

## **O TRAJE COMO DOCUMENTO: UM EXERCÍCIO BASEADO EM JANET ARNOLD**

The costume as document: a based exercise at Janet Arnold

Santos, Maria do Carmo Paulino dos; Mestranda;  
Escola de Artes, Comunicação e Humanidades – USP;  
mducarmow@gmail.com<sup>1</sup>

### Resumo

O presente artigo apresenta um exercício prático de reconstrução de traje de época, demonstrando no processo, as dificuldades para se reconstruir, documentar e conservar este traje. Através da pesquisa baseado nos estudos de Janet Arnold do traje funerário de Eleonora de Toledo Médici (1562), é que se teve maior compreensão da importância do traje como documento.

Palavras Chave: Traje Funerário, Documento, Reconstrução, Janet Arnold, Modelagem e Ensino.

### *Abstract*

*The present article presents a reconstruction of practical exercise of season of costume, demonstrating in the process, as difficulties to reconstruct and conserve and document this costume. Through the search based on studies of Janet Arnold burial costume of Eleonora of Toledo Medici(1562), it is that it had a greater understanding of the importance of costume as a document.*

*Keywords: Burial Costume, Document, Reconstruction, Janet Arnold, Modeling and Education.*

---

<sup>1</sup> Maria do Carmo Paulino dos Santos – mestranda em Têxtil e Moda na EACH; especialista em Moda e Criação (Fasm) e em Docência no Ensino Superior (Estácio); graduada em Desenho Industrial (UnG). Atua nas áreas de design e moda, como designer e professora nas disciplinas de modelagem, moulage, desenho e ilustração de moda e oficina de criatividade, etc.

## 1. Introdução

Segundo Carl Köhler (2001) no século XVI, a indumentária feminina sofreu grande influência espanhola. O vestido longo e volumoso, era enriquecido com diversas camadas de saias e corpetes, que eram vestidos como uma espécie de “*roupa de baixo*” ou “*traje interior*” (peça usada sob o vestido como por exemplo: a anágua<sup>2</sup>) que em muitas vezes eram ornamentadas com galões e bordados. E, dependendo da abertura da primeira saia, os detalhes das peças de baixo ficavam aparecendo. A roupa de baixo, também é denominada por Fausto Viana (2015, 2014) como '*traje interior*' na categoria do traje. Ainda no século XVI, este modelo de vestido passou a ser confeccionado em duas partes: o corpete bem justo ao corpo, com decote marcado rente ao busto e aberto de ombro a ombro, bem curto na altura em relação ao comprimento do corpo (medindo do ombro até linha da cintura, e preenchido com enchimento para disfarçar o volume do busto); e a saia passou a ser feita separada do corpete, tinha um caimento evasê e uma leve calda na parte traseira. Este estilo de indumentária feminina usado na Espanha, migrou para a França, Alemanha e foi visto na Itália em meados do século XVI. Na Itália, mais precisamente na região da Toscana, em Florença, observamos detalhes desta indumentária no traje funerário de Eleonora de Toledo Médici (1522 – 1562) duquesa de Florença e cónjuge de Cosimo I de Médici.

Estudando a disciplina *O figurino como Documento – da Concepção à Conservação* do programa de mestrado em Artes Cênicas na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, foi proposto a atividade de reconstruir o traje funerário de Eleonora de Toledo como exercício prático, baseado nos estudos de Janet Arnold. A base inicial foi desenvolvida em tecido de algodão crú depois, esta base poderia ser utilizada para criar um traje para a personagem Julieta – do romance *Romeu e Julieta* de William Shakespeare.

Para ilustrar a complexidade desta atividade neste artigo, abordaremos aqui a reconstrução do corpete, que ainda está em processo técnico e

2 Anágua – peça íntima feminina, usada por baixo da indumentária. Antes da Idade média esta peça fazia parte do vestuário masculino e era usado sob a camisa masculina (O'Hara, 1986, p: 19).

metodológico mas, que até o momento foram desenvolvido três bases e quatro peças. Sendo que uma destas levou em média 32 horas para ser finalizada, por ter sido costurada à mão, como no século XVI.

## 2. Desenvolvimento

Janet Arnold nasceu na cidade de Bristol em 1932 e faleceu em Londres no ano de 1998, ambos no Reino Unido, ela era uma excelente historiadora do traje, figurinista, professora, conservadora e artista. Sua pesquisa, baseava-se em artigos e investigações de restos de fragmentos têxteis, sobras de vestido ou partes deste para reconstruí-lo e documentá-lo. No traje funerário de Eleonora, Arnold apresenta o detalhamento da reconstrução do corpete de cetim, depois o corpete de veludo e em seguida a saia longa.

O corpete segundo Georgina O'Hara (1992) é parte de um vestido ou casaco situado entre o ombro e a cintura, no século XV o corpete era uma peça justa e confeccionada em duas camadas de linho para ficar firme e no século XVI usavam-se *barbatanas de baleia* para deixar a frente bem rígida. A barbatana é uma armação fina, estreita e retangular inserida entre as costuras interna do espartilho ou suporte para criar a silhueta em S. A barbatana de baleia é uma substância calosa retirada do maxilar superior da baleia. No século XII existia uma indústria de exploração da baleia na baía de Biscaia e no século XVII esta demana foi transferida para a Groenlândia. No final do século XIX com a crinolina em moda a demanda de barbatana de baleia era tão grande que as baleias ficaram ameaçadas de extinção (O'HARA, 1992. p: 35, 87).

Neste exercício é possível visualizar o desenho ilustrativo (fig.1) do vestido de Eleonora de Toledo de perfil e de costa, bem como cada parte que veremos adiante.

Fig. 1 : Desenho de Janet Arnold do traje funerário de Eleonora (1562) , Palácio Pitti, Florença.  
Fig. 2 : Palácio Pitti, Florença (www. Museusdeflorenca.com)



O Palácio Pitti (fig.2) era uma residência privada na cidade de Florença, foi construído por volta de 1440, e concebido por Luca Pitti para desafiar a família Médici, com quem mantinha um desafeto na época. Este palácio da família Pitti, passou a ser cobiçado, pelos Médici's para terem uma residência alternativa num bairro mais saudável do que a área do Palazzo Vecchio onde moravam. Com isso o Palácio Pitti passou a ser a residência oficial da família Médici, Grão-Duques de Toscana. Com o tempo o Palácio Pitti, passou por grandes adaptações de estrutura, Georgio Vasari construiu o famoso corredor Vasari que liga o Palácio Pitti ao Palazzo Vecchio (antiga residência da família Médici) através da *Galleria degli Uffizi*. Hoje o Palácio Pitti é considerado como um exemplo inovador da arquitetura renascentista, com suas salas ricamente decoradas e acopando vários museus de grande relevância na Itália, como: a *Galeria Palatina*, o *Museu da Prata*, o *Museu do Traje*, o *Museu da Porcelana*, a *Galeria de Arte Moderna*, os *Aposentos Reais* e a *Coleção Contini-Bonacossi*.

Na fase da pesquisa, Arnold procurou explorar os documentos a respeito do traje funerário de Eleonora no Palácio Pitti. E, verificou-se que Eleonora havia sido enterrada com esses trajes (fig.3 e 4) na *Sagrestia Vecchia de San Lorenzo* em Florença, aos 40 anos de idade, e que ela havia morrido devido à malária. Que em 1791, os caixões da família Médici, exceto os de mármore, foram removidos para os jazigos da *Capella di Principe de San Lourezo*. E, que estas informações estão contidas no artigo com as iniciais G.S.P., “*Esumazioni e Ricognizione delle Ceneri dei Principe Medici fatta*

*nell'anno 1857*”, gravado no Arquivo Histórico Italiano em 1888 - explicava que quando esses caixões foram abertos em 1857 não havia um memorial do funeral que pudesse detalhar sobre o embalsamento daqueles cadáveres. E, o cadáver de Eleonora foi identificado através de inspeção médica. Com isso, foi feita uma breve descrição do cadáver de Eleonora: vestia um vestido “raso-bianco”(cetim branco) que chegava até o chão, ricamente bordado com galão no corpete (fig.3) passando pela saia e bordas (fig. 4); por baixo deste vestido um outro corpete de veludo “color chermesi” (veludo carmim) com meias de seda e sapatos de ouro muito destruído; a rede ao redor do cabelo trançado era similar ao que aparece no retrato pintado por *Bronzino (pintor, nascido em Florença 1503-1572)* na *Galleria degli Uffizi*; o caixão havia sido violado e algumas jóias removidas.

Fig. 3 e 4: o traje funerário de Eleonora após exumação (

<http://realmofvenus.renaissanceitaly.net>).



Fig. 3: Corpete de Eleonora após exumação



Fig. 4 : Vestido de Eleonora após exumação

Na obra *Patterns of Fashion*, Arnold utiliza-se de recursos gráficos como o desenho junto com à escrita sobre a tela quadriculada o grid - como padrão de referência para definir medida, dando assim uma noção para a reprodução deste traje. No *design* o grid é utilizado para projetar objetos, artefatos – móveis e imóveis como explica Rafael Cardoso (2012). E, ao ilustrar com maior precisão a reconstrução do traje, Arnold parte de cada unidade do grid definido-o como uma polegada, o equivalente a 25 milímetros ou 2,5 centímetros (fig. 5 e 6).

Fig. 5 : Recorte que ilustra o padrão de reconstrução desenvolvido por Arnold. Fonte: *Patterns of Fashion*.

Fig. 6 : Recorte do desenho do corpete sobre o grid com a descrição do processo.

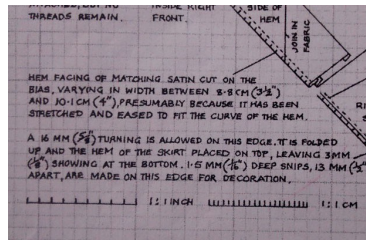


Fig.5

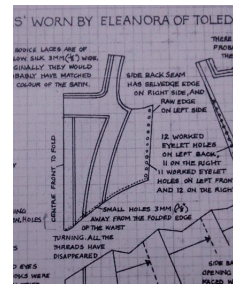


Fig. 6

Isto, exposto detalhadamente, após um longo trabalho de mensuração e observação e, disponibilizado como um método prático de reconstrução do traje, aparenta ser um exercício simples de se desenvolver. Mas, a complexidade aparece logo nas primeiras tentativas, porque construir e reconstruir algo que vestirá um corpo é complexo. O desenho no planificado ilustra todo um processo desenvolvido sobre um artefato que estava em processo de decomposição, sofreu infiltração e úmidade no solo, além disto, supõe-se que Arnold teve que recriar as partes faltantes para finalizar a obra *Patterns of Fashion*. Mesmo, estando finalizado o projeto de reconstrução do traje de Eleonora por Arnold, o processo de execução deste sofrerá ajustes para poder vestir um corpo físico nos dias atuais. O corpo feminino sofreu diversas mudanças nestes quase seissentos anos pós Eleonora (tinha a estatura e silhueta pequena, e usava espartilho, etc). A figura 7 é um slide de Arnold (até o momento não obtive a confirmação que esta senhora seria a própria Arnold, há fortes evidências que esta, seja Arnold) trabalhando neste traje antes de sua morte em 1998. Este slide faz parte de um volumoso arquivo digital que Arnold ainda em vida, deixou aos cuidados de Mary Westerman Bulgarella e Marcello Bertoni para que, após a sua morte esse material fosse doado à *Galleria del Costume in Palazzo Pitti* (Museu do Traje que fica dentro do Palácio Pitti) onde se encontra o traje funerário de Eleonora, e na condição de que este material ficasse disponibilizado para consultas futuras sem nenhum custo.

Fig. 7 : Trabalho de reconstrução do traje de Eleonora. Museu do Traje dentro do Palácio Pitti.  
Foto: arquivo pessoal do prof. Fausto Viana.



Ainda na figura 7, observamos a saia do vestido aberta sobre a mesa, bem estendida e a profissional “Arnold” dispendo sobre a saia, folhas de papel transparente para começar o processo de cópia da configuração do contorno da saia. No painel à direita e ao fundo é possível visualizar o desenho da frente do corpete de cetim, a saia do vestido, e duas folhas com as partes do livro *Patterns of Fashion*; e pendurado do lado esquerdo ao fundo na folha de papel transparente visualiza-se a configuração do corpete.

Arnold começa este exercício relatando seu processo de trabalho e como estava visualizando aquele traje: vestido de cetim, agora amarelo ouro variando para um pálido verde-amarelado em relação a cor branca de quando o túmulo foi aberto em 1857; decorado com veludo bordado com linha metal ouro; que o teste de Paolo Bensi (1986) mostra que o cetim estava originalmente na cor verde-amarelado pálido; sob o corpete de cetim, havia um rico corpete de veludo vermelho-ferrugem possivelmente o original era carmesim e que, com esta descoberta de Bensi possibilitou revisar a forma, o padrão e mesmo assim, ainda não se poderia mensurar por completo ou com exatidão a frente do corpete por ter-se deteriorado uma parte; houve parte na saia que encolheu após a abertura do túmulo..., assim Arnold foi anotando e descrevendo em que estado se encontrava cada parte daquele traje.

Ainda em vida, Arnold fundou o “*The Janet Arnold Award*” – com objetivo de aprofundar a pesquisa do traje do vestido ocidental e difundir esses conhecimentos. Quem administra esse evento é a Society of Antiquaries of

London<sup>3</sup> que tem como missão: o incentivo, a promoção e fomento do estudo, o conhecimento das antiguidades e história deste e de outros países.

## 2.1 O exercício de Arnold na prática.

O primeiro passo deste exercício foi uma tentativa de construir o molde a partir do texto e do desenho de Arnold, observando a ilustração e a posição do desenho no *grid*, medindo cada quadriculado – na vertical e na horizontal, assim foi surgindo o desenho do corpete em tamanho real como pode ser visualizado na figura 8.

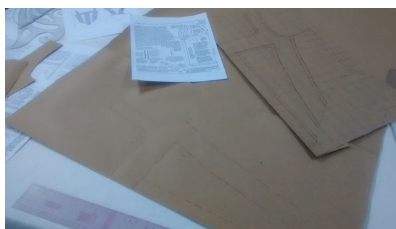


Fig. 8

Figura 8 : Desenvolvimento do molde do corpete. foto: Arquivo pessoal da autora.

O traçado do molde foi desenvolvido no papel craft, acrescentado costura e cortado uma peça para testar a base. Essa primeira amostra foi costurada na máquina de costura reta industrial e os detalhes contrastante desta peça foram vincados no ferro de passar e costurados também à máquina. Montamos somente a parte externa, surgiram dúvidas em relação a proporção e caída do ombro em relação as costas - que ao “olhar” a altura do decote costa em relação ao ombro, parecia estar muito raso e, a altura do comprimento do corpo muito curta, etc. Assim, foi levado para a aula seguinte esta amostra em processo de construção.

---

3 Society of Antiquaries of London - A Sociedade de Antiquários de Londres, Royal Charter, 1751. Ver: [Janet Arnold Award](#)



Fig. 9a, 9b e 9c : Prova de caimento da amostra no corpo da aluna Fabiana.  
Foto: Registro da aluna Inês Atayde.



Fig. 9a

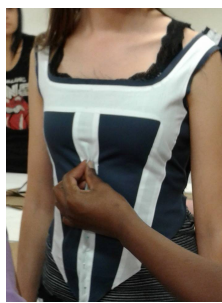


Fig. 9b

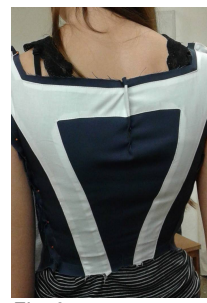


Fig. 9c

Na aula, a amostra do corpete ainda em processo de desenvolvimento, foi experimentado na aluna Fabiana (fig. 9a), em relação ao corpo da aluna, esta amostra ficou curta, sobrou tecido no ombro da frente e faltou na parte traseira. Esse detalhe acabou repuxando a parte do ombro para trás. Na parte da frente visualiza-se algumas sobras abaixo do busto que foram alfinetadas (fig.9b). Na região da costa sobrou tecido (fig. 9c) no decote e nas laterais. Com essas marcações de alfinetes, essa amostra, indiretamente passa ser observada em um corpo físico, diferente do corpo de Eleonora. Ajustamos a amostra no corpo da Fabiana, como se esta peça fosse sob medida para ela. Visualizamos a peça mesmo que inacabada no corpo da aluna, acabamos fugindo da proposta inicial. A professora chamou a nossa atenção em relação a proposta de Arnold, ela abriu uma exceção de que poderíamos desenvolver o molde sobre a medida de alguém ou até mesmo buscar uma outra maneira de se construir o molde, desde que o resultado final fosse o mesmo. Mas, não abriu mão de explicar, demonstrar e exigir que a costura deveria ser todas como eram na época de Eleonora, à mão. Seguindo os exemplos de costura abaixo, os pontos para fixar a entretela, acabamentos da parte externa e forro. Para cada etapa um tipo de ponto, vejamos:

Figura 10: 10a, 10b, 10c, 10d e 10e – Esquema de montagem e acabamento de costura da Peça.  
Foto: Registro da aluna Renata Cardoso – “Traje como documento – Eleonora de Toledo”.



Fig.10a



Fig. 10b

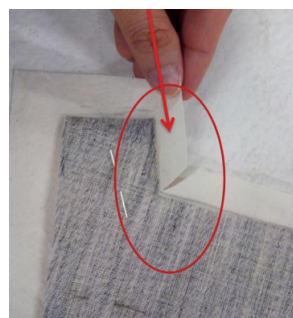


Fig. 10c



Fig. 10d

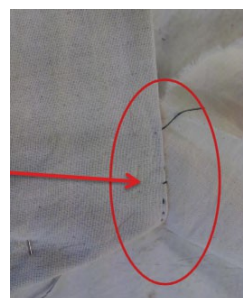


Fig. 10e

Nas etapas de costura, demonstrando os acabamentos internos - uma espécie de passo a passo, apresentado pela professora e registrado pela aluna Renata Cardoso na aula, nos permitiu esse registro fotográfico, onde: a fig. 10.a demonstra o posicionamento da entretela sobre o tecido externo do corpete e a necessidade de se deixar uma borda média de dois centímetros em toda a extremidade da entretela, importante também seria deixar esses moldes todos prontos e separados (entretela, parte externa e forro), na sequência, observa-se pontos grandes de alinhavo para segurar a borda do tecido externo sobre o forro; a fig. 10.b apresenta o ponto *herringbone stitch*, conhecido como “pé de galinha”- tem a função de fixar bem as duas partes; a fig. 10.c reforça a importância de chanfrar os cantos para manter a forma da peça; a fig. 10.d ilustra que o forro deve ser colocado a dois milímetros de distância da borda, ou seja as duas partes não terminam em paralelo – existindo um degrau entre ambas e a fig. 10.e apresenta o encaixe da parte da saia por dentro do forro com o ponto atrás – *top stitch* ou *slip stitch* .

Entendido esta etapa, o processo de construção deste traje voltou ao

ponto zero. Era necessário recomeçar um novo molde. E assim foi feito. Aproveitamos a sugestão da professora, para fazer o molde a partir das medidas de outra aluna do grupo, que tinha o busto bem definido, cintura fina e costa estreita. Após o processo de mensuração do corpo da aluna iniciou-se um novo molde.

A nova amostra foi feita sobre as medidas da aluna Fernanda, o molde teve um comportamento diferente, e acabou ficando muito distante da proposta inicial. O busto apresentou-se bem volumoso em relação a cintura, o corpo alongado, apareceu pence na inclinação das costas próximo a cava. No processo de montagem desta segunda amostra, colocamos entretela grossa e colantes. A peça começou a ficar estranha, muito dura, volumosa, cheia de curvas (fig. 11.a), com recorte e pence no busto. No traje de Eleonora não se observa o volume vertical do busto em relação a cintura, o caimento é amplo. Enfim, fugimos totalmente da proposta de reconstruir o traje da Eleonora novamente, e tivemos que abortar também aquele molde e recomeçar pela terceira vez.

Figura 11.a : Processo de montagem da 2ª amostra e que foi abortada. Fotos: Arquivo pessoal da autora.



Fig. 11.a

Na parte da frente (fig. 11.a), o molde sofreu uma grande modificação, sendo dividido em três partes, a aluna Fernanda tem muito busto, pouca cintura e um corpo alongado. O recorte frontal nesta peça em tecido plano, funciona no corpo da Fernanda, mas não dava para adaptá-lo para no projeto que estávamos desenvolvendo.

Nesta etapa, a autora deste artigo, questionava sem entender como ? que o corpete de Eleonora de Toledo não tinha recorte, era reto e amplo e

vestia bem um corpo feminino com busto ? E, mesmo utilizando entretela com colante ou sem colante a silhueta do corpo feminino ficaria em evidência por causa do volume do busto em relação à cintura. Com essa dúvida em mente e estudando Carl Köhler (2001), ele explica que naquela época existia um enchimento que evitava a formação do busto, e que as mulheres eram obrigadas a disfarçar a silhueta, vejamos:

[...] O corpete feminino continuou sendo decotado. Era mais comprido, sobretudo na frente, e tinha um enchimento que o tornava mais firme e evitava a formação de dobras. Esse enchimento ocultava totalmente o busto, sem contudo comprimi-lo. (KÖHLER,2001, p:278).

Com esse destaque percebemos que este tipo de corpete tem um “entre-meio” que é um enchimento além da entretela, e este enchimento poderia ser de espuma, manta, etc. Assim é possível entender o porque, que não se visualizava o volume do busto.

A terceira peça foi montada a partir da base e da amostra desenvolvida pela professora, para uma menina de aproximadamente 10 anos e as medidas usada do manequim infantil da sala ( fig. 12.a).

Figura 12.a, 12.b e 12.c : Amostra do traje de Eleonora – desenvolvimento da profa. Dra. Isabel Italiano.

Foto: Arquivo pessoal da autora.

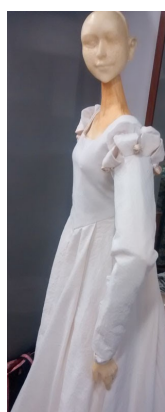


Fig. 12.a



Fig. 12.b



Fig. 12.c

Esta amostra é a mais próxima do traje de Eleonora, ainda em processo, agora confeccionado em algodão crú, desenvolvido a modelagem e costura

pela professora Isabel. A fig.12.a apresenta um panorama do perfil da frente e as pregas na cintura. Já, a figura 12.b chama a atenção das *tabs* (detalhe que forma um *puff* na cabeça da manga), os botões que foram feitos artesanalmente pela professora e os acabamentos com ilhoses e amarração na parte da costa. A figura 12.c é um recorte do golpeado - que segundo Carl Köhler (2001) este detalhe é um elemento visual característico dos séculos XV e XVI, feito cortes nas mangas, vazando o tecido de lado a lado para que o detalhe do forro - *smock* (peça interior estilo anágua) ficar aparecendo pelo lado de fora. Partindo desta base, montamos uma outra peça em cetim perolado, o corpete desta peça foi costurado todo à mão (fig.13.a e 13.b), com os pontos de costura sugeridos pelas figuras de 10.a a 10.e. Somente o corpete ocupou 3 dias e meio para ser finalizado, trabalhando em média 9 horas por dia. O processo de aprendizado nesta etapa, foi imenso... pra a autora foi um processo de re-aprendizado, onde a mesma, teve que deixar de lado “a velocidade do tempo e a máquina industrial” para se permitir a fazer este exercício como de fato era feito no século XVI. E, mesmo assim neste processo só foi feito o corpete manualmente, devido ao curto tempo da disciplina que esgotou-se. Após finalizado, visualiza-se a peça por fora totalmente limpa, sem nenhum ponto de costura à mostra (fig. 14.a) percebemos o quanto é valioso esse trabalho, mesmo ainda em processo de acabamento, o corpete sem a colocação dos galões que até aqui só conseguimos o registro na barra ( fig. 14.d).

Figura 14.a, 14.b,14.c e 14.d : Partes do corpete montado à mão no cetim perolado.  
Fotos: Arquivo pessoal da autora.



Fig. 14.a



Fig. 14.b



Fig. 14.c



Fig. 14.d

Finalizada esta etapa, e a partir desta base foi desenvolvido um traje para a personagem Julieta – inspirada no romance Romeu e Julieta de William Shakespeare. A proposta é de criar um figurino para os personagens (Romeu e Julieta), mantendo a ideia principal do amor entre os jovens de famílias rivais. A abordagem pretende colocar os personagens no atual cenário político e econômico brasileiro, onde, as famílias rivais neste contexto seria a classe dominante (família Montecchio) contra a classe popular (família Capuleto). E, dentro deste cenário a Julieta representa uma menina pobre assistida pelo programa Bolsa Família. E o Romeu é um jovem da classe dominante.

Este é um projeto extenso, e que foi finalizado com reflexões em duas disciplinas: a de Figurino e a de Sustentabilidade. No projeto a modelagem do figurino ganha forma 3D com sobreposições de camadas, inspirado nas técnicas de Tomoko Nakamichi<sup>4</sup>.

Finalizo este artigo com as duas imagens de projeto: o traje finalizado e o desenho do croqui.

Fig 15.a: foto da primeira peça finalizada.

Fig. 15.b : croqui com a descrição do modelo. Fotos: Arquivo pessoal da autora.



15.a



15.b

4 Tomoko Nakamichi é designer, modelista e foi professora do Bunka Fashion College – Tóquio/Japão



### 3. Considerações Finais

Concluo com este exercício sobre o traje funerário de Eleonora de Toledo que o processo de reconstrução, documentação e conservação é um assunto complexo e demanda muita pesquisa e tempo de laboratório para amadurecer o processo de desenvolvimento. Ainda não conseguimos reconstruir o traje completo no tamanho de uma mulher adulta com as dimensões próxima ao corpo de Eleonora, que foi a atividade proposta no início.

Ao trabalhar-se com trajes de época, a maior lição que ficou, é a do “olhar” - prestar atenção aos detalhes, aprofundar nas leituras históricas, a teoria e a prática devem caminhar junto. O tempo que foi dispensado com a segunda amostra, poderia ter sido pensado e planejado com enchimento e sem os recortes, etc..

A importância do traje como documento, neste exercício, baseado no método de Janet Arnold e nos artigos escritos no passado, foi o que nos permitiu chegar até aqui e fazer esta nova leitura.

Foram quase 32 horas de trabalho manual dedicado somente para a confecção do corpete, com diversos pontos e acabamentos que se tornam invisíveis após a peça acabada. E a saia, foi costurada à máquina devido ao tempo.

### 4. Referências:

**ARNOLD**, J. Patterns of fashion: The Cut and Construction of Clothes for Men and Women C. 1560-1620/ Janet Arnold – Hollywood:QSM; Drama Publishers, 1985.

**CAMBRIDGE**, U. International Dictionary of English / University Cambridge; Published by the Press Syndicate of the University of Cambridge; Reprinted 1995, 1996.

**CARDOSO**, R. Design para um mundo complexo / Rafael Cardoso. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

**KÖHLER**, C, 1825 – 1876. História do Vestuário / Carl Köhler ; editado e atualizado por Emma von Sichart ; [tradução Jefferson Luis Camargo ; revisão da tradução Silvana Vieira]. - 2ª ed. - São Paulo : Martins Fontes, 2001.

**MALCOLM-DAVIES, J; MIKHAILA, N.** The Tudor Tailor: Reconstructing Sixteenth Century Dress. Costume and Fashion Press, 2006.

**NAKAMICHI, T.** Pattern Magic 2: a magia da modelagem / Tomoko Nakamichi; [ tradução Ana Resende ]. – São Paulo: Gustavo Gili, 2012. – (GG moda).

**O'HARA, G.** Enciclopédia da moda : de 1840 à década de 80 / Georgina O'Hara ; [tradução Glória Maria de Mello Carvalho]. - São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

**SHAKESPEARE, W.** Romeu e Julieta. ed. Ridendo Castigat Moraes. Fonte Digital – www.jahr.or / Nelson Jahr Garcia ( 1947 – 2002).

**SORGER, Richard.** Fundamentos do Design de Moda / Richard Sorger, Jenny Udale ; tradução Joana Figueiredo, Diana Afalo. - Porto Alegre : Bookman, 2009.

**VIANA, Fausto.** O figurino teatral e as renovações do século XX / Fausto Viana. São Paulo : Estação das Letras e Cores, 2010.

\_\_\_\_\_. **BASSI, Carolina.** Traje de Cena e Traje de folguedo / org. Fausto Viana, Carolina Bassi. São Paulo : Estação das Letras e Cores, 2014.

Sites:

Extant Clothing. <<http://realmofvenus.renaissanceitaly.net/workbox/extwomclo2.htm>>

Museus de Florença <<http://www.museusdeflorenca.com>>

Society and Antiqueries. Janet Arnold. <<https://www.sal.org.uk/grants/research-grants/janet-arnold-award/>>.