

Casacos ignorados: reflexões sobre o figurino no cinema ¹.

Bárbara Heliodora Gollner Medeiros MOREIRA²
Universidade Federal de Pernambuco, Campus Recife, PE.

Resumo

Este texto discute de forma exploratória o processo de produção do figurino para cinema e sua importância como elemento essencial para a construção de identidades. Assume-se desta forma o figurino como elemento de linguagem e, portanto, inserido no jogo de construção de sentido e de comunicação do processo narrativo. Destarte, recupera-se o conceito de “menor” em Deleuze como: práticas que assumem sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos. Procura-se desse modo, analisar as possibilidades de compreensão do figurino como elemento de criação de uma experiência de identidade necessária e essencial para o desdobramento dos processos narrativos.

Palavras-chave: Cinema, Identidade, Figurino, Narrativa.

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XIV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Pesquisadora e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE. Professora Assistente do Departamento de Design da UFPE.

1. Apresentação

“Tudo quanto existe, tudo que representa Espírito para Espírito, é propriamente uma Roupa, um Traje ou Vestimenta, vestida para a estação, e a ser posta de lado. Assim, nesse importante assunto das Roupas, devidamente compreendido, inclui-se tudo que o homem pensou, sonhou, fez e foi: todo o Universo exterior e que ele contém nada é senão Vestimenta; e a essência de toda Ciência reside na Filosofia das Roupas.” THOMAS CARLYLE (livro moda uma filosofia p. 9)

A motivação para a elaboração deste artigo surge a partir de investigações a respeito do processo de produção do figurino para cinema e sua importância como elemento essencial para a construção de identidades. Todo figurino é uma vestimenta ou indumentária, e assim como a linguagem verbal, o vestuário possui uma gramática e um vocabulário, que inclui não apenas as roupas, mas também os acessórios, o estilo de penteado, a maquiagem e a decoração corporal (Lurie, 2000:4), é assim uma importante ferramenta de comunicação. Essa ideia é reforçada por Eco (1989) ao dizer que:

“O vestuário é comunicação (...) Porque a linguagem do vestuário, tal como a linguagem verbal, não serve apenas para transmitir certos significados, mediante certas formas significativas. Serve também para identificar posições ideológicas, segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas para transmitir”(ECO, 1989).

Sabendo que o figurino é vestuário, e que o mesmo é uma das formas mais antigas de linguagem tendo, desde a antiguidade, uma ampla importância com o ser humano e suas relações com o mundo - mais do que simplesmente a de aquecer ou em relação ao pudor, a indumentária sinalizava estágios da vida, como por exemplo a fertilidade e o casamento, rituais, status, ideias, religião, cultura, identidades e definindo aspectos psicológicos, econômicos, sociais. Surge a pergunta: porque o figurino é visto como “menor” nos estudos de cinema e de seus processos de criação?

2. A transição do figurino de um transposição a elemento autônomo na narrativa.

A partir deste questionamento inicial, buscamos na história do cinema o lugar do figurino, e verificamos que inicialmente ele era severamente restrito no que era permitido ‘contar’, visto como um elemento menor na hierarquia da linguagem cinematográfica (GAINES,1990). Como exemplo deste lugar menor do figurino no cinema, encontramos que nos filmes mudos e em preto e branco uma das funções das atrizes era escolher o seu vestuário, tirados dos seus próprios guarda-roupas, não existindo assim a função do figurinista (EMERSON, 1921:23 in GAINES Ibid). Só com o surgimento dos estúdios de cinema, é que passou a existir a diferenciação entre a roupa do dia-a-dia e os figurinos de cinema, e é no final do século XX que a roupa passa a ser vista como um revelador, a chave para a personalidade de quem usa, e com isso desponta a ideia de que o interior pode ser registrado visivelmente no campo da representação. Juntamente com o cinema sonoro, os figurinos começam a assumir uma função que transpassa o interesse puramente estético e passa a carregar informações suficientes sobre a personagem, além de possuir outros significados implícitos.

Percebemos que dentro da cadeia de produção de cinema houve uma alteração na valorização e reconhecimento do lugar do figurino, mas o mesmo não aconteceu nos estudos de cinema, que manteve-o na periferia. Tanto nas referencias nacionais como nas estrangeiras, a produção bibliográfica sobre figurino encontra-se focada ora como uma pequena partícula dentro da direção de arte ou design de produção do cinema, na maioria das vezes menos citada do que a cenografia, fotografia e demais componentes da mise-en-scène (ARAGÃO, 2009; BUSTAMANTE, 2008; COSTA COUTO, 2004; WEINBERG, 2004; ZATTI, 2010); Estudos de cunho analítico sobre referências filmicas de figurino (FERNANDES DA SILVA, 2005; MOURA, 2010; SANTOS, 2010); Como autorreferência de figurinistas com suas produções e processos particulares, ou das influências na indústria da moda pelo cinema (REGEN, 2007; SETTE, 2011).

Revedo o documentário “Identidade de nós mesmos” (*a notebook of cities and clothes*), de Win Wnders (1989), algumas passagens textuais reforçaram um certo desconforto sobre como a moda, a indumentária, por conseguinte o figurino, são muitas vezes ignorados ou simplesmente tratados como algo dado, nas reflexões feitas

nos estudos da comunicação, inclusive, mais especificamente, de cinema. Win Wenders (1989) fala ainda no início do documentário: *“O mundo da moda? Estou interessado no mundo, não na moda. Mas talvez eu tivesse desprezado a moda rápido demais. Porque não examiná-la como qualquer outro ramo... como o cinema, por exemplo...talvez ele e a moda tivessem algo em comum”*.

A indumentária está presente na vida do ser humano desde os tempos primitivos, exercendo várias funções, dentre elas: proteção, distinção, comunicação, representação de práticas sócio-culturais e cada vez mais, identidade. A partir dela, o corpo constrói significados e manifestações visuais, textuais e psicológicas, propondo continuidades e rupturas, concretização de discursos, bem como apontam lugares, épocas e posturas.

Sabendo que um filme é feito de vários elementos, a citar - roteiro, cenário, fotografia, direção, som, edição, figurino... – o que leva este certo desinteresse pela indumentária? Segundo Scmitt, historiadores como Jacques le goff, Georges Duby, Phillips Ariès e Jean Delumeau, entre outros, se debruçaram sobre o valor do traje no período final da idade média, refletindo sobre o homem comum, inevitavelmente verificaram *“modificações drásticas na maneira que o medievo percebia o mundo a sua volta, e conseqüentemente, que percebia a si próprio. É aqui que reside o ponto nevrálgico do nascimento da Moda e que, paradoxalmente, é academicamente pouco explorado por ela”*. (Schmitt, p.179 apud CALANCA, 2008:183).

A partir do Renascimento, segundo Svendsen (2010) a moda é um dos fenômenos mais influentes na civilização ocidental, sendo uma compreensão de nós mesmos e de nossa maneira de agir e afeta a relação das pessoas sobre si e aos outros. Nos valem a todo instante de trajes, ornamentos, manipulação do corpo como formas de expressão articulada e elaboração discursiva (CASTILHO, 2004). Na maioria das culturas, a roupa é adotada como referencia de identificação de valores capazes de revelar aspectos de um determinado contexto sociocultural (PEREIRA; CONRADO; RODRIGUES. In Bonadio e Mattos, Historia e cultura de moda, 2011). Além disso, a roupa carrega consigo, segundo Stallybras, um poderoso tipo de memória capaz de tornar presente um corpo ausente, através das marcas e cheiros, nela deixados. *“Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem”* (STALLYBRAS, 2008:10).

A roupa, afora seu atributo de objeto, é uma importante forma de expressão, capaz de possibilitar ao sujeito que o veste, recursos de manipulação e direcionar determinados tipos de comportamentos “*dos outros – e do próprio sujeito em questão*” (CASTILHO, 2004:37). Isto se dá porque o vestuário é uma forma de linguagem que possibilita o indivíduo incorporar à sua aparência valores semânticos que são captados pelas pessoas à sua volta (BARTHES, 2005). A manifestação da linguagem da roupa explicita também a dimensão ficcional na narrativa, materializando o “outro” que é a personagem, ou como citou Marília Pera (MUNIZ, 2004), denunciando sua alma e manifestando a gestualidade do corpo, necessária nas cenas. Num sentido simbiótico, este processo acontece de acordo com Katia Castilho porque:

“o movimento inerente ao corpo é resultante das articulações entre as partes que o compõem e, delas, pode-se aprender a codificação de gestos como forma primária de sinalização que ganham um significado preciso diante de situações importantes que garantem a sobrevivência, o desenvolvimento e a manutenção da cultura humana. A associação entre o corpo, gestualidade e os elementos de decoração e vestuário estabelece interações diversas em vários níveis de posicionamento e de reconhecimento social que permitem ao ser humano expressar-se amplamente nas manifestações discursivas que o presentificam em seu contexto social” (CASTILHO,2004:40)

Ambos, corpo e traje, dispõem conjuntamente de significados discursivos. A indumentária nos emoldura, sugerindo determinados movimentos, provocando sensações, funcionando como uma máscara (PITOMBO, 2013) que nos faz incorporar personagens, funcionando como um “*potencial configurador e definidor das possibilidades sensório motoras do homem e que este corpo que poderia ser pensado como algo estático, definido identitariamente, é submetido a transformações múltiplas, através, inclusive, do simples ato de vestir*” (PITOMBO, 2013:116).

Reforçando o pensamento acima, Goffman, no seu livro “A representação do eu na vida cotidiana” fala da atuação do indivíduo e das impressões criadas para convencer a si mesmo e aos demais na representação de um determinado papel, profissional, por exemplo, e cita Park (1950) para explicar nossas máscaras, responsáveis pela “concepção que formamos de nós mesmos”. Para PARK,

“Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra ‘pessoa’, em sua acepção primeira queria dizer máscara. Mas, antes, o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre e em todo lugar, mais ou menos, conscientemente, representando um papel [...] é nesses papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos.” (PARK, 1950:249, in GOFFMAN, 2013:31)

3. Figurino e experiência da identidade.

Retomando “Identidade de nós mesmos”, Yohji Yamamoto, o estilista registrado por Wenders, num dado momento fala do seu processo, sobre o que ele pensa ao criar suas roupas e sobre suas referências, dentre tantas, uma especificamente, exemplifica de forma mais clara como uma determinada vestimenta é capaz de nos auxiliar na construção de máscaras para exercermos os papéis acionados na vida. Yamamoto folheia o livro “Homens do Século XX” do fotógrafo Alemão August Sander, que contém fotos de trabalhadores e nos apresenta diversos tipos de trajes para cada papel exercido. Ao passar das páginas, a cada imagem, ele diz exercitar a capacidade de acertar a função daqueles homens somente pela foto e só depois ler a legenda. Para ele, o vestuário é sempre pensar em você, em mim.

Wim Wenders (1989) descreve no mesmo documentário, sua sensação ao comprar uma blusa e um paletó de Yohji Yamamoto, como ele mesmo disse, seu primeiro encontro com Yohji foi, de certa forma, uma experiência de identidade”. Ele relata o quão diferente foi sua experiência ao vestir aquela camisa e aquele paletó. Aquelas vestimentas para ele, eram velhas e novas ao mesmo tempo. Wim Wenders diz:

No espelho, eu me vi, claro, só que melhor... mais eu do que eu era antes, e tive uma estranha sensação: eu estava vestindo...sim, não sei descrever de outro jeito...eu estava vestindo a própria camisa e o próprio paletó... e, dentro deles, eu era eu mesmo, sentia-me protegido...como um cavaleiro numa armadura. Protegido pela camisa e pelo paletó? Um formato, um corte, um tecido? Nada disso explicava o que senti: minha vida de mais longe, de mais fundo. Aquele paletó lembrava a minha infância e o meu pai...como se a essência dessa lembrança fizesse parte da peça (...) o paletó era uma tradução direta daquela sensação... e a exprimia bem melhor do que as palavras. O que Yamamoto sabia sobre mim, sobre todos?(WENDERES, 1989. 8’)

Seja no Casaco de Marx, no paletó de Yamamoto, ou até mesmo o vestido de Laerte, extrapolando os exemplos discutidos acima, *“as roupas têm uma vida própria: elas são materiais e, ao mesmo tempo, servem de código para outras presenças materiais e imateriais”*(STALLYBRAS), a roupa é sempre mais que o tecido e o ornamento, estende-se ao comportamento, determina este último tanto quanto o põe em evidência: marca as etapas da vida, contribui para a construção da personalidade, apura a distancia entre os sexos (BRAUSTEIN, 1990:556), elas traduzem e transferem identidades, da mesma maneira que nos auxilia na percepção de um determinado local, tempo histórico ou atmosfera (COSTA, 2002:38), tanto na vida cotidiana quanto na narrativa ficcional.

Wenders, ao afirmar que o paletó exprimia melhor do que palavras suas sensações, ele confirma o quão imaturo pode ser desprezar a importância da moda, da indumentária, e mais ainda, dentro do contexto deste artigo, do figurino.

4. O figurino como o “menor” na narrativa filmica.

A partir das considerações feitas anteriormente sobre o percurso histórico ou mesmo acadêmico da temática do figurino cinematográfico, surgem novas questões: Por que a comunicação pouco se interessa por essa linguagem? E, qual o sentido/motivo dos estudos de cinema, ao aborda-lo superficialmente ou de forma insipiente, tratar o figurino como menor, marginalizando-o? Se como demonstrado, no decorrer do texto, o traje é fundamental e imprescindível para a representação do eu” e por conseguinte, para construção da personagem. O figurino situa-se na construção de sentido como uma estrutura ausente, ou imperceptível, não sendo levado em conta como componente dos elementos consagrados ou canônicos do sentido fílmico. É um elemento menor, estritamente falando, mas que aciona outros aspectos vinculados na narrativa.

Refletindo a respeito do figurino como menor no cinema, o mesmo pode ser articulado com a teoria deleuziana do maior-menor, pensando o figurino como um aspecto da produção filmica que, apesar de pouco abordado nas reflexões sobre cinema, estabelece bases significativas para a construção e reconstrução de identidades e imaginários através das narrativas filmicas e, portanto, se encaixa na ideia do menor proposta por Gilles Deleuze. De acordo com Schollhammer (2009), para Deleuze e Guatarri,

“Menor” é aquela prática que assume sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos (...) e que aceita o exílio no interior das práticas discursivas majoritárias, (...)e deixando emergir (...) o estranhamento (...)de quem aceita e assume o não-lugar como seu deserto. (SCHOLLHAMMER, 2009:5)

Apesar de Deleuze e Guatarri, falarem sobre a literatura menor, dentro do contexto deste trabalho, tentaremos articular, de maneira exploratória, sobre o figurino como menor, por ser uma prática assumidamente marginalizada, que tem aceitado de certa forma esse exílio dentro das práticas discursivas dos Estudos de Cinema e Comunicação. Na definição de uma literatura menor, Deleuze e Guattari (2014: 35-37) assinalam três características fundamentais: a primeira é que a literatura menor se caracteriza como prática de uma minoria numa língua maior que é modificada “por um forte coeficiente de desterritorialização” (2014:35). A segunda é dada pela natureza imediatamente política do seu enunciado. O espaço exíguo faz com que cada caso individual seja ligado à política, abolindo assim as distinções entre o privado e o público, o íntimo e o social. E a terceira pelo fato de que “tudo toma um valor coletivo”(2014:37).

Para assumir uma prática menor, o figurino não precisa necessariamente ser minoritário, mas sim, como na literatura, na arte e no cinema, “encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE, GUATTARI, 2014:39). Claramente o figurino encontra-se em seu próprio deserto, desterritorializado, o figurino pertence a um estágio periférico da produção cinematográfica e acadêmica até o presente momento.

A natureza política do figurino caminha de mãos dadas com seu valor coletivo, está no seu esforço em se fazer existir, ainda que precariamente, sem ter um lugar central, tanto na cadeia produtiva do cinema como nas reflexões acadêmicas. Seu caráter individual é abolido em prol do social, buscando exercer seu papel dentro do todo maior que é a direção de arte. Se voltarmos no tempo da história do cinema, colocarmos uma lupa para focarmos no processo evolutivo do papel do figurino no cinema; se revisitarmos os depoimentos dos diversos figurinistas que participaram dessa linha do tempo; e se retomarmos a discussão do papel social da roupa, não

restará dúvidas de sua importância política, enquanto agenciamento, que se engrena, a partir de sua performance repleta de multiplicidades, diretamente na rede discursiva do poder institucionalizado da produção cinematográfica e de conteúdos sobre cinema. É a partir desta condição periférica, marginalizada e desfavorável que o figurino assume sua potencialidade transgressora e exerce sua verdadeira vocação e criatividade:

de produzir enunciados coletivos, que são como que os germes do povo por vir, e cujo alcance político é imediato e inevitável. Por mais que o autor esteja à margem ou separado de sua comunidade, mais ou menos analfabeta, essa condição ainda mais o capacita a exprimir forças potenciais e, em sua própria solidão, ser um autêntico agente coletivo, uma ferramenta coletiva, um catalisador (2014).

O próprio processo de construção do figurino é subversivo, por transgredir percepções a respeito de dicotomias dadas como estáveis - como o histórico e o mitológico, a realidade e a ficção - sendo esta característica potencializada quando inseridas dentro da narrativa cinematográfica. Apesar de estar à margem, como já foi explanado anteriormente, o figurino torna-se dissonante quando, ao pensar num determinado filme, de imediato surge a imagem, quase minuciosa, dos personagens, e por conseguinte, sua segunda pele - que lhes caracteriza, lhes diferencia, lhes dá identidade, gestualidade, personalidade. É bastante improvável falarmos de um personagem sem descrever, ainda que imagetica e particularmente, seu figurino. Em La revue du cinema de 1949, Jacques Manuel in Martin (2005: 76) explica:

“(...) se se pretender caracterizar o cinema como um olho indiscreto que vagueia em torno do homem, observando as suas atitudes, os seus gestos, as suas emoções, é necessário admitir que o vestuário é aquilo que está mais próximo do indivíduo, aquilo que, unindo-se à sua forma, o embeleza, ou, pelo contrário, distingue e confirma a sua personalidade.”

A história de uma personagem também pode ser delineada pelas vestes que ela enverga, compõe Costa (2002: 40), seja através do estado em que elas se encontram, as silhuetas, as texturas que apresentam, o modo como se encontram coordenadas, as cores, o contexto ou a forma como contribuem na composição da imagem pretendida em cada plano. O figurino pode ajudar ainda a diferenciar ou a tornar semelhantes

várias personagens, a agrupá-los ou a separá-los consoante o pretendido pela narrativa, ajudando ainda a identificar estereótipos em que os personagens se possam enquadrar.

Para Giannetti, talvez o figurino mais famoso na história do cinema é o de Charlie Chaplin. O figurino de Chaplin é uma indicação da classe social e do carácter, transmitindo uma mistura complexa de vaidade e tolice, o que o transforma num ser tão encantador. Os acessórios como o chapéu, a bengala e o bigode, todos sugerem o fastidioso dândi. A bengala é utilizada para dar a impressão de auto-importância enquanto vagueia confiante perante um mundo hostil. As calças muito folgadas, os sapatos enormes e o casaco demasiado apertado sugerem a insignificância e a pobreza de Chaplin. Segundo Giannetti, o figurino de Charlie Chaplin simboliza a sua visão da humanidade, a vaidade, o absurdo, o auto-engano e, sobretudo, a forte vulnerabilidade.

5. Conclusão.

Vestir-se, seja no mundo real, ou através de um personagem de ficção é imprimir ao corpo da ação contornos de identidade, seja na função social que alguém ocupa, seja nas operações narrativas do cinema. Esse aspecto resulta, de certo modo, de uma operação construída tanto histórica como culturalmente através de regularidades do ato de vestir.

Prosseguindo, tendo uma função narrativa atrelada ao desenvolvimento do personagem, o desenho do figurino opera um alinhamento entre o campo mais geral do roteiro e demais elementos filmicos, com a singularidade do personagem. Obedece, portanto a um conjunto de regularidades, de padrões que conformam sentidos à ação. Entre esses sentidos, empresta noções de identidade, estabelecendo vínculos entre o que se vê na tela e o que se conhece do mundo.

Contudo, é preciso ter em conta que as operações assimiladas pelo figurino são complexas e, por vezes, constrangidas por algumas contradições aparentes. Ao passo que se organiza em um esquema narrativo, descola-se de um mundo real, desterritorializa-se, para criar novas conexões e territorializar-se em um novo jogo de referências e sentidos. Obviamente, como elemento da narrativa que assimila e devolve discursividades para a esfera da cultura, o exercício de remoldar territórios entre o real e o ficcional é constante. Em um certo sentido permite o entendimento do

processo de alteridade, este, essencial para perceber os contornos identitários entre modos de vestir que organizam os espaços de ideias. É certo, todavia, que essa percepção do “outro” deve ser circunstancializada a representação da narrativa. Um processo de representar que segue não a ordem de copiar o real, mas de substituir, de elaborar um processo a partir de referenciais externos.

Nesse preciso sentido, o figurino é um dos elementos que permite atar as relações entre as esferas do real e do ficcional. Ele opera essa transcodificação tanto pelo reconhecimento de referenciais prévios, pelo modo como os assume, como também estabelece uma relação de identidade enquanto experiência. O vestir, nesse caso, atua na construção do personagem inserindo valores que não se separam do conjunto de memórias, reconhecimentos, recuperações e vivências que toda roupa carrega.

“Existe, de fato, uma estreita conexão entre a mágica das roupas perdidas e o fato de que os fantasmas, frequentemente, saem dos armários e dos guarda-roupas para nos estarrecer, nos assombrar, talvez até mesmo para nos consolar”. STALLYBRAS, P.20).

De certo modo, perceber esse aspecto não garante a emancipação do figurino, no sentido de pensa-lo ou alça-lo ao nível dos outros recursos incorporados na narrativa, como a fotografia, a montagem, os diálogos, etc. Mas de certo modo essa preocupação perde força quando contemplamos a perspectiva de “menor” trabalhada por Deleuze. É nesse “menor” que não pode ser desmembrado do conjunto orgânico do cinema que fala e contribui através de sinais quase cifrados. Como um sotaque. Capaz de dizer mais do que o conteúdo. O figurino, ao seu modo, é um menor que fala nas entrelinhas e deixa-se mostrar na sua verdadeira vocação.

7. Referências.

BARTHES, Roland. **Imagem e Moda. Inéditos vol3**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BONADIO, M. C.; MATTOS, M. F (org.). **História e cultura de moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

CASTILHO, Káthia. **Moda e Linguagem**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

COSTA, Francisco. **O Figurino como elemento essencial da narrativa**. Sessões do Imaginário, 2002.

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/teo/ojs/index.php/famecos/article/view/775>

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995a. v. 1.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995b. v. 2.

_____. **Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997b. v. 5.

ECO, Umberto. **Psicologia do Vestir**. Lisboa: ASSIRIO & ALVIM, 1989.

GAINES, J. & HERZOG, C. **Fabrications: Costume and the Female Body**. New York, 1990
Schmitt, p.179 apud CALANCA, 2008:183

GOFFMAN, Erving. **A Representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: vozes, 2013.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus: o figurino em cena**. Rio de Janeiro: editora Senac, 2004.

PITOMBO, Renata. **As Formas da moda: comportamento, estilo e artcidade**. São Paulo: Annablume, 2013.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari**. *Revista Ipotesis de estudos literários*. UFJF, 2009. <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/As-pr%C3%A1ticas-de-uma.pdf>

STALLYBRAS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**2008. Belo Horizonte: Autentica, 2008.



SVENDSEN, **Lars**. **Moda uma filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

WENDERS, Wim. **Notebook of cities and clothes (Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten)**. Filme documentário. 79min. Paris - Berlim: Centre Pompidou, Centre de Creation Industrielle, Road Movies Filmproduktion, 1989