



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE- CAA  
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE GRADUAÇÃO EM DESIGN

JOSÉ ALEX DOS SANTOS

**TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO DESIGN DA ILUSTRAÇÃO: HISTÓRIA DA  
MODA FEMININA NO SÉCULO XIX**

Caruaru

2021

JOSÉ ALEX DOS SANTOS

**TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO DESIGN DA ILUSTRAÇÃO:  
HISTÓRIA DA MODA FEMININA NO SÉCULO XIX**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Design da universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Design.

**Área de Concentração:** Ilustração

**Orientador:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Geni Pereira dos Santos

Caruaru

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Santos, José Alex dos.

Tradução Intersemiótica do Design da Ilustração: história da moda feminina no século XIX / José Alex dos Santos - 2021.

176f.: il.;30 cm.

Orientador(a): Geni Pereira dos Santos

TCC (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, CAA, Design, 2021.

Inclui referências, apêndices, anexos.

1. Ilustração. 2. Imagem. 3. História. 4. Moda. 5. Tradução. I. Santos, Geni Pereira dos II. Título.

740 CDD (22.ed.)

JOSÉ ALEX DOS SANTOS

**TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO DESIGN DA ILUSTRAÇÃO:  
HISTÓRIA DA MODA FEMININA NO SÉCULO XIX**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Design da  
universidade Federal de Pernambuco,  
como requisito parcial para obtenção do  
título de bacharel em Design.

Aprovada em: 16/ 12/ 2021

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Geni Pereira dos Santos  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>o</sup>. Dr. Marcelo Machado Martins  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Nara Oliveira de Lima Rocha  
Universidade Federal de Pernambuco

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, aos meus avós que me criaram. O Sr. Otávio (*in memorian*) e à minha avó, “Dona” Preta.

À minha professora e orientadora Geni Pereira pela amizade, força, e auxílio no percurso deste trabalho. Devo às suas aulas o tema para o desenvolvimento deste projeto de monografia. Obrigado por me ajudar na construção desse projeto.

À “minha Rosa”, pelos sacrifícios e abdições que passou pela sobrevivência dos filhos.

Ao meu pai (Adriano), que da maneira dele me ajudou a permanecer no curso.

À Claudiana Silva, que se tornou minha mãe de coração. Obrigado por acreditar, e me dizer que é possível.

Aos meus professores do ensino médio da Escola de Referencia em Ensino Medio de Bezerros (2012 a 2014) que me ensinaram a voar. Em especial à Luciônia Paiva.

Aos meus professores da faculdade Flávia Zimmerle e Marcelo Martins, pelo suporte, exemplo, inspiração e pelo conhecimento compartilhado.

À Natan Llewellyn pela ajuda na construção deste projeto.

Aos meus amigos que estiveram mais próximos a mim nesta caminhada, pela força, consolo e ajuda. Sem eles, tudo teria sido mais difícil. Obrigado Thaiza Ferreira, Filipe Amorim, Nathália Barros e Carmem Bandim.

## RESUMO

A recorrência das expressões de ilustrações aparece como recurso fundamental no universo histórico e narrativo da história da moda. A linguagem imagética da ilustração passou a ser um importante componente comunicativo nos livros de história da moda, por possuir uma técnica de produção e expressão visual mais acessível. Observou-se que a utilização de meios de expressões imagéticas (ilustrações e fotografias) nos livros acadêmicos depende das devidas autorizações para serem publicados. Esse é um possível obstáculo no percurso da produção e da publicação de autores e editores. Neste trabalho de monografia, as limitações de autorizações de imagens surgem como o problema de investigação do design da ilustração para representar a história da moda feminina no século XIX. A ideia é apresentar a expressão do discurso da ilustração como protagonista e como solução viável para execução do conteúdo de um livro ilustrado de história da moda. A ilustração possibilitará representar as narrativas da história da moda, a partir do trabalho estilístico e sensível do ilustrador. Ressalta-se a eficiência de comunicação da ilustração enquanto linguagem visual, a qual pode inclusive aparecer como narrativa principal em relação ao texto escrito. Nesta investigação foi adequado o século XIX como narrativa significativa do momento da história da moda feminina. Este recorte histórico se destaca tanto na representação da beleza, do romantismo como da opressão da mulher. O objetivo deste trabalho é realizar o design de ilustração como linguagem principal de um livro de história da moda, adequando à potencialidade comunicativa, artística, cênica e narrativa. A noção científica de base deste trabalho apoia-se na semiótica de raiz greimasiana e no método da tradução intersemiótica de J. Plaza. A noção de intersemiótica aparece como processo do design de tradução e expressão do ilustrador de moda. Desse modo, o trabalho resultará na produção da expressão de ilustração de um livro de história da moda, no qual o discurso desta imagem seja de certo modo autônoma na comunicação, informação e originalidade, capaz de transmitir o aporte narrativo da história da moda.

Palavras chaves: Ilustração, imagem, história, moda, tradução, século XIX.

## **ABSTRACT**

The recurrence of expressions in illustrations appears as a fundamental resource in the historical and narrative universe of the history of fashion. The imagery language of illustration became an important communicative component in fashion history books, as it has a more accessible production technique and visual expression. It was observed that the use of image expression means (illustrations and photographs) in academic books depends on the proper authorization to be published. This is a possible obstacle in the course of production and publication by authors and editors. In this monograph work, image authorization limitations arise as the problem of investigating illustration design to represent the history of women's fashion in the 19th century. The idea is to present the expression of the illustration's discourse as the protagonist and as a viable solution for implementing the content of illustrated book on the history of fashion. The illustration will make it possible to represent the narratives of the history of fashion, based on the stylistic and sensitive work of the illustrator. We emphasize the communication efficiency of illustration as a visual language, which can even appear as the main narrative in relation to the written text. In this investigation, the 19th century was used as a significant narrative of the moment in the history of women's fashion. This historical cutout stands out both in the representation of beauty, romanticism and oppression of women, the objective of the work in to carry out illustration design as the main language of a fashion history book, adapting its communicative, artistic, scenic and narrative potential. The scientific notion underlying this work is based on Greimasian semiotics and J. Plaza's method of intersemiotic translation. The notion of intersemiotics appears as the fashion illustrator's translation and expression design process. Thus, the work results in the production of the expression of an illustration of a fashion history book, in which the discourse of this image is somehow autonomous in communication, information and originality, capable of transmitting the narrative contribution of the history of fashion.

**Keywords:** Illustration, image, history, fashion, translation, 19th century.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Texto e imagem na obra de Laver	21
Figura 2: Passagem da obra A Roupas e a Moda sobre os trajes do século XVIII	22
Figura 3: Costume plate de Wenceslaus Hollar de 1658	26
Figura 4: Fashion plate do século XVIII	26
Figura 5: Representação manual de moda feita por Richard Gray	27
Figura 6: Litogravura de um traje do século XIX. O autor buscou esta imagem no acervo do Victoria and Albert Museum	29
Figura 7: Fotografia de um look Dior, da Vogue de Março de 1957	29
Figura 8: Utilização do recurso fotográfico como complemento do conteúdo	30
Figura 9: Utilização do recurso ilustrativo como complemento do conteúdo	31
Figura 10: Ilustração na obra de Bryant e Harel	31
Figura 11: Ilustração de Nery da vestimenta Gótica	32
Figura 12: Ilustração de Velwin Yossy com rigor geométrico e proporções do corpo humano	36
Figura 13: Ilustração feita com marcadores	41
Figura 14: Técnica de ilustração mista com nanquim e lápis de cor	41
Figura 15: Técnica de ilustração mista com hidrocor e lápis de cor	42
Figura 16: Técnica de ilustração com materiais secos (lápis de cor)	42
Figura 17: Técnica de ilustração mista com lápis de cor e aquarela	43
Figura 18: Percurso da moda no século XIX	56
Figura 19: Divisão das unidades de expressão	60

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1: Elementos de moda de 1820	69
Tabela 2: Elementos de moda de 1850	70
Tabela 3: Elementos de moda de 1870	71
Tabela 4: Elementos de moda de 1890	72

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Paletas cromáticas	68
Quadro 2: Ilustrações referentes à década de 1820	74
Quadro 3: Ilustrações referentes à década de 1850	76
Quadro 4: Ilustrações referentes à década de 1870	78
Quadro 5: Ilustrações referentes à década de 1890	80

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>OBJETIVOS</b> .....	<b>16</b>
2.1	Objetivos Gerais.....	16
2.2	Objetivos Específicos.....	16
<b>3</b>	<b>ILUSTRAÇÃO, COMUNICAÇÃO E A EXPRESSÃO FIGURATIVA COMO DISCURSO NARRATIVO</b> .....	<b>18</b>
3.1	O PAPEL DA ILUSTRAÇÃO NA REPRESENTAÇÃO DA MODA.....	24
3.2	ILUSTRAÇÕES E TÉCNICAS.....	33
3.2.1	Técnicas Secas (manuais).....	36
3.2.2	Técnicas Aguadas (manuais).....	37
3.2.3	Técnicas Mistas Manuais (materiais secos e molhados).....	37
3.2.4	Técnicas Digitais.....	38
3.2.5	Técnicas Mistas (desenho manual e digital).....	38
3.2.6	Técnicas e Estilo do Autor.....	38
3.3	A EXPRESSÃO DA ILUSTRAÇÃO COMO DISCURSO HISTÓRICO NO PERCURSO DA INTERSEMIÓTICA.....	44
3.4	A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NO PROCESSO DA ILUSTRAÇÃO E REPRESENTAÇÃO DE HISTÓRIA DA MODA.....	46
3.5	OPRESSÃO FEMININA MANIFESTADA PELO VESTUÁRIO.....	48
<b>4</b>	<b>SÉCULO XIX: UNIDADES DE EXPRESSÕES DE DISCURSOS DA MODA</b> .....	<b>53</b>
4.1	SÉCULO XIX.....	53
4.2	A FIGURA DA MULHER REPRESENTADA PELO VESTUÁRIO NO SÉCULO XIX.....	55

4.3	CONSIDERAÇÕES FUNDAMENTAIS DO RECORTE HISTÓRICO	58
4.4	DEFINIÇÃO DAS UNIDADES VESTIMENTARES	59
4.4.1	Retorno do Espartilho na Década de 1820	61
4.4.2	Crinolina de Aço na Década de 1850	63
4.4.3	Anquinhas na Década de 1870	64
4.4.4	Retirada das Anquinhas na Década de 1890	65
4.4.5	Acessórios de 1820 a 1890	66
4.4.6	Cores	67
<b>5</b>	<b>ESTRUTURAÇÃO DAS UNIDADES FIGURATIVAS DE REPRESENTAÇÃO DA MODA DO SÉCULO XIX</b>	<b>69</b>
5.1	PROCESSO DO DESIGN DA ILUSTRAÇÃO	73
5.1.1	Tradução da Década de 1820	74
5.1.2	Tradução da Década de 1850	76
5.1.3	Tradução da Década de 1870	78
5.1.4	Tradução da Década de 1890	80
5.1.5	Descrição do Processo de Tradução	82
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>86</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>88</b>
	APÊNDICE	95
	ANEXO	145

## 1 INTRODUÇÃO

A expressão visual é um importante meio informativo pelo fato de poder comunicar, quase que instantaneamente, sem a necessidade de aporte linguístico, como aponta Wittreich (sem data, *apud* Pereira, 2008). A imagem icônica<sup>1</sup> da fotografia ou da ilustração, pode ser entendida como forma de expressão mais acessível que os meios linguísticos da escrita, ao se considerar que existem incontáveis códigos decifráveis de línguas estrangeiras.

Por muitas vezes, as expressões icônicas são utilizadas nas diversas plataformas de comunicação, como formas narrativas secundárias que dão apoio à mensagem linguística. Segundo a professora Geni dos Santos do curso de design da UFPE, ao orientar-me no nosso percurso deste trabalho, ela afirma que “é evidente a função da relação de ancoragem entre os textos icônicos (ilustrações) e linguísticos. O sentido do discurso da narrativa dessa relação processa-se na semiose do entendimento entre as expressões linguísticas e icônicas, como formas instituintes da comunicação literária e do design” (2020).

O uso da ilustração figurativa como enunciado do discurso se justifica pela possibilidade de desenvolver uma narrativa visual autônoma “que comunica visualmente um conteúdo que a acompanha, “[...] de forma complementar ou suplementar.” (CAVALCANTE, 2010, p. 38). Contudo, apesar de autônoma, a linguagem visual precisa ser apreendida. Archela (1999) aponta que os códigos visuais não são naturais, sendo assim, construídos culturalmente, e dependem do aprendizado para serem compreendidos. Mas, no entanto, a professora Geni dos Santos (2021) destaca que os códigos visuais representam o universo figurativo naturalizado na memória da nossa cultura.

Percebemos que a expressão figurativa da ilustração, nas suas diversas formas, (pintura, gravura, fotografia, etc.), colaborou historicamente com o desenvolvimento da comunicação humana e remonta às civilizações antigas como no Egito, na Grécia e na

---

<sup>1</sup> “Entende-se por ícone, na esteira de Ch. S. Peirce, um "signo" definido por sua relação de semelhança com a "realidade" do mundo exterior, por oposição ao mesmo tempo a índice (caracterizado por um relação de "contiguidade natural") e a símbolo (firmado na simples convenção social).” (GREIMAS; CORTÉS, 2011, p. 250).

China, segundo Pereira (2008). Além de ser um importante meio para comunicar ideias, a ilustração é também uma forma de contar e registrar histórias.

Sabemos que os recursos visuais têm grande importância no meio comunicativo por possuir características fundamentais de acessibilidade no poder de síntese discursiva, pois, podem ser lidos e interpretados sem o acompanhamento de um texto descritivo. Azevedo (2002) destaca em seu trabalho a força vital do recurso visual e ilustrativo como ferramenta construtora de conhecimento. Ele entende que esses recursos podem desenvolver no ser humano, ainda na infância, as primeiras noções de significados por meio de associações.

Desse modo, é comum encontrarmos a presença do apoio visual em livros de inúmeras categorias, desde os exemplares de ciência, os quais apresentam ilustrações de átomos, órgãos do corpo, animais, por exemplo. No caso dos livros que provocam a fantasia, as figuras sobrepõem-se ao texto e contam histórias repletas de seres místicos e lugares encantados, através da narrativa discursiva e ilustrada.

Contudo, apesar de poder se constituir como uma maneira mais fácil de ser compreensível, observamos que a expressão visual e icônica são na maioria das vezes, reservadas simplesmente como um elemento de apoio, tornando-se numa linguagem secundária utilizada como complemento do conteúdo da dissertação textual. Este é, portanto, o problema de design estudado neste trabalho.

Nos livros de história da moda, por exemplo, a narrativa icônica é utilizada geralmente como linguagem complementar, ou seja, que dá apoio de ancoragem ao texto linguístico. Com base nas inúmeras expressões significantes que representam as transformações dos vestuários, podemos perceber as possibilidades de construções narrativas de realidades do passado. Essas expressões visuais podem ser fotografias, produções manuais como pinturas, ilustrações e gravuras, as quais se estabelecem como registro histórico da moda vestimentar. Essas formas de expressões geralmente são fontes de museus ou fazem parte de acervos particulares, estes nos casos de colecionadores ou produtores (fotógrafos, artistas, pintores...).

Para utilizarmos esses tipos de formas de expressões na composição de material didático, como é o caso dos livros de história da moda, se faz necessária a devida autorização dos respectivos direitos da imagem por parte do proprietário. Uma vez que, os direitos autorais são assegurados pela lei Nº 9. 610, de 19 de fevereiro de 1998, esta lei prevê a proteção do uso ou reprodução de qualquer meio intelectual. Dessa maneira,

a publicação do compilado fica à mercê das permissões dos detentores dos direitos autorais de cada obra.

O fato é que os créditos autorais das imagens podem acarretar um custo mais elevado da obra pela aquisição desses direitos. Ao entendermos esta problemática, neste trabalho de monografia, buscamos identificar as vantagens de expressões da ilustração como meio de ultrapassar esse obstáculo no percurso da publicação. A ideia é utilizarmos um suporte imagético autoral que dispensará o uso de fontes externas. Nesse caso, o ilustrador aparece como autor e/ou coautor da obra literária.

Ao entendermos a necessidade de utilizar o recurso da imagem da ilustração como linguagem principal do projeto, sem depender das autorizações secundárias, percebemos que esse tipo de expressão passa a ser o recurso que melhor se adequa a esta proposta de monografia.

A partir das imagens elaboradas com materiais e técnicas de ilustração manual, será possível usufruir das possibilidades criativas desse suporte para adequar e representar o conhecimento da narrativa histórica ao estilo do design da ilustração. Outra vantagem deste trabalho se dará pela liberdade de publicação dos direitos das imagens do autor, que neste caso será o mesmo autor desta monografia. A narrativa da ilustração surge como o design principal e protagonista no conteúdo de história da moda

As diversas possibilidades da representação manual da imagem, sobretudo por meio da ilustração, permitem elaborar composições de narrativas históricas, na construção da realidade imaginária, que pode ser ao mesmo tempo atrativa, lúdica e didática. Assim, a ilustração, ao exercer o papel de comunicação autônoma e visualmente agradável, estabelece-se como forma de expressão bastante eficiente para representar o percurso narrativo da história da moda.

Os livros pelos quais observamos nesta investigação ((Laver (1989), Leventon (2013), Nery (2003)), pelos quais apresentam um potencial informativo da expressão manual de ilustração, dificilmente adequam-se em sua plenitude, como formas de comunicação principal. Ou seja, nas obras bibliográficas de história da moda é comum encontrar a linguagem escrita como expressão predominante ou de modo complementar. Dessa maneira, podemos indagar:

*Se a ilustração é um meio de comunicação promissor, por que essa linguagem está geralmente confinada ao papel de ancoragem de conteúdo do texto escrito?*

*Como o design da ilustração pode ser adequado para representar a construção narrativa da história da moda?*

*É possível adequar o design da narrativa visual e ilustrativa de história da moda, de maneira a ser reinterpretada e elaborada através do estilo particular do autor, sem perder o aporte didático e teórico?*

É preciso ressaltar que livros ilustrados já existem e não é nossa missão reinventá-los. Os livros infantis podem ser citados como exemplo da utilização de gravuras que se destacam, e às vezes, até sem acompanhar um texto linguístico. O livro *Um dia na Praia*, de Bernardo Carvalho (2008) é composto apenas por imagens, cujo objetivo é alertar para a preservação do mar. Apenas com o uso da ilustração, o autor conseguiu trabalhar a conscientização ao apontar os problemas ambientais causados pela ação humana.

Também encontramos livros de história da moda que utilizam a ilustração como discurso narrativo. Nesse caso, foi possível perceber a presença de diversos tipos de imagens como modo de ancoragem do conteúdo de texto no livro: *História Ilustrada Do Vestuário* (2013) de M. Leventon. As ilustrações neste livro são de base e possuem sentido denotativo, ou seja, apresentam uma ideia puramente descritiva do vestuário. Nessas obras, percebemos também que o texto ainda se faz necessário, ou seja, a ilustração não foi suficiente para a explanação do conteúdo histórico de maneira autônoma.

Com base nessas observações, consideramos colocar as questões de investigação:

*Seria a ilustração, um texto icônico tão eficiente, capaz de comunicar integralmente um conteúdo tal qual o texto linguístico?*

*Como adequar o design de um material ilustrado que possa representar a narrativa do conteúdo histórico de moda?*

*Como elaborar a expressão do design de ilustração, que para além de expressar conteúdo teórico e histórico, seja lúdica e atrativa?*

Ao definir o problema de investigação, que consiste na exploração da linguagem ilustrada como meio autônomo de comunicação, buscamos elaborar os objetivos deste

trabalho a fim de especificar as principais metas que determinarão o alcance dos resultados. Apresentar-se-á a proposta dos objetivos:

## **2 OBJETIVOS**

### **2.1 Objetivos Gerais**

O objetivo geral deste trabalho de monografia consiste na elaboração do design da ilustração de moda, no qual a imagem figurativa ocupe o papel principal da expressão narrativa, capaz de narrar um recorte da história da moda.

### **2.2 Objetivos Específicos**

1. Adequar a ilustração como atributo de técnica, praticidade e liberdade artística como forma de representação do universo histórico da moda feminina no século XIX.
2. Elaborar o design da ilustração, destacando-se como componente central da narrativa histórica da moda.

A relevância desse trabalho, portanto, é utilizar um método que atenda tanto aos parâmetros estéticos no quesito atratividade como à eficiência informativa.

Podemos destacar também que o benefício deste projeto se estabelece na experimentação de uma ferramenta de apoio autoral para o designer e autor do conteúdo, na qual dispensaria os direitos autorais de outras fontes. No caso desta monografia, as ilustrações se instituem na tradução da expressão artística a partir da leitura de eventos históricos, nos quais o fenômeno de moda se destacou como símbolo de beleza e ao mesmo tempo da opressão da mulher. Esse entendimento se dará no percurso do design da ilustração, que terá como base a ideia de tradução intersemiótica de Julio Plaza (1987), processo que se estabelece na interpretação da expressão figurativa de uma linguagem para outra.

A apresentação deste trabalho se estrutura em três capítulos. No primeiro capítulo trata da fundamentação teórica, destacando-se a importância da ilustração como

meio comunicativo ao resgatar sua recorrência histórica. Destacam-se as obras similares que tratam de história da moda, as quais estruturam-se na apresentação imagética, tanto no caso das imagens de fontes externas como nas obras que utilizam referências autorais. Ainda neste capítulo, apresenta-se as técnicas de ilustração. E numa dimensão fundamental e teórica a adequação da concepção de história a ser aplicada na narrativa do percurso histórico da moda, as noções de base da semiótica greimasiana e da intersemiótica. E enfim, trata-se de entendimentos do fenômeno de moda e o universo vestimentar feminino representados no recorte histórico do século XIX, adequados para este trabalho de monografia.

No segundo capítulo, trata-se do entendimento da adequação das expressões figurativas e narrativas do recorte histórico da moda feminina no século XIX, pelo qual pretendemos trabalhar nas possíveis representações de ilustrações. Em seguida, detalha-se a estrutura de elementos estéticos e visuais, os quais são representados em cada percurso de moda. Por fim, destaca-se o detalhamento dos quadros fundamentais do recorte histórico do século XIX, a serem representados pelas ilustrações. O método da tradução intersemiótica será adequado nesse percurso do design da ilustração, ao permitir estruturar nas etapas de transformação dos signos de referências à nova linguagem de expressão por meio da imagem ilustrativa.

No terceiro e último capítulo, apresentar-se-á a estrutura lógica dos quadros de ilustração, as quais narram o recorte do percurso histórico da moda feminina no século XIX. Por fim, a conclusão trata dos principais resultados e discussões do percurso de elaboração do conteúdo do trabalho.

### 3 ILUSTRAÇÃO, COMUNICAÇÃO E A EXPRESSÃO FIGURATIVA COMO DISCURSO NARRATIVO

A ilustração comunica-se por meio de expressões figurativas. Ou seja, as imagens abstratas e icônicas da ilustração podem figurativizar as narrativas dos papéis sociais e culturais das ações humanas na realidade do mundo natural, e, evidentemente, no cenário de moda. Entendemos a imagem icônica como a manifestação representativa das coisas. A ilustração, assim como as fotografias, pinturas, entre outras, é também uma maneira de figurar os artefatos, cenários e comportamentos humanos.

De acordo com Greimas e Courtés (2011, p. 254), “a imagem é considerada uma unidade de manifestação autossuficiente, como um todo de significação, capaz de ser submetido à análise”. Desse modo, para a semiótica planar o efeito de conotação e iconicidade a partir da imagem dependerá de determinada cultura. Ou seja, certos signos têm mais conotação de veracidade que outros.

A imagem, entretanto, pode concretizar-se através de algumas expressões visuais como fotografias, pinturas, desenhos, gravuras e também a ilustração. Por seu poder de síntese e abstração das coisas, a ilustração passa a ser um meio eficaz de expressão cultural. Segundo N. Cavalcante:

A ilustração é um meio significativo para narrar fatos, personalidades, comportamentos, acontecimentos cotidianos, ou seja, pode relatar uma época em imagens, consolidando um acervo visual da memória gráfica de um lugar e de um momento histórico. (CAVALCANTE, 2011, p. 60).

Por meio da ilustração é possível representar tanto artefatos reais como ideias abstratas. Blackman (2007, *apud* LUGLI, 2014) diz que essa característica fez a ilustração dar um passo à frente da fotografia em termos de possibilidades criativas, ao retirar ou inserir novos elementos figurativos. Embora atualmente os meios tecnológicos permitam também realizar intervenções nas fotografias, ainda assim a ilustração é percebida como um meio prático e flexível pela liberdade manual de representar, entendendo-se que: “o ilustrador dispõe de total controle de elementos visuais, como linha, forma, textura e volume”. (ALMEIDA, et. al., 2016, p. 76).

Diferente da fotografia, que se limita a registrar o visível no tempo presente, a ilustração vai além, possibilitando a recriação de uma realidade do passado, assim como também pode representar uma noção imaginária do futuro. Em suma, na ilustração, o artista não está condicionado apenas a retratar o que vê, mas também representar os

pensamentos, narrar ou descrever uma situação a partir da sua perspectiva do imaginário cultural.

Considerando-se as propriedades da ilustração como linguagem de discurso autônomo, discursiva na expressão não linguística e narrativa na representação de personagens em ação (GREIMAS, 2011), percebe-se que ela é uma importante ferramenta de comunicação que antecede a escrita.

Esse entendimento de autonomia da expressão visual pode ser reafirmado ao considerarmos a pintura rupestre como uma maneira significativa de expressão. Justamand (2015) diz que a imagem é uma forma antiga e essencial de se comunicar visualmente. Cavalcante (2010) pontua marcos importantes da ilustração na história da comunicação humana, como o exemplo do sistema de escrita da cultura egípcia constituído por hieróglifos<sup>2</sup>. Ela menciona também as iluminuras medievais que adornavam os textos sagrados e a imprensa de Gutenberg, num evento que consagrou a ilustração transformada em gravuras que dava suporte aos textos impressos.

A linguagem visual gravada numa superfície qualquer mediou a informação ao decorrer do tempo, e foi aprimorada graças às evoluções tecnológicas. Representar as atividades cotidianas nas rochas, assim como retratar os acontecimentos ou figuras importantes através das pinturas e do desenho, são métodos valiosos de registro histórico.

Pelo entendimento de Rangel (2014) a partir de Gragnato (2008), afere-se:

O registro faz parte de um universo de expressão visual, no qual o homem modela, recria e inventa imagens de si próprio. Assim, representa graficamente os valores e contextos nos quais o indivíduo está inserido, misturado e confundido nas relações entre formas, volumes e movimentos, revelando as percepções individuais e coletivas a partir do desenho de moda. (RANGEL, 2014, p. 39).

De modo geral, as imagens icônicas, não apenas a ilustração, (mas também as outras manifestações visuais como a fotografia), representam meios de comunicação e ferramentas importantes na preservação do conhecimento como aspectos culturais e costumes que se perderam ao longo do tempo. Por meio das ilustrações a cultura foi eternizada pelas imagens figurativas, fontes de informações valiosas que nos transmitem narrativas de momentos distantes da atualidade.

Assim como é apontado por Cavalcante (2010), foi por meio da ilustração, que também foi possível desenvolver uma narrativa discursiva e linear, criando um

---

<sup>2</sup> Figuras iconográficas representativas do cotidiano usadas pelos egípcios como sistema de escrita.

entendimento do espaço-tempo, no qual conduz na compreensão da leitura, ao estabelecer um diálogo entre a realidade e a imaginação. Desse modo, a ilustração pode tanto contar a história de maneira literal, como pode também desenvolver uma narrativa original e ficcional que constrói um novo sentido através de representações visuais.

Os livros de história da moda, por exemplo, apoiam-se nas narrativas visuais das mais variadas formas para apresentar ao leitor uma síntese ou um complemento da mensagem do texto. Percebe-se que as pinturas e fotografias, assim como as ilustrações têm um grande valor comunicativo pela simplicidade e certa autonomia na compreensão dos livros de moda.

Na obra de James Laver (1989), *A Roupas e a Moda: uma história concisa*, o autor recorre aos suportes visuais para auxiliar no entendimento da narrativa histórica que compõe seu trabalho (cf. imagem 1). No dicionário de moda de Catellani (2003) *Moda Ilustrada de A à Z*, essa autora utiliza ilustrações manuais representativas que traduzem em imagens os termos apresentados. Isso fornece ao leitor uma linguagem visual mais acessível, que pode ser lida e interpretada independente do texto.

Laver (1989) elabora a narrativa com base no discurso linguístico, no qual descreve os costumes de moda de cada época, perpassando pelos modos de vestir das primeiras civilizações até a sociedade do século XX. Para auxiliar a compreensão do conteúdo escrito, o autor utiliza de maneira simultânea a linguagem visual, esta que se estabelece como *ancoragem histórica*<sup>3</sup>, numa expressão das referências dos trajes de períodos do passado.

A imagem passa a ser a linguagem secundária utilizada pelo autor para complementar a informação apresentada no livro. Como exemplo disso, observamos na página 30 (LAVÉ, 1989), na qual o autor descreve as vestes típicas masculina e feminina da Grécia Antiga e apresenta como simulacro e ancoragem da informação as imagens fotográficas de estátuas desse período (cf. imagem 1).

---

<sup>3</sup> Para GREIMAS e COURTÉS (2011, p. 30) a ancoragem histórica está na “disposição, no momento da instância de figurativização do discurso, de um conjunto de índices espaços-temporais e, mais particularmente, de topónimos e de cronónimos que visam a construir um simulacro de um referente externo e a produzir o efeito de sentido de realidade.”

Figura 1: Texto e imagem na obra de Laver

nados às extremidades, eram bordados, e não tecidos no pano, e consistiam em desenhos formais como a "cercadura grega", flores e figuras de animais.

O traje básico, o *quilon*, um simples retângulo de pano enrolado no corpo, era arranjado de diversas maneiras. Os homens podiam prendê-lo com um broche ou alfinete no ombro esquerdo, deixando o direito nu, ou podiam prendê-lo nos dois ombros. Em volta da cintura, colocavam um cordão ou um ou dois cintos. Estes só eram usados com um peitoral por cima. Em sua forma posterior, o *quilon* era feito de duas peças de pano costuradas, às vezes com mangas.

Os jovens, em geral, e os cavaleiros, em particular, vestiam sobre o *quilon* uma espécie de capa curta, normalmente presa em um dos ombros e conhecida como *clâmide* (fig. 23). Não era imoral usar apenas a *clâmide* sem o *quilon* e, no ginásio, homens e mulheres faziam exercícios nus: este é, na verdade, o significado da palavra *gimnásio*. Os gregos, ao contrário de seus con-



Fonte: Laver, 1989, p. 30.

No período das civilizações da Antiguidade, ainda não estava claro o surgimento do fenômeno de moda, assim como reconhecemos no mundo moderno e contemporâneo. De acordo com G. Lipovetsky (2009), o sistema de moda só aparece no final da Idade Média, ao transitar progressivamente para a Idade Moderna. As referências de vestuários que antecedem a este momento são expressas a partir das manifestações artísticas, cujo foco era representar as divindades ou personalidades, como espelhos dos comportamentos da cultura, através das pinturas, mosaicos e estátuas.

Ao descrever os hábitos do século XVIII, James L. (1989) alicerça o conteúdo com imagens dos *Fashion Plates* que revolucionaram os meios de propagação de moda na época. Na descrição dos trajes dessa época, o texto aparece acompanhado por

gravuras publicadas no *Galerie des Modes* e no *Gallery of Fashion* (cf. Imagem 2), periódicos difusores de moda deste século.

Figura 2: Passagem da obra *A Roupas e a Moda sobre os trajes do século XVIII*

mente diferentes (figs. 160-3). O que aconteceu nesse intervalo, é claro, foi a Revolução Francesa.

Como todos os grandes levantes populares, ela teve um efeito profundo tanto nas roupas masculinas quanto nas femininas. Os trajes do Antigo Regime foram erradicados. De repente não havia mais casacos bordados nem vestidos de brocado, perucas ou cabelo empoado. Não havia mais penteados elaborados nem *tailons rouges*. A “volta à Natureza” era o grito, mas no caso das roupas isso nunca é totalmente possível, a menos que as pessoas estejam dispostas a adotar a nudez dos selvagens. O que, então, realmente aconteceu?

Nas roupas masculinas, a busca da simplicidade significou o abandono das roupas francesas “da corte” e a aceitação das roupas do campo inglesas. Por diversas razões históricas, a classe alta inglesa nunca apreciou golear a corte como os franceses. Essas pessoas preferiam passar o tempo em suas propriedades rurais. E, para atividades como a caça à raposa, logo descobriram

160-1. O recém-inventado *fashion plate*: *Galerie des Modes*, c. 1778. À esquerda, vestido à moda polonesa; à direita, costureira saindo para visitar uma cliente e carregando um par de *paniers*.



Fonte: Laver, 1989, p. 148.

O repertório da investigação histórica de Laver tem como base o uso de diversos tipos de representações figurativas, as quais significam as formas de diálogos e de figuras que fornecem ao leitor a noção visual dos costumes de moda do passado. A obra se integra, assim, na relação entre a narrativa do discurso linguístico e da expressão discursiva, preservando uma espécie de linearidade de leitura da história vestimentar.

Ao observarmos bibliografias de história da moda: (COSGRAVE, 2012; LAVER, 1989; LEVENTON, 2013; NERY, 2004; POLLINI, 2007), pudemos perceber que é recorrente o uso da narrativa visual como uma espécie de linguagem de apoio.

Contudo, são raras as obras que possuem apenas a imagem como expressão narrativa de modo “principal” ou de destaque do conteúdo. Apesar de serem mais atrativos visualmente, nos livros com imagens, geralmente o texto linguístico funciona hierarquicamente como protagonista, enquanto a figura ilustrativa e imagética ocupa uma narrativa secundária dentro do discurso literário.

De acordo com Lugli (2014), a representação imagética, sobretudo a ilustração, a qual foi o principal recurso de propagação de moda do século XVIII até meados do século XX, se consolidou como importante ferramenta comunicativa para esse sistema. Mesmo com o uso da fotografia após 1848, as ilustrações não ficaram obsoletas. As gravuras de trajes evoluíram para divulgar massivamente outros tipos de produtos, que contemplavam desde penteados até cosméticos, configurando-se num disseminador importante de modas e modos de vida.

Ao observar o percurso de representação da ilustração de moda em diferentes épocas, foi possível notar o poder que essa expressão manual possui em termos de velocidade e praticidade de execução, quando equiparada a outros métodos de comunicação.

Antes da ilustração de moda, que foi o primeiro meio passível de ser reproduzido e propagado em massa, o acesso às informações de moda era extremamente caro e elitista, apenas a nobreza usufruía desse conteúdo.

De acordo com Weber (2008), a disseminação de moda era realizada através das *Poupées de mode*, popularmente conhecidas como “Bonecas de Moda” ou “Pandoras”. As bonecas elaboradas artesanalmente apresentavam-se em miniatura com todos os detalhes dos trajes e características físicas de seres humanos. Posteriormente, os vestuários dessas bonecas serviam como modelos a serem reproduzidos em tamanho natural para o usuário. Porém, a delicadeza do trabalho manual de cada Pandora demandava tempo e cuidados demasiados, tornando-as praticamente inacessíveis e raras pelos processos demorados de construção e transporte, que conseqüentemente elevam seu valor. Conforme Laver (1989), esse método de propagação precedeu a criação dos periódicos impressos e foi bastante difundido antes do século XVIII. Com a circulação dos *Fashion Plates* na Europa, o acesso às informações de moda deixa de ser exclusivo da elite, e passa a atingir também as classes inferiores.

Segundo Denis (2000), o crescimento urbano em meados do século XIX, com o estabelecimento dos ricos nas cidades fomentou o desenvolvimento cultural,

proporcionando a disseminação das imagens. A facilidade da reprodução em escala somada à disseminação veloz permitiu a abrangência do conhecimento, que antes era restrito, e atingiu um maior número de pessoas. Desse modo, é possível aferir que a ilustração de moda, por ser mais acessível, democratizou a informação pela possibilidade de ser produzida e propagada massivamente.

### 3.1 O PAPEL DA ILUSTRAÇÃO NA REPRESENTAÇÃO DA MODA

A comunicação das imagens ilustradas que destacaram-se no século XVIII eram elaboradas na técnica de gravuras. As gravuras constituíam-se a partir de matrizes feitas por meio de técnicas manuais como a xilografia<sup>4</sup>, litografia<sup>5</sup> e água forte<sup>6</sup>.

A ilustração nesse período revolucionou os meios de divulgação do sistema de moda. A simplicidade dos processos de produção de imagens de moda, facilitou a disseminação. Apesar dos recursos limitados de materiais e tecnologias gráficas da época, os métodos de impressão e divulgação dos *Fashion Plates* substituíram todo o trabalho de produzir as pandoras individualmente.

Os *Fashion Plates*, traduzidos livremente como “Placas de Moda” ilustradas no papel, popularizaram-se a partir do século XVIII. Estas placas ilustradas também são mencionadas por Laver (1989) como plataformas periódicas, cuja função era propagar a moda vestimentar através de gravuras representativas. As narrativas visuais dos *Fashion Plates* eram vendidas para figurativizar cenas de comportamentos da atualidade, a fim de disseminar a moda. Pudemos observar que o consumo de moda também passou a ser representado largamente pelas cenas de ilustrações dos *Fashion Plates*.

Laver (1989) deixa claro também haver outra linha da ilustração de moda distinta do *Fashion Plate*, nomeadamente de *Costume Plate*. Este, por sua vez, não era produzido para disseminar a moda do período, mas especificamente para representar um memorial histórico dos costumes de épocas anteriores. O *Costume Plate* possuía uma narrativa puramente histórica nas ilustrações de moda.

Cavalcante (2010) enfatiza a diferença entre ilustração descritiva e narrativa, cujo trabalho toma como foco o estudo do segundo caso. Com base nessa noção,

---

<sup>4</sup> Método de impressão a partir de figuras talhadas na madeira.

<sup>5</sup> Método de impressão a partir de figuras gravadas em rocha.

<sup>6</sup> Processo de representação em chapas de metal por meio da ação de ácidos corrosivos.

pudemos concluir que os *Costume Plates e Fashion Plates* podem ser entendidos da seguinte maneira, respectivamente:

1. *Ilustração descritiva*: permite a relação de iconicidade, numa similaridade ao conteúdo do objeto real e histórico.

2. *Ilustração narrativa*: dissemina a ideia do discurso de moda, pela qual é possível perceber não apenas a descrição dos trajes, mas certa menção ao comportamento de moda.

Morris (2006), atribui aos *costume plates* de *Wenceslaus Hollar* o princípio da representação do vestuário por meio do desenho, no século XVII. Contudo, Lugli (2014) aponta que o desenvolvimento dessa arte é um pouco mais antiga e remonta à época das Grandes Navegações no século XVI a partir do italiano *Cesare Vecellio* (1590). Sua obra: *De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo*, reúne ilustrações dos trajes europeus e de outras culturas nos anos de 1500.

As gravuras de ambos os artistas eram expressadas em preto e branco. Como podemos ver nos elementos figurativos e icônicos da imagem de *Hollar* (cf. Imagem 3), os quais representam a indumentária do passado, portanto, cabe na definição de *costume plate* pela característica da descrição. É válido ressaltar que neste período, a ilustração ainda não era utilizada como meio de promover a moda, somente retratá-la. Desse modo, o que diferencia os *costume plates* dos *fashion plates* é que o primeiro era tido apenas como referência dos hábitos vestimentares do passado, enquanto o segundo tornou-se um veículo comunicador de moda que era divulgado sazonalmente conforme as propostas de tendências mais recentes.

Figura 3: *Costume plate* de Wenceslaus Hollar de 1658



Fonte: University of Toronto Libraries. Disponível em: <[https://hollar.library.utoronto.ca/islandora/object/hollar%3AHollar\\_k\\_1658](https://hollar.library.utoronto.ca/islandora/object/hollar%3AHollar_k_1658)>. Acesso em: 26 de junho de 2020.

No século XVIII a ilustração tornou-se o principal difusor de tendências de moda através dos *fashion plates*. Passam a ser coloridas, de acordo com Lemos (2013). As cores podiam ser aplicadas manualmente ou direto na impressão. A ilustração de moda passou a representar cores, estampas, volumes, espaços e movimentos, 1778 (cf. Imagem 4):

Figura 4: *Fashion plate* do século XVIII



Fonte: BLUM, 2016, p. 3.

Ao longo do tempo os adventos tecnológicos possibilitaram a melhoria dos métodos de ilustrar. Novas formas de criar a imagem surgiram, assim como outras plataformas de disseminação do conteúdo de moda, assim como as revistas, que emergiram das “[...] grandes magazines” (GRAGNATO, 2008, p. 29), disseminadoras dos *fashion plates*, os sites de moda e as ferramentas, que atualmente, permitem criar ilustrações digitais.

A fotografia passou a representar um importante veículo no processo de comunicação. A praticidade e eficiência do registro instantâneo evoluiu muito nos meios manuais de representações; contudo, apesar dos adventos tecnológicos favoráveis para o sistema de comunicação de moda, as técnicas de ilustração permaneceram em uso contínuo.

No trabalho de Morris (2006), “*Fashion Illustrator: manual do ilustrador de moda*”, a autora apresenta alguns ilustradores de moda contemporâneos que se utilizam de diversos métodos de representar, desde as técnicas manuais, como também os recursos digitais. Estes métodos, sem dúvida, passam a ser fundamentais ao permitir a compreensão de que o fazer manual não perdeu sua importância, apesar das recentes tecnologias já disponíveis.

A imagem do ilustrador e professor Richard Gray (cf. Imagem 5) (*id*, 2006), é um exemplo da ilustração manual de moda no início dos anos 2000.

Figura 5: Representação manual de moda feita por Richard Gray



Fonte: Morris, 2006, p. 95

Ao longo da investigação deste trabalho de monografia, pudemos observar que ainda muitas obras bibliográficas recorrem ao apoio da linguagem visual de pinturas, fotografias e gravuras, sobretudo os livros de história da moda. Essas obras procuram exemplificar e/ou apresentar os discursos do conteúdo a partir de imagens dos costumes de cada época.

O fato é que quaisquer tipos de referências externas (textos ou imagens) presentes nos livros devem ser protegidos pelos direitos e permissões autorais. Isso seja, talvez, um dos obstáculos no processo de publicação do material, o qual necessita utilizar a imagem como recurso de expressão de conteúdo da obra. No caso do uso de ilustrações autorais, o ilustrador detém todos os direitos do trabalho.

Mais uma vez, podemos apresentar a obra de Laver como exemplo do uso de fontes secundárias para apoiar o conteúdo da narrativa do texto. Em *A Roupa e a Moda: Uma história concisa* (1989), as fotografias e ilustrações (cf. Imagens 6 e 7) apresentadas foram cedidas por diversos museus e de inúmeras autorias, devidamente creditadas. Na figura 6, destaca-se a apresentação da ilustração em litogravura, preto e branco, que revela o volume da saia com a moda da crinolina, inclusive, a apresentação de detalhes da imagem da estampa do vestido e o posicionamento da figura feminina. Já na figura 7, a fotografia também em preto e branco, estabelece o mesmo papel de representação da ilustração.

Figura 6: Litogravura de um traje do século XIX. O autor buscou esta imagem no acervo do Victoria and Albert Museum



Fonte: Laver, 1989, p. 186.

Figura 7: Fotografia de um look Dior, da Vogue de Março de 1957



Fonte: Laver, 1989, p. 258.

Em *The Fashion File: advice, tips and inspiration from the costume designer of Mad Man*, da figurinista Janie Bryant com a jornalista Monica Harel (2011), as autoras discorrem sobre o figurino da série *Mad Man* com o auxílio de imagens.

A ancoragem do entendimento da narrativa do texto é feita com o auxílio de fotografias de (cf. Imagem8) de fontes diversas e ilustrações de Robert Best (cf. Imagem 9; cf. Imagem 10), que além de sustentar o discurso textual, ainda serve para diagramar e adornar as páginas do livro.

Nesse exemplo, ressalto que as técnicas de ilustrações foram trabalhadas em cores, provavelmente na técnica de aquarela, de modo que parece querer representar a suavidade e o luxo dos acessórios e vestuários de moda. As imagens dessas ilustrações parecem ter o poder de representar o *glamour* das divas da década de 1950.

Figura 8: Utilização do recurso fotográfico como complemento do conteúdo no livro de Bryant e Harel



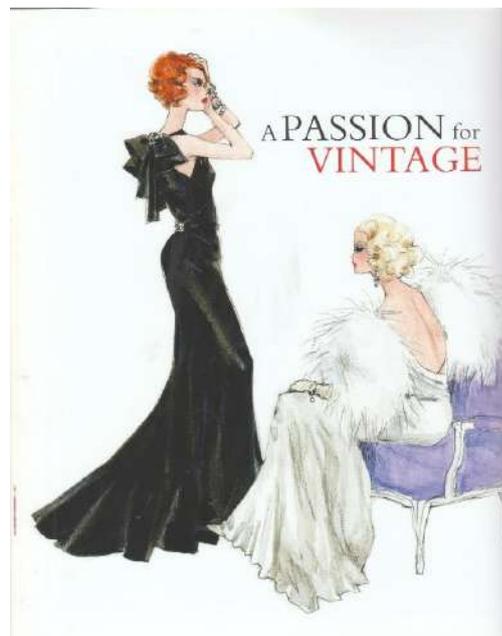
Fonte: Bryant; et. al., 2011, p. 17.

Figura 9: Utilização do recurso ilustrativo como complemento do conteúdo na obra de Bryant e Harel



Fonte: Bryant; et. al., 2011, p. 21.

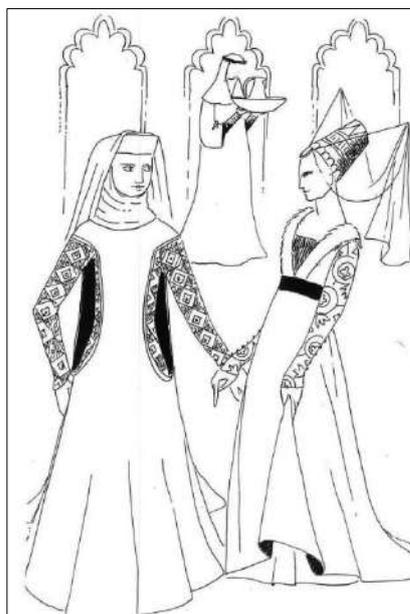
Figura 10: Ilustração na obra de Bryant e Harel



Fonte: Bryant; et. al., 2011, p. 84.

Já no trabalho de Nery (2003), *Evolução da Indumentária: Subsídios para a criação de figurino*, a narrativa histórica é apoiada por ilustrações autorais (cf. Imagem 11), de contornos e traços simples, que sintetizam as vestimentas descritas no texto. A autora utiliza a ilustração para alicerçar sua pesquisa, ao representar imagetivamente os trajes de diversas épocas, juntamente com desenhos simplificados das respectivas modelagens dos trajes.

Figura 11: Ilustração de Nery da vestimenta Gótica



Fonte: Nery, 2003, p. 74.

Ao comparar os três casos (BRYANT, *et. al.*, 2011; LAVER, 1989; NERY, 2003), ficou evidente que M. L. Nery dispôs de uma maior liberdade tanto para elaborar o material imagético como para publicar o material. As ilustrações foram elaboradas com base na interpretação pessoal da autora, que ao possuir todos os direitos das imagens, não dependeu da autorização de outras fontes para publicar o livro. E também, além de não necessitar pedir autorização ou pagar pelos créditos de autorias de fontes externas. No entanto, este último exemplo (NERY, 2003), da ilustração com delineamento gráfico simples, traços em pigmento preto, não parecem expressar o atrativo da moda representada pela ilustração da publicação de Bryant, *et. al.* (2011), na qual utiliza técnica da aquarela e do uso da cor.

Em suma, a ilustração pode ser uma alternativa de baixo custo na publicação de livros de história da moda.

Desse modo, é possível compreender a ilustração como uma linguagem prática e acessível desde a elaboração até a publicação. Ela pode ainda ser uma ferramenta didática e integrada à informação, de modo que permita compor um acervo acadêmico com qualidades atrativas nas suas diversas características visuais.

Em resumo, ao observarmos as obras bibliográficas da área de história da moda, ficou evidente a presença das ilustrações como linguagem de apoio do texto. Apesar do papel de destaque que as ilustrações possuem como meio comunicador, percebe-se a ausência do pleno uso da representação da ilustração como expoente principal na narrativa. É claramente visível que a linguagem imagética ocupa geralmente o lugar secundário e de apoio, mesmo sendo também um meio comunicativo em relação ao conteúdo escrito.

Contudo, Linden (2011) aponta que no início do século XX, foi demarcado o momento em que a leitura visual destaca-se perante o texto escrito nos livros infantis. Ressaltando, assim, a força da expressão imagética como um importante componente nos termos literários.

Pretendemos, no entanto, utilizar desse exemplo, onde a imagem é o destaque do discurso central como forma de apresentação da narrativa histórica.

Ao resgatar a forma de expressão dos livros infantis como exemplo de destaque da imagem em relação ao texto, foi possível adequarmos as representações de momentos históricos da moda às possibilidades da representação da ilustração de técnica manual. Isso permitirá construir um diálogo, fundamentalmente imagético, que transmita o conteúdo histórico pelo qual pretende-se representar.

### 3.2 ILUSTRAÇÕES E TÉCNICAS

Ao entendermos a relevância da expressão ilustrativa como meio comunicativo, tornou-se necessário compreender as possíveis técnicas de ilustrações, que podem ser utilizadas no processo de adequação da expressão visual como representação do conteúdo histórico.

Podemos afirmar que os livros de história da moda utilizam-se dos recursos imagéticos como ferramenta de comunicação, sendo que tanto a ilustração manual como digital, representam qualidades de expressão como técnicas e ferramentas, as quais

permitem ao designer traduzir as ideias em imagens. Segundo Riegelman (2006, apud GRAGNATO, 2008), o desenho é um importante aliado para o designer, por meio do qual, o profissional pode materializar suas ideias figurativamente.

Como Plaza (1987) defende que o pensamento, por si só, já é um ato de tradução das ideias do consciente para signos imaginados. A representação de abstração do desenho seria, no entanto, a tradução dos signos imaginados para uma superfície ou meio visual.

Aqui, faz-se necessário destacar que na área do design de moda o desenho se desdobra em facetas singulares, com distintas funções, conforme apresentadas por Gragnato (2008). Entre as especificidades, encontram-se o desenho de moda, a ilustração de moda e o desenho técnico.

Enquanto o desenho de moda relaciona-se com a representação mais aproximada do vestuário real, a ilustração na moda não limita-se à representar somente o vestuário, pois, permite criar conceitos, difundir ideias; conforme esclarece Gragnato a seguir:

Se em ambos há a representação gráfica de peças de roupa ou acessório, o desenho ou croqui preocupa-se com seu detalhamento e características envolvidas em sua fabricação e na ilustração concentra-se na mensagem de moda intrínseca a este produto. (GRAGNATO, 2008, p. 46).

A ilustração, como pontua Duarte (2010 *apud*, RANGEL, 2014) é conceitual, explicativa, informativa, complemento do conteúdo e ainda pode ser adorno para as páginas dos livros ou outros meios nos quais possa ser inserida. A noção de Gragnato (2008) é que através dela, pode-se comunicar conceitos atrelados ao objeto sem necessariamente configurá-lo em suas características reais à informação. Desse modo, não depende necessariamente da fidelidade de representação das peças de vestuário como tipos de tecido, texturas metálicas, jóias, etc.

A narrativa a ser comunicada constitui-se como fator chave de sentido da ilustração de moda, a qual permite a criação da representação de ambientes e personagens que possam expressar os valores que o designer ou ilustrador pretende representar. Permite ainda, criar a percepção de um ambiente em torno do objeto ou do personagem em destaque, a partir de técnicas de representações da percepção do primeiro e segundo plano. Essa técnica permite ao observador a sensação de tridimensionalidade do espaço que está representado na imagem.

Gragnato (2008) defende, ainda, que a ilustração guarda em sua essência a informação temporal do período em que foi produzida:

A ilustração de moda traz o ‘pulsar do tempo’, pois carrega traços desse tempo, valores e comportamentos, mudanças e oscilações, que influenciam a percepção e a concepção estéticas, bem como análise e interpretação do espírito do tempo, da época em que ela foi realizada. (GRAGNATO, 2008, p. 46).

Assim como outras manifestações artísticas, a ilustração é criada a partir das referências do artista que repassa para a obra ideais de sua época, estilos de expressão e técnicas. É um registro dos valores da sociedade, traduzidos pelo olhar do ilustrador.

A identidade temporal defendida por Gagnato (2008), que caracteriza o período em que a ilustração foi produzida juntamente com as referências e inspirações autorais, não está contida apenas no desenho dos trajes, mas, entende-se também pelo estilo do traço, as representações dos acessórios, cores, formas, técnicas aplicadas, cenário, etc.

A expressão estética da ilustração como um todo, passa a ser influenciada pela moda vigente, assim, a linguagem de moda transcende ao vestuário, deixa de ser apenas retratada e passa a influenciar o estilo artístico de representação, que além do vestuário, pode se manifestar também na arquitetura, no mobiliário e nas expressões gráficas.

Lemos (2013), ao citar Morris (2006), deixa claro como a ilustração, enquanto expressão gráfica adquiriu características próprias do tempo no qual foi produzida.

Nota-se que a composição da ilustração em sua totalidade, comunica narrativas de tempo e espaço, ao apresentar ao leitor uma realidade discursiva ou fantasiosa, as quais podem criar um suporte de interação para o artefato ou personalidade ilustrados.

Assim, a ilustração de moda representa o caminho ideal para este trabalho, no qual pretende desenvolver uma narrativa visual baseada no conteúdo histórico.

Quando se trata da ilustração autoral, que é o caso deste trabalho de monografia, passa a ser fundamental a consideração do estilo e técnicas do autor, ao representar o personagem ou o espaço circundante (ambientação), tanto para situar o leitor do recorte temporal, quanto para valorizar a ilustração autoral. Contudo, como nosso objetivo é retratar a moda vestimentar e nosso foco concentra-se no período histórico do século XIX, não pretendemos desenvolver o design dos ambientes.

Certa liberdade artística, no entanto, limitada pelas técnicas, pode permitir que as ilustrações sejam elaboradas a partir de qualquer método e/ou técnica, sendo o único limite a imaginação do autor.

É possível, tanto criar composições mais realistas, como enveredar por representações mais abstratas, com traços exagerados ou cenários ficcionais. Algumas técnicas de ilustração permitem ao artista representar a figura humana com rigor

geométrico e proporções distorcidas, texturas chapadas e poucas linhas de expressão facial. Como no exemplo a seguir (cf. Imagem 12), a imagem da figura humana foi criada sem limitar-se aos padrões de fidelidade do realismo.

*Figura 12: Ilustração de Velwin Yossy com rigor geométrico e proporções do corpo humano distorcidas.*



Fonte: Another. Disponível em: <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/gallery/7663/a-beautiful-darkness-illustrations/8>. Acesso em 13 de Julho de 2020.

É importante ressaltar que existem inúmeras técnicas ilustrativas, as quais quando adaptadas a criatividade do autor, podem gerar diferentes resultados e estilos representativos.

Na investigação deste trabalho foi possível observar várias técnicas de ilustrações, para então definirmos qual seria a técnica mais adequada ao nosso propósito: comunicar a narrativa da história da moda do século XIX.

Morris (2006) apresenta em *Fashion Illustrator: manual do ilustrador de moda*, alguns exemplos de técnicas representativas. Essas, podem ser digitais ou manuais, também descritas por Nunnely (2012), na *Enciclopédia das técnicas de ilustração de moda*. Desse modo, consideramos pertinente mostrar algumas das técnicas ilustrativas presentes nas obras já citadas. Buscamos também organizar os tipos de ilustrações na categoria de *semelhança técnica*, sendo elas: *secas, aguadas, mistas e digitais*.

### 3.2.1 Técnicas Secas (manuais)

Entre as mais populares estão as *técnicas secas*, ou seja, o traço produzido a partir do atrito de um material sólido sob uma superfície como papel, madeira, parede, couro, etc. Essa técnica pode ser realizada a partir de grafite, carvão, giz, e lápis de cor. As técnicas secas possibilitam realizar desde esboços, representações monocromáticas em escala de cinza, com efeitos de luz e sombra; até composições coloridas por meio dos materiais pigmentados, e, evidentemente, secos. Morris (2006) indica que estes métodos são mais precisos e proporcionam um maior controle na hora de desenhar (anexo 1.1).

### 3.2.2 Técnicas Aguadas (manuais)

São realizadas as pigmentações e traços do desenho com materiais que possuem na composição de base líquidos de baixa evaporação, voláteis ou não. Podemos citar aqui a aquarela e o nanquim, ambos diluídos em água, chá, café, o lápis aquarelável e etc. Esses métodos podem dar resultados mais suaves ou mais sombrios, dependendo da diluição e da concentração do pigmento na água.

Diferente dos materiais “meios secos”, as tintas à base de água não possibilitam ao ilustrador muito controle sobre o material, mas são ideais para representações fluidas (anexo 1.2).

Outras tintas também podem ser utilizadas, como: tinta à óleo, tinta acrílica e o guache.

### 3.2.3 Técnicas Mistas Manuais (materiais secos e molhados)

Essas técnicas podem ser obtidas a partir da mescla dos dois tipos de técnicas apresentados anteriormente: *secas* e *molhadas* (anexo 1.3). Aqui, abre-se o leque de possibilidades para as experiências que determinam diferentes resultados. Ao misturar os materiais secos com os de base molhada é possível obter texturas e pigmentos diferenciados a partir de meios puramente manuais. pode-se usar o mix de técnicas, por exemplo: ambientações aquareladas e personagens em nanquim, silhueta em nanquim e detalhes do tecido em aquarela, realce de composições aguadas com lápis de cor para finalizar, etc.

### 3.2.4 Técnicas Digitais

As técnicas digitais (anexo 1.4) têm ganhado espaço com as inovações tecnológicas.

A ilustração digital teve início na década de 1980, se expandindo nos anos de 1990 até os dias atuais. Por meio dela tornou-se possível chegar a um nível maior de realismo ao mesmo tempo em que a arte se une à tecnologia. (LEMOS, 2013, p. 17).

Desse modo, a ilustração pode ser feita por meio dos *softwares* de computador e das ferramentas eletrônicas disponíveis como *scanners*, *Tablets*, mesas digitalizadoras, entre outros, como descrevem Pinheiro e Matos (2010), citadas por Lemos (*id*, 2013). Há ilustradores que realizam um esboço a lápis para, em seguida, finalizar digitalmente, enquanto outros preferem desenhar diretamente a partir dos instrumentos eletrônicos. O fato é que os adventos tecnológicos surgem como um novo recurso de representação, que podem ser aliados às técnicas manuais, mas também podem ser utilizados de maneira autônoma.

### 3.2.5 Técnicas Mistas (desenho manual e digital)

É possível criar composições a partir da união de duas ou mais técnicas ilustrativas e são nomeadas de mistas ou combinadas, como Nunnely (2012) se refere. Além desses meios citados até o momento, existem também as técnicas ilustrativas que não dependem do ato de desenhar propriamente dito, desse modo, para formar as composições, os autores recorrem à colagem, que pode ser de papel ou materiais diversos, como fotografias, aviamentos, bordados, colas texturizadas, glitter, etc. Aplicar métodos distintos na mesma composição é uma alternativa para representar diferentes tipos de materiais, (anexo 1.5) que distingue as texturas com a dinâmica entre as técnicas secas e aguadas.

### 3.2.6 Técnicas e Estilo do Autor

Neste momento, tornou-se necessário entender o modo ou “estilo” de ilustração que geralmente utilizo para melhor adequação no meu trabalho. Pude perceber que o

meu modo de expressão na ilustração se institui em duas características de base: a *técnica de desenho* e o modo de *representação das personagens*.

Na *técnica de desenho*, como ilustrador, utilizo nas composições figurativas técnicas mistas e manuais, com base em materiais secos e aguados. Inicialmente faço um esboço a grafite com traços finos, suaves e contínuos. Após o esboço pronto, destaco os traços essenciais com canetas de pigmento preto, e por fim, adiciono os pigmentos em cores, que derivam dos lápis de cor, marcadores, nanquim, canetas coloridas e aquarela.

Ao inspirar-me nas técnicas de representação realista, exploro em meus trabalhos os efeitos de luz e sombra para dar volume e profundidade aos desenhos. Para os efeitos de mais contrastes e incidência de sombras utilizo bastante nanquim e pigmentos pretos de bases secas ou aguadas, como exemplo do carvão (seco), pastel (oleoso), lápis de cor e tinta nanquim. Já para ilustrações claras e iluminadas, procuro aplicar aquarela, lápis de cor e marcadores para agregar a delicadeza.

No modo de *representação das personagens*, considero que as áreas mais difíceis de trabalhar são os detalhes do rosto da figura humana. Na figura do corpo, por exemplo, costumo utilizar técnicas com canetas de ponta fina para representar os detalhes com precisão. Nas áreas que representam a pele humana ou tecido do vestuário, costumo fazer a base com lápis de cor, marcadores ou aquarela, dependendo do propósito de efeito da ilustração.

Sobre as formas de expressões de personagens na minha ilustração, posso afirmar que estas revelam traços da minha personalidade. Ao figurar personagens sérios, com faces expressivas e movimentos suaves. Por meio da ilustração, eu transmito a possibilidade de revelar o papel dos meus valores, crenças, ideais, e a construção da própria identidade enquanto indivíduo.

Por considerar a arte como uma paixão, trago para meu trabalho referências não só das artes plásticas, mas também da música e da teatralidade, que agregam movimentos fluídos à representação do corpo de personagem.

A alteração das proporções das personagens de moda as quais costumo representar, caracteriza a singularidade do meu estilo. Conforme Morris (2006), na área de moda é comum representar na ilustração a construção do corpo expressando desproporções em relação ao natural:

Embora seja importante adquirir um conhecimento completo de como o corpo é construído, a ilustração de moda nem sempre é uma representação exata da realidade. Exagerar alguns aspectos da figura pode deixar o trabalho mais interessante e com mais personalidade. (MORRIS, 2006, p. 39).

Outra maneira que procuro representar na construção da personagem de moda, é na expressão de certa hibridez das características físicas entre o gênero masculino e feminino. O corpo físico representado por mim possui ombros e quadris largos, enfatizados pela cintura muito fina bastante destacada no meu traço de ilustração, o que confere ao corpo a silhueta de ampulheta.

O contraste de ombros e quadris largos separados pela cintura pequena compõem uma dinâmica entre sedução e poder, que somados ao pescoço delgado e ausência de seios, conotam os sentidos de figuras poderosas e delicadas. O segundo, no entanto, pode ser utilizado como essência de representação das ilustrações deste projeto, uma vez que a delicadeza é um dos atributos femininos do século XIX que será explorado.

De maneira geral, a disposição dos elementos de expressões estéticas na minha ilustração de moda é composta pela figura humana e os vestuários, incluindo os acessórios. Na figura humana, exploro as posições do corpo com pernas abertas; e em posições firmes ou sensualmente cruzadas, quando a figura é representada caminhando na direção do observador. Os braços geralmente estão dispostos em poses delicadas, gestos suaves e elegantes.

No espaço ou enquadramento de composição das minhas ilustrações, é comum observar a presença de personagens sem a necessidade da representação de um cenário ou ambiente. Ou seja, a ilustração marca a presença da personagem de moda ao ressaltar a ausência do espaço ou meio no qual a figura humana se apresenta. Dou destaque ao detalhamento das roupas e das feições humanas. A ideia é representar expressões delicadas e ao mesmo tempo, posturas gestuais imponentes. Apresentamos a seguir ilustrações para exemplificar as técnicas e o estilo autorais.

*Figura 13: Ilustração feita com marcadores*



*Fonte: Autoria própria, 2020.*

*Figura 14: Técnica de ilustração mista com nanquim e lápis de cor*



*Fonte: Autoria própria, 2020.*

Figura 15: Técnica de ilustração mista com hidrocor e lápis de cor



Fonte: Autoria própria, 2019.

Figura 16: Técnica de ilustração com materiais secos (lápis de cor)



Fonte: Autoria própria, 2019.

Figura 17: Técnica de ilustração mista com lápis de cor e aquarela



Fonte: Autoria própria, 2017.

Na representação do vestuário, procuro explorar as expressões de texturas mistas nas composições para obter resultados variados, seja a partir das tintas aguadas, dos marcadores hidrográficos ou dos materiais secos como lápis de cor e grafite. Para a representação dos ícones do vestuário, portanto, predomina a minúcia dos detalhes, que são feitos com técnicas diversas, como aquarela e pontilhismo. Nas roupas, gosto de explorar as texturas e o movimento dos tecidos para enriquecer o trabalho.

Ao observarmos as variadas técnicas de ilustração, definimos que as mistas e manuais pudessem ser mais adequadas para elaboração das ilustrações desse projeto.

Os materiais podem ser utilizados na adequação entre os secos e aguados, que já fazem parte do meu estilo de ilustração, este, tem uma forte influência do realismo nas técnicas de colorir, pelo destaque das técnicas de luz e sombra, contudo, meu traço não se limita às proporções reais do corpo humano, são mais alongados, agudos e finos.

A técnica mista permite maior controle sobre a incidência do material de desenho no papel aliada à liberdade da fluidez das tintas aguadas. É ideal para a produção de esboços e acabamentos de áreas pequenas e muito delicadas, assim como também podem ser utilizadas em espaços maiores, como o cenário, por exemplo.

No percurso do entendimento das técnicas ilustrativas e seus respectivos resultados, pudemos compreender que a ilustração dá a liberdade ao autor de produzir cenários de modo criativo, ao alterar os formatos e proporções da realidade de acordo com a ideia de representação e do discurso do ilustrador. Desse modo, a partir do princípio da liberdade artística, não será conveniente para este trabalho a produção da ambientação, uma vez, que, não é comum ao meu estilo de ilustração a produção de cenários. Portanto, criar soluções para permitir ao leitor perceber o recorte histórico do qual trata o trabalho somente a partir dos signos ilustrados é mais um ponto de atenção.

### 3.3 A EXPRESSÃO DA ILUSTRAÇÃO COMO DISCURSO HISTÓRICO NO PERCURSO DA INTERSEMIÓTICA

No *Dicionário de Semiótica* de Greimas e Courtés (2011), a relação do significado com o significante compõe a estrutura semântica do signo. Greimas e Courtés definem signo, com base na visão da relação diádica entre significante/significado de Saussure, na qual estabelece tudo aquilo que gera sentido: palavras, imagens, objetos. O significado, como uma das faces de construção do signo, refere-se ao conteúdo, que é intrínseco ao objeto representado. E o significante, configura-se como a expressão do signo. Ou seja, a expressão da ilustração é a dimensão *significante*; e o *significado* representa o discurso narrativo da ilustração (estado figurativo de comportamento do personagem e do discurso de moda), constituem-se na representação de sentidos do signo na sua totalidade. Portanto, sem a relação diádica entre a *expressão* (elementos visuais) e o *conteúdo* (discurso figurativo e narrativo de moda), o texto semântico representado pela totalidade da ilustração não pode ser compreendido.

Para a concepção deste trabalho de monografia, buscamos adequar esses conceitos da semiótica de raiz greimasiana. O entendimento dos signos, as formas de expressões e seus significados representam os conceitos disseminados pela moda.

No entanto, neste trabalho não convém e nem é o objetivo, realizar uma análise do sistema ou processo de significação dos quadros de ilustração. Mas, com base na noção elementar da semiótica greimasiana, cabe neste trabalho identificar os mais

relevantes elementos estéticos vestimentares, os quais hipoteticamente puderam expressar a beleza e a opressão da mulher na cultura de moda do século XIX.

A tradução (intersemiótica) se estabelece no percurso de entendimento do recorte histórico da moda do ilustrador ao nível de expressão e de estilo da técnica da ilustração.

É no processo de elaboração das ilustrações que instituiu-se a tradução intersemiótica. A tradução pela qual Julio Plaza (1987) entende, consiste na interpretação de um “sistema de signos para outro”.

Com base na obra de Plaza (1987), na dissertação de mestrado, intitulada de “A linguagem do Vestuário, Expressão de Culturas: Um estudo da produção do estilista Eduardo Ferreira”, Geni P. dos Santos (2003) também trata do percurso de tradução intersemiótica ao analisar o método de criação do estilista pernambucano Eduardo Ferreira. .

Do mesmo modo, a tradução intersemiótica pode acontecer no percurso de interpretação dos elementos de representação de discursos de moda a partir da ilustração. A tradução que se estabelece na trajetória de criação da mensagem artística da ilustração, surge como percurso fundamental no entendimento da elaboração do design deste trabalho de monografia.

Plaza (1987, *apud* SANTOS, 2003, p. 80), diz que “a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro”. Assim, ao manifestar uma linguagem, o autor não precisa necessariamente espelhar a fonte na qual se inspirou.

Nesse processo da tradução do passado (histórico) ao tempo presente, o desenvolvimento de uma linguagem própria passa a ser uma nova forma de expressão e de representação. Esse entendimento, portanto, passou a ser crucial para que pudéssemos representar a história da moda, de maneira didática, a partir do design da ilustração, numa releitura autoral.

Desse modo, o reconhecimento do recorte histórico deste trabalho, estabelece-se na narrativa do universo da moda feminina do século XIX baseada nos conceitos patriarcais e opressores da época. Esse recorte da história da moda servirá como base de referências estéticas e semióticas (conotação e denotação) para o design das ilustrações.

### 3.4 A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA NO PROCESSO DA ILUSTRAÇÃO E REPRESENTAÇÃO DE HISTÓRIA DA MODA

Ao entendermos a ênfase da linguagem visual, representada pela ilustração, como cerne principal deste projeto de monografia, a tradução intersemiótica surge como percurso fundamental na adequação da representação da moda pela ilustração. Além da narrativa imagética que pretendemos construir, consideramos a liberdade artística do fazer manual como essência fundamental para agregar valor ao trabalho. A relação entre o design e a arte de ilustrar, está, numa linguagem própria e particularizada, e que pode ser valorizada a partir do estilo autoral na composição e interpretação narrativa da história da moda.

Assim, a ideia é buscar traduzir a expressão dos eventos históricos de moda, representados pelos livros de história no percurso do design e da expressão artística da ilustração.

É importante destacar que para a intersemiótica (PLAZA, 1987), a “tradução” é o processo de transformação ou adaptação de um sistema de signos para outro. Como exemplo, podemos citar os filmes ou peças de teatro feitos a partir da adaptação de livros.

O entendimento da tradução intersemiótica permitirá conduzir ações assertivas no processo de elaboração deste trabalho, tanto como designer ilustrador, como pesquisador e, ao mesmo tempo, como autor deste trabalho de monografia.

Neste momento, permito-me afirmar que as ilustrações não são meros retratos descritivos, mas sim, interpretações do meu olhar de designer e pesquisador sobre a história da moda.

Ao iniciarmos a realização da seleção do recorte de eventos históricos da moda do século XIX, que poderiam ser representados pela ilustração, as orientações da professora Geni dos Santos levaram-me a entender a necessidade de escolher uma temática narrativa de sentido que pudesse representar as transformações do fenômeno da moda. Para isso, necessitamos entender também qual a concepção de história que iríamos adequar ao entendimento desse recorte histórico a ser trabalhado.

De acordo com Bloch (2002), um dos fundadores dos estudos historiográficos na Nova Escola, a história é a ciência que estuda a ação do homem no tempo. Essa área de conhecimento permite descrever sobre os conteúdos das transformações e

acontecimentos da vida humana. A Nova Escola, surgida na França em meados do século XX, visa estudar a história a partir de diversos ângulos, como explica Oliveira Neto e Silva (2017), ao considerar os fatos e fontes de maneira sincrônica e simultânea. Ao contrário do pensamento Positivista, que compreende a história de forma cronológica e linear, e ao considerar apenas fontes oficiais e documentadas.

E além da linha de história “marxista” ou “materialista”, que estuda a história a partir das relações entre as classes de empregadores e proletariado; entendemos que as noções da “Nova Escola” surge como o método que melhor se adequa aos nossos objetivos. O estudo da história da moda de não perder o discurso da lógica de transformações de sentidos históricos, mesmo que seja apresentado em recortes temporais e com base na narrativa de ilustrações.

A nossa compreensão sobre o fenômeno de moda tem como base a visão de Lipovetsky (2009). Esse autor entende a moda como um complexo fenômeno ocidental, que não restringe-se apenas aos vestuários. A moda é impulsionada pelo culto às novidades, pela apreciação do efêmero e se abrange para outros espaços culturais como a política, o mobiliário e a arte. Lipovetsky ainda diz que esse sistema emerge em meados do século XIV no final da Idade Média, simultaneamente à ascensão do sistema capitalista.

Lars Svendsen (2010) e James Laver (1989) reforçam esta afirmação, ao dizerem que só é possível identificar a influência do sistema de moda após o final da Idade Média, pois, os hábitos vestimentares da antiguidade clássica<sup>7</sup>, não eram impulsionados por mudanças consideráveis, nem frequentes. Ou seja, apenas o ato de vestir propriamente dito, não se configura como moda, é necessário que haja o interesse pelas transformações de sentidos, valores e significações do que é “novo” no presente.

Sobre essa visão, Pollini (2007, p. 15) corrobora, ao explicar que a moda engloba, inclusive, outras questões como “[...] comportamentos, linguagem, opiniões e escolhas estéticas [...]”. Essa autora descreve também, alguns dos motivos que colaboraram com o advento da moda, entre eles ela destaca a era da racionalidade.

Notamos através da obra de Cosgrave (2012), que o homem moderno passou a se afastar da tradição imposta pela religião e a fortalecer o campo científico. Ao romper o feudalismo e o sistema de castas sociais pré-estabelecidas, o homem racional e

---

<sup>7</sup> Período histórico caracterizado pelo domínio greco-romano, que precedeu a Idade Média.

individualista se abre para explorar as artes, o conhecimento e a moda como artifício de identificação, ao expressar através dos trajes, as preferências pessoais.

Segundo Pollini (2007), a distinção pessoal e social acelerou os processos de transformação. A nova classe emergente e trabalhadora, conhecida como burguesia, tinha riquezas suficientes para pagar pelos trajes finos usados pela elite. Os nobres, como opção de distinguir-se dos burgueses, procuravam seguir novos costumes, que em seguida, também eram copiados, gerando o ciclo de nascimento e morte de hábitos, característicos do sistema de moda.

Este ciclo se caracterizou da seguinte forma: “algo é criado e lançado, passa pelo consenso, pelo consumo, massifica, torna-se desgastado e daí começa um novo ciclo” (LIMA, 2018, p. 10).

O vestuário é, portanto, o meio que melhor representa as transformações impostas pelo sistema de moda ao longo da história, ao ter sido um dos principais alvos das constantes mudanças. “[...] Até os séculos XIX e XX foi o vestuário, sem dúvida alguma, que encarnou mais ostensivamente o processo de moda; ele foi o teatro das inovações formais mais aceleradas, mais caprichosas, mais espetaculares.” (LIPOVÉTSKY, 2009, p. 25).

Só a partir do florescimento cultural da Europa que marcaram o fim da Idade Média e o início da Idade Moderna, com os eventos paralelos à este período, como a expansão dos “[...] comércios, as invenções, as comunicações e as descobertas” (COSGRAVE, 2012, p. 119), as classes dominantes passaram a cultivar o gosto pelas novidades, que é representado na indumentária.

### 3.5 OPRESSÃO FEMININA MANIFESTADA PELO VESTUÁRIO

Durante o processo de entendimento do recorte histórico e do universo feminino como ponto de partida para o desenvolvimento do projeto das ilustrações, percebeu-se a representação do sentido de opressão por meio da indumentária restritiva. Desse modo, foi imprescindível para este trabalho a compreensão das origens da opressão feminina na sociedade e como ela se manifestou no vestuário. É sobre isto, portanto, que trata este tópico.

O vestuário, no entanto, consolidou-se como uma forma de comunicar, distinguir e identificar os indivíduos.

A linguagem da moda é a roupa, que sem palavras é uma forma de comunicação por meio da qual o ser humano se comunica muito antes de falar, pois aquilo que veste revela a identidade de gênero pela qual a pessoa deseja ser reconhecida, seu papel social e até mesmo sua personalidade e suas opiniões. (FIALKOWSKI; RIBEIRO, 2014).

Desse modo, a roupa tornou-se extensão do corpo, expressão do *ser* e do *parecer* como linguagem que comunica os códigos culturais, como escreve Nascimento (2016):

[...] ao longo da história do vestuário na sociedade ocidental, diante de tendências comuns aos homens e mulheres e influências entre eles, as roupas revelavam a situação social que as pessoas se encontravam. Se o vestuário é tido como meio de comunicação do ‘eu’ com o ‘mundo’, o corpo é a estrutura com a qual essa linguagem é sustentada, ele se torna base da comunicação, como se o corpo fosse o livro, e as roupas são as palavras que nele estão escritas. Em outras palavras a moda é uma forma de linguagem, o corpo é o meio em que se propaga, onde se carrega as informações e a mensagem que se quer transmitir. (NASCIMENTO, 2016, p. 38).

Assim, o vestuário como expressão da representação social, pode tanto comunicar informações pessoais e individuais como representar códigos culturais e coletivos. “Simultaneamente, o vestuário exclui e agrega, separa e identifica. O uso de determinado símbolo nega o pertencimento do indivíduo a um grupo mas o inclui em outro” (LIMA, 2018, p. 9).

No universo feminino, a indumentária foi um fator fundamental utilizado para propagar e alicerçar o conceito da mulher submissa em relação ao seu gênero oposto: o homem.

Fialkowski e Ribeiro (2014), a partir do estudo de Souza, falam que os papéis e deveres sociais até o século XX polarizaram as categorias binárias de gênero: masculino e feminino. E para as mulheres, foi criada a redoma de fragilidade, estruturada pelo vestuário que ornamentava a figura ociosa e delicada da feminilidade. Contudo, a origem da opressão da mulher é antiga e se estabelece nos primórdios dos assentamentos humanos.

Durante o período de formação dos primeiros grupos familiares, de acordo com F. Engels (1984), quando o homem passa a ter a consciência de posse de bens materiais, e conseqüentemente, o acúmulo dos mesmos, gerando riqueza e poder, a figura masculina se eleva, igualando-se à feminina. Até então, o modelo familiar sindiásmico<sup>8</sup>,

---

<sup>8</sup> De acordo com Engels (1984), o modelo sindiásmico é a organização matriarcal, onde a mulher ocupa o papel de núcleo familiar e detém os títulos de linhagem. Ou seja, diferentemente da família patriarcal,

como se refere o autor, tinha apenas a figura da matriarca, ou seja, a mulher, como núcleo.

O matrimônio sindiásmico havia introduzido na família um elemento novo. Junto à verdadeira mãe tinha posto o verdadeiro pai, provavelmente mais autêntico que muitos "pais" de nossos dias. De acordo com a divisão do trabalho na família de então, cabia ao homem procurar a alimentação e os instrumentos de trabalho necessários para isso; conseqüentemente, era, por direito, o proprietário dos referidos instrumentos, e em caso de separação levava-os consigo, da mesma forma que a mulher conservava os seus utensílios domésticos. Assim, segundo os costumes daquela sociedade, o homem era igualmente proprietário do novo manancial de alimentação, o gado, e, mais adiante, do novo instrumento de trabalho, o escravo. (ENGELS, 1984, p. 58)

A figura masculina munida de posses materiais passa a enxergar seu poder como igual, ou até superior ao da mulher. E em um determinado momento histórico, a mãe, esposa e responsável por sua descendência, passa a ser vista também como propriedade do homem.

O desmoronamento do direito materno, a grande derrota histórica do sexo feminino em todo o mundo. O homem apoderou-se também da direção da casa; a mulher viu-se degradada, convertida em servidora, em escrava da luxúria do homem, em simples instrumento de reprodução. Essa baixa condição da mulher, manifestada sobretudo entre os gregos dos tempos heroicos e, ainda mais, entre os dos tempos clássicos, tem sido gradualmente retocada, dissimulada e, em certos lugares, até revestida de formas de maior suavidade, mas de maneira alguma suprimida. (*id.*, 1984, p. 61).

Assim, a mulher, ao ter sua importância reduzida desde o núcleo familiar, passou a ocupar um papel secundário na sociedade pela implementação do modelo familiar monogâmico e patriarcal. Sobre esse formato, Antqueviezc (*et. al.* 2017) comenta:

[...] o patriarcalismo organizou-se em torno da guerra, baseando-se em valores violentos, militaristas e guerreiros. A guerra cabia aos vencedores e os guerreiros podiam violentar e raptar mulheres, roubar crianças e escravizar prisioneiros. Nesse contexto, o *status* das mulheres era comparado ao dos escravos e os costumes sociais mudaram para refletir as novas estruturas sociais, tornando a mulher subserviente ao homem seu marido e proprietário, assim como dono dos bens da mulher. (*id.*, 2017, p. 6).

Portanto, o homem ascende ao pedestal de chefe, responsável e provedor pelos seus. Enquanto a mulher é encarcerada à sombra de seu marido, devendo-lhe castidade e obediência.

Compreendemos, que a opressão da mulher, de modo geral, não está confinada apenas à questão das distinções de gênero, esta, é muito maior e mais antiga, como constatamos em Engels (1984) e Antqueviezc (2017). Contudo, estas questões podem

---

onde a linhagem é definida pelos membros de sexo masculino, na família sindiásmica baseada na poliandria, os filhos reconhecem a ascendência materna.

ser trabalhadas num estudo no futuro. Por hora, o objetivo deste trabalho se concretiza na tradução do conteúdo histórico para a linguagem ilustrada.

Historicamente, é possível notar que desde as primeiras distinções vestimentares de acordo com o gênero<sup>9</sup>, no século XIV, o arquétipo de mulher ideal foi adornado com trajes restritivos. A partir da narrativa de Laver (1989), percebemos que desde a Idade Média, para sustentar o significado de figura feminina ideal em cada época, a mulher foi orientada a se adequar à padrões de vestuários e comportamentos, para manter o conceito imposto pela sociedade patriarcal na qual estão inseridas.

Como exemplo dos costumes e trajes restritivos, Schimmit (2018) disserta em seu trabalho, a necessidade da mulher do século XIX em aparentar fragilidade e ócio como característica do sucesso de seu esposo. Para isso, a mulher dispunha camadas de roupas, silhueta estruturada e adornos, os quais as impediam de realizar algumas atividades laborais.

Ao ser reconhecida como forma de expressão, a moda vestimentar comunica através de símbolos, sentidos e valores que carregam significados socialmente reconhecidos, como desenvolve Lima (2018). Podemos observar que a emancipação da mulher se manifestou através do vestuário, e igualmente a opressão floresceu por meio do significado e da estética vestimentar.

Percebe-se que o entendimento da opressão fortalece a compreensão da moda do período histórico do século XIX, e, portanto, será utilizada como fonte de inspiração para o processo de tradução através das ilustrações.

Neste segundo capítulo, estruturam-se os elementos de expressões visuais da moda, os quais podem representar as narrativas de expressões e do conteúdo da “história da moda ilustrada”. Com base nesses elementos vestimentares, a ideia foi contar a história a partir das representações da moda que simbolizaram a opressão feminina no século XIX.

Com base nas adequações das noções fundamentais e teóricas, até então estruturadas, apresentar-se-á no segundo capítulo o entendimento da construção do arcabouço imagético e de sentido.

---

<sup>9</sup> Gênero, segundo Scott (1995 *apud*, ANJOS, 2000) são as relações de poder construídas socialmente, que colocam em oposição o masculino em relação ao feminino. Desse modo, essa oposição se estabelece a partir do contraste entre o sujeito dominante (homem) e o submisso (mulher).

No segundo capítulo, foi construída a base para a construção das relações da tradução intersemiótica, entre a representação da história da moda e a expressão artística da ilustração.

## 4 SÉCULO XIX: UNIDADES DE EXPRESSÕES DE DISCURSOS DA MODA

Neste capítulo, apresentar-se-á o recorte do período histórico que serviu como referência ao design de ilustração, bem como a estruturação dos elementos de expressões que alicerçaram os modos de representações das narrativas históricas da moda do universo feminino do século XIX.

Inicialmente, buscamos reconhecer num recorte do período do século XIX no universo feminino, as unidades que representaram os discursos de moda, para que então pudessem ser adequados ao design de ilustração.

Após o reconhecimento do contexto social do período histórico em questão, e o entendimento das influências deste percurso de moda, destacamos alguns momentos essenciais dentro desse recorte do século XIX, para que na sequência, pudéssemos identificar e estruturar as unidades de expressões que configuram o discurso de moda da época.

O vestuário, como representação da moda, por meio do qual comunica códigos sociais e culturais, enuncia em suas formas de expressões e de sentidos o retrato da história.

Para entendermos o contexto social do século XIX, buscamos referências de livros de história da moda sobre o período, onde identificamos os elementos de estilos que representaram os discursos da moda feminina no passado.

### 4.1 SÉCULO XIX

O século XIX começou, portanto, como um novo Renascimento. O conceito de rapidez, de velocidade, se instalava, e as maneiras de pensar, de vestir e de se divertir se modificavam. Estava pronta a fórmula para o florescimento da moda como a conhecemos: os bens de consumo, principalmente o vestuário, passam a ter uma produção muito mais rápida e barata; ao mesmo tempo, a burguesia encontrava na moda um dos elementos de ostentação desta prosperidade e de exercício de seu desejo pelas novidades estéticas. (POLLINI, 2007, p. 38).

A partir da colocação de D. Polini (2007), percebemos que o século XIX emerge num cenário de progresso, alimentado pelas transformações sociais cujo estopim foi a Revolução Francesa<sup>10</sup> no final do século XVIII. Este foi o levante inspirado pelos ideais

---

<sup>10</sup> Movimento político que ocorreu na França em 1789 que marca o fim da monarquia absolutista e o início do império. Segundo Pollini (2007) e Cosgrave (2012) o levante causou grandes transformações na

iluministas, que derrubou junto com a monarquia as condutas de luxo da nobreza do Antigo Regime. Assim, os códigos de sofisticação expressos nos discursos de moda pela nobreza e burguesia desde o século XVIII foram destituídos. E as pessoas despiram-se da ostentação outorgada pela França para se cobrirem com o manto de uma suposta igualdade.

A Revolução Francesa instaurou uma nova ordem de pensar, vestir e viver. Os hábitos extravagantes da monarquia foram substituídos pelos valores da simplicidade, do trabalho e da família, assegurada através do matrimônio, como pontua Schmitt (2018). O século XIX inicia com base no legado da Revolução Francesa, mas ganha complexidade com o império de Napoleão Bonaparte.

O crescente desenvolvimento tecnológico do século XIX, também foi um importante catalisador para o progresso, alimentado pela máquina à vapor, que juntamente a outros adventos, fomentou a segunda fase da Revolução Industrial. Denis (2000) a descreve como uma transformação dos meios de produção, onde a mecanização da força de trabalho proporcionou a fabricação em massa, obtida por meio da divisão de tarefas em uma linha de montagem. Este modelo substituiu os artesãos, mestres em todas as etapas de seu ofício, por operários, profissionais capacitados para desempenhar apenas uma função no processo de produção.

Com a alta produtividade, os preços caíram e tornaram o solo fértil para o consumo. A alavancagem da indústria têxtil, conseqüentemente, barateou os tecidos e tornou propício o massivo consumo de moda. Além do tear mecânico, outras invenções também somaram para o desenvolvimento tecnológico, como a lâmpada, os aparelhos de comunicação, transportes ferroviários e a fotografia, descritos por Cosgrave (2012). Essas novidades contribuíram para um estilo de vida mais confortável e configuraram o “novo Renascimento” (Pollini, 2007). Contudo, o desenvolvimento latente contrastava com os padrões conservadores de comportamento.

A partir do núcleo familiar tradicionalista composto por homem, mulher e filhos, designava-se uma nova estrutura social com papéis distintos e bem definidos entre masculino e feminino, assim como os trajes passaram a representar a transformação de valores da sociedade moldada pelas revoluções.

---

sociedade e na cultura, e conseqüentemente, no universo da moda. Com o banimento dos códigos vestimentares de exuberância, a linguagem vestimentar adquire características de simplicidade em detrimento da ostentação, vivida pela nobreza até o século XVIII.

A distinção social entre os gêneros, homens e mulheres, estava explicitamente representada através da vestimenta. Conforme Ximenes (2009), o vestuário discreto, dotado de sobriedade e adaptado aos movimentos, priorizava o conforto do homem, este após a Revolução Francesa aboliu de vez as artificialidades da indumentária. Assim, o traje masculino sublinhou a figura da moral, de líder e provedor da sociedade patriarcal do século XIX.

Por outro lado, a exuberância e o requinte dos adornos, aos poucos, foi transformando o guarda-roupa feminino, que antes manifestava a igualdade da Revolução Francesa na simplicidade vestimentar. Ao contrário do homem que vislumbrava o conforto, a mulher foi convocada a representar na sua forma de vestir os códigos de status econômico da época. Isso as conduziram a seguirem padrões restritivos de comportamento, cujo reflexo atingiu aos vestuários, que passaram a representar a elegância e beleza, no entanto como trajes igualmente limitadores.

#### 4.2 A FIGURA DA MULHER REPRESENTADA PELO VESTUÁRIO NO SÉCULO XIX

Ao reconhecermos as diferenças de gêneros vestimentares entre masculino/feminino, destacamos o universo vestimentar feminino como referência da narrativa histórica do design de ilustração desta monografia.

O universo vestimentar feminino passou por várias alterações estruturais ao longo dos cem anos que compreendem o século XIX, a partir da simplicidade para atingir um ápice histórico de complexidade vestimentar, como descreve Ximenes (2009). “Talvez em nenhuma outra época entre os tempos primitivos e a década de 1920, as mulheres tenham usado tão pouca roupa como no início do século XIX.” (LAVÉR, 1989, p. 155). Assim, este autor J. Laver explica de maneira breve e clara como era a moda feminina no início do século XIX, ao reconhecer a “Moda Império”, instituída no governo de Napoleão Bonaparte na França.

Podemos observar no esquema (cf. imagem 18) a trajetória da moda vestimentar feminina no século XIX. Verificou-se em destaque que no início deste século, a base vestimentar feminina (modelo clássico com marcação abaixo do busto) que representou a Revolução Francesa, aparece nas primeiras décadas.

Figura 18: Percurso da moda no século XIX



Fonte: Pinterest. Disponível em:

<<https://i.pinimg.com/564x/31/bc/cb/31bccbee2d9c383c84442915112b375c.jpg>>. Acesso em 01 de Julho de 2021.

O século XIX foi cenário de profundas transformações sociais, que consequentemente refletiram nos modos de vestir e de agir. O contexto social e o vestuário, ao se influenciarem mutuamente esculpíram os trajes oitocentistas pela ótica da moral, da submissão e dos valores familiares. Contudo, o apreço pela moda que foi alavancado com o desenvolvimento tecnológico transformou a mulher no palco dos espetáculos da sociedade.

Assim como o vestuário, “a conduta e comportamento feminino exibiram as virtudes da obediência e submissão” (XIMENES, 2009, p. 23) para desempenhar o arquétipo da mulher exemplar.

Desse modo, era esperado da mulher do século XIX os hábitos de domesticidade. Conforme descreve Laver (1989), o ideal feminino para a época era a mulher frágil, que não trabalhasse, e vivesse como símbolo de representação das riquezas de seu marido, para promovê-lo socialmente. J. Schimmit contribuiu com essa ideia ao ressaltar que era ideal para a mulher expressar características de feminilidade, as quais eram “personificadas na fraqueza, magreza, na palidez. [...] A suposta debilidade das damas era ainda mais realçada por seus trajes, que muitas vezes deixavam-na ainda mais extenuada”. (SCHIMMIT, 2018, p. 3).

As convenções da moda da época estavam muito influenciadas pelo Romantismo, que estimulava as imaginações e os impulsos românticos, fomentados por um gosto pelo mundo histórico e exótico. Exigia-se que a mulher fosse delicada e melancólica. O centro das atenções passara da vida real para um mundo de fantasia inspirado nos estilos cavaleirescos medievais dos contos de fadas. (XIMENES, 2009, p. 57).

A partir da idealização romântica e feminina do século XIX, a figura da mulher passou a ser uma espécie de “vitrine” do sucesso de seu cônjuge. Portanto, ela precisava seguir regras extremas de comportamento, desde a mais tenra idade, para tornar-se apta a atender às funções de esposa e mãe, tornando-se assim ideal para ser desposada.

Como o casamento era uma garantia de estabilidade e conforto para as mulheres, de acordo com a explicação de Schimmit (2018), desde meninas eram educadas a serem estandartes dos arquétipos femininos da época: honrada, delicada e frágil.

Para tornar-se a mulher ideal e assegurar um matrimônio, um destino reservado da maioria, era necessário seguir certos costumes de representação da delicadeza e fragilidade, as quais passaram a se concretizar nas expressões dos trajes.

Schimitt (2018), Cosgrave (2012) e Laver (1989) apontam os sentidos de comportamentos que ancoravam aos arquétipos femininos ideais do século XIX, representados pela complexa estrutura da indumentária. As anáguas, as quais foram substituídas pela crinolina de armação em meados do século, eram valorizadas pelas mulheres. Quando trajadas conforme a moda vigente, eram impossibilitadas de realizar qualquer tarefa simples.

Conforme Ximenes (XIMENES, 2009 p. 32), o ideal feminino oitocentista “redefiniu-a como algo entre anjos e crianças, totalmente dependente da figura

masculina, sua estrutura frágil e impotente lhe conferia a aparência apreciada.” (XIMENES, 2009 p. 32).

É possível entender, ainda através desta autora que: o cárcere feminino, além de se representar pelo vestuário tomava maiores proporções, pois, culturalmente, a mulher era idealizada como propriedade masculina, ou seja, do pai ou do esposo, que presava pela submissão da mulher e domesticação das filhas, reclusas ao lar, como símbolo da virtude feminina.

#### 4.3 CONSIDERAÇÕES FUNDAMENTAIS DO RECORTE HISTÓRICO

Ao consultar “A roupa e a moda: uma história concisa” (LAVÉR, 1989), foi perceptível ser bastante complexo entender a trajetória da moda no século XIX, devido às modificações constantes dos trajes ao longo desse período. Laver (1989) percebe que as mudanças da indumentária ocorreram de modo dinâmico, década após década. Portanto, foi mais adequado neste trabalho considerarmos os espaços temporais que configuram discursos da moda, respectivamente: na década de 1820 até 1890, iniciando-se como ponto de partida no destaque da representação do retorno do espartilho na década de 1820.

Desse modo, a definição do recorte entre 1820 a 1890, justifica-se pela recorrência do uso do espartilho, este por representar historicamente a base vestimentar feminina oitocentista, ao acompanhar de modo decisivo o percurso da mulher, por praticamente todo o século XIX.

Esse entendimento serviu para identificarmos neste percurso entre as décadas de 1820 a 1890, quatro momentos de variação estrutural do traje com a inserção, modificação ou retirada dos elementos vestimentares:

*1º Retorno do espartilho (década de 1820)*

*2º advento da crinolina de aço (década de 1850)*

*3º anquinhas (década de 1870)*

*4º retirada da anquinha (década de 1890)*

Desse modo, a base de referência do design de ilustração será a partir do ressurgimento do espartilho como elemento essencial do vestuário das mulheres ao longo do século. Ao saber que no início do século (entre 1800 a 1820) a mulher pôde

desfrutar da liberdade das roupas fluidas sem o espartilho e a quantidade de adornos. Ressaltamos que a beleza natural ideal da moda “Império”, aos poucos perdeu seu espaço pelas influências do sistema de moda francesa.

Notadamente a exuberância de acessórios e adornos aos poucos retornou para o cotidiano feminino. Os corpos das mulheres foram esculpidos como símbolos do capricho da sociedade patriarcal do século XIX, ao cultivar na figura da beleza feminina a imagem de incapacidade, prisioneiras da moral e dos próprios trajes.

A partir de meados da primeira década do século XIX, os ornamentos vão sendo implementados novamente. Variações de estampas, xales e tecidos sofisticados entraram como um complemento na base vestimentar que ainda se assemelhava à moda Império.

Em decorrência do clima frio da Europa e da sobrevivência do mercado de moda, os acessórios retornaram aos poucos como os acessórios de peles de animais, casacos curtos, tecidos mais quentes e nobres, mangas bufantes com variações no comprimento e formato, chapéus, xales, estolas e detalhes no acabamento nas barras e nos punhos.

Contudo, além da silhueta que foi adaptada através das diferentes estruturas de armação, outros elementos de estilo devem ser levados em consideração, por exemplo: as mangas bufantes, os penteados dos cabelos, os calçados, adornos e acessórios. Essas unidades de expressões do corpo revestido da figura feminina são consideradas neste trabalho, como fontes de inspiração na criação do repertório visual ilustrativo, referentes ao século XIX. Ressalta-se que não só a silhueta do corpo, mas também os acessórios que estão inseridos nas composições vestimentares.

#### 4.4 DEFINIÇÃO DAS UNIDADES VESTIMENTARES

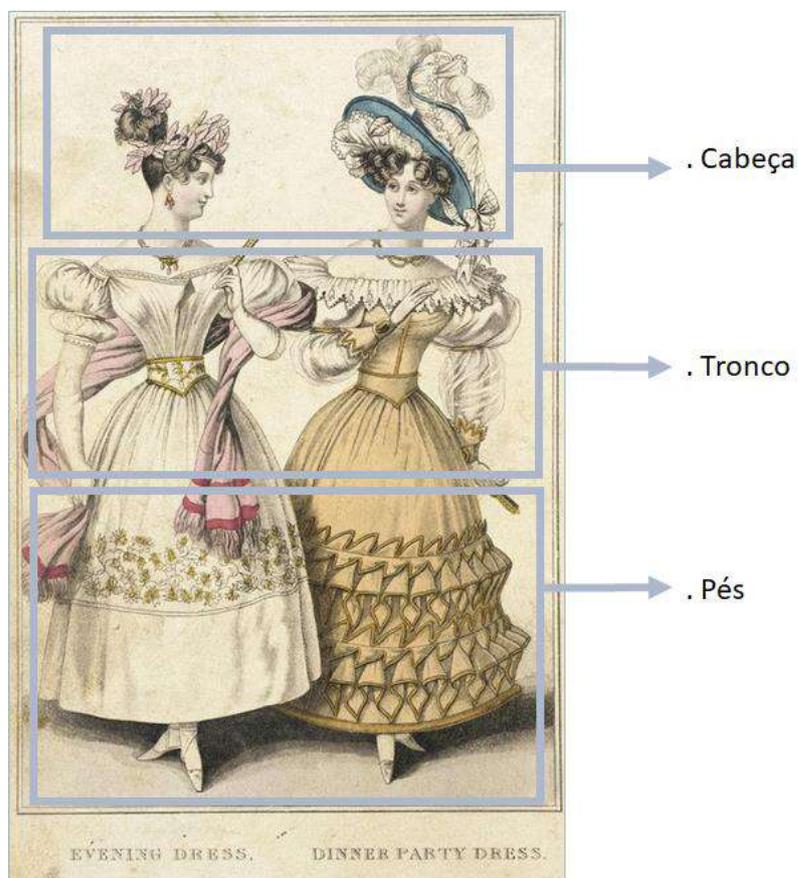
Ao definirmos o recorte temporal a ser ilustrado, definimos também a base que utilizamos para identificar os elementos de expressões fundamentais, as quais pudessem representar as formas vestimentares, de maneira a evidenciar detalhes de expressão dos discursos de moda década a década. .

Ao consultar as imagens dos livros de história (Cosgrave (2012), Laver(1989), Leventon (2011), Pollini (2007)), etc. e dos bancos de imagem da internet, os quais

serviram de base para as ilustrações, consideramos organizar as representações dos vestuários<sup>11</sup>, dividindo o *look* ou a figura vestimentar feminina em três partes:

1. CABEÇA (compreende os chapéus, joias do cabelo, estilos do penteados e demais adornos: flores, plumas, laços, utilizados nesta parte do corpo);
2. TRONCO (aqui enquadram-se as peças de vestuário como vestidos, saias, blusas, anáguas, espartilhos, crinolinas, anquinhas luvas, casacos, xales e seus adornos: flores, estampas, laços, babados, rendas, franzidos e drapeados);
3. PÉS (sapatos, botas e meias, etc.).

Figura 19: Divisão das unidades de expressão



Fonte: Pinterest: Disponível

em: <<https://i.pinimg.com/564x/e0/2e/b5/e02eb5768270e020889292aad7798d35.jpg>>. Acesso em: 13 de Abril de 2021.

<sup>11</sup> Consideramos neste trabalho que “vestuário” é tudo aquilo que veste o corpo, da cabeça aos pés. E os acessórios, portanto, são elementos do vestir que fazem parte da composição do look.

Neste caso, entendemos como “acessórios” (elementos complementares: sombrinhas, leques, jóias, etc.).

Ao entendermos as unidades de expressão separadamente, percebemos os elementos de moda, as silhuetas, penteados e padrões cromáticos que nos serviram de base no percurso do processo ilustrativo. Compreender cada parte do *look* em cada década, foi essencial para desenvolvermos as narrativas imagéticas, adequadas em uma ordem temporal de leitura para nortear o leitor. As ordens criadas, respectivamente, respeitaram uma topologia conforme aparecem dispostas no corpo, seja iniciando na cabeça e finalizando nos pés, ou o contrário.

No momento de concepção da estrutura dos roteiros das quatro histórias ilustradas correspondentes às quatro décadas mencionadas, foram estabelecidas frases de apoio. As frases foram baseadas em comportamentos femininos do século XIX, cujas características puderam ser identificadas, e posteriormente, traduzidas para a ilustração. Assim, desenvolvemos o eixo que guiou o processo de construção. As frases, portanto, são:

*1 A história da delicadeza (representada pelas rosas)*

*2 A história da submissão (representada pelos pássaros engaiolados)*

*3 A história da revolução industrial (representada pela máquina à vapor)*

*4 A história da emancipação feminina (representada pelas borboletas)*

#### 4.4.1 Retorno do Espartilho na Década de 1820

Na primeira metade do século XIX, as mulheres trajavam vestidos com mangas bufantes, saias encurtadas e delicados sapatos com fitas amarradas ao tornozelo (tipo bailarina). Esse, o delo vestimentar aparece ricamente adornado com flores, babados e rendas, cujo uso de tais adornos permaneceram no decorrer de todo o século.

A partir da década de 1820 a silhueta feminina começa a passar por alterações estruturais que desenharam a mulher do estilo do “Romantismo”, representadas com cintura fina e quadris amplos. Conforme Laver (1989), o ano de 1822 demarca o retorno do espartilho como elemento fundamental do vestuário da mulher. E aqui, portanto, inicia-se nosso ponto de partida de referencial histórico.

#### CABEÇA

Na porção superior do corpo, destacam-se os chapéus e os penteados esculturais, que estiveram presentes no decorrer de todo o século e os penteados esculturais. Os chapéus, além da variação de tamanhos e modelos eram enfeitados com flores, fitas, plumas e aplicações de laços, babados e rendas. Os enfeites também podiam ser aplicados diretamente no penteado, que se caracteriza por ser elevado e emoldurar o rosto em cachos presos. Pode-se observar nas imagens (anexo B1, p. 162 a 168) as variações de penteado, chapéus e seus respectivos adornos no começo do século.

## TRONCO

A estrutura vestimentar passa a ser marcada pela cintura fina, que dividia o volume superior das mangas e chapéus e o inferior adquirido com as saias.

As mangas ganharam volume e passaram a ser bufantes, com variações de tamanhos e dimensões. As saias já haviam ganhado um pouco mais de volume e tornaram-se mais curtas para destacarem os sapatos, estes, que geralmente eram feitos do mesmo tecido do vestido. A cintura volta a ser marcada e modelada pelo espartilho.

O espartilho, que foi destituído desde a Revolução Francesa e retornou na década de 1820, era um aparato de tecido reforçado com telas endurecidas e barbatanas de baleia ou paletas de madeira, tinha o fechamento regulado por cadarços amarrados bem justos, para reduzir o diâmetro da cintura e modelar o corpo. Era utilizado como recurso para manter a silhueta de ampulheta, ou seja, busto farto, cintura apertada e quadris largos, popular até a década de 1860.

A pressão do espartilho era capaz de danificar a saúde dos órgãos internos e dificultar a respiração das mulheres, mas conseqüentemente, auxiliavam na debilidade e fragilidade almejadas pela cultura de moda da época. Apesar dos desconfortos ocasionados, o espartilho foi considerado padrão de beleza e permaneceu no universo feminino até o início do século XX.

A cintura fina tornou-se obrigatória para a mulher. Laver (1989) aponta que artifícios da impressão visual eram utilizados para auxiliar na apresentação de uma cintura minúscula. Ou seja, além do espartilho, usava-se volumes nos quadris e ombros, através das saias e mangas. As anáguas garantiam a estrutura para a saia, enquanto almofadas de enchimento eram colocadas sob as mangas.

Enquanto aos adornos, podemos citar as flores, que em forma de estampa no tecido ou aplicação, estavam presentes para adornar o traje feminino. Percebemos que

os mesmos adornos que faziam parte dos chapéus eram também aplicados nas peças de roupas, nos sapatos e nos acessórios. Isso se repete também nas outras décadas.

#### PÉS

À medida em que as saias tornam-se mais curtas, abre-se o foco para os sapatos. Estes, eram baixos, estilo bailarina, com fitas que se amarravam nas pernas, cujas cores condizem com o vestido.

#### 4.4.2 Crinolina de Aço na Década de 1850

Da década de 1850 a 1860 a parte inferior do corpo tornou-se um novo ponto de atenção (anexo B2, p. 164 a 175). Esse período compreende o auge do romantismo e foi quando as saias atingiram os maiores diâmetros do século XIX, incluindo modificações da própria estrutura da saia.

#### CABEÇA

Em 1850 os chapéus permanecem em uso, juntamente com os cachos no cabelo. Na cabeça utilizavam-se ainda os mesmos adornos e joias citados na década anterior. Por volta da década de 1830 populariza-se um item entendido aqui também como um símbolo da opressão feminina: o chapéu de estilo boneca.

É possível encontrar a incidência deste tipo de chapéus desde o início do século, contudo, só a partir dos anos de 1830 tornam-se tendência e foram usados até a década de 1850. O referido “era baixo, com o formato de um balde de carvão e dava a impressão de extremo recato”, (LAVÉR, 1989, p. 168). Ao usar este chapéu, a mulher tinha a visão panorâmica impedida, podendo olhar apenas para frente e para baixo, ao ter a face contornada pelas grandes abas que também a impedia de ser vista pelas laterais.

#### TRONCO

A alteração do vestuário mais notável dessa época é a estrutura. As saias, que já eram longas o suficiente para cobrir totalmente os sapatos, até então eram sustentadas por anáguas engomadas, continuaram aumentando de tamanho, até atingirem o ápice de volume entre as décadas de 1850 e 1860. O uso de babados em repetição para decorar a roupa eram utilizados como detalhe em decotes, que revelavam os ombros, nas mangas,

anáguas e saias. No entanto, em 1856 surge a crinolina de metal feita de aço flexível, como reflexo dos avanços técnicos e científicos desse período de revoluções.

Este instrumento, à princípio, representou a liberdade para a mulher que não precisava mais carregar o peso das camadas de anáguas. A crinolina era composta de vários arcos de metal que se expandiam em diâmetros variados da cintura até o chão, sendo o último arco o maior deles. É paradoxal pensar num ideal de liberdade que se representa fisicamente com uma estrutura de gaiola, pois, a mulher vestida, estava, literalmente, presa. Exceto pela redução do peso das anáguas, a crinolina e o espartilho em conjunto são instrumentos exemplares da restrição.

Até 1869 a crinolina circular foi utilizada com dimensões cada vez maiores, contudo, por volta de meados da década sofreu alteração de formato, que conseqüentemente modificou a silhueta. O volume simétrico obtido a partir da hierarquia dos arcos de metal distribuídos do menor para o maior, de cima para baixo passa a ser deslocado para a parte traseira, cujo destaque abre espaço para uma nova área de atenção no corpo - o traseiro. Aos poucos, o sutil deslocamento de volume dá lugar às caldas, populares a partir de 1870.

Identificamos neste percurso através das análises visuais que buscou-se ressaltar a parte de trás do corpo através dos volumes e do efeito de cascata. O estilo cascata que era utilizado em mangas, decotes, saias e cabelos. No caso das roupas, as cascatas de babados, já no cabelo, eram compostas por cachos.

## PÉS

Com o alongamento das saias, os tornozelos tornam-se desejáveis, como aponta Laver (1989). Para as moças que seguiam os princípios da moralidade do século XIX, ocultava-se os pés até o meio das pernas com botas de saltos para não restar nenhum vislumbre do corpo, que além de coberto pelos calçados, contava também com as meias.

### 4.4.3 Anquinhas na Década de 1870

Na década de 1870 a crinolina teve o tamanho reduzido e foi deslocada para a parte de trás. As saias tornaram-se menos rodadas e mais complexas, que assim como os cabelos, começaram a seguir padrões de cascata.

## CABEÇA

Os chapéus ainda eram usados com adornos de flores, babados, plumas e laços, contudo, tornaram-se menores. Em contrapartida, os penteados ficaram mais elaborados, com cachos, coques e tranças que o prendiam, seguindo também o modelo de cascata.

#### TRONCO

A silhueta de ampulheta vai caindo de moda conforme a mudança da estrutura da crinolina. Além de sofrerem alteração no formato, que aos poucos se concentram na parte de trás do corpo, as crinolinas mudam também de tamanho. A *crinolette*, variação da crinolina, consiste numa armação de metal presa à cintura tal qual sua antecessora que se projetava para trás, cuja parte dianteira era lisa. Esta silhueta se popularizou a partir de 1870 até o fim da década de 1880, contudo, a estrutura passou por algumas adaptações para tornar-se mais ergonômica.

Ao deslocar o volume para trás, passa a se utilizar a parte traseira do traje para implementar novos detalhes. As saias ficaram mais detalhadas, como podemos ver no anexo (anexo B3 176 a 182) passaram a ter mais camadas, drapeados e franzidos que se desenvolveram em forma de calda.

A *crinolette*, portanto, deu lugar às anquinhas em 1879, ou *bustle*, segundo Cosgrave (2012). A estrutura de arame utilizada para elevar a traseira das saias era mais curta e retrátil, de maneira que se encolhia e se expandia conforme a mulher se sentasse ou tornasse a ficar de pé. A silhueta da mulher que havia seguido a ampulheta desde a década de 1820 passa a transformar-se no “S”, ou seja, busto e traseiro empinados separados pela cintura estrangulada, popular desde a década de 1820.

#### PÉS

As botas também eram usadas na década de 1870 e os pés continuavam cobertos pelas saias.

#### 4.4.4 Retirada das Anquinhas na Década de 1890

Na década de 1890 retirou-se o volume das ancas da composição do traje e concentrou-se o foco na parte superior do corpo. Ao retirar o volume do quadril e das ancas amplia-se as mangas e os penteados.

#### CABEÇA

O efeito cascata já não era mais utilizado nem no cabelo nem no traje. Os penteados passaram a ser presos em coques para o alto da cabeça e os chapéus permaneceram em uso, com abas, enfeitados com laços e flores.

#### TRONCO

Os decotes passaram a ser cobertos pelas golas altas que terminavam no pescoço. Após a obsolescência das anquinhas, as saias tornaram-se menos rebuscadas, ajustadas no quadril, desciam lisas até o chão, desse modo, as saias remetiam ao formato de um sino, como pode-se ver nos anexos (anexo B4, p. 183 a 188) conforme a comparação de Laver (1989). Em 1890 concentrou-se o volume nas mangas, que variaram de formas e tamanho ao se retirar as ancas. As mangas variaram de forma e de tamanho. Porém, as mangas bufantes permaneceram crescendo, juntamente com o espartilho que ainda foi utilizado até o início do século XX. Assim que se retira as anquinhas, concentrou-se o foco na parte superior do corpo, assim, aumentou-se as mangas, detalhes do busto e os penteados mais elaborados.

#### PÉS

As botas continuaram em uso na década de 1890 e permaneceram até o início do século XX.

Percebe-se muitas transformações no percurso da moda do século XIX, mas, o espartilho é o elemento que mais se destaca por sua permanência. Embora a moda do século XIX tenha passado por alterações consideráveis da silhueta, a cintura fina foi o principal requisito desde que tornou-se tendência na década de 1820, uma vez que ela voltou a fazer parte do traje feminino por volta de 1822 e permaneceu em uso até o início do século XX.

#### 4.4.5 Acessórios de 1820 a 1890

Para este trabalho, entendemos como acessórios os objetos de composição do *look*, que não necessariamente são peças vestimentares, como exemplo das bolsas. Percebemos que no percurso histórico no qual delimitamos nosso recorte, há permanência nos acessórios. Ou seja, os acessórios enumerados a seguir foram recorrentes do início ao fim do século, portanto, este tópico contempla todo o período que foi apresentado até agora. Dessa forma, são os elementos categorizados como

acessórios: sombrinhas, leques, cintos, joias (broches, brincos, colares, pulseiras...), lenços, xales.

#### 4.4.6 Cores

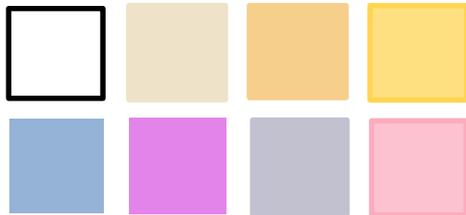
O espírito romântico que se instalou neste período trouxe o desejo pela delicadeza e sutileza, que em nada se caracterizava pelos trajes restritivos, porém, se justificavam em detalhes como os babados, rendas, estampas de flores, e claro, as cores. As ordens CROMÁTICAS do início do século XIX compreendem os tons claros e iluminados como meio de expressar a sutileza, manifestada através dos tons pastéis, cores claras e suaves como amarelo, rosa chá, verde, azul bebê, branco, salmão e bege.

As cores claras realçavam a palidez e a pureza esperada das donzelas, que apesar de sofrerem com as limitações dos trajes, aparentavam suavidade, delicadeza e o sentimento de ingenuidade atribuídos à elas.

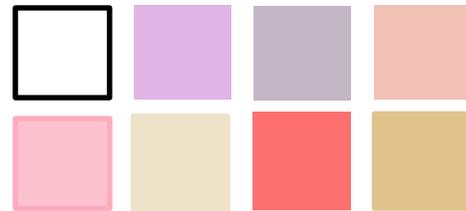
Contudo, com o desenvolvimento da indústria química apareceram os pigmentos de anilina, de acordo com Laver (1989). Mais intensos que os tons suaves do início do século, as cores a partir de 1870 pintaram as roupas com tonalidades vibrantes e fortes, como vermelho, vinho, laranja, verde, roxo e azul marinho. A seguir, apresenta-se a seleção de cores organizada em quadros cromáticos de acordo com cada década (1820, 1850, 1870 e 1890).

*Quadro 1: Paletas cromáticas.*

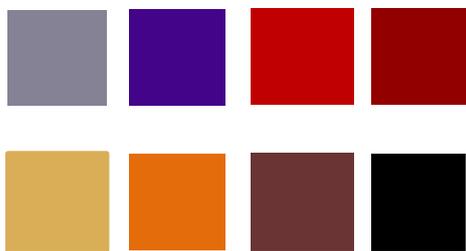
Quadro cromático 1820



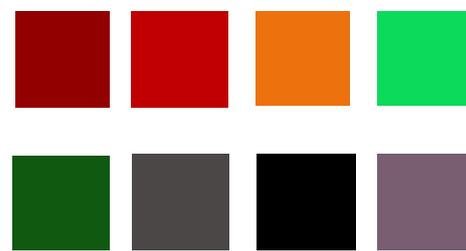
Quadro cromático 1850



Quadro cromático 1870



Quadro cromático 1890



*Fonte: A autoria própria, 2021.*

## 5 ESTRUTURAÇÃO DAS UNIDADES FIGURATIVAS DE REPRESENTAÇÃO DA MODA DO SÉCULO XIX

A seguir, apresentar-se-á os elementos expressivos de moda das quatro décadas estudadas, organizados por tabelas conforme as unidades figurativas representadas pela cabeça, tronco e pés; e os elementos das unidades figurativas (chapéus, laços, babados, flores, plumas, decotes, etc.).

*Tabela 1: Elementos de moda de 1820.*

DÉCADA DE 1820	
Unidades figurativas	Elementos das unidades
Cabeça	Chapéu
	Penteados curtos
	Laços
	Flores
	Babados
	Plumas
Tronco	Espartilho (cintura marcada)
	Decote
	Transparência
	Mangas bufantes
	Cascatas (mangas)
	Saias encurtadas
	Flores

	Babados
	Renda
	Leque
	Luvras
	Xale
Pés	Sapatos de bailarina
	Meias de seda

*Fonte: Aatoria própria, 2021.*

*Tabela 2: Elementos de moda de 1850.*

DÉCADA DE 1850	
<b>Unidades figurativas</b>	<b>Elementos das unidades</b>
Cabeça	Chapéu
	Penteados pendentes
	Laços
	Flores
Tronco	Crinolina/ crinolette
	Decote
	Mangas bufantes
	Luvras
	Cascatas (babados)
	Espartilho (cintura marcada)

	Flores (estampadas ou aplicadas)
	Bordados
	Renda
	Leque
	Xale
Pés	Sapatos com saltos pequenos
	Meias de seda

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Tabela 3: Elementos de moda de 1870*

DÉCADA de 1870	
<b>Unidades figurativas</b>	<b>Elementos das unidades</b>
Cabeça	Cascatas (cachos)
	Penteados pendentes
	Laços
	Flores
Corpo	Anquinhas
	Decote
	Mangas ajustadas
	Babados
	Espartilho (cintura marcada)
	Flores (estampadas ou aplicadas)

	Bordados
	Renda
	Leque
	Sombrinha
	Drapeados
Pés	Botas
	Meias de seda

*Fonte: A autoria própria, 2021.*

*Tabela 4: Elementos de moda de 1890.*

DÉCADA de 1890	
<b>Unidades figurativas</b>	<b>Elementos das unidades</b>
Cabeça	Chapéus
	Cabelos presos
	Flores
Corpo	Gola alta
	Mangas bufantes e ajustadas
	Babados
	Espartilho (cintura marcada)
	Saia e blusa separadas
	Saias ajustadas no quadril
	Bordados

	Punhos adornados
	Rendas
	Drapeados
Pés	Botas de cano alto
	Meias de seda

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

Conforme Schimmit (2018), a aparência feminina ficou cada vez mais complexa. As saias, como parte essencial do traje, ao ganharem cada vez mais volume, evidenciam os quadris, e representavam em sua essência a “fertilidade feminina [...]”, segundo Ximenes (2009). As autoras convergem também ao apontar que a proposta das saias amplas servia inclusive para ressaltar a reclusão da mulher, ao afastá-la de outras pessoas fisicamente, pelo diâmetro da crinolina.

Assim, além dos cárceres da moral, a vestimenta as fazia também prisioneiras. As anáguas, que foram substituídas pela crinolina, criavam em volta da mulher um campo de força que às privava do toque de outras pessoas, isolando-as do contato com homens, conforme Laver (1989) e Ximenes (2009). Ocultava também as curvas naturais do corpo e criava para o apreço da sociedade a silhueta ideal da mulher que cumpre com seu papel.

A partir da organização dos elementos expressivos da moda neste segundo capítulo, apresentamos no terceiro o percurso de construção da narrativa ilustrada. No próximo capítulo, discorre-se acerca da justificativa das ilustrações e o processo da tradução intersemiótica.

## 5.1 PROCESSO DO DESIGN DA ILUSTRAÇÃO

No processo de design da ilustração, procuramos maneiras de traduzir a expressão da moda do século XIX para a linguagem artística autoral. Neste percurso,

partimos da identificação dos elementos estéticos que configuraram a moda do período histórico estudado para construir o referencial imagético de base para as ilustrações.

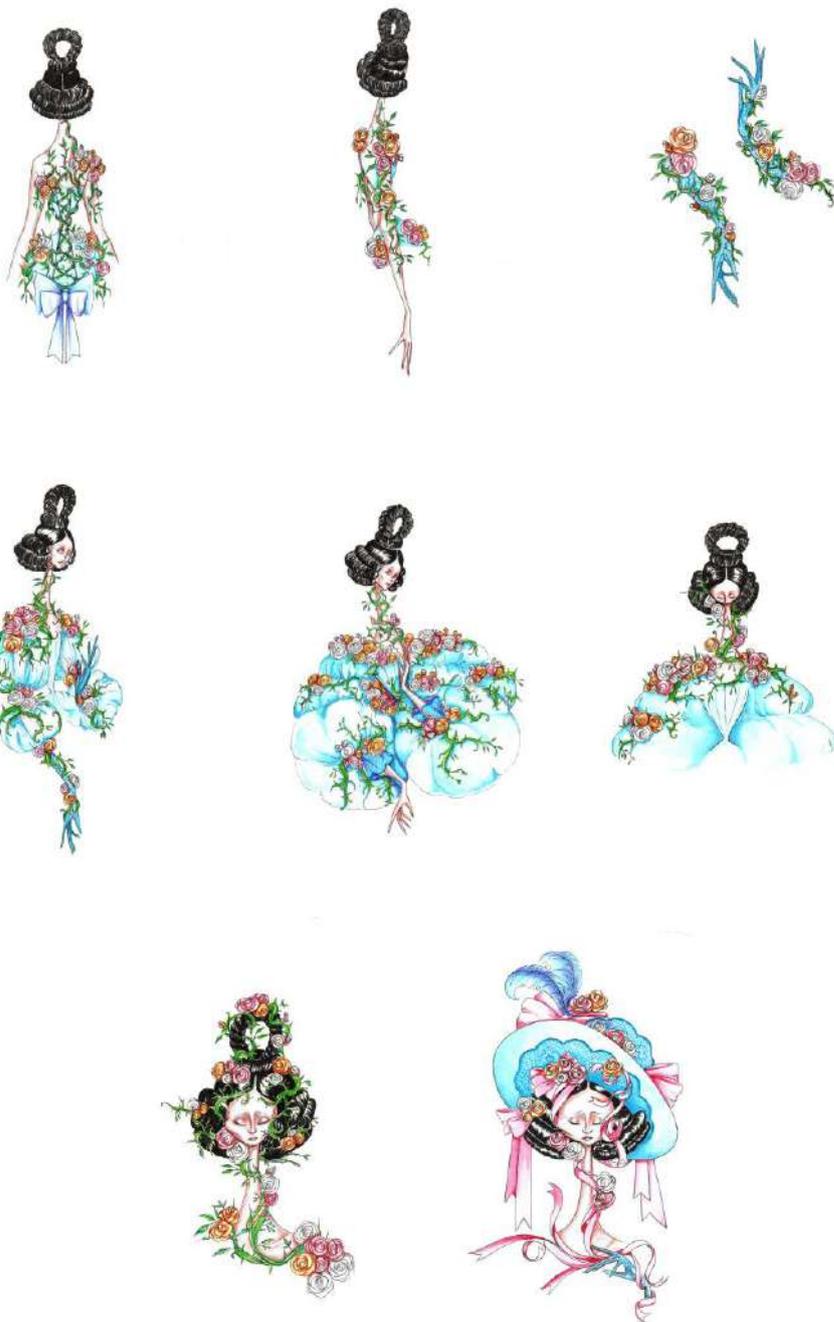
Ao selecionarmos quatro expressões estéticas correspondentes a quatro décadas, dentro do recorte histórico do século XIX, organizamos os elementos e unidades de representação da moda de cada década em tabelas. Com base nas pesquisas sobre o contexto social, identificamos também aspectos do comportamento e desenvolvimento tecnológico que alicerçaram a construção da história ilustrada.

Para organizarmos o conteúdo histórico do livro dividido nas quatro décadas representadas, sendo elas: 1820, 1850, 1870 e 1890, utilizamos o recurso da personagem e a dinâmica gestual para contar a história. De modo, que a figura muda de posição a cada tela, o que gera o sentido de movimento.

### 5.1.1 Tradução da Década de 1820

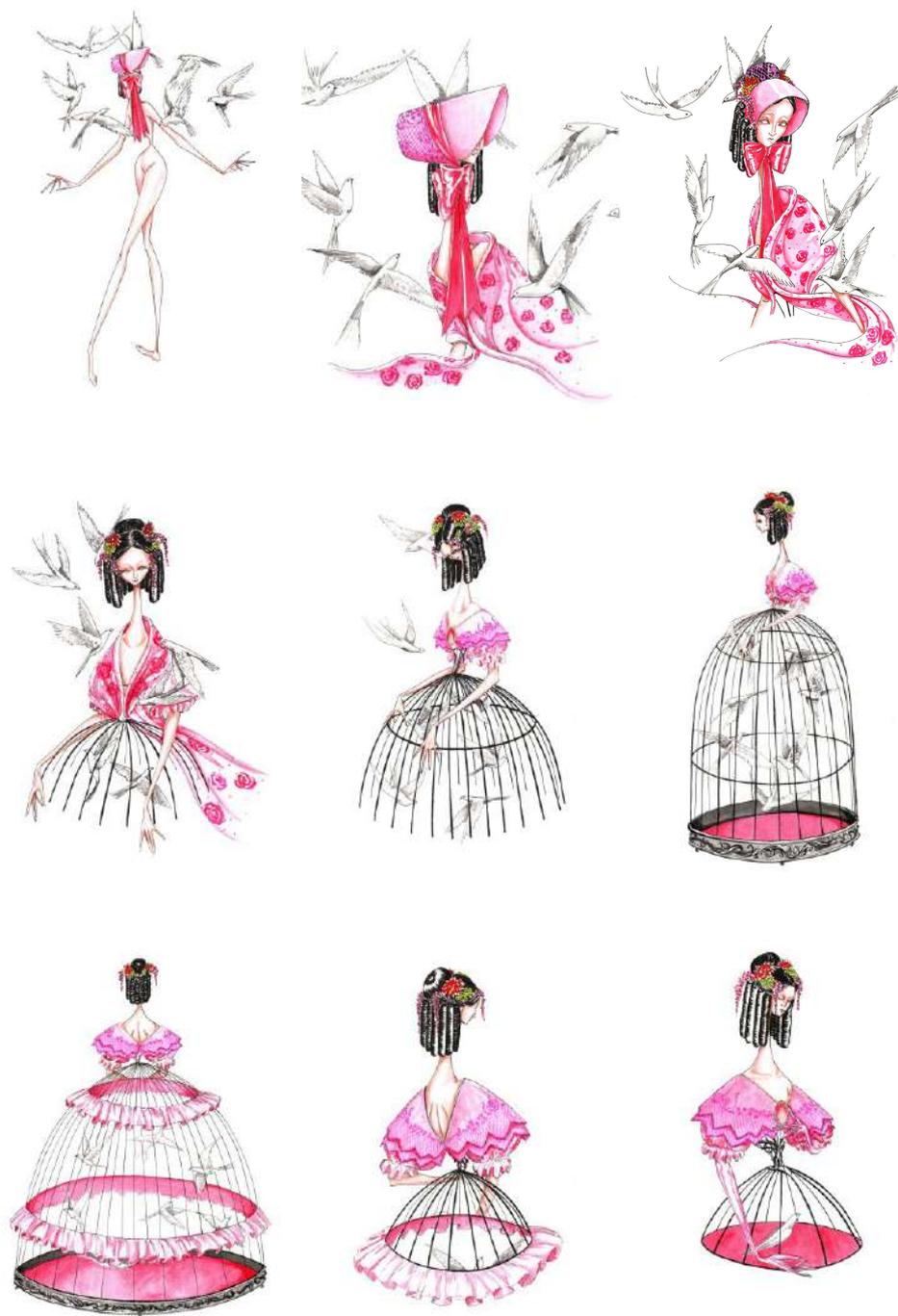
*Quadro 2: Ilustrações referentes à década de 1820.*





*Fonte: Autoria própria, 2021.*

## 5.1.2 Tradução da Década de 1850

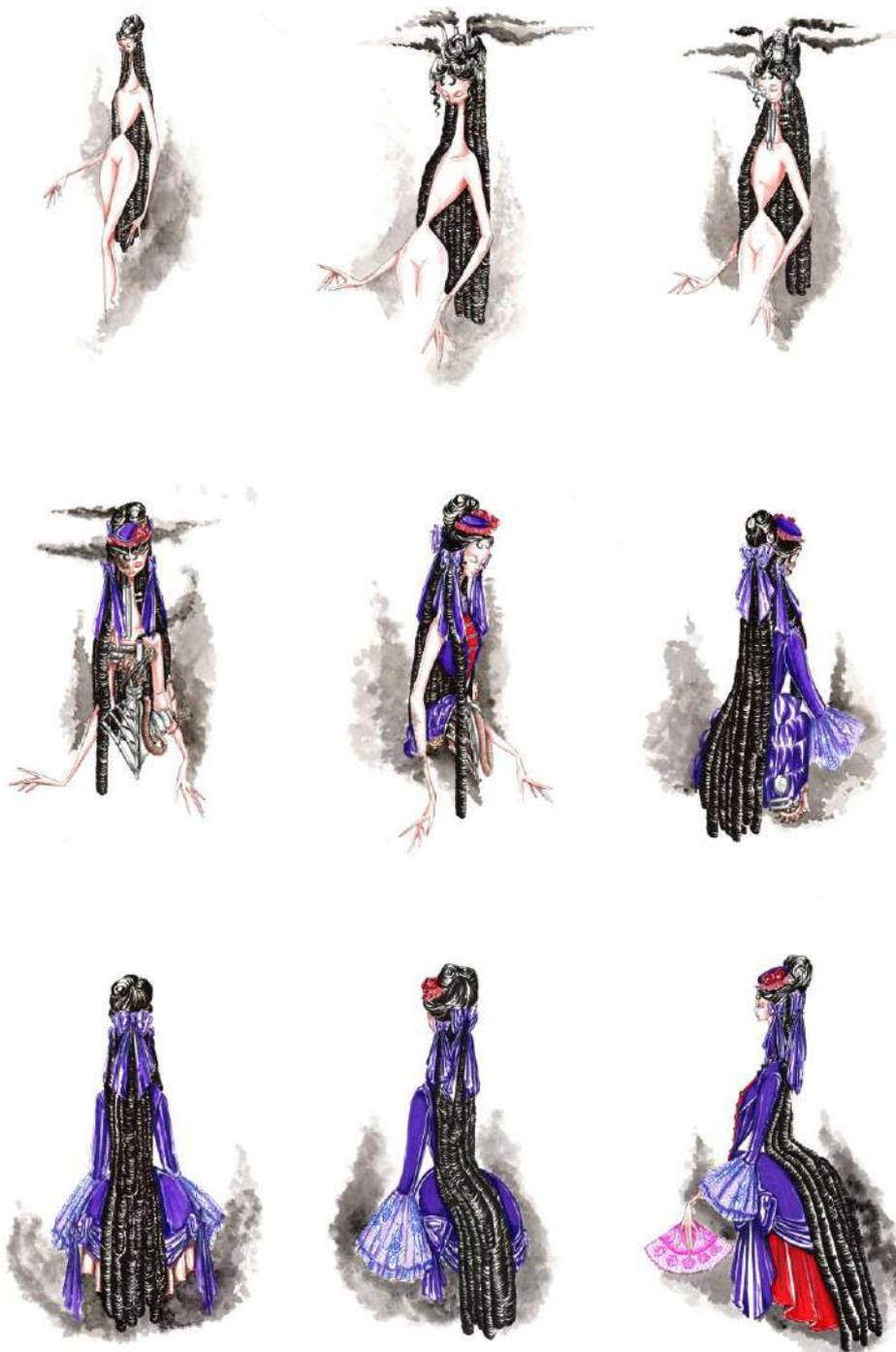
*Quadro 3: Ilustrações referentes à década de 1850.*



*Fonte: Aatoria própria, 2021.*

### 5.1.3 Tradução da Década de 1870

*Quadro 4: Ilustrações referentes à década de 1870.*





*Fonte: Aatoria própria, 2021.*

## 5.1.4 Tradução da Década de 1890

*Quadro 5: Ilustrações referentes à década de 1890.*



Fonte: Autoria própria, 2021.

### 5.1.5 Descrição do Processo de Tradução

Para cada momento representado, uma personagem guia o percurso de sentido da leitura, ao vestir-se com os elementos de moda conforme se passa na narrativa histórica de cada década do século XIX.

Em cada década, pelas quais são representadas os momentos de moda do século XIX. De início, a figura feminina surge nua, e parece ganhar vida ao movimentar-se e a receber os elementos vestimentares de moda. O efeito deste movimento pode ser percebido pela sequência de quadro a quadro da ilustração. São destacados momentos pelo qual a figura parece estar distante ou em foco (close). Por fim, a partir do efeito de percurso da ilustração que veste a personagem, ela se mostra completamente vestida.

Ao construir os recortes, além da representação da moda histórica necessária ao nosso propósito, foi essencial contextualizar cada década de acordo com aspectos sociais e comportamentais do século XIX, através de elementos imaginários, poéticos e distintos. São elementos definidos pelo autor da ilustração, numa busca de representação do universo feminino e do contexto social e cultural da época. Assim, ressalta-se a representação das frases guias mencionadas no segundo capítulo. Cada época foi representada por temáticas de significados, específicas do universo feminino:

1820: “delicadeza” representada pela natureza das rosas

1850: “submissão” representada por pássaros engaiolados

1870: (Revolução Industrial) representada pela máquina a vapor

1890: “emancipação” representada pelas borboletas

Na ilustração que representa a primeira década, as roseiras são adequadas como discurso da delicadeza das mulheres, esperada pela sociedade da época. As rosas são representadas no processo de ornamentação do vestuário, em arranjos aplicados, estampadas, em forma de jóias e penteados. Esses elementos estiveram presentes na indumentária feminina durante todo o século e passaram a ser a base de tradução para este momento. As rosas, que se iniciam no chão, vestem a personagem conforme sobem pelo corpo desnudo e revelam os elementos vestimentares de 1820, década marcada pelo retorno do espartilho, que redesenhou a silhueta da mulher de cintura fina e se consagrou como um representante da fragilidade e delicadeza feminina.

As rosas espalhadas pelo chão, que enraízam, entremeiam e acompanham a mulher nua de cabelos soltos, para mim podem representar o prenúncio dos ideais de

liberdade do início do século. Em seguida, as rosas sobem pelas pernas revelando as meias e os sapatos da bailarina no mesmo tom da roupa. Conforme avançam pelo corpo, as rosas revelam as anagúas com babados e o tecido de transparência, que posteriormente dão lugar a saia encurtada que deixa a mostra dos sapatos, típica desta década.

Após a saia, as rosas e galhos espalham-se pela cintura e desenvolvem-se no espartilho, que está fechado pela própria roseira. Assim, os ramos, alcançam os ombros e braços, originando as mangas bufantes em cascata, as luvas de renda em mãos delicadas. Por fim, as rosas sobem a cabeça e adornam o penteado. Ao apresentar o chapéu, os ramos convertem-se em fitas e laços, que assim como as flores adornavam os trajes oitocentistas.

Em 1850 o tema representado é a submissão que se manifestou pelo vestuário por meio dos trajes restritivos. O elemento de representação da tradução é o pássaro engaiolado, o qual significa a figura feminina prisioneira de suas roupas e hábitos.

Esta década se inicia com a personagem acompanhada por pássaros que voam em torno de sua cabeça. Aqui, a leitura visual é feita de cima para baixo, a partir do chapéu-boneca. O chapéu está representado logo na primeira imagem por ser uma herança de décadas anteriores, e que se tornou moda entre 1830 e 1840, contudo, permaneceu em uso na década de 1850.

Desprovida de roupas, exceto pelo chapéu, a figura feminina mantém os olhos baixos e o semblante sereno sem encarar o observador. Os pássaros que voam para baixo, à vestem, começando pelo xale que envolve seus ombros e a protege em sua fragilidade feminina. Aqui, as flores se representam como detalhes, adornos do cabelo e estampadas na roupa.

Ao se aproximar da cintura, o foco da narrativa apresenta a crinolina que foi traduzida como a gaiola que aprisiona a liberdade dos pássaros em seu interior. Assim, a gaiola revela-se como parte do corpo da mulher e substitui a autonomia de suas pernas, ocultadas pelo pudor.

Quando o foco da ilustração é o busto, os detalhes das rendas ainda conotam a delicadeza pelos florais e a luva de cetim que reveste a delicada mão que segura o camafeu. Dentro da luxuosa jóia dourada estampa-se a mulher aprisionada numa crinolina em forma de gaiola que guarda seu corpo.

A construção da década de 1870 foi baseada no desenvolvimento tecnológico com a segunda fase da Revolução Industrial, que floresceu em meados do século XIX, sendo o conceito central a “tecnologia” da máquina a vapor e seus elementos de representação.

No percurso da narrativa da ilustração retrata as transformações do corpo feminino em decorrência ao avanço industrial. O vapor e as engrenagens constituem o espaço e o corpo da personagem. Busquei manter a representação da delicadeza. A figura feminina mantém o olhar baixo e os longos cabelos em cascatas como símbolos da beleza e feminilidade.

A figura da mulher que representa esta década está envolta pelo vapor, em menção às fábricas e máquinas desenvolvidas nesse período de revolução. A industrialização, que integra inclusive na indumentária, auxiliou a destacar a parte traseira do corpo ao desenvolver as anquinhas como substitutas das crinolinas.

Em 1870 as roupas femininas tornaram-se bastante complexas, com mesclas de cores, texturas e formas criadas a partir da manipulação do tecido no próprio corpo. Na ilustração, as ferragens das máquinas representam como elementos de expressão da complexidade de informações vestimentares nessa tradução.

Com o efeito das tonalidades de cores fortes, as roupas de meados para o fim do século tornaram-se vibrantes, em oposição aos tons pastel das décadas de 1820 e 1850. Assim, no percurso do projeto procuramos apresentar a quebra do padrão cromático entre as duas primeiras e as duas últimas décadas.

O fim do século XIX é representado pela busca de liberdade feminina dos padrões rígidos de comportamento e vestimentares. Embora o espartilho e alguns outros elementos tenham permanecido no guarda roupa feminino, os objetos de sustentação das saias ficaram em desuso ou fora de moda. Isso permitiu mais conforto para se locomover e praticar esportes.

Os esportes ao ar livre tornaram-se populares neste momento, desse modo, a bicicleta aparece como condutor da mulher, que pedala em meio às borboletas, utilizadas como elementos de representação da tradução da “liberdade”.

Devido aos avanços científicos, em 1890 já se podia ver cores exuberantes nos trajés femininos, que já podiam ser vendidos e usados separadamente, na forma de saia e blusa.

Para a ilustração, busquei resgatar o *look* dividido (saia e blusa) para embasar o conteúdo histórico. Assim como as mangas bufantes, que nesta década ganharam dimensões realmente evidentes, elevando a atenção do observador para a parte superior do corpo feminino. Diferente das décadas tratadas anteriormente, cujo foco enquadrava-se nas ancas e no ventre, em 1890 as mangas trouxeram o destaque para a área próxima ao rosto e ombros.

Neste processo de tradução, a ilustração foi um importante recurso para criarmos a narrativa histórica que compõe este trabalho. Através dela foi possível desenvolvermos a ligação entre o conteúdo histórico e a expressão artística autoral. A ilustração permitiu a representação dos elementos poéticos da transição para criar a dinâmica de apresentação dos elementos de moda.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao encaminharmos a culminância deste trabalho de monografia, aferimos que os objetivos que motivaram este projeto foram satisfatoriamente alcançados. O uso da linguagem visual da ilustração foi aplicado com sucesso no processo de tradução intersemiótica para representar a moda do século XIX. As ilustrações desenvolvidas neste trabalho podem desempenhar um papel fundamental como parte do conteúdo de um livro imagético de história da moda.

Contudo, entendemos que para entendimento pleno do discurso da ilustração, de modo autônomo, será necessário que o leitor tenha um conhecimento prévio de história da moda, para que ele possa compreender as temáticas geradas pelo processo de tradução. Chegamos a este entendimento pelo fato de identificarmos que as ilustrações, parecem não ser suficientes como conteúdo didático de história da moda. No entanto, a valorização do estilo da representação autoral, sem o auxílio de um texto descritivo, permite a contemplação e uma interpretação sensível da temática da história da moda. A liberdade de expressar o conteúdo através do potencial do estilo autoral possibilita a construção de outras funções da imagem pela comunicação, interpretação e pelo design.

Com este trabalho de monografia foi possível identificar e organizar as referências visuais que pudessem representar a história da moda, para que fosse possível traduzir o sentido lógico e temático de maneira lúdica e dinâmica, ao apresentar a moda de cada década estudada.

A partir do design da ilustração foi possível traduzir o conteúdo histórico da moda vestimentar feminina do século XIX e adequar o sentido da narrativa com elementos figurativos, relacionados à personagem e ao vestuário (rosas, pássaros, máquinas a vapor, borboletas), os quais auxiliaram na caracterização e distinção entre as décadas.

Sabemos que a ilustração pode ser utilizada como linguagem auxiliar do texto escrito e também como recurso de narrativas artísticas embasadas em conteúdo teórico. Mas, o potencial da tradução das formas temáticas no design de ilustração deste trabalho, de certa maneira, encoraja a busca de novas pesquisas acerca do uso da imagem ilustrada e suas possibilidades como meio comunicativo.

Uma outra alternativa para a produção deste conteúdo imagético seria a partir da ilustração digital. As ferramentas tecnológicas atuais podem ser importantes aliadas no

processo criativo. Porém, ainda é uma incógnita se a ilustração por si só, é capaz de comunicar de forma autônoma, nas condições de interpretação e da valorização do estilo do autor.

Como resultados desta monografia, entende-se a ilustração como ferramenta para o trabalho do designer/ artista, criador de conteúdo intelectual, que dispensa créditos de direitos autorais de imagem. A linguagem ilustrada autoral, em sua forma *descritiva*, pode ser adequada para promover um conteúdo didático. Contudo, sob o aspecto *narrativo*, é possível adaptar a mensagem para a expressão e estilo do autor, que, conforme sua percepção, desenvolve por meio da ilustração uma outra linguagem, tanto como ancoragem, quanto como veículo principal da mensagem.

Por fim, a experiência e os resultados com a ilustração autoral e manual se revelou, portanto, como a ferramenta de base deste projeto. Isso possibilitou ir mais além com um plano de projeto no futuro, com o uso da ilustração deste trabalho num livro de história da moda. Este livro, composto somente por imagens, buscará o desafio de contar a história a partir da linguagem imagética como expressão principal do conteúdo. A ideia é trabalhar com a relação entre o conteúdo teórico e histórico, numa expressão da sensibilidade artística no design da ilustração.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, R. B.; *et. al.* Os Diversos Desenhos no Design de Moda. **IARA- Revista de moda, cultura e arte.** n. 2, v. 8, São Paulo, jan. 2016.

ANJOS, G. Identidade Sexual e Identidade de Gênero: subversões e permanências. **Sociologias.** n. 4, ano 2, Porto Alegre, jul / dez. 2000.

ANTQUEVIEZC, L. F.; *et. al.* Formas de Controle e Opressão das Mulheres. **5º Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades.** Salvador, 2017.

ARCHELA, R. S. Imagem e representação gráfica. **Geografia.** n. 1, v. 8, Londrina, jan / jun. 1999, p. 5 à 11.

ARCKEMAN, R. **Nome desconhecido.** [gravura]. Retirado de:

<<https://i.pinimg.com/564x/aa/df/54/aadf5471abb3bb70895b5d1a22bd6565.jpg>>.

Acesso em: 13 de Abril de 2021.

AUTOR DESCONHECIDO. **Costumes parisiens.** [fashion plate]. Pinterest. Retirado de: <<https://i.pinimg.com/564x/c7/5c/fd/c75cfd84b3c9ee0128584481a23b9b9d.jpg>>.

Acesso em: 13 de Abril de 2021.

AUTOR DESCONHECIDO. **Espartilho.** [fotografia]. V&A blog. Retirado de:

<<https://framemark.vam.ac.uk/collections/2006AT1854/full!/735,535/0/default.jpg>>.

Acesso em: 06 Abril de 2021.

AUTOR DESCONHECIDO. **Evening Dress/ Dinner Dress.** [fashion plate]. Pinterest.

Retirado de:<<https://br.pinterest.com/pin/346917977536862615/>>. Acesso em: 23 de Jun. de 2020.

AUTOR DESCONHECIDO. **Ilustração da moda de 1850.** [fashion plate]. Pinterest.

Retirado de:

<<https://i.pinimg.com/564x/bd/80/37/bd80379f529453ed37f53aca98882b7a.jpg>>.

Acesso em: 13 de Abril de 2021.

AUTOR DESCONHECIDO. **Ilustração da moda de 1870.** [fashion plate]. Pinterest.

Retirado de:

<<https://i.pinimg.com/564x/6e/1d/ca/6e1dca696b13cd0edf23a602c12cfd53.jpg>>.

Acesso em: 13 de Abril de 2021.

AUTOR DESCONHECIDO. **Ilustração do traje feminino da década de 1870.**

[fashion plate]. Pinterest. Retirado de:

<<https://i.pinimg.com/564x/ce/3f/3c/ce3f3cb0b82bc49ba6f0d577502bfe82.jpg>>. Acesso em: 13 de Abril de 2021.

AUTOR DESCONHECIDO. **La mode illustraté, journal de la famille**. [ilustração]. Pinterest. Retirado de:

<<https://i.pinimg.com/564x/c8/4c/55/c84c55835a9cd3afd5b6f4b6e9887077.jpg>>.

Acesso em: 18 de Abril de 2021

AUTOR DESCONHECIDO. **Midsummer costumes**. [fashion plate]. Pinterest. Retirado de:

<<https://i.pinimg.com/564x/ec/39/bb/ec39bbb611532540a55f80188a08a2d6.jpg>>.

Acesso em: 14 de Abril de 2021.

AUTOR DESCONHECIDO. **Nome desconhecido**. [fashion plate]. Pinterest. Retirado de: <<https://i.pinimg.com/564x/9f/41/45/9f414535350141ea4a242c236309df17.jpg>>.

Acesso em: 13 de Abril de 2021.

AUTOR DESCONHECIDO. **Nome desconhecido**. [fotografia]. L'ancienne cour. Retirado de:

<[https://64.media.tumblr.com/b131240f23ebf6899b926cf8c0677c3a/tumblr\\_o1jdmu871y1rlm2lro6\\_1280.jpg](https://64.media.tumblr.com/b131240f23ebf6899b926cf8c0677c3a/tumblr_o1jdmu871y1rlm2lro6_1280.jpg)>. Acesso em: 11 de Abril de 2021.

AUTOR DESCONHECIDO. **Nome desconhecido (1)**. [fotografia]. Pinterest. Retirado de: <<https://i.pinimg.com/564x/cd/1f/23/cd1f23c51d8046c21a47cb6c59bb281c.jpg>>.

Acesso em: 13 de Abril de 2021.

AUTOR DESCONHECIDO. **Nome desconhecido (2)**. [fotografia]. Pinterest. Retirado de: <<https://i.pinimg.com/564x/ea/50/d7/ea50d7abbf016322d0d1c9f69718eeab.jpg>>.

Acesso em: 13 de Abril de 2021.

AUTOR DESCONHECIDO. **Nome desconhecido (3)**. [fotografia]. Pinterest. Retirado de: <<https://i.pinimg.com/564x/a8/67/31/a86731f0d27b00ff682cd6c15e880cdc.jpg>>.

Acesso em: 18 de Abril 2021.

AUTOR DESCONHECIDO. **Nome desconhecido (4)**. [fotografia]. Pinterest. Retirado de: <<https://i.pinimg.com/564x/34/72/48/347248bf9969ee5a8ec9b1998b821230.jpg>>.

Acesso em: 14 de Abril de 2021.

AUTOR DESCONHECIDO. **Retrato da imperatriz Elizabeth**. [retrato]. Pinterest. Disponível

em:<<https://i.pinimg.com/564x/a7/68/88/a76888de545913dd4cf031aa5e22c8a8.jpg>>.

Acesso em: 13 de Abril de 2021.

AUTOR DESCONHECIDO. **Sophie Croizette**. [fotografia]. Pinterest. Retirado de:

<<https://i.pinimg.com/564x/9d/f2/a5/9df2a566b917538336ad26895adbadf4.jpg>>.

Acesso em: 13 de Abril de 2021.

AUTOR DESCONHECIDO. **Spring Toilettes**. [fashion plate]. Pinterest. Retirado de:

<<https://i.pinimg.com/564x/47/7b/0c/477b0c5a9b3449992bd9a8fc20a2f05e.jpg>>.

Acesso em: 14 de Abril de 2021.

AZEVEDO, R. *Imagens Iluminando Livros*. **Pensar BH**. n. 16. Belo Horizonte, 2002.

BLOCH, M. **Apologia da História: ou o ofício do historiador**. Tradução André

Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BLUM, S. **Eighteenth- Century French Fashion Plates: 64 engravings from the “Galerie des modes” 1778- 1787**. Estados Unidos: Courier Dover Publications. 2016.

Disponível em:

<[https://books.google.com.br/books?id=UmMaDQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.br/books?id=UmMaDQAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>. Acesso em: 29 de

Jun. De 2020.

BRYANT, J.; HAREL, M. C. **The Fashion File: advice, tips and inspiration from the Costume Designer of Mad Man**. United Kingdom: Apple, 2011.

CARVALHO, B. **Um dia na praia**. Portugal: Planet Tangerina, 2008.

CATELLANI, R. M. **Moda Ilustrada de A a Z**. Barueri: Manole, 2003.

CAVALCANTE, N. C. Sá. **Ilustração: uma prática passível de teorização**. 2010.

Tese (Doutorado em Design) - Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

COSGRAVE, B. **História da Indumentária e da Moda. Da antiguidade aos dias atuais**. Brasil: GG BRASIL, 2012.

DAVID, J. **Ilustração da moda de 1870**. [fashion plate]. Pinterest. Retirado de:

<<https://i.pinimg.com/564x/01/07/67/0107670108f5622c209f4894c2b2da22.jpg>>.

Acesso em: 13 de Abril de 2021.

DENIS, R. C. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

DUBOIS- DRAHONET, A. J. (nome desconhecido). [fashion plate]. Pinterest.

Retirado de:

<<https://i.pinimg.com/564x/27/35/88/273588ace2e32b28b54eb9200f1e5062.jpg>>.

Acesso em: 13 de Abril de 2021.

DUBUFE, E. L. **Retrato da condessa de Beaussier (detalhe)**. [retrato]. Pinterest.

Disponível

em:<<https://i.pinimg.com/564x/41/a8/b3/41a8b3891c2c706b3f470eb201a0917c.jpg>>.

Acesso em: 13 de Abril de 2021.

ENGELS, F. **A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado**. Tradução Leandro Konder. 9ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

FIALKOWSKI, M.; RIBEIRO, E. A. A Moda Como Reflexo das Transformações Sociais e Emancipação Feminina. In: Secretaria de estado de Educação, 2014, Paraná. **Os Desafios da Escola Pública Paranaense na Perspectiva do Professor PDE**. Curitiba: SEED/ PR, 2014.

FOGG, M. **Moda: toda la historia**. Barcelona: Blume. 2014.

GRAGNATO, L. **O desenho no design de moda**. 2008. Dissertação (Mestrado em Design) - Programa de Pós-graduação Stricto Sensu, Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2008.

GREIMAS, A. J. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, A. C. (Ed.). **Semiótica Plástica**. Tradução Ignacio Assis Silva. São Paulo: Editores, 2004. p. 75–96.

GREIMAS, A. J. **Sobre o sentido II: ensaios semióticos**. Tradução Dilson Ferreira Da Cruz. São Paulo: Nankin, 2014.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução Alceu Dias Lima et al. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2011.

GRUAU, René. **Capeline Noire**. [ilustração]. Fashion Illustration Gallery, Retirado de:< <https://shop.fashionillustrationgallery.com/products/rene-gruau-capeline-noire>>.

Acesso em: 13 de jul. de 2020.

HOLLAR, Wenceslaus. (1658). **Lady With fur muff on right hand**. [gravura]. Fisher Library at the University of Toronto, Toronto. Retirado de:

< [https://hollar.library.utoronto.ca/islandora/object/hollar%3AHollar\\_k\\_1658](https://hollar.library.utoronto.ca/islandora/object/hollar%3AHollar_k_1658)>.

acesso em 29 de jun. de 2020

JUSTAMAND, M. As comunicações e as relações sociais nas pinturas rupestres. **Anuário de Arqueologia**. 2015.

Disponível em:

<<https://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/5039/Justamand.pdf?sequence=3&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 de Mai. de 2019.

LAVER, J. **A roupa e a moda: uma história concisa.** . São Paulo: companhia das letras, 1989.

LEMOS, F. Os aspectos funcionais do desenho no design de moda. **Revista Digital Achiote.com**, FUMEC, n.1643, p.1-25, 2013. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:9b01ATXF11wJ:www.fumec.br/revistas/achiote/article/download/1643/1039+&cd=1&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=br.>>.

Acesso em 12 de Jun. de 2020.

LEVENTON, M. **História Ilustrada do Vestuário: um estudo da indumentária, do Egito Antigo ao final do século XIX, com ilustrações dos mestres Auguste Racinet e Friedrich Hottenroth.** Tradução Livia Almendary. São Paulo: Publifolha, 2013.

LIMA, M. O. **Identidade e Moda: o vestuário como instrumento de expressão de identidade.** 2018. Trabalho de Monografia (Design de Moda)- Instituto de Cultura e arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

LINDEN, S. V. **Para Ler o Livro Ilustrado.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LIPOVETSKY, G. **O Império do Efêmero.** Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

LUGLI, D. A Retomada da Ilustração Como um Recurso Para a Construção de Identidades na Moda Contemporânea. **Educação Gráfica.** Vol. 18, n. 02, São Paulo, 2014. p. 23- 36.

MORRIS, B. **Fashion Illustrator.** Reino Unido: Laurence King, 2006.

MURPHY, H. D. **Mrs. Sarah Skinner.** [retrato]. Pinterest. Retirado de: <<https://i.pinimg.com/564x/cd/b3/d4/cdb3d482928b2813f55ae597816118d7.jpg>>.

Acesso em: 18 de Abril 2021.

NASCIMENTO, R. B. **A Distinção e Semelhança dos Sexos Refletidos Na Moda.** 2016. TCC (Trabalho de Conclusão de Curso- Especialização em Estética e Gestão de Moda) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

NERY, M. L.. **A Evolução da Indumentária: Subsídios para criação de figurino.** Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2004.

NUNNELY, C. A. **Encicopédia das Técnicas de Ilustração de Moda.** Barcelona: GG, 2012.

OLIVEIRA NETO, J. B.; SILVA, E. S. As Principais Metodologias no Ensino de História: Positivismo, Marxismo e Escola Nova. **REDIVI- Revista de Divulgação Interdisciplinar do Núcleo das Licenciaturas**. Disponível em:

<<https://www6.univali.br/seer/index.php/redivi/article/view/11614/6657>>. 2017, v. 5, n. 1, fev. 2017.

PEREIRA, N. M. **Traduzindo com Imagens: a imagem como reescritura, a ilustração como tradução**. 2008. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Modernas de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

POLLINI, D. **Breve História da Moda**. São Paulo: Claridade, 2007.

RANGEL, V. L. **Desenho de Moda: linguagem e dispositivo da memória, identidade e cultura representadas na obra do estilista baiano Vitorino Campos**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2014.

SANTOS, G. P. **A Linguagem do Vestuário, Expressões de Culturas: um estudo da produção do estilista Eduardo Ferreira**. 2003. Dissertação (Mestrado) - Centro de Artes e Comunicações, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

SCHIMITT, J. Construindo a Diferença: vestuário e gênero no século XIX. **Arte Revista**, 2018, n. 7, jun. São Paulo, 2018.

SERGEEV, M. (2019). **Lips**. [aquarela]. Behance. Retirado de:

<<https://www.behance.net/gallery/84613603/Lips>>.

Acesso em: 26 de maio de 2020.

SOLAR, M. **Nome desconhecido**. [fashion plate]. Pinterest. Retirado de:

<<https://i.pinimg.com/564x/12/7b/08/127b087b36af17d915f8892ede44f6c8.jpg>>.

Acesso em: 14 de Abril de 2021.

STIELER, J. K. **Amalie Adleberg**. [pintura]. Livejournal. Retirado de:

<[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Stielier\\_Kruedener.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Stielier_Kruedener.jpg)>.

Acesso em: 13 de Abril de 2021.

STIELER, J. K. **Auguste Strobl**. [pintura]. Pinterest. Retirado de:

<<https://br.pinterest.com/pin/704109722977461714/>>. Acesso em: 13 de Abril de 2021.

STEVENSON, N. J. **Moda: historia de los diseños y estilos que han marcado época**. Barcelona: Lunwerg Editores, 2011

SVENDSEN, L. **Moda: uma filosofia**. Tradução Maria Luíza X. De A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TRAN, Eris. (nome desconhecido). [desenho de moda]. My Modern Met. Retirado de:<<https://mymodernmet.com/eris-tran-gown-designs/>>. Acesso em: 23 de jun. de 2020.

WALDMÜLLER, G. A *Von Winiwarter with her son*. [pintura]. Old Rags. Retirado de:<<https://oldrags.tumblr.com/post/32618971213/mrs-a-von-winiwarter-with-her-son-by-ferdinand>>. Acesso em: 13 de Abril de 2021.

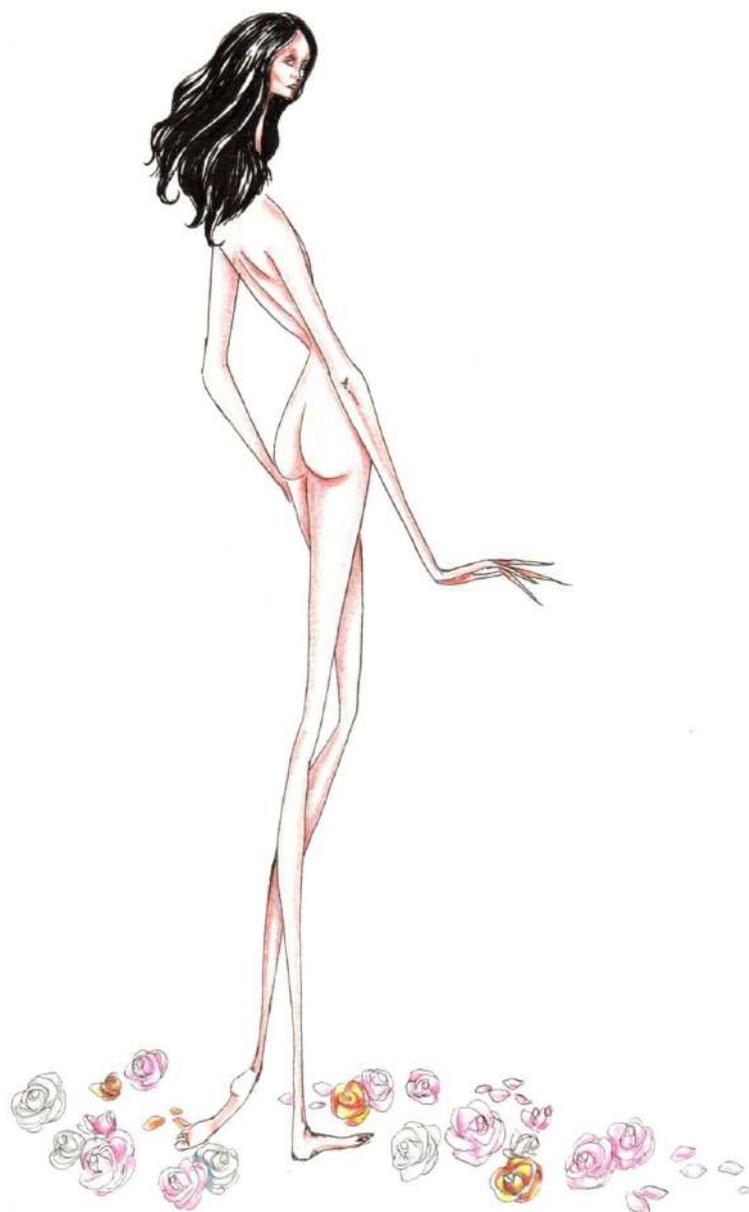
WEBER, C. **Rainha da moda: como Maria Antonieta se vestiu para a revolução**.

Tradução Maria Luíza X. de A. Borges, editora Zahar, 2008. Disponível em:

<[https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=wP4ZrJ\\_wxUC&oi=fnd&pg=PA9&dq=moda+e+bonecas&ots=Vy6583RSIJ&sig=tmN6JFo1jQ9K84bO7papMSJwhtw#v=onepage&q=moda%20e%20bonecas&f=false](https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=wP4ZrJ_wxUC&oi=fnd&pg=PA9&dq=moda+e+bonecas&ots=Vy6583RSIJ&sig=tmN6JFo1jQ9K84bO7papMSJwhtw#v=onepage&q=moda%20e%20bonecas&f=false)>. Acesso em 13 de Mai. de 2019.

XIMENES, M. A. **Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores. 2009.

YOSSY, V. (nome desconhecido). [ilustração]. Another. Retirado de:<<https://www.anothermag.com/fashion-beauty/gallery/7663/a-beautiful-darkness-illustrations/8>>. Acesso em: 13 de jul. de 2020

**APÊNDICE A - DÉCADA DE 1820***Apêndice A1*

*Fonte: A autoria própria, 2021.*

*Apêndice A2*

*Fonte: A autoria própria, 2021.*

*Apêndice A3*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice A4*

*Fonte: A autoria própria, 2021.*

*Apêndice A5*



*Fonte: Autoria própria, 2021.*

Apêndice A6



Fonte: Autoria própria, 2021.

Apêndice A7



*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice A8*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice A9*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

Apêndice A10



Fonte: Autoria própria, 2021.

*Apêndice A11*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice A12*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice A13*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice A14*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

## APÊNDICE B - DÉCADA DE 1850

### *Apêndice B1*



*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice B2*



*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice B3*



*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice B4*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice B5*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice B6*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice B7*

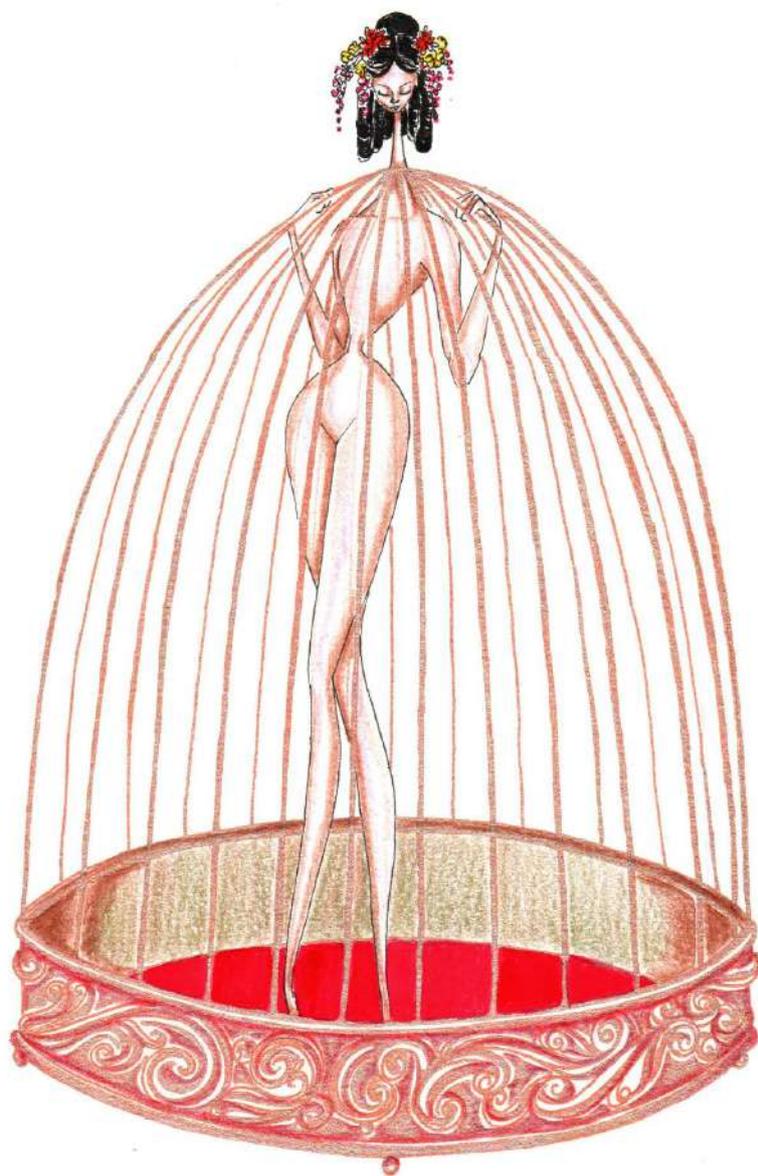
*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice B8*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice B9*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice B11*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

## APÊNDICE C - DÉCADA DE 1870

### *Apêndice C1*



*Fonte: Aatoria própria, 2021.*

Apêndice C2



Fonte: Autoria própria, 2021.

*Apêndice C3*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice C4*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice C5*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice C6*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice C7*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice C8*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice C9*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice C10*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice C11*



*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice C12*



*Fonte: Autoria própria, 2021.*

## **APÊNDICE D - DÉCADA DE 1890**

*Apêndice D1*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice D2*

*Fonte: A autoria própria, 2021.*

*Apêndice D3*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice D4*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice D5*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice D6*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice D7*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice D8*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice D9*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

Apêndice D10



Fonte: A autoria própria, 2021.

*Apêndice D11*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice D12*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice D13*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

*Apêndice D14*

*Fonte: Autoria própria, 2021.*

## ANEXO A - TÉCNICAS DE ILUSTRAÇÃO

*Lápis de cor e canetas*



Fonte: My Modern Met. Disponível em: <<https://mymodernmet.com/eris-tran-gown-designs/>>. Acesso em: 23 de jun. de 2020.

*Ilustração a carvão*



Fonte: Nunnally, 2012, 185.

*Guache e aquarela*



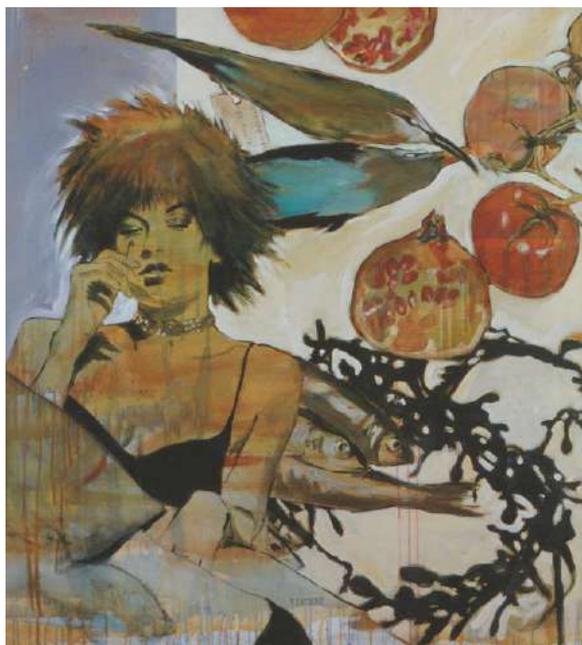
Fonte: Fashion illustration galery. Disponível em: <  
<https://shop.fashionillustrationgallery.com/products/rene-gruau-capeline-noire>>. Acesso em: 13 de jul.  
de 2020.

*Aquarela*



Fonte: Morris, 2006, 187.

*Tinta acrílica*



*Fonte: Morris, 2006, p. 105.*

*Nanquim*



*Fonte: Morris, 2006, p. 137.*

*Lápis grafite e aquarela*



*Fonte: Morris, 58, p. 58.*

*Ilustração com bordados e aviamentos*



*Fonte: Morris, 2006, p. 113.*

*Aquarela e canetas*



*Fonte: Morris, 2006, p. 72.*

*Ilustração digital*

*Fonte: Morris, 2006, p. 143.*

*Ilustração manual finalizada digitalmente*



*Fonte: Morris, 2006, p. 127.*

**ANEXO B – ADORNOS E ACESSÓRIOS DA DÉCADA DE 1820**

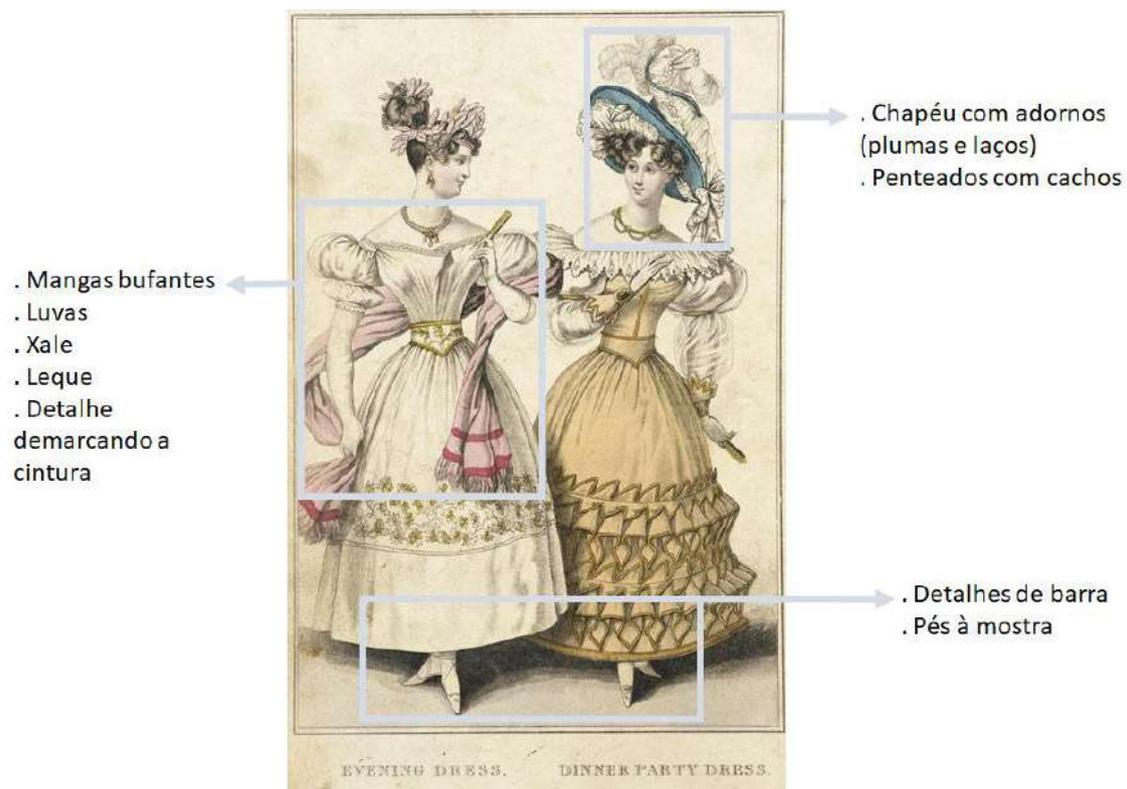
*Moda do início do século XIX*



*Fonte: Pinterest. Disponível*

*em: <<https://i.pinimg.com/564x/fc/87/a9/fc87a9bc1f8ca78640744f096f392fe1.jpg>>. Acesso em: 13 de  
Abril de 2021.*

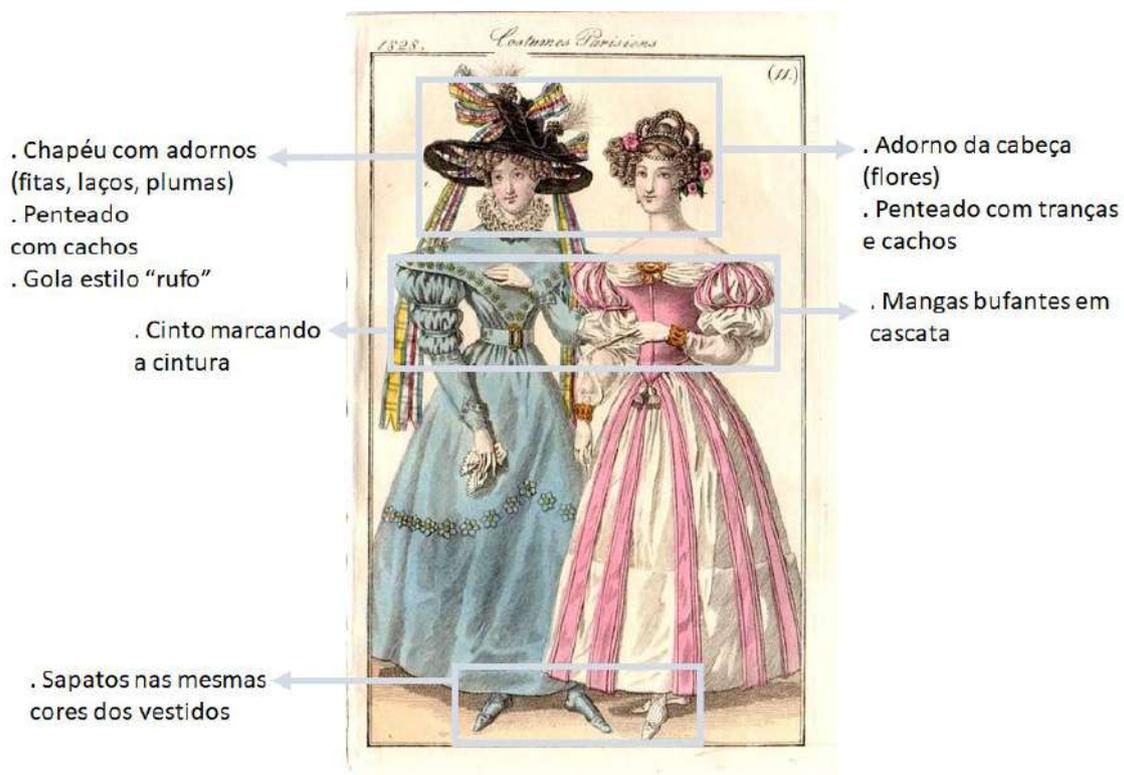
*Características do vestuário*



*Fonte: Pinterest: Disponível*

*em: <<https://i.pinimg.com/564x/e0/2e/b5/e02eb5768270e020889292aad7798d35.jpg>>. Acesso em: 13 de Abril de 2021.*

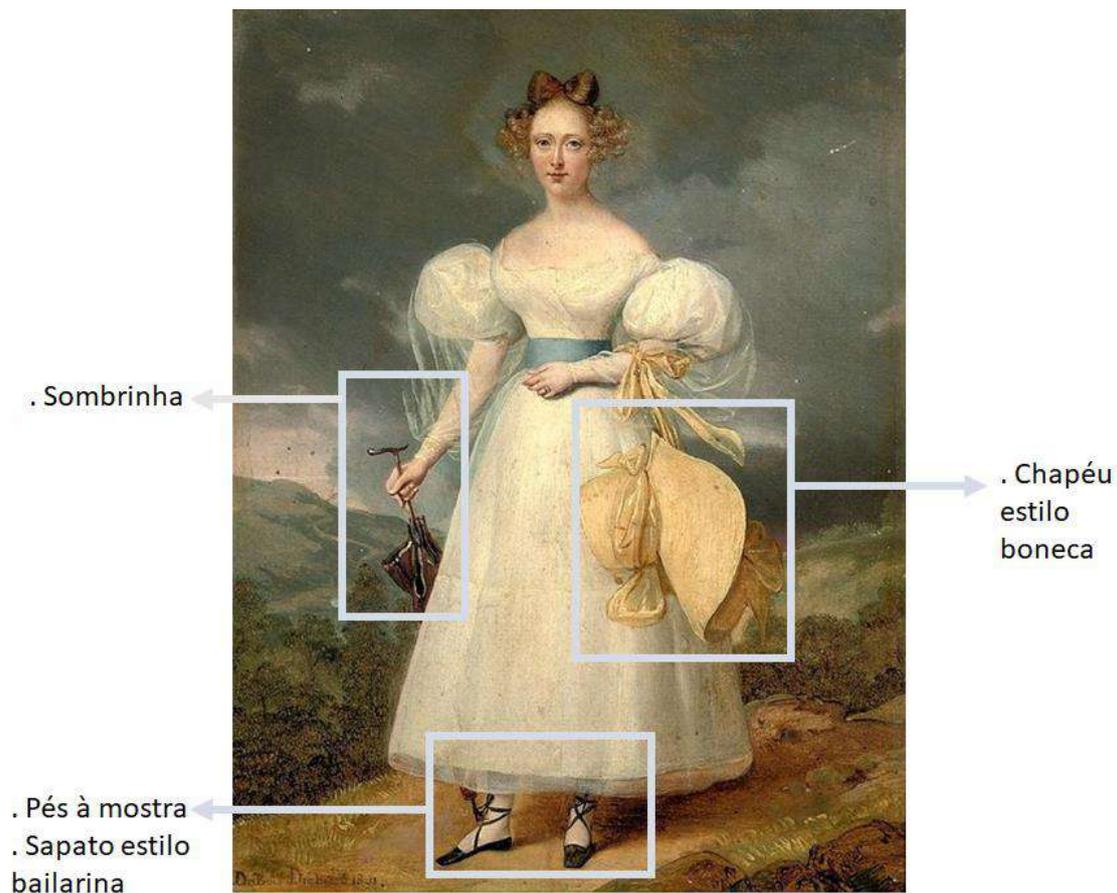
*Sapatos, chapéus e cabelos*



Fonte: Pinterest. Disponível

em: <<https://i.pinimg.com/564x/c7/5c/fd/c75cfd84b3c9ee0128584481a23b9b9d.jpg>>. Acesso em: 13 de Abril de 2021.

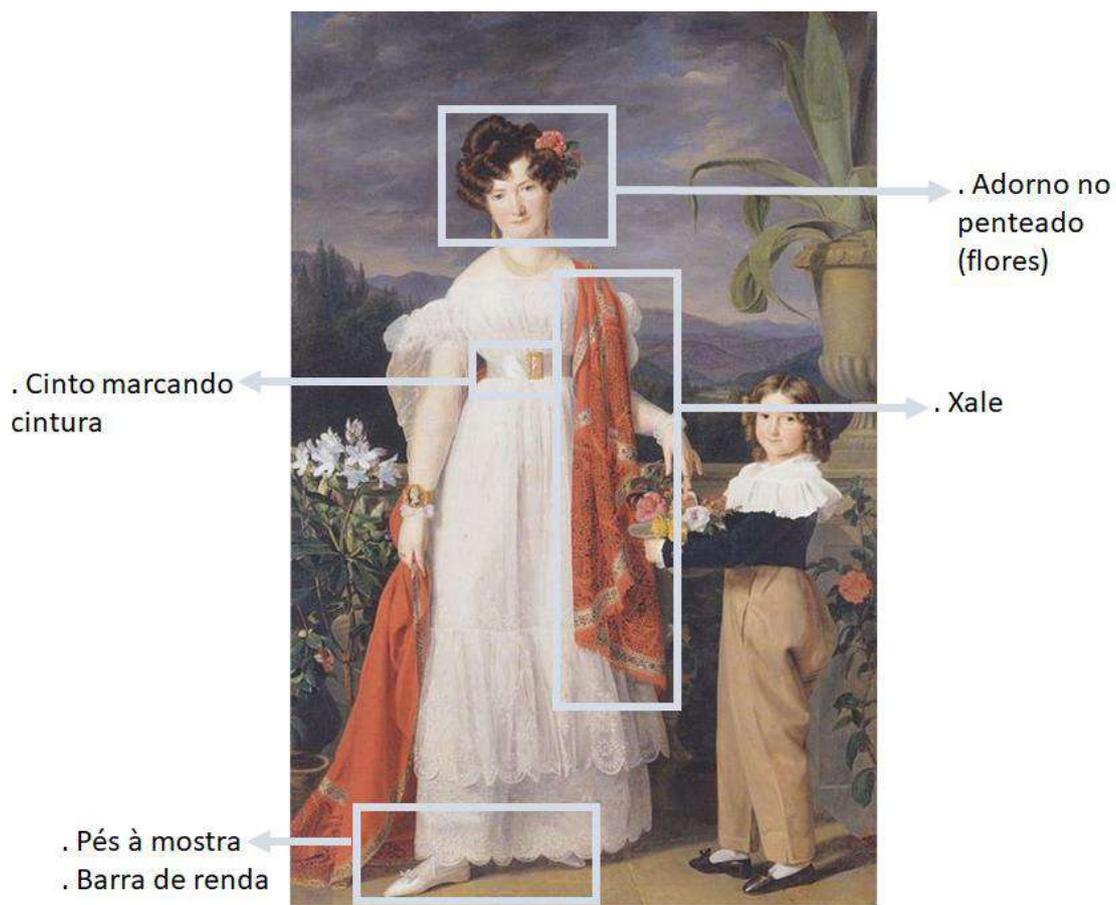
*Acessórios- Chapéu e sombrinha.*



*Fonte: Pinterest. Disponível*

*em: <<https://i.pinimg.com/564x/27/35/88/273588ace2e32b28b54eb9200f1e5062.jpg>>. Acesso em: 13 de Abril de 2021.*

*Acessório e adorno*



Fonte: Pinterest. Disponível

em: <<https://i.pinimg.com/564x/66/cc/63/66cc63e0b9e1f8a46a8652f53676a7f4.jpg>>. Acesso em: 13 de Abril de 2021.

Adorno do vestuário e penteado



Fonte: Live Journal. Disponível

em: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Stieler\\_Kruedener.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Stieler_Kruedener.jpg)>. Acesso em: 13 de Abril de 2021.

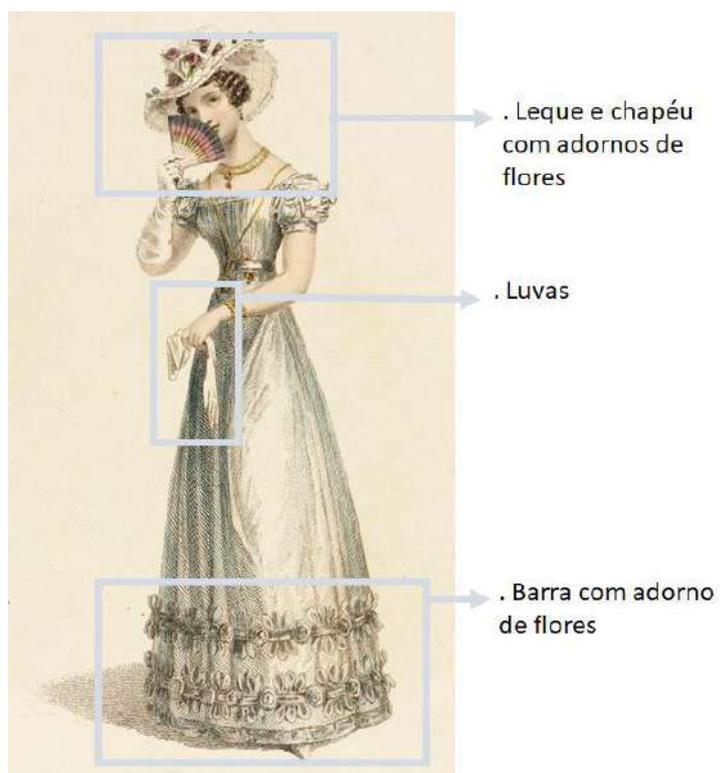
#### Adorno do vestuário e da cabeça



Fonte: Pinterest. Disponível

em: <<https://i.pinimg.com/564x/00/e9/cd/00e9cdb54c7ecb5a40215462e41a15be.jpg>>. Acesso em: 13 de Abril de 2021.

#### Adornos e acessórios



Fonte: Pinterest. Disponível

em: <<https://i.pinimg.com/564x/aa/df/54/aadf5471abb3bb70895b5d1a22bd6565.jpg>>. Acesso em: 13 de Abril de 2021.

Vestuário- Espartilho



Fonte: Stevenson, 2011, p. 20.

## ANEXO C – ADORNOS E ACESSÓRIOS DA DÉCADA DE 1850

*Moda vestimentar de meados do século XIX*



*Fonte: Stevenson, 2011, p. 52.*

*Características do vestuário*

## TRAJE DE BAILE

- . Cintura marcada (espartilho)
- . Armação da saia (crinolina)
- . Saia longa com duas camadas
- . Mangas curtas
- . Decote
- . Leque
- . Laços



## TRAJE PARA O DIA

- . Cintura marcada (espartilho)
- . Armação da saia (crinolina)
- . Saia longa com três camadas
- . Mangas longas
- . Leque
- . Casaco
- . Colo coberto

Fonte: Pinterest. Disponível

em: <<https://i.pinimg.com/564x/9f/41/45/9f414535350141ea4a242c236309df17.jpg>>. Acesso em: 13 de Abril de 2021.

Crinolina de metal- estrutura da saia



Imagem 20: Fonte: Fogg, 2014, p. 146.

Crinolina de aço e tecido.



Fonte: Laver, 1989, p. 179.

Adornos e acessórios



Fonte: Laver, 1989, p. 176.

Adornos do vestuário.

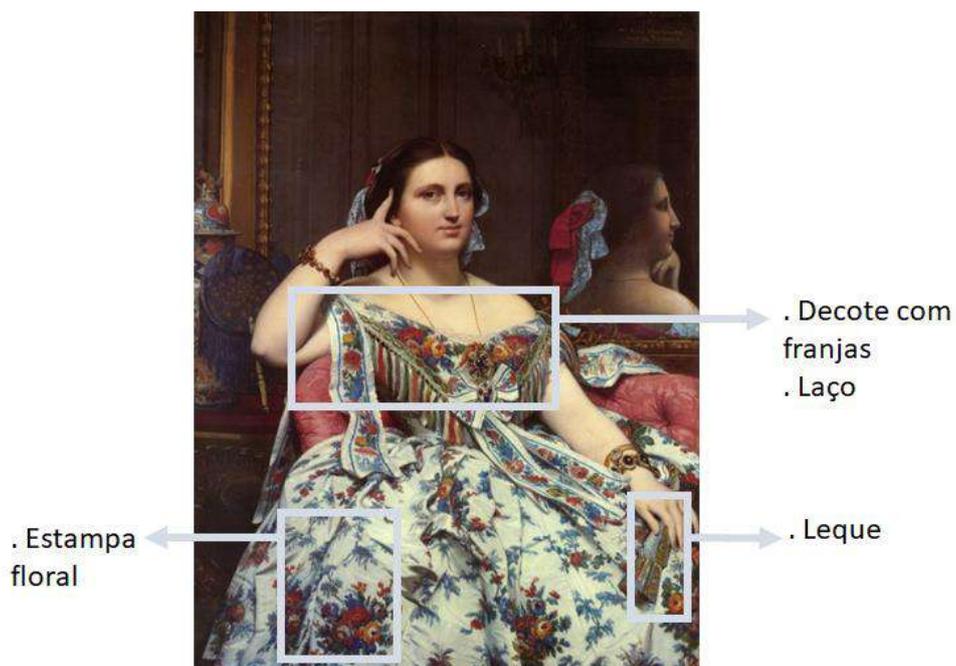


- . Decote canoa
- . Babados
- . Rendas
- . Franzidos
- . Laços
- . Fitas
- . Cintura marcada em formato de "V"

Fonte: Pinterest. Disponível

em: <<https://i.pinimg.com/564x/a7/68/88/a76888de545913dd4cf031aa5e22c8a8.jpg>>. Acesso em: 13 de Abril de 2021.

Adornos e acessórios



Fonte: Cosgrave, 2012, p. 193.

#### Adornos e acessórios



Fonte: Pinterest. Disponível

em: <<https://i.pinimg.com/564x/41/a8/b3/41a8b3891c2c706b3f470eb201a0917c.jpg>>. Acesso em: 13 de Abril de 2021.

Espartilho de meados do século XIX



Fonte: V&A blog. Disponível em:

<<https://framemark.vam.ac.uk/collections/2006AT1854/full/!735,535/0/default.jpg>>. Acesso em: 06 Abril de 2021.

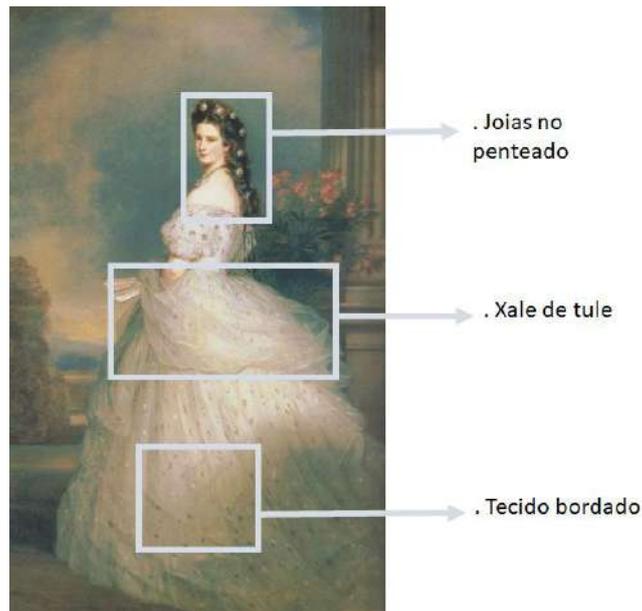
*Cintura, quadril e calda (crinolina)*



Fonte: Pinterest. Disponível

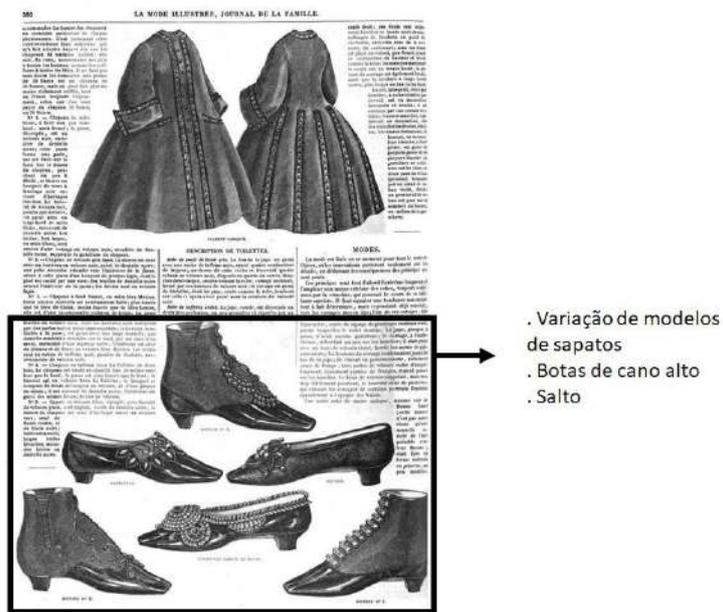
em: <<https://i.pinimg.com/564x/bd/80/37/bd80379f529453ed37f53aca98882b7a.jpg>>. Acesso em: 13 de Abril de 2021.

*Acessórios e adorno*



Fonte: Fogg, 2014, p. 176.

Varição de sapatos



Fonte: Pinterest. Disponível

em: <<https://i.pinimg.com/564x/c8/4c/55/c84c55835a9cd3afd5b6f4b6e9887077.jpg>>. Acesso em: 18 de Abril de 2021.

## ANEXO D – ADORNOS E ACESSÓRIOS DA DÉCADA DE 1870

*Moda das anquinhas 1870- 1880*



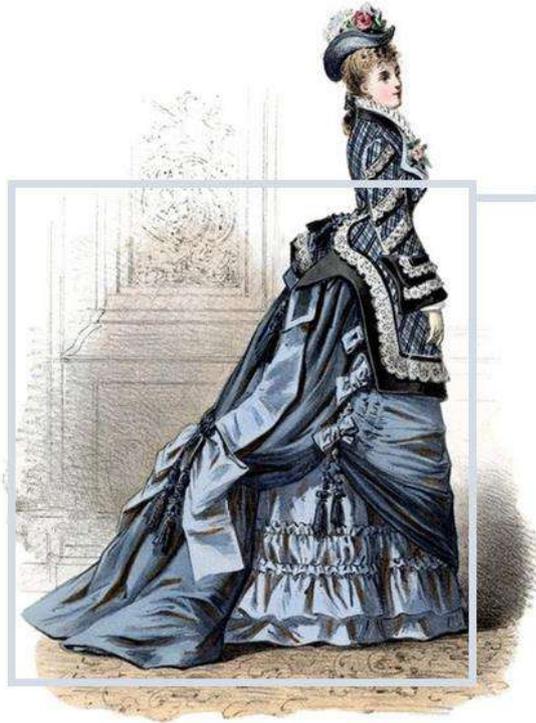
*Fonte: Laver, 1989, p. 198.*

*Crinolette*



*Fonte: Stevenson, 2011, p. 66.*

*Traje estruturado com crinolette.*

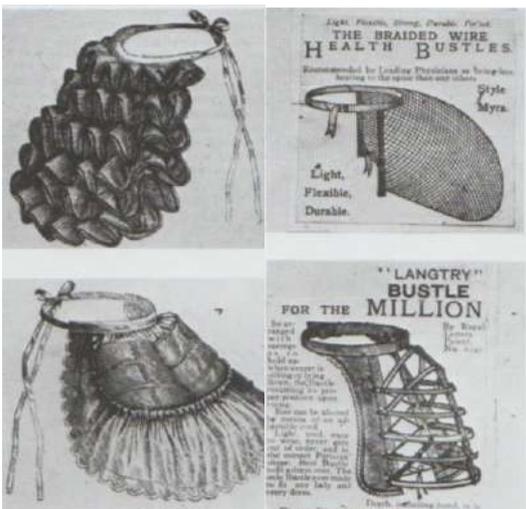


- . Volume traseiro da *crinolette*.
- . Prolongamento da calda
- . Saia e sobressaia em tons distintos
- . Laços
- . Babados
- . Franzidos
- . Drapeados
- . Camadas

Fonte: Pinterest. Disponível

em: <<https://i.pinimg.com/564x/6e/1d/ca/6e1dca696b13cd0edf23a602c12cfd53.jpg>>. Acesso em: 13 de Abril de 2021.

*Variações de anquinhas*



Fonte: Laver, 1989, p. 201.

*Traje com anquinha*



Fonte: Laver, 1989, p. 201.

*Volume traseiro*

- . Cascata de babados
- . Calda
- . Fitas
- . Saia estruturada (anquinhas)

*Fonte: Pinterest. Disponível*

*em: <<https://i.pinimg.com/564x/9d/f2/a5/9df2a566b917538336ad26895adbdf4.jpg>>. Acesso em: 13 de*

*Abril de 2021*

*Cacatas de cachos e babados*



Fonte: Pinterest. Disponível

em: <<https://i.pinimg.com/564x/01/07/67/0107670108f5622c209f4894c2b2da22.jpg>>. Acesso em: 13 de Abril de 2021.

*Padrão de cascata*



Fonte: Pinterest. Disponível

em: <<https://i.pinimg.com/564x/ce/3f/3c/ce3f3cb0b82bc49ba6f0d577502bfe82.jpg>>. Acesso em: 13 de Abril de 2021.

*Penteado em cascata 1*



*Fonte: Pinterest. Disponível*

*em: <<https://i.pinimg.com/564x/cd/1f/23/cd1f23c51d8046c21a47cb6c59bb281c.jpg>>. Acesso em: 13 de Abril de 2021.*

*Penteado em cascata 2*



*Fonte: Pinterest. Disponível*

*em: <<https://i.pinimg.com/564x/ea/50/d7/ea50d7abbf016322d0d1c9f69718eeab.jpg>>. Acesso em: 13 de Abril de 2021.*

*Botas de meados para o fim do século XIX*



Fonte: Pinterest. Disponível em:

<<https://i.pining.com/564x/a8/67/31/a86731f0d27b00ff682cd6c15e880cdc.jpg>>. Acesso em: 18 de Abril

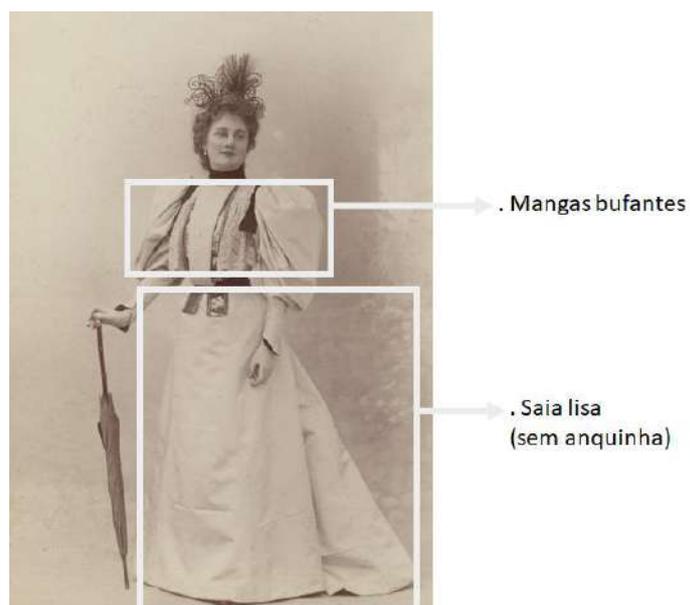
2021.

*Moda do fim do século XIX*

*Fonte: Pinterest. Disponível*

*em: <<https://i.pinimg.com/564x/cd/b3/d4/cdb3d482928b2813f55ae597816118d7.jpg>>. Acesso em: 18 de  
Abril 2021.*

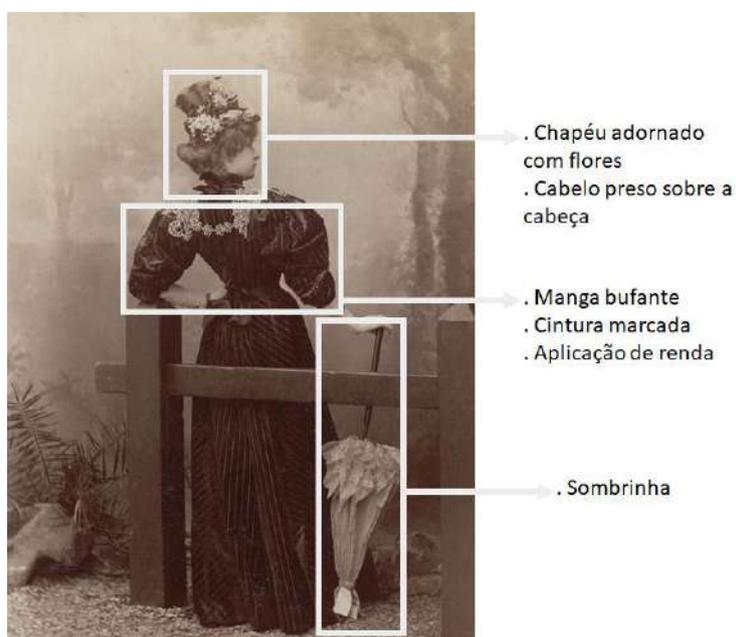
*Saias simples e mangas complexas*



Fonte: *L'ancienne cour*. Disponível

em: <[https://64.media.tumblr.com/b131240f23ebf6899b926cf8c0677c3a/tumblr\\_o1jdmu87Iy1rlm2lro6\\_1280.jpg](https://64.media.tumblr.com/b131240f23ebf6899b926cf8c0677c3a/tumblr_o1jdmu87Iy1rlm2lro6_1280.jpg)>. Acesso em: 11 de Abril de 2021.

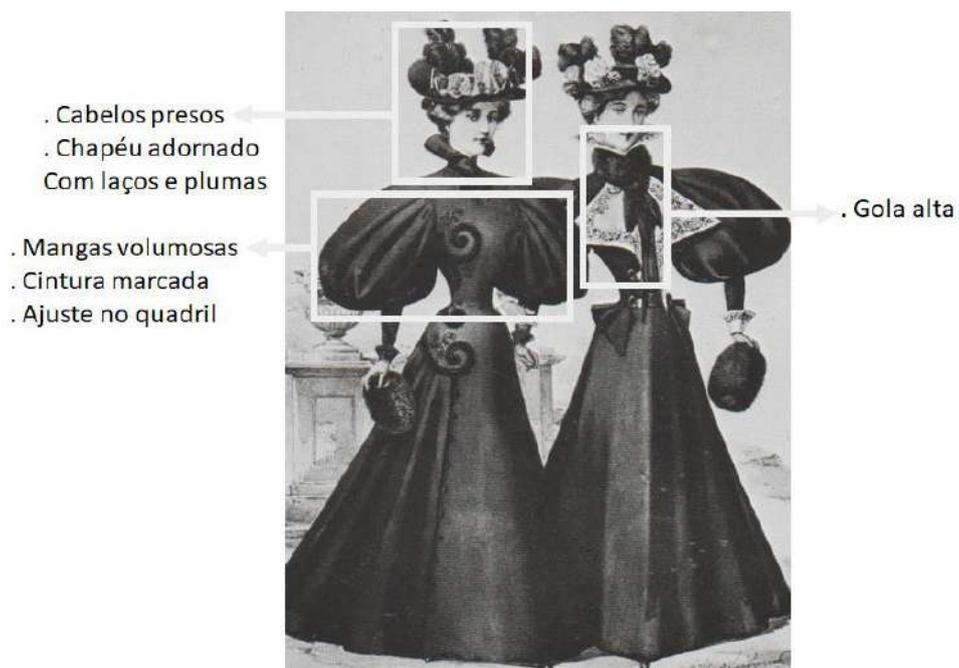
#### *Penteado, mangas e acessórios*



Fonte: *L'ancienne cour*. Disponível

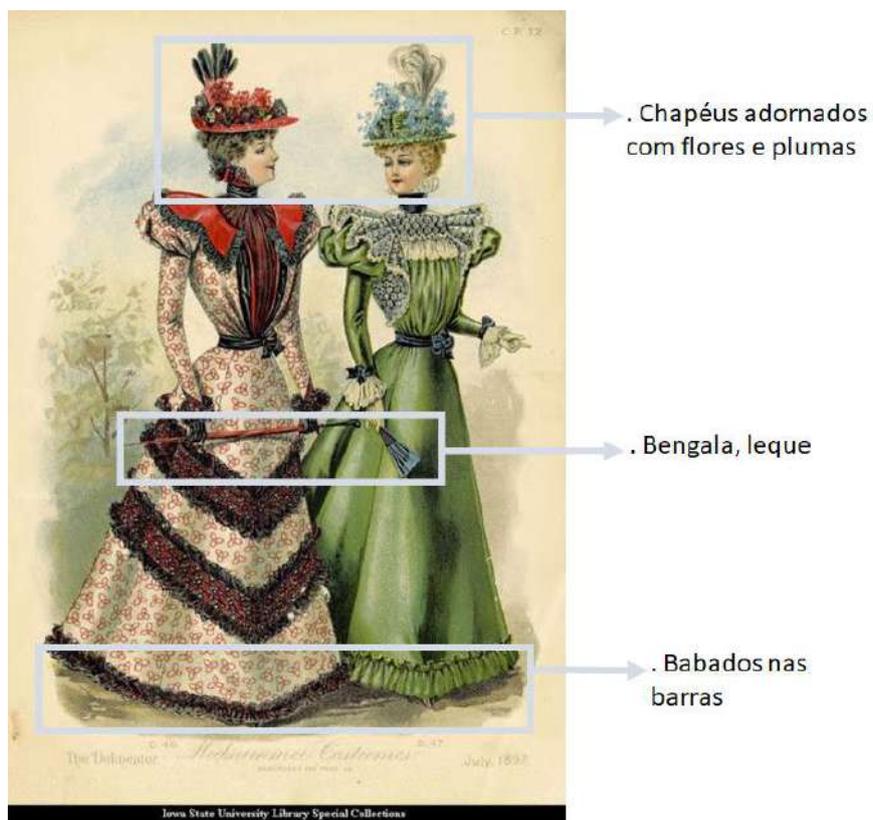
em: <[https://64.media.tumblr.com/78ba03a4e6715aeeda069b9e7fae1f9a/tumblr\\_o1jdmu87Iy1rlm2lro4\\_1280.jpg](https://64.media.tumblr.com/78ba03a4e6715aeeda069b9e7fae1f9a/tumblr_o1jdmu87Iy1rlm2lro4_1280.jpg)>. Acesso em: 12 de Abril de 2021.

*Ênfase na parte superior do corpo*



Fonte: Laver, 1989, p. 210.

#### Adornos e acessórios



Fonte: Pinterest. Disponível

em: <<https://i.pinimg.com/564x/ec/39/bb/ec39bbb611532540a55f80188a08a2d6.jpg>>. Acesso em: 14 de  
 Abril de 2021.

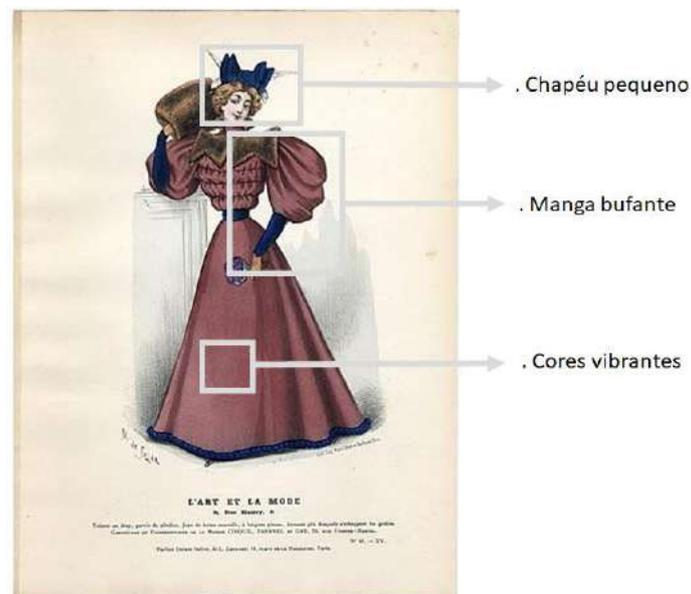
Detalhes do vestuário



Fonte: Pinterest. Disponível

em: <<https://i.pinimg.com/564x/47/7b/0c/477b0c5a9b3449992bd9a8fc20a2f05e.jpg>>. Acesso em: 14 de Abril de 2021

#### Cores e volumes



Fonte: Pinterest. Disponível

em: <<https://i.pinimg.com/564x/12/7b/08/127b087b36af17d915f8892ede44f6c8.jpg>>. Acesso em: 14 de Abril de 2021.

Mulher em bicicleta no século XIX



. Bicicleta

*Fonte: Pinterest. Disponível*

*em: <<https://i.pinimg.com/564x/34/72/48/347248bf9969ee5a8ec9b1998b821230.jpg>>. Acesso em: 14 de  
Abril de 2021.*