus momentos de uso ou apenas imagens das roupas em manequins, já que há pouca possibilidade de contato direto com objetos históricos nesse contexto.

O objeto de estudo da disciplina história da moda é então, nesse sentido, a própria imagem e seu percurso enquanto fenômeno. No estudo das imagens, “é indiscutível que a história da arte, pela antiguidade e valor social dos seus objetos, possui uma clara anterioridade na matéria” (GERVEREAU, 2007, p.11). Enquanto esse campo “já era uma disciplina independente no século XIX” (SILVA, 2013, p.199), o mito da moda, como assunto fútil e efêmero, e, portanto, dispensável de análises aprofundadas, segundo Roland Barthes (2005), atrapalhou bastante o desenvolvimento acadêmico dos estudos nessa área. Assim, a história do vestuário dava seus primeiros passos acadêmicos a partir dos mil e oitocentos, saindo do lugar de assunto de entretenimento e exotismo que configurou a historiografia sobre trajes até o século XVIII, ganhando seus primeiros trabalhos, no Brasil, no século XX, como já citamos.

Sabemos que há uma linha de autores, como Lou Taylor (2002, 2004) e Valerie Cumming (2004) na Inglaterra, ou Daniel Roche (ibid.) na França, que vêm se dedicando, nos anos recentes, a ampliar as discussões sobre os documentos como fontes para moda, sejam eles documentos escritos, visuais ou claro, os próprios objetos vestíveis, mas é interessante que possamos perceber aqui uma perspectiva advinda do campo da história da arte, entendendo, acima de tudo, a questão da imagem como fonte e fenômeno dentro do campo da historiografia da moda.

Um dos suportes teóricos para esta discussão encontra-se no textos compilados na publicação *Diante do Tempo* (2015), do professor francês Georges Didi-Huberman, e sua análise sobre as imagens dentro do campo da história da arte. Nesse sentido, esboçamos aqui algumas relações da discussão de Didi-Huberman trazidas para o campo da história da moda.

Como afirma o autor, “antes que a arte tivesse uma história (...), as imagens tiveram, trouxeram, produziram memória”, ou seja, as imagens têm antecedentes em seu processo generativo, trazem memórias consigo no presente, e produzem relações para o futuro. E o teórico completa: “a imagem é altamente sobredeterminada: ela abre várias frentes, poderíamos dizer, ao mesmo tempo” (2015, p.24-25).

Sendo assim, é interessante evidenciar a relação da imagem como fonte para a construção da história da moda, pois a disciplina é formada por um conjunto de imagens que são reconhecidas, socialmente ou por seus autores, como “moda”, principalmente, quando falamos da historiografia da moda entre os séculos 19 e 20. Também não podemos esquecer de como, através do texto histórico, muitos autores evocam imagens aos seus leitores que não são necessariamente imagens pré-existentes ou até apresentadas em seus livros, dando amplitude ao que poderíamos entender como a imagem dentro do universo da história da moda.

A imagem, assim, é fundamental na construção da própria cultura da moda e de sua indústria, assim como na construção de uma “história”. Segundo o autor, “a história não é exatamente a ciência do passado, porque o “passado exato” não existe”, pois “o passado que faz a história é o passado do homem”, e “todo o passado deve implicar uma

antropologia do tempo”. Assim, conclui o pensador, “esse tempo, que não é exatamente o passado, tem um nome: é a memória” (2015, p.41).

São essas memórias em torno das imagens que nos podem ser de interesse ao analisar a moda e sua disciplina histórica. Segundo Didi-Huberman, somos, em nosso tempo histórico, apenas “elemento de passagem”, enquanto as imagens são “elemento da duração”, pois como afirma o francês: “a imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser que a olha” (2015, p.16). É essa a riqueza que as imagens nos apresentam, pois como afirma ou reitera uma já célebre frase do autor: “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (2015, p.15). E é sobre este tempo múltiplo das imagens que discorreremos agora.

3 ANACRONISMO DAS IMAGENS

A história das imagens é uma história de objetos impuros, complexos, sobre-determinados. Portanto, é uma história de objetos policrônicos, de objetos heterocrônicos ou anacrônicos. Isso não significa dizer que a própria história da arte é uma disciplina anacrônica tanto negativamente como positivamente (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.28)

É assim que Didi-Huberman define a história das imagens, e é a partir desta perspectiva que nos interessa entender a história da moda. Esta visão que convive com a não concordância de tempos, uma visão anacrônica, se torna pertinente no contexto da historiografia da moda.

Segundo a teoria do pensador francês, há um anacronismo no mundo das imagens, pois “diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar” (2015, p.16). Nos meios acadêmicos, tornou-se comum definir uma certa distância da disciplina da história com o anacronismo, pois se entendia que os dois conceitos eram contraditórios, sendo a história “presa” à visão de um fenômeno de ordem cronológica e escrita diacrônica. Mas, como nos fala Didi-Huberman, estamos tratando de objetos policrônicos, heterocrônicos, ou como já estamos conceituando, anacrônicos, que trazem uma conotação mais complexa ao que entendemos como “história”.

Como nos cita Didi-Huberman,

dizem que fazer história é não fazer anacronismo; mas dizem também que somente é possível voltar ao passado pelo presente de nossos atos de conhecimento. Reconhecemos, então, que fazer história é fazer – ao menos – um anacronismo (2015, p.36).

A história da moda em si pode ser considerada uma disciplina anacrônica, pois nela se fala de algo fora de seu tempo, que já não é mais moda. É uma disciplina que se estabelece na evidência de elementos do vestuário que foram considerados importantes para cada período histórico, decisão essa tomada pelo historiador que a escreve em seu tempo histórico. Sendo assim, nos questiona o autor francês:

Cada gesto, cada decisão do historiador, desde a mais humilde classificação de suas fichas até as suas mais altas ambições sintéticas, não dependem, cada vez mais, de uma escolha de tempo, de um ato de temporalização? (2015, p.19).

Ao se deparar com um livro de história da moda, estaríamos então olhando as escolhas, no presente, de um autor, que ao apresentar a sua visão do que “foi” a moda, pretende de certa forma, que esta continue sendo. Há também um ato de temporalização quando, na escrita da história, se define o uso de uma abordagem em ordem cronológica

e escrita diacrônica, como visto nas obras de história da moda que citamos por exemplo até aqui.

Essas escolhas do tempo, e esses anacronismos que se configuram na historiografia da moda, é que são capazes de diferenciar trabalhos como os de Racinet, Quicherat, João Affonso, Laver ou Boucher, e suas relações de uso com as imagens. São das diferentes temporalidades onde pertencem as imagens, e objetos, da moda, que estamos falando ao entender a perspectiva da história da moda.

Na visão de Didi-Huberman, o processo de análise histórica deve, nesta perspectiva, se dar através uma “uma montagem de tempos”. Como nos fala o pesquisador: “propor a questão do anacronismo é, então, interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos diferenciais de tempo operando em cada imagem” (2015, p.23).

A essa visão juntamos a perspectiva de François Dosse na obra *O Desafio Biográfico* (2015), ao tratar de um novo padrão historiográfico para o campo das biografias. Ele fala de:

Um novo regime de historicidade no qual os acontecimentos não dependem realmente da sucessão cronológica, que opõem um presente a um passado transcorrido, mas estão ligados por uma coextensividade, uma sequência de temporalidades diversas tomada num mesmo espaço de experiência, no interior de uma imbricação do passado no presente (DOSSE, 2015, p.322).

É sob esta perspectiva de uma “imbricação do passado no presente” que nos interessa pensar a história da moda, por isso aqui trazemos alguns conceitos, entendendo assim alguns fenômenos e possíveis formas de análise da disciplina, mas percebendo também que estas ideias se constituirão de forma significativa apenas quando trabalhadas dentro da própria prática histórica, o que ainda não convém no escopo destas anotações.

Não poderemos produzir uma noção consequente da imagem sem um pensamento do tempo que implique a diferença e a repetição, o sintoma e o anacronismo, isto é, uma *crítica da história* como submissão unilateral ao tempo cronológico. Crítica que seria necessário fazer, não do exterior, mas bem no interior da prática histórica (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.50).

4 SOBREVIVÊNCIAS, ‘UNIVERSALIDADE’ E ‘FICÇÃO’ NA HISTÓRIA DA MODA

Como nos fala Didi-Huberman, “é preciso entender que em cada objeto histórico todos os tempos se encontram, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com outros” (2015, p.46). Em sua análise compilada na obra *Diante do Tempo*, o autor comenta a imagem através das teorias de Walter Benjamin, Aby Warburg e Carl Einstein, teóricos da imagem que propuseram conceitos seguidos por Didi-Huberman, e que conversam entre si se pensarmos neste processo como a “elaboração de novos modelos de tempo” (2015, p.106). Segundo a obra o autor, ao localizar a imagem neste novo modelo de história:

A imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Ela possui – ou melhor, produz – uma temporalidade com *dupla face* (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.107).

Esta dupla face do tempo nos traz a possibilidade de analisar o objeto históri-

co pensando que, com Didi-Huberman, “seu aparecimento – o presente do seu acontecimento – faz surgir a longa duração de um Outrora latente” (2015, p.107). Esse “outrora”, é senão, uma “sobrevivência da imagem” que ultrapassa o presente de seu surgimento, utilizando aqui o termo cunhado pelo historiador alemão Aby Warburg.

A imagens criadas pela moda, assim como seus objetos, carregam um “outrora” ainda passível de muitas descobertas, mas que já se manifesta há tempos no exercício da disciplina, pois a história da moda é, senão, uma disciplina que trata, de certa forma, da “sobrevivência” de imagens, objetos e personalidades dentro de um contexto de legitimação social e histórica, entendidos como os “ícones”, “notáveis” ou “clássicos da moda”.

Didi-Huberman contribui, ao dizer, que “a história da arte – a disciplina – é portanto, uma história das profecias da arte: uma história dos acontecimentos, mas também uma história de seus a posteriori [*après-coups*]” (2015, p.109), sem dúvida, um conceito muito apropriado para a história da moda, que poderia ser tratada como uma “história das profecias da moda”, ou seja, dos objetos e imagens e de seu futuro sendo reconfigurado no presente de forma profética.

A esses sobreviventes poderíamos delimitar diversos termos como os colocados acima, entretanto, mais do que apenas rotulá-los, devemos evidenciar seu poder de repetição dentro de uma história cultural, de uma “universalidade” possível – ainda a ser analisada mais cuidadosamente – entre os objetos históricos e suas apropriações dentro da disciplina da história da moda.

No processo de entendimento da história da moda, o processo de repetição anacrônica pelo qual passam alguns objetos, estilos, ou personalidades históricas ao se tornarem moda, cria “imagens” textuais ou visuais que, ao longo de décadas e, quem sabe, séculos, tornaram-se emblemas da moda e da modernidade, que podem ser encontradas em obras de Quicherat a João Affonso, chegando até historiadores mais contemporâneos.

Nesse sentido, a história da moda, muitas vezes, é entendida, fora do campo acadêmico, como uma propagadora desses ícones de estilo, em um cíclico “Top 10” dos itens mais importantes da história, um ranking dos “fantasmas”, usando mais um termo de Warburg, que permeiam a história e suas manifestações enquanto disciplina.

O termo “universal” pode ser entendido, dentro de um dicionário cultural, como “o que é comum, invariavelmente, a uma classe de fenômenos” (CUNHA, 2003), então, poderíamos afirmar que existiria, dentro da classe do fenômeno da historiografia da moda, um conjunto de objetos ou imagens que se tornaram “comuns” em obras da historiografia, em seu processo de sobrevivência. Aqui não nos compete elencá-los necessariamente, mas basta pedirmos que alguém pense em um item de vestuário que seja considerado um “clássico da moda”, que estaremos diante de uma imagem sobrevivente que se repete na memória, e que acaba por ser impressa nos livros de história da moda.

A concepção de clássico pode ser discutida das mais variadas formas, como se apresenta no *Dicionário de Estética*:

O adjetivo ‘clássico’, mesmo no seu uso mais comum, oscila entre diversas acepções: uma axiológica e normativa (clássico como superior, exemplar), uma histórico-geográfica (a antiguidade clássica, *l’âge classique*) e uma tendência morfológica ou descritiva (clássico enquanto estilo dotado de certas característi-

cas, como 'perfeição', 'harmonia', 'modéstia' (...) (CARCHIA e D'ANGELO, 2003, p. 74).

Nesse contexto, o clássico da moda pode ser entendido também dentro das três acepções acima: na ideia normativa, como alguma peça de vestuário considerada exemplar; no contexto histórico-geográfico, como os trajes do período da antiguidade; assim como na forma descritiva, enquanto dotado de características de valor, como os próprios conceitos de "beleza" e "harmonia", por exemplo, que circundam a ideia do que é clássico.

Torna-se importante destacar aqui, seguindo o *Dicionário de Estética*, a concepção do clássico não como um conceito descritivo, como algo "à disposição de uma consciência historiográfica objectivante", como apresentado pela visão do autor Hans-Georg Gadamer na obra *Verità e método* (1960). Segundo o autor, devemos entender o clássico a partir de outro sentido, no qual "o poder vinculativo da sua validade que perdura e se transmite precede toda a reflexão histórica e nela se impõe" (CARCHIA e D'ANGELO, 2003, p. 76).

Assim, são entre os clássicos da moda que podemos entender o exemplo do trânsito de imagens e suas sobrevivências, pois são algumas roupas e imagens que sobrevivem e tornam-se "clássicas", através de um processo de validação que proporciona que seu poder se transmita e se imponha no contexto de reflexão histórica.

Essa repetição de imagens, e aparente "universalidade dos clássicos" na história da moda, que cada vez mais se propaga em tempos pós-modernos por seu reforço dentro de uma lógica mercadológica, deve ser apenas um ponto de partida para análise dessas imagens, que merecem ser pensadas, na visão de Didi-Huberman, como "imagem-sintoma", ponderada sob o ângulo de um inconsciente da representação de uma cultura, em um viés antropológico, e situada dentro de um "sintoma-tempo", conjecturado sob o ângulo de um inconsciente da história (2015, p.109-110).

Não quero dizer que a imagem é "intemporal", "absoluta", "eterna", que ela escape por essência à historicidade. Ao contrário, sua temporalidade só será reconhecida como tal quando o elemento de história que a carrega não for dialetizado pelo elemento de anacronismo que a atravessa (2015, p.31).

O olhar de Didi-Huberman, apoiado agora por Walter Benjamin, possui o desejo de recomeço da história da arte (2015, p.109). E na história da moda? Seria pertinente uma reavaliação de seus pilares? O que teríamos até, então, poderia ser considerado uma "ficção"? Ou o que pretendemos, isso sim, seria uma ficção, já que não poderíamos relacionar a história da moda à história da arte? Ou seria a própria história algo como uma ficção?

Como nos diz Didi-Huberman, "é provável que não haja história interessante senão na montagem, no jogo rítmico, na contradança das cronologias e dos anacronismos" (2015, p.42), e essa ideia nos serve para a história em si, e nela se inclui a história da moda. Entre tantas questões, temos que levar em conta não só o rigor analítico, mas também a "invenção conceitual" própria de um universo anacrônico repleto de imagens e objetos. Ou seja, há na própria disciplina uma certa ficcionalidade, afinal de contas, em base, não se trata da realidade e sim da "história" e, no caso de muitas obras do passado e até do presente, de uma repetição de imagens sobreviventes e, como tais, passíveis de doses de ficção em seus jogos de poder e validação.

Diríamos desse modo, que a ficção existe a partir do momento desta criação de um “outrora” dos objetos e imagens, uma dupla face que não se encontra no dentro do acontecimento histórico, e sim no processo de construção da própria história da moda e seus objetos históricos, que passa pela multiplicidade de tempos do próprio objeto e pela sua repetição como imagem dentro de uma indústria cultural.

5 CONCLUSÃO

Seguindo com a teoria de Warburg, discutida por Didi-Huberman, chegamos ao fim destas anotações colocando em questão pontos importantes que nos servem de base metodológica, seja para o entendimento dos objetos específicos da pesquisa de doutorado em questão, seja como um exemplo para outros pesquisadores.

Em primeiro lugar, devemos levar em conta, pela definição mínima de sobrevivência, que em um objeto ou imagem da história da moda insurgem efeitos anacrônicos de uma época sobre a outra, entre o aparecimento e o “outrora”. Nesse sentido, os objetos e imagens da moda, em especial aqui os que são destacados dentro dos livros de história da moda, surgem e constituem-se como sobreviventes pois possuem essa característica.

Em segundo lugar, devemos entender um caráter psíquico presente no fenômeno das imagens sobreviventes, pois como comenta Didi-Huberman, “as sobrevivências exigem do historiador algo como uma interpretação dos sonhos” (2015, p.109), que transbordam passado e presente, realidade ou ficção, imbricando um olhar fora dos padrões convencionais da história.

Ao fim, a teoria de Warburg, seguida pelo professor francês, nos propõe, então, que possamos fazer da história da moda uma “antropologia das imagens”, “a única capaz de analisar os aspectos fundamentais mas também específicos – até mesmo formais – desses mesmos “transbordamentos” (2015, p.110).

Se “a história da arte está sempre por recomeçar” (2015, p.109), é chegado o momento da história da moda também buscar novos recomeços, olhando assim, para o próprio fazer da disciplina. Segundo Laurent Gervereau (2007, p.24), os historiados de arte contemporâneos encontram-se em um encruzilhada entre diversos campos de conhecimento, mas possuem um objetivo importante: “compreender o que é uma obra de arte e como funciona este fenômeno de seleção dos ‘faróis culturais’”.

Nesse sentido, cabe também aos historiadores da moda contemporâneos compreender o que é uma obra de vestuário da moda e como funciona esse fenômeno de seleção, validação e transmissão dos ‘faróis da moda’, aqui pensadas enquanto imagens, esse fenômeno que através da teoria apresentada por Georges Didi-Huberman, nos exhibe as potencialidades do estudo da imagem no campo da história da moda.

Se “a imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser que a olha”, como assim analisa Didi-Huberman (2015, p.16), que a história da moda baseada na imagem possa ter mais memórias e mais futuro que este pequeno conjunto de páginas que aqui encerramos.

REFERÊNCIAS

AFFONSO, João. **Três séculos de modas**. 2. ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura,

1976. (Coleção Cultura Paraense – Série Ignácio Moura).

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

CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo. **Dicionário de estética**. Lisboa: Edições 70, 2003.

CUMMING, Valerie. **Understanding fashion history**. Londres: Batsford, 2004.

CUNHA, Newton. **Dicionário Sesc**: a linguagem da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico**: Escrever uma Vida. Tradução Gilson Cardoso de Souza. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2015.

GERVEREAU, Laurent. **Ver, compreender, analisar as imagens**. Lisboa: Edições 70, 2007.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências**: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). Tradução de Assef Kfourri. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.

TAYLOR, Lou. **The study of dress history**. Manchester: Manchester University Press, 2002.

_____. **Establishing dress history**. Manchester: Manchester University Press, 2004.

VIANA, Fausto. **Para documentar a moda**: de James Laver às blogueiras fashion. São Paulo: Edusp, 2017.

Recebido em: 30/11/2018

Aceito em: 16/01/2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/25944630312019103>