

PARA VESTIR A CENA CONTEMPORÂNEA: SÉCULO XVIII

Desdobramentos artísticos a partir de um traje do século XVIII

Viana, Fausto; Livre-docente; Universidade de São Paulo, faustoviana@usp.br¹
Italiano, Isabel Cristina; Doutora; USP, isabel.italiano@usp.br²
Nakano, Fábio; Doutor; USP, fabionakano@usp.br³

Resumo: O trabalho apresenta resultados preliminares do projeto *Para vestir a cena contemporânea*, com foco em vestidos do século XVIII, registrados por Carlos Julião (1740-1811) e em um robe à l'anglaise presente em azulejaria na Bahia, e modelado a partir de exemplar semelhante encontrado no museu Victoria and Albert de Londres, no Reino Unido. O artigo apresenta ainda quatro possibilidades de uso criativo deste traje por artistas, performers e outros profissionais da cena.

Palavras chave: Traje de cena; modelagem; performance.

Abstract: This paper presents preliminary results of the project *Dressing up the contemporary scene*, focusing on dresses from the 18th century, registered by Carlos Julião (1740-1811) and a robe à l'anglaise found in tiles in Bahia and recreated from a similar dress found in the Victoria and Albert Museum in London, United Kingdom. The paper also introduces four possibilities of creative use of this costume by artists, performers and other professionals from the scene.

Keywords: Costume design; pattern making; performance.

Introdução

O projeto *Para vestir a cena contemporânea: moldes e indumentária no Brasil dos séculos XVIII e XIX* trata da criação, modelagem e confecção de trajes brasileiros e preenche uma importante lacuna nos estudos sobre os séculos XVIII e XIX. É voltado para o trabalho das artes cênicas - notadamente da criação dos trajes de cena de caráter mais realista aos mais experimentais e recriações artísticas, da performance e suas variantes.

A indumentária é importante registro da identidade nacional de um povo e o projeto identifica e organiza material iconográfico e textual sobre a indumentária

¹ Professor livre-docente da Universidade de São Paulo. Mestre em moda e artes. Doutor em artes cênicas (ECA-USP), e em museologia (ULHT-Portugal). Autor do livro *O figurino teatral e as renovações do século XX*, *Dos cadernos de Sophia Jobim, Traje de cena como documento* e *Os trajes da Igreja Católica- um breve manual de conservação têxtil*, dentre outros.

² Professora da Universidade de São Paulo, pesquisadora nas áreas de modelagem e alfaiataria histórica e contemporânea, têxteis eletrônicos e computadores vestíveis. Co-autora dos livros *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX* e *Para meninas, meninas e suas bonecas: moldes e moda para crianças no Brasil do século XIX*.

³ Fábio Nakano é docente do curso de Sistemas de Informação da EACH - USP, doutor em bioinformática e graduado em engenharia elétrica.

brasileira ou usada no Brasil através do estudo de diversas categorias de trajes, que incluem os militares, eclesiásticos, etnográficos e civis. Objetiva concluir estudos já iniciados em projeto anterior sobre trajes interiores (ou roupa íntima) do século XIX no Brasil, gerando os seus moldes, o passo a passo da sua construção e protótipos; complementar os estudos dos trajes da Família Imperial brasileira ainda existentes em coleções de museus ou de particulares e elaborar pesquisa sobre aspectos políticos, sociais, econômicos que refletiram na produção de material têxtil no Brasil ou fora dele. Temas a serem abordados incluem o pano de fundo histórico e social do Brasil no século XVIII; a vida no Brasil do século XVIII; tecidos, vestimentas e modas no Brasil do século XVIII; trajes das Minas Gerais no período dos Inconfidentes; comércio e produção de têxteis; diferentes tecidos usados no século XVIII; cores dos tecidos; quem costurava os trajes e categorização de trajes.

O projeto prevê ainda a organização de um portal eletrônico para extroversão dos dados de pesquisa e seus produtos, que pode vir a se tornar um centro de referência, quase um museu virtual, interligando por via eletrônica acervos de mesmo recorte temático. Acervos ligados ao fazer teatral (com referências de moda e indumentária) dariam ao consulente pesquisador inúmeras fontes de pesquisa em um só lugar.

Neste artigo, descreve-se o processo empregado na elaboração de um traje do século XVIII que se desdobra em quatro novas possibilidades de uso artístico na contemporaneidade. Foi escolhido o traje representado na aquarela de Carlos Julião (1740-1811), um engenheiro luso-italiano que veio ao Brasil no final do século XVIII e fez importantes registros pictóricos do que via no dia a dia da colônia portuguesa. Não era sua função principal, já que servia ao governo português em outro cargo, mas seus desenhos compõem talvez o mais importante registro iconográfico brasileiro do século XVIII. Para a equipe do projeto, o trabalho de Julião no século XVIII tem a importância dos registros feitos por Jean-Baptiste Debret (1768-1848), integrante da Missão Artística Francesa, contratada por D. João VI para ampliar a atuação das Belas Artes no Brasil recém tornado sede do império português, com a vinda da família Real de Lisboa para o Rio de Janeiro.

A metodologia é resumida da seguinte maneira: encontra-se o traje brasileiro. No período em questão, normalmente esta escolha se dá por registro iconográfico, pela inexistência do traje material. Buscam-se nos museus nacionais exemplares semelhantes e esgotadas estas possibilidades, parte-se para os museus com os quais a equipe do projeto já tem parcerias, notadamente o Victoria and Albert Museum e os museus portugueses como o Museu Nacional do Traje e Museu dos Coches (ambos em Lisboa), além do Palácio Nacional de Queluz (na cidade de mesmo nome).

A seguir, agendam-se visitas e vai-se até o museu escolhido para ver e estudar a peça. Os componentes do traje são medidos, fotografados e analisados: acabamentos, materiais empregados, botões, fechamentos, sobreposições, enfim, tudo aquilo que compõe o traje enquanto objeto material (e também museal, no caso). Sempre que possível são analisadas as modificações feitas no traje ao longo dos anos. Por exemplo, foi muito comum no século XIX na Inglaterra transformarem vestidos do século XVIII em costumes para festas à fantasia, as mascaradas, que foram um fenômeno social no período. Estas alterações podem ser percebidas de diversas maneiras: costuras desfeitas, marcas de cortes anteriores e também a partir dos relatos apresentados pelos doadores dos trajes para o museu.

Para o trabalho de modelagem, além da visita aos museus, usou-se especificamente neste vestido os seguintes referenciais teóricos: WAUGH (Ano); ARNOLD (1972) e os textos e ilustrações publicados por DIDEROT (1751-1780) na L'Encyclopédie, especificamente nas Arts de l'habillement: recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques, avec leur explication. Como referências da pesquisa histórica, NOVAIS (1997) e FAUSTO (2007).

De volta aos laboratórios no Brasil, a modelagem do traje é feita em papel e a partir dela, um primeiro protótipo em algodão cru é costurado. Nesse traje são feitas as avaliações e, se necessário, ajusta-se a modelagem e um segundo protótipo aperfeiçoado será confeccionado. A partir da última modelagem é que serão gerados os experimentos artísticos.

Figura 1-Detalhe do processo de medição dos trajes. Um caraco, do século XVIII, do V&A.



Figura 2-Detalhe do botão e das costuras do caraco da foto anterior.



Figura 3- Foto com zoom, feita com microscópio, mostrando como o tecido fica quando perfurado por alfinetes.



Fotos: Fausto Viana

Neste artigo, apresentamos o protótipo final em algodão cru; uma versão em tecido com motivos vegetalistas; um traje criado especificamente para uma adaptação do texto *O corpo da mulher como campo de batalha*, de Matéi Visniec e um traje experimental que faz uso do Arduino, uma plataforma de prototipagem eletrônica de hardware livre e de placa única, que permite criar, controlar e manipular efeitos visuais e sonoros muito fáceis de serem utilizados por amadores e artistas.

O protótipo em algodão cru

A elaboração dos trajes do projeto *Para vestir a cena contemporânea* segue a categorização estabelecida por VIANA (2015). Os trajes se dividem basicamente em eclesiásticos, militares e civis. Dentro de civis, há uma subcategoria chamada sociais, que é onde estes trajes das imagens 4, 5, 6 e 7 se situam.

Nem sempre se encontra um traje exatamente igual, como no caso dos militares, mais fáceis de serem reproduzidos exatamente iguais e sem as flutuações de estilo e detalhamentos que a moda permite. A figura 5 foi encontrada na prancha de número 22 de Carlos Julião (ver CUNHA, 1960). Trata-se de um vestido, um robe aparentemente à la française (em função da estomaqueira), mas com saia à l'anglaise, sem ancas grandes. É composto por basicamente quatro peças: saia,

corpete com cauda, uma estomagueira e um saiote, o chamado *petticoat*. Para dar mais volume, mais de um *petticoat* poderia ser usado, e seu material variaria em função da estação do ano, podendo ser de algodão e também de lã, para os dias frios. Nas extremidades dos braços, *engageants*, uma camada simples ou dupla de rendas costuradas nas mangas e retiradas para serem lavadas separadamente.

Figura 4-Detalhe da prancha 36 de Carlos Julião. Atente para o franzido na barra da saia.



Figura 5- Robe à la française, com estomagueira. Detalhe da prancha 22 de Carlos Julião.



Figura 6- Detalhe da prancha 20 de Carlos Julião.

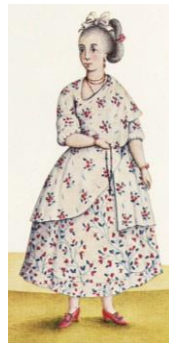


Figura 7-Um robe à l'anglaise, retratado nos azulejos do prédio da Reitoria da UFBA.



Fonte: Biblioteca Nacional.

Fonte: NOVAIS, 1997:247,

O vestido da figura 7, que está pintado em azulejos do século XVIII na Reitoria da Universidade Federal da Bahia, é um típico traje à l'anglaise. O vestido da figura 8 foi encontrado na Blythe House, um espaço privilegiado com reservas técnicas do Museu Victoria and Albert na cidade de Londres, no Reino Unido.

Este tipo de algodão do traje do V&A fez a fortuna de muitas cidades na Índia antes de começar a ser fabricado na própria Inglaterra, ainda no século XVIII. O material era recebido então em estado bruto na Inglaterra, vindo da Índia, e recebia o tratamento na Inglaterra. Neste caso, foi particularmente agradável encontrar não só o vestido, mas também o tecido, um algodão carimbado do qual é possível ver um detalhe na figura 8: além do aspecto delicado, é muito leve e fresco. A semelhança com os tecidos das outras gravuras de Carlos Julião do século XIX é impressionante (ver exemplos nas figuras 4 e 6).

Figura 8- Robe à l'anglaise do museu Victoria and Albert. O traje é de 1780 e de procedência inglesa.



Fonte: Victoria and Albert Museum.

Figura 9- Detalhe do algodão usado no vestido do V&A.



Foto: Fausto Viana.

As figuras 10 e 11 mostram o vestido e o saiote nas mesas do V&A, durante o processo de pesquisa, descrito como já visto.

Figura 10- O vestido na mesa do V&A, pronto para ser medido e fotografado.



Foto: Fausto Viana.

Figura 11- O saiote no V&A. Em momento algum é facultado ao pesquisador manipular o traje com as próprias mãos. O museu mantém uma assistente que faz isso, a pedido do pesquisador.



Foto: Fausto Viana.

O vestido tem na parte superior, na linha do decote, uma amarra que pode ser usada para ajustar o vestido no busto da usuária. Antes do vestido, a senhora que o vai portar deve vestir uma chemise, uma espécie de camisa comprida em algodão ou linho. Na sequência, um corset ou corpete estruturado com barbatanas, que é onde o vestido vai ser alfinetado. O fechamento deste vestido

é assim: vários alfinetes são colocados nos dois lados do vestido, as duas bordas apenas se tocam, não se sobrepondo. Se houvesse uma estomaqueira no traje, por exemplo, as duas bordas seriam colocadas alinhadas com as extremidades da estomaqueira e nela alfinetadas. É bem possível que a usuária fosse espetada, eventualmente, mas o corset é bem grosso e resistente, o que dificultaria a entrada do alfinete na pele da mulher.

O vestido das figuras 13 e 14 já é o protótipo final do traje do V&A.

Figura 12- O protótipo em algodão, sem a chemise por baixo. Figura 13- As costas do protótipo.



Foto: Fausto Viana.



Foto: Fausto Viana.

Uma possível recriação

O vestido em algodão cru, em si, já poderia ser usado por algum figurinista ou performer de teatro. A inspiração é como se o ponto de partida fosse uma tela em branco, vazia, pronta para receber as informações que o artista deseja transmitir.

Foi realizada também uma experiência com um tecido floral, seguindo absolutamente a mesma modelagem e modo de execução do protótipo. Este traje poderia ser usado por aqueles que desejam recriações de trajes históricos para uso nas artes cênicas. A recriação usa técnicas de construção que surgem da investigação de trajes do período histórico, mas feita com material contemporâneo. Para a discussão do termo “reconstrução”, ver VIANA, 2015, p. 48.

O traje gera certo conforto pois não há imprecisões artísticas: ele é correto na modelagem, no padrão da estampa, nos arremates. Seria necessário verificar sua adequação ao período histórico do texto ou da performance sendo elaborada. Trata-se de um caminho seguro para aqueles que não desejam cometer erros ou imprecisões históricas.

Figura 14- O vestido em algodão estampado, frente.



Foto: Fausto Viana.

Figura 15- O vestido em algodão estampado, costas.



Foto: Fausto Viana.

Um experimento um pouco mais extremo

Com base no texto do romeno Matéi Visniec, *O corpo da mulher como campo de batalha*, escrito em 1997, foi desenvolvido o próximo traje.

A obra narra o encontro de duas mulheres, Dorra e Kate. A primeira é uma vítima da Guerra da Bósnia e está grávida após ter sido estuprada por um homem de etnia distinta da sua. Kate é a americana voluntária que trabalha no hospital em que a refugiada está internada.

Macksen Luiz, crítico do Jornal O Globo, escreveu que:

A guerra, com seu séquito de horrores, destrói corpos, mentes e territórios, deixando feridas insepultas e histórias para não esquecer. “O corpo da mulher como campo de batalha”, do romeno Matéi Visniec, revive uma guerra particular a ser lembrada, que duvida do porquê de contá-la e da capacidade de entendê-la. Dorra (...) e Kate (...) se confundem nos despojos emocionais deixados no terreno arrasado das contendidas. A purgação das dores está na forma como narram o que parece ser impossível conter com palavras.

Mesmo duvidando de que o tempo cura tudo e de que não há razão para o absurdo de muitos atos, restam possibilidades redentoras, ainda que apenas para que se continue. Os Bálcãs, com suas etnias irreconciliáveis e “povos que nunca tiveram país”, são o cenário da violação do corpo feminino e de valas em que estão enterrados cadáveres da barbárie. A Europa é metaforicamente representada por “um monte de pedras velhas”, sobre as quais, nesse solo árido, caminha “o homem desesperado pela fragilidade do sentido da linguagem”. O texto de Visniec transita entre esse pano de fundo e o conflito das duas mulheres, confrontadas com o feminino para além de nacionalidades. (Jornal O Globo, 08 de junho de 2016)

Para este exercício, optou-se por fundir Dorra e Kate em apenas uma personagem, em uma adaptação possível do texto do romeno para um tempo-espaço não datado, quase universal para situações de violência semelhantes. A temática feminina e da violência contra as mulheres na guerra naturalmente permaneceriam. A personagem, que deveria ser interpretada por uma atriz gestante, sem nenhuma roupa interior, usa um vestido feito com a mesma modelagem do protótipo, mas com método construtivo diferente. O corpete é feito de retalhos diversos e flores ressecadas, mortas. A estampa do tecido, agora difusa entre uma profusão de ideias, retrata a árvore do conhecimento, de onde não só o traje, mas todas as tradições regionais implicadas teriam tido sua origem. A árvore também pode ser associada à árvore da vida, da esperança que sempre se renova e que é citada no texto original.

A saia foi feita de maneira que possa ser inteiramente aberta, retirada pela atriz, e trabalhada junto ao público que se renova a cada apresentação, através do bordado, da pintura e do desenho. Imageticamente, a saia foi dividida em três planos: infância perdida, mundo adulto, infância que se renova. O trabalho visual na saia teria sido feito pela própria paciente/ vítima estuprada / gestante, em momentos distintos de alegria, comiseração, alucinação... É um retrato gráfico e físico de sua mente.

A referência principal de todo este quadro/saia são os trabalhos psiquiátricos, com finalidade curativa (como os que a psiquiatra Nise da Silveira propunha) ou expressiva (como no caso do artista esquizofrênico Bispo do Rosário).

Figura 16- O vestido para *O corpo da mulher*, frente.



Foto: Fausto Viana.

Figura 17- O vestido para *O corpo da mulher*, costas.



Foto: Fausto Viana.

O quadro 1 traz um resumo das informações expostas na saia e o quadro 2 traz imagens que foram trabalhadas em cada parte do painel.

A proposta deste traje de cena, muito mais performática do que uma visão tradicional do texto possibilitaria, ganha em proximidade com o público. Este, além de tudo, passa a ser coautor do traje junto com a personagem. Ele vai interferir, vai deixar marcas na saia, vai participar do processo de libertação da personagem e eles vão, juntos, ao encontro da solução final para a situação que é salvar a criança que está no ventre da mãe: não cortar a vida da criança é um paralelo poético com “vamos cortar esta árvore velha para permitir que uma nova árvore surja para sua alegria e felicidade”, como propõe o autor.

Quadro 1- A saia da personagem em *O corpo da mulher* como campo de batalha.

ÁREA 1 - Infância perdida	ÁREA 2- Mundo adulto	ÁREA 3- Infância que se renova
<p>A gravura principal é a do menino sírio Aylan Kurdi, de 3 anos, morto em 2016, cujo corpo foi encontrado na praia, na costa da Turquia.</p> <p>As flores lamentam e representam também outras crianças mortas na guerra.</p>	<p>A gravura principal é a de um soldado morto em uma trincheira, na segunda guerra Mundial.</p> <p>Ao lado, uma imagem de um adulto socorrendo outro, aplicando soro na veia, em uma Pietá completamente revisitada e cruelmente</p>	<p>A gravura principal é a de uma menina, Hudea, de 4 anos. A imagem foi tirada no campo de refugiados de Atmeh na Síria, em dezembro de 2014.</p> <p>O fotógrafo usou uma lente e a menina levou um susto e “se rendeu”, pois pensou que era uma arma.</p>

	determinada pelo terror da guerra na Síria.	Lembrancinhas de maternidade foram recolhidas e colocadas no painel, como esperança de renascimento, da alegria da chegada... Com a mesma finalidade, a árvore do conhecimento / da vida.
Frase do texto: "Não me diga que o tempo cura tudo..."	Frase do texto: O pênis do novo guerreiro está encharcado do grito das mulheres violadas (...)	Frase do texto: Para sua alegria e felicidade, uma nova árvore será plantada.

Elaborado por: Fausto Viana.

Quadro 2- A divisão em áreas do painel feito pela saia.



Elaborado por Fausto Viana..

Um experimento tecnológico

A tecnologia tem oferecido muitas oportunidades para os criadores de trajes de cena. Um bom exemplo são alguns trajes usados no espetáculo *Michael Jackson: The Immortal World Tour* (2011), do Cirque du Soleil ou mesmo alguns trajes já considerados clássicos, como o da dançarina de burlesque no musical *Gypsy* (1962), em sua versão cinematográfica, em que uma atriz seminua representava uma árvore de Natal iluminada, com aparência erotizada, ao gosto do burlesque.

Para o exercício com este traje, criou-se uma personagem a partir do traje do século XVIII. O propósito, mais uma vez, era criar um traje interativo com o público, de maneira simples e eficaz e que os princípios descobertos aqui pudessem ser reutilizados em outros trabalhos em que os performers buscassem este tipo de interatividade.

O projeto receberia o nome de Motherhood, escolhido justamente para que o público percebesse rapidamente as possibilidades de interação. A inspiração para o trabalho com as cores veio da teoria dos chacras indianos, que são centros de energia no corpo e fora dele e cada um tem uma cor. Em determinados momentos, um sentimento pode pulsar mais forte e irradiar esta energia para os outros chacras, que mudam temporariamente de cor. Por exemplo: um ato extremo de amor gera uma cor rosa suave. Já um grande ciúme, ou uma inveja profunda, poderia gerar um vermelho enegrecido, sujo, contaminado.

Figura 18- Os sete chacras básicos e sua localização.



Fonte: <<http://oraculosdamagia.com.br/chacras>>. Acesso 28 jun. 2017.

Foram escolhidos oito sentimentos ou estados emocionais e eles foram relacionados a uma cor. Evolução, cor lilás. Contemplação, azul. Amor, rosa. Paciência, verde. Inspiração, amarelo. Ira: laranja, vermelho e roxo. Ódio: marrom e vermelho. Paixão: vermelho intenso.

Os estados emocionais serão representados no traje, por meio de diodos emissores de luz vermelha, verde e azul (LEDs RGB) costuráveis, ativados

dependendo do estado emocional escolhido. Um Arduíno faz o controle dos LEDs costurados ao traje. Para acionar os diversos estados emocionais representados no traje, optou-se por uma arquitetura interativa, ou seja, que permitisse que qualquer pessoa pudesse interagir com o traje e decidisse qual sua configuração. Para isso, o acionamento dos LEDs é feito através de qualquer navegador internet que acesse o servidor Web instalado no vestido. A página Web possibilita a escolha do estado emocional e, também, a velocidade com que o estado emocional vai se manifestar.

A velocidade está representada pelos estágios da vida do ser humano, em etapas que vão desde a “infância”, associada à primavera, seguida pela “juventude”, associada ao verão, “idade madura”, associada ao outono e, por fim, a “velhice”, associada ao inverno. A velocidade decresce com os estágios de vida do ser humano, partindo da “infância”, com ativação mais rápida até a “velhice”, mais lenta. Uma última possibilidade permite que o traje mantenha o estado emocional ativado, sem movimentação (opção “parado” do aplicativo).

Como arquitetura tecnológica, os LEDs endereçáveis são controlados pelo Arduino que por sua vez aguarda comandos gerados pelo componente wifi ou enviados pela interface USB. O componente wifi contém um servidor Web que responde ao acesso de qualquer navegador. Este exibirá a página para acionar os LEDs. Esta alternativa de conexão abre inúmeras possibilidades para a interação do público com trajes de cena e também com o cenário, utilizando apenas o aplicativo em seu celular. A tela do aplicativo pode ser vista na figura 19.

Figura 19- A página Web apresentada pelo servidor instalado no vestido.



Figuras 20, 21 e 22- Possibilidades do uso da luz no traje.



Fotos: Fausto Viana.

Considerações Finais

As possibilidades de desdobramentos artísticos que a pesquisa histórica de trajes pode oferecer é muito grande e variada.

Além do traje em algodão, que já oferece possibilidades criativas boas, temos o uso da mesma modelagem para as ditas recriações artísticas, quando o performer ou artista necessita de um traje com técnicas construtivas de determinados períodos históricos e só dispõe de materiais contemporâneos. Talvez seja uma zona de conforto criativo, mas todas as escolhas envolvidas- tecido e acabamento, por exemplo- já vão demandar do artista criador um esforço.

Do ponto de vista da livre criatividade artística e das possibilidades expressivas que ela oferece, o traje recriado para um contexto específico de performance é certamente o mais desafiador para o performer. No traje do texto *O corpo da mulher como campo de batalha* o que se torna mais importante é justamente o uso do traje como ferramenta de suporte ao trabalho do ator, um elo material de ligação entre o performer e o público.

No traje tecnológico, o desafio muda um pouco de eixo: o espectador está envolvido como coordenador da atividade, determinando o estado emocional da personagem. O performer tem que ter um nível de disponibilidade ou uma partitura de ações muito completa, resultado de um mapeamento prévio de possibilidades de demanda do público e suas possíveis reações como performer. Ou então uma bagagem acumulada ao longo dos

ensaios e apresentações, que não deixa de estabelecer uma partitura de ações, mesmo que não formalizada.

Acima de tudo, o que se espera é que o traje, em qualquer das alternativas investigadas, seja um suporte eficaz e adequado para a expressão das ideias de todos os artistas envolvidos.

Referências

ARNOLD, Janet. **Patterns of fashion 1: Englishwomen's dresses and their construction c.1660-1860**. Hollywood: Quite Specific Media Group Ltd., 1972.

CUNHA, Lígia da Fonseca Fernandes da (Org.). **Riscos iluminados de figurinhos de brancos e negros dos usos do Rio de Janeiro e Serro do Frio**. Rio de Janeiro: Biblioteca nacional e MEC, 1960.

Diderot, Denis. **L'Encyclopédie**. Arts de l'habillement: [recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques, avec leur explication] ([Reprod. en fac-sim.]) Diderot et d'Alembert. 1751-1780. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9978d>>. Acesso em: 27 jun. 2017

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2007.

NOVAIS, Fernando (org.). **História da vida privada no Brasil**, vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ITALIANO, Isabel; VIANA, Fausto; BASTOS, Desirée. ARAÚJO, Luciano. **Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

WAUGH, Norah. **The cut of women's clothes: 1600 – 1930**. Great Britain: Theatre Arts Books, 1968.