

**Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil
Faculdade SENAI/CETIQT
Curso de Bacharelado em Design**

Beatriz Nunes Veloso

Experimentações em Design de Moda

Pesquisa e desenvolvimento de um
projeto autoral

Rio de Janeiro

2021

**Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil
Faculdade SENAI/CETIQT
Curso de Bacharelado em Design**

Beatriz Nunes Veloso

Experimentações em Design de Moda

Pesquisa e desenvolvimento de um
projeto autoral

Projeto de Conclusão de Curso a ser submetido à Comissão Examinadora do Curso de Bacharelado em Design, da Faculdade SENAI-CETIQT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Design.

Prof^a Rosanna Naccarato

Rio de Janeiro

2021

Ficha catalográfica

Veloso, Beatriz Nunes

Experimentações em Design de Moda: Pesquisa e desenvolvimento de um projeto autoral / Beatriz Nunes Veloso. – Rio de Janeiro, 2021.

119 p.

Projeto de Conclusão de Curso a ser submetido à Comissão Examinadora do Curso de Bacharelado em Design, da Faculdade SENAI-CETIQT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Design.

1. Design de Moda. 2. Processo criativo. 3. Indumentária. I. Título.

Beatriz Nunes Veloso

Experimentações em design de moda

Pesquisa e desenvolvimento de um projeto autoral

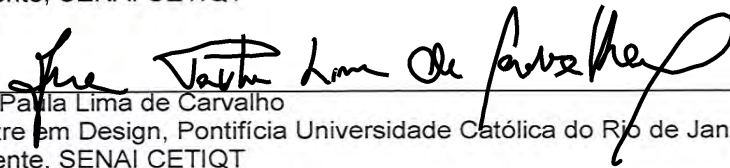
Projeto de Conclusão de Curso a ser submetido à Comissão Examinadora do Curso de Bacharelado em Design, da Faculdade SENAI CETIQT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Design.

Data de Aprovação: 01/07/2021.

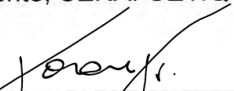
Banca Examinadora:



Rosanna Naccarato
Especialista em Educação Estética pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO),
Docente, SENAI CETIQT

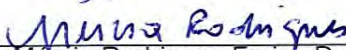


Ana Paula Lima de Carvalho
Mestre em Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio),
Docente, SENAI CETIQT



João Dalla Rosa Júnior
Doutor em Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio),
Docente, SENAI CETIQT

Mércia Rodrigues
Coordenadora de Ensino Superior
SENAI CETIQT



Mércia Rodrigues Farias Da Silva
Coordenadora de Ensino superior

Agradecimento

À minha família, minha avó, meus pais e minhas irmãs, pelo suporte e incentivo durante o percurso até aqui.

Agradeço também a minha orientadora, Rosanna Naccarato, pelo apoio e contribuições durante o projeto e a professora Ana Paula Lima de Carvalho, que foi orientadora desse projeto durante seus primórdios.

Aos meus colegas pelo apoio emocional e incentivo para a conclusão.

Também agradeço à Faculdade Senai Cetiqt e ao seus docentes, sem os conhecimentos por eles passado esse trabalho não seria o mesmo.

“Coragem! O momento em que minhas dores vão acabar não é o momento em que a coragem vai me faltar”

Maria Antonieta

Resumo

O processo de experimentação é essencial ao design de moda, promovendo a inovação. Neste trabalho, são vistas algumas técnicas de experimentação dentro do contexto de desenvolvimento de um projeto e, de que maneiras, essas diferentes técnicas podem ser aplicadas. Partindo de uma pesquisa bibliográfica da vida de Maria Antonieta, na segunda metade do séc. XVIII, foi identificada a importância da moda para sua construção de imagem real e, após análise do vestuário por ela trajado, pontos importantes nas modelagens históricas foram discernidos, como o uso de pregas e de franzidos, impulsionando sua utilização para a modernização do projeto e do futuro desenvolvimento de uma coleção. O processo de definição de paleta de cores é detalhado, com quadros da rainha como ponto de partida, e realizado com auxílio do sistema *Pantone* de cores. O *sketchbook* (caderno de esboços) mostra o passo a passo do método criativo, embasado por etapas da metodologia *Design Thinking*, que se desdobra em diferentes experimentos manuais e digitais, como a manipulação de peças de roupas sobre manequim, miniaturas de peças, montagens digitais, sobreposições de desenho e desenho técnico.

Palavras-chave: Design de Moda. Processo criativo. Indumentária. Experimentação.

Abstract

The experimentation process is essential to fashion design, helping to promote innovation. In this work, some experimental techniques are seen within the context of a project development, and in what ways these different techniques can be applied within it. Starting from a bibliographical research about the life of Marie Antoinette, in the second half of the 18th, the importance of fashion in the construction of her royal image was identified and, following an analysis of the costumes worn by her, points of importance in the patterns were discerned. The process of color palette definition is detailed, having paintings of the queen as a starting point, and carried out using the Pantone color system. The sketchbook is used to show the creative method step by step, based on stages of the Design Thinking methodology, which unfolds in different manual and digital experiments, such as manipulation of garments on mannequins, miniature pieces, digital collages, overlayed drawings, and technical drawings.

Keywords: Design. Creative process. Costumes. Experimentation.

Sumário

Introdução	17
1. <i>Le Point de Départ</i> (O Ponto de Partida)	20
1.1. Métodos aplicados na pesquisa	20
1.2. <i>La Reine</i> (A Rainha)	20
2. <i>L'ancien Régime</i> (O Antigo Regime)	34
2.1. As diferentes modelagens	35
2.2. Acessórios	54
3. Processos criativos	59
3.1. A paleta de cores	60
3.1.1. O processo	61
3.1.2. Paleta final	72
3.2. <i>Sketchbook</i>	73
3.2.1. Manipulações sobre o manequim	73
3.2.2. Miniaturas de peças de época	89
3.2.3. Experimentações tridimensionais	101
3.2.4. Montagens digitais	105
3.2.5. Sobreposição de desenho	110
3.2.6. Desenhos técnicos	112
3.2.7. Croquis	115
Conclusão	119
.	
Referências	121

Introdução

Este projeto trata-se de uma pesquisa experimental, cujo objetivo principal é a documentação do processo de criação e desenvolvimento de ideias para uma projeto autoral e dos diferentes métodos utilizados. Trata-se também de uma exploração, quanto à meios de referenciar silhuetas históricas de jeitos que difiram no óbvio. Através de aprofundamento quanto à indumentaria da época escolhida, juntamente com o uso de diferentes técnicas de experimentação, procura-se atingir esse fim.

Serão referenciados autores como Ambrose, Harris (2011) identificando as etapas no processo de design; assim como seleções imagéticas (pinturas, fotos e filmes) e variadas técnicas de modelagem (plana, miniatura e moulage), buscando trazer destaque a uma série de exercícios tridimensionais - buscando gerar, através de elementos ligados a indumentária de época, ideias e formas que possam se adequar a sensibilidades modernas. É esperado que ao longo do processo sejam encontrados empecilhos no âmbito projetual quanto à tradução dos croquis/conceito para um formato passível a ser reproduzido de forma fiel em um protótipo, sendo assim necessário propor novas opções viáveis.

No primeiro capítulo, *Le point de départ* (O ponto de partida), está contida uma investigação referente ao tema da coleção - inspirada na vida da rainha francesa Maria Antonieta. As biografias *Maria Antonieta: retrato de uma mulher comum* de Zweig (2013) e *Rainha da Moda: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução* de Weber (2008), servem como fundamentação teórica quanta a vida da personagem escolhida, auxiliando na criação de uma estrutura narrativa a ser seguida na coleção.

Dentro do segundo capítulo, está contida pesquisa quanto à peças selecionadas da indumentária da segunda metade do séc. XVIII, o trabalho de Weber (2008) continua sendo fonte importante nessa seção, assim como *20000 Years of Fashion: The History of Costume and Personal Adornment* de Boucher (196-), *O Império do Efêmero* de Lipovetsky (2016) e *How to Read a Dress: a guide to changing fashion from the 16th to the 20th century* de Edwards (2017). Acervos digitais também foram utilizados, entre eles os dos museus *Victoria & Albert Museum*, *Kyoto Costume Institute*, *Metropolitan Museum of Art*, *Paris Musées Collection* e o acervo digital da Biblioteca Nacional da França, o *Gallica*.

Consta no terceiro capítulo, *Processos criativos*, a descrição dos métodos aplicados no processo de criação. As técnicas usadas foram assimiladas ao longo do curso de Design de Moda da Faculdade Senai Cetiqt – entre elas as disciplinas de Desenho de Moda Feminino, Desenho de Moda Masculino, Desenho Técnico I, Desenho Técnico II, Projeto e Varejo - e de cursos livres como *Portfolio de Moda* ministrado por Renata Estefan, mestre em *Womenswear* pela Central Saint Martins.

O primeiro tópico do capítulo, a definição da tabela de cor, utiliza-se, além de conhecimento adquirido ao longo do curso, da tese de mestrado *A Cor no Processo de Design de Moda* de Moreira (2016) e o artigo *Cartelas de cores: uma proposta metodológica* de Rosa Júnior (2020). Nela, através do uso de quadros de Maria Antonieta e de ferramentas digitais de cor, como os sites *Adobe Color* e *Pantone Connect*, uma paleta de cores é criada.

Já em seu segundo tópico, *sketchbook* (caderno de esboços - tradução nossa), estão inseridos seis tipos de experimentação de moda. Entre usos de modelagens antigas e de manipulações de peças sobre o manequim de costura, se misturam técnicas digitais, que permitem criar e visualizar novas ideias.

Busca-se através deste projeto, documentar o processo criativo e mostrar como o auxiliar através de diferentes técnicas, promovendo o exercício e exploração da criatividade de forma a criar produtos únicos.

Figura 1: Marie Antoinette in a Blue Velvet Dress and a White Skirt (Maria Antonieta em um vestido de veludo azul e uma saia branca - Tradução nossa), pintado por Elisabeth Louise Vigée Le Brun em 1788



Fonte: MET Museum¹

¹ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656843>. Acesso em 14 jun. 2021

1. Le Point de Départ (O Ponto de Partida)

1.1. Métodos aplicados na pesquisa

Para auxiliar durante o processo de desenvolvimento de coleção, é necessário obter uma gama ampla de referências para utilizar como inspiração. Ambrose, Harris (2011, p. 18) colocam a pesquisa como segunda etapa de seu processo de *Design Thinking*, no qual são coletas “informações que possam alimentar o processo criativo na etapa de geração de ideias.”. O trabalho realizado no atual capítulo é uma catalogação de peças, desenhos e quadros ligados a indumentária utilizada durante o período de vida de Maria Antonieta pelas camadas sociais europeias mais altas, principalmente aquela na qual passou a maior parte de sua vida: a francesa.

A pesquisa presente neste capítulo e no próximo faz parte do que Hopkins (2012, p.144), no livro *Fashion Design: the complete guide*, coloca como pesquisa secundária – que inclui material previamente coletado, podendo esse ser imagens pré-existentes, texto ou outras informações, tais quais as oferecidas por empresas de previsão de tendências. A pesquisa primária, seria, segundo o autor, materiais de autoria própria do designer, como desenhos observacionais e experimentações, e está presente no terceiro capítulo, Desenvolvimento criativo da coleção.

1.2. La Reine (A Rainha)

Todo projeto deve iniciar-se a partir de uma inspiração. No caso deste projeto de conclusão de curso, começou-se com o intuito de criar uma coleção, porém sem o objetivo de adequá-la a uma marca real ou a uma a ser criada. O projeto de coleção é um exercício livre, uma forma de colocar em prática métodos e processos criativos sem estarem atrelados às tendências, tornando-se uma documentação, sendo inicialmente uma análise de ideias e como elas poderiam ser desenvolvidas através de uma pesquisa mais aprofundada.

Maria Antonieta, ilustrada ao lado na Figura 1, foi escolhida como figura central da coleção pois, devido ao amplo interesse histórico em sua figura, existe uma amplitude de material acerca de sua persona e de seu interesse no vestuário. Além disso, o uso de uma figura histórica nos permite utilizar de referências textuais e imagéticas quanto a seu vestuário, e embora segundo Weber (2008, p.16), “quase nada do guarda-roupa de Maria Antonieta escapou intacto ao furioso ataque” ao palácio das Tulherias, podemos nos utilizar desses textos e imagens, juntamente com textos de estudos indumentários e fotografias de peças produzidas da mesma época, disponíveis nos acervos digitais de museus como o *Victoria & Albert*, *MET*, *Kyoto Fashion*

Institute, entre outros, para descobrirmos o possível sobre as modelagens da época e suas variações e detalhes.

Além da indumentária icônica de sua época, da qual a figura da rainha é basicamente inseparável – Weber (2008, p.17) nota que havia “um vínculo poderoso entre moda e política” que a rainha teria tecido durante toda sua vida dentro da corte francesa. Isso a torna extremamente interessante, pois podemos não apenas desconstruir peças de vestimentas emblemáticas como os *panniers* e o *robe en chemise* – ambas a serem explicadas no capítulo 2: *L’ancien Régime* (O antigo regime), onde está presente uma análise indumentária destes e outras vestes mencionadas no decorrer deste capítulo -, mas conceber uma narrativa para a coleção baseada em momentos marcantes da vida de Maria Antonieta, momentos que seu vestuário também marcou.

1.2.1. Uma breve narrativa

A história a ser contada se inicia em, de acordo com Weber (2008, p.33) e Zweig (2013, p.28) em um pavilhão construído às pressas na *Île aux Épis*, uma pequena ilha no rio Reno, situada hoje entre a França e a Alemanha, porém na época parte do reino austríaco comandado por Maria Teresa, mãe de Maria Antonieta. Nessa construção, feita apenas para a *remise* – cerimônia de entrega, tradução nossa – da nova delfina francesa, temos um dos primeiros momentos marcantes no vestuário de Maria Antonieta, então uma adolescente de catorze anos.

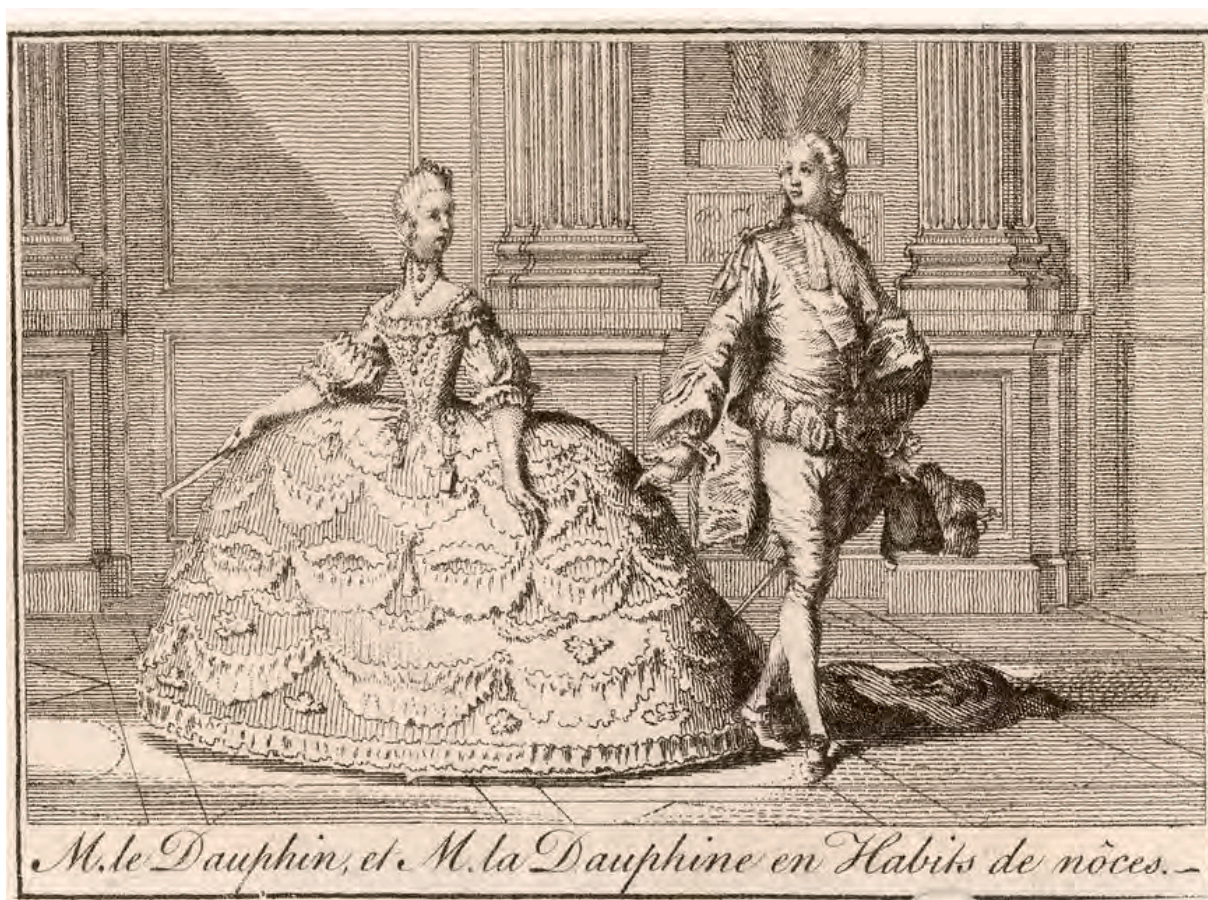
Como parte da cerimônia, novamente segundo Weber (2008, p.34) e Zweig (2013, p.30) a jovem menina deveria - como forma simbólica do abandono de todos seus laços com Casa de Habsburgo e lealdade a sua nova família, os Bourbons -, ser despida de tudo que trajava no trajeto da Áustria à França e trocá-los por itens de procedência francesa. Não importava que, como relata Weber (2008), todo seu vestuário já fosse de origem francesa, encomendado a grande custo por sua mãe para garantir a aceitação do rei Luís XV ao noivado de seu neto, o delfim, com Maria Antonieta e, portanto, a união diplomática de duas dinastias antes em constante conflito.

Podemos colocar esse como o primeiro real encontro da futura rainha, com a importância do vestuário nos constantes rituais cerimoniais da corte francesa, que a acompanharam por muitos anos, por exemplo, a cerimônia da toalete na qual segundo Weber (2008, p.78) a jovem delfina “tinha que ficar postada nua” enquanto questões de hierarquia social das damas presentes de seu séquito eram decididas, pois o ato de entregar cada peça de vestuário a ela era uma honraria.

Continuamos nosso relato com a chegada de Maria Antonieta em Versailles e com o vestido utilizado por ela na sua cerimônia de casamento. Conforme Weber (Ibid., p.52-53), o vestido - que pode ser visto na página seguinte, na figura 2 - era um *grand habit* – feito em um tecido de brocado prateado, material utilizado tradicio-

nalmente dos vestidos de noivas das delfinas francesas. Entretanto, o corpete do traje foi produzido com medidas erradas, sendo pequeno demais. Weber (Ibid., p.53) indica que o vestido não fechou nas costas; a escritora cita uma contemporânea da então delfina que participou do evento, a duquesa de Northumberland (s.d., s.p., apud Weber, 2008, p.53), falando sobre: “uma listra bastante larga de atilhos e combinação muito visível, que tinha um mau efeito entre duas listras mais largas de diamantes.”.

Figura 2: *Louis XVI King of France (1754-1793 Reigned 1774-1792) with His Wife Marie Antoinette (1755-1793) in Their Wedding Costumes at the Ages of 15 and 14 Respectively* (Luís XVI, Rei da França (1754-1793 Reinou 1774-1792) com sua esposa Maria Antonieta (1755-1793) em seus trajes de casamento nas idades de 15 e 14 respectivamente - tradução nossa), 1770



Fonte: Shutterstock ²

Apesar dos momentos emblemáticos com o vestuário desde seu primeiro momento na França, Maria Antonieta ainda não estava usando de seus trajes como forma de sinalizar seu poderio durante seus primeiros anos. Weber (2008, p.95) coloca o uso de calças de montaria e o abandono do silhão – sela tradicionalmente utilizada por mulheres para cavalgarem de lado – como o início da criação da autoimagem da rainha.

² Disponível em: <https://www.shutterstock.com/es/editorial/image-editorial/historical-collection-3-7665096ce>. Acesso em 14 jun. 2021

É notável que, em uma França sob a lei sálica – segundo Taylor (2006), era um código legal escrito por volta do séc. V que, após anos de esquecimento, foi retomado pela monarquia francesa no séc. XV como justificativa para a sucessão ao trono excluir mulheres e, conseqüentemente, minimizando a figura da rainha - Maria Antonieta tenha se destacado tanto, e até mais que seu marido, o rei Luís XVI (WEBER, 2008, p.98). Isso se deve a imagem por ela cultivada cuidadosamente através de sua aparência, como citado por Weber (2008, p.101), a delfina chegou a posar para um retrato montada a cavalo, imitando a característica pose de seu antepassado Luís XIV, o Rei Sol, em trajes de montaria masculinos, como podemos ver nas figuras 3 e 4.

Figura 3: Marie-Antoinette, Queen of France, riding (Maria Antonieta, Rainha da França, cavalgando - tradução nossa), pintado por Louis-Auguste Brun em 1783



Fonte: Google Arts and Culture ³

³ Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/marie-antoinette-queen-of-france-riding-louis-auguste-brun/BQHI5KLm9WXZ1w>. Acesso em 14 jun. 2021

Figura 4: Retrato equestre de Luís XIV, Rei de França, pintado por René-Antoine Houasse
cerca 1679



Fonte: *Château de Versailles* ⁴

⁴ Disponível em: <http://collections.chateauversailles.fr/#0a35374a-c3ce-4782-b02a-008542d3edae>.
Acesso em 14 jun. 2021

O traje masculino de montaria foi trocado com o passar dos anos para o *redingote*, traje inspirado em casacos masculinos ingleses. Percebe-se que a ideia fica, mas se adequa ao que esperam politicamente da vestimenta de uma rainha.

Outro ponto importante dessa história é quando, meses após aceder ao trono, Luís XVI dá de presente a sua rainha uma forma de conseguir algo que sempre quis – se ver livre das obrigações cerimoniais de Versailles -, o *Petit Trianon*, ilustrado na figura 5, abaixo. Como coloca Zweig (2013, p.121): “Maria Antonieta odeia qualquer controle. Tão logo se torna rainha, exige de seu sempre complacente marido um refúgio onde não precise representar seu papel de rainha.”, já Weber (2008, p.172) comenta o período do Trianon como “uma completa rejeição de tradições aristocráticas e reais” e o coloca como “[...] parte também de sua revolução da moda, servindo ao mesmo tempo como pano de fundo e vitrine para uma rainha notoriamente emancipada e poderosa.” (Ibid., p.151).

Figura 5: Petit Trianon



Fonte: *Telegraph* ⁵

⁵ Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/breguet-luxury-watches/marie-antoinette-and-the-petit-trianon/>. Acesso em 14 jun. 2021

É no Trianon onde Maria Antonieta abandona os trajes formais da corte de Versailles e de acordo com Weber (2008) lança, juntamente com Rose Bertin, retratada na figura 6, abaixo – sua marchande (comerciante em francês, tradução nossa) de moda –, peças como a *polonaise*, a *levite*, o *redingote*, o uso do *fichu* como acessório e, principalmente, o chocante *robe à la chemise de la reine*, que retratavam o que Weber (2008, p.172) coloca com o um “movimento da rainha rumo à simplicidade estilizada”. Esses novos estilos, - a serem apresentados no capítulo dois - unidos com a nova preferência da rainha por cores pastel e cinzas e beges (ao contrário das fortes e suntuosas cores reservadas para a aristocracia), padrões mais delicados (ao invés dos suntuosos brocados), e a adição de tecidos mais leves como linho, musselina e gaze -, estão, segundo Weber (2008, p.170), “longe de ser insignificantes, pois mais uma vez revelavam a disposição da rainha para se desvencilhar dos ornamentos e costumes da elegância real tradicional e jogar o jogo da moda segundo regras próprias e anticonvencionais.”.

Figura 6: Mlle Rose Bertin, pintado por Jean-François Janinet em cerca de 1780



Fonte: MET Museum⁶

⁶ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/369411>. Acesso em 14 jun. 2021

Porém, cerca de 10 anos após o início de seu reinado próprio no Trianon - Weber (2008, p.153) coloca que Maria Antonieta não mediu esforços para reforçar que “o reino do Trianon era governado por ela e somente por ela”, chegando a assinar as ordens com um “*de par la reine*” (“por ordem da rainha” – tradução nossa), segundo Zweig (2013, p.124) -, em 1785, a rainha abandona o guarda roupa criado para a seu pequeno reino campestre e adota novamente os trajes tradicionais da corte de Versailles, o *robe à la française*⁷. Weber (2008) coloca como possível razão para a renúncia a peças antes favoritas uma crescente insegurança com seus trinta anos e com seu corpo pós gravidezes.

No ano seguinte, 1786, o déficit da nação francesa é revelado e como Zweig (2013, p.219) coloca, “[...] toda a indignação recai, como enxurrada, sobre a sedutora, a perdulária, a rainha leviana.”, afinal seus excessos indumentários eram bem documentados, como o caso do roubo do colar de diamantes - falsamente creditado a ela - e os folhetos e caricaturas que espalham boatos sobre seu comportamento há anos. Em 1787, Weber (2008, p.207) escreve que a rainha reduziu seus gastos com vestuário e direcionou boa parte deles para a reforma de peças já existentes, ao invés de adquirir novas peças, porém a autora (Ibid., p.208) coloca que apesar da “guinada radical nos gastos de Maria Antonieta com roupas, a mudança parece ter passado despercebida aos olhos do público em geral.”. Ela coloca que essa medida se manteve durante os próximos anos.

Nos anos conturbados que se seguem, Maria Antonieta continua mantendo seu guarda-roupa de acordo com o esperado de uma rainha francesa, com os trajes e tecidos clássicos da corte de Versailles, embora sem as extravagâncias do passado. O quadro *Marie-Antoinette de Lorraine-Habsbourg, reine de France et ses enfants* (Maria Antonieta de Lorraine-Habsbourg, rainha da França e seus filhos - tradução nossa), pintado por Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun em 1787, - encontrado na próxima página como figura 7 - retrata a nova imagem que busca passar. Enquanto isso, a revolução se apropria das modas da rainha durante o período do Petit Trianon, mas ainda a identificam como a culpada pela ruína da França (WEBER, 2008, p.235). Weber (2008, p.282) escreve sobre esse momento:

E, embora em certa medida ela tivesse começado anos antes, com a informalidade brincalhona do Petit Trianon e com a confusão entre duquesas e atrizes produzidas pelas brilhantes estilistas da rainha em Paris, essa democratização do vestuário francês marcou agora o fim de uma era – uma era em que, abandonando seus trajes mais informais, Maria Antonieta escarnecera do ódio purulento dos súditos e se revestira das cores do poder real.

⁷ Vestimenta feminina tradicional na corte de Versailles, é descrita com maior profundidade no capítulo 2.

Figura 7: *Marie-Antoinette de Lorraine-Habsbourg, reine de France et ses enfants* (Maria Antonieta de Lorraine-Habsbourg, rainha da França e seus filhos - tradução nossa), pintado por Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun em 1787



Fonte: MET Museum⁸

⁸ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656654>. Acesso em 14 jun. 2021

Após seu uso de elementos indumentários intimamente ligados à corte francesa como sinalização de sua posição e poderio durante o período inicial da revolução, o próximo ponto narrativo importante no vestuário de Maria Antonieta é o luto após a execução de seu marido. Weber (2008, p.300) escreve sobre os trajes “O novo uniforme de Maria Antonieta consistia num melancólico vestido de tafetá preto sem adornos.”. Podemos ver o que a escritora (Ibid., p.308) aponta, “o vestuário de Maria Antonieta havia muitas vezes transmitido insubordinação, autonomia e força – qualidades novamente exibidas em seu traje de luto.”. As figuras 8 e 9 retratam esse período, embora - segundo o site *Paris Musées Collections*⁹ - a última tenha sido pintada em exílio, inspirada por outros retratos da rainha. O traje de luto foi sua penúltima mensagem de insubordinação ao regime revolucionário, sendo seu traje de execução seu último.

Figura 8: *Queen Marie-Antoinette, Queen of France (1755–1793) as Widowed Prisoner in the Temple, 1793* (Rainha Maria Antonieta, Rainha da França (1755-1793) como prisioneira viúva no Templo 1793 - tradução nossa), pintado por Alexander Kucharski em 1793



Fonte: Sudbury Hall © National Trust¹⁰

⁹ Informação disponível em: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/es/node/151891#infos-principales>. Acesso em 17 jun. 2021

¹⁰ Disponível em: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/419835>. Acesso em 15 jun. 2021

Figura 9: *Portrait de Marie-Antoinette au Temple* (Retrato de Maria Antonieta no Templo), pintado por Anne Flore Millet de Bréhan, cerca de 1793



Fonte: *Paris Musées Collections*¹¹

¹¹ Disponível em: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/es/node/151891#infos-principales>. Acesso em 17 jun. 2021

Segundo Zweig (2013, p.466) e Weber (2008, p.318), Maria Antonieta foi impedida de utilizar seu traje de luto para sua morte, um simples vestido branco tomou o lugar. Maria Antonieta foi para a guilhotina com um vestido branco, um *fichu* e uma touca da mesma cor. Weber (2008, p.320) coloca “o traje branco [...] talvez tenha sido realmente a mais brilhante declaração de moda de toda a sua carreira.”. Nas figuras 10 e 11, pode se ver duas representações de sua última vestimenta, a primeira, um rápido desenho realizado no dia e a segunda, um quadro.

Figura 10: *Marie Antoinette on her way to the guillotine* (Maria Antonieta em seu caminho à guilhotina - tradução nossa), desenho de Jacques-Louis David em 16 de outubro de 1793



Fonte: © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) - Thierry Le Mage¹²

¹² Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020537700>. Acesso em 15 jun. 2021

Figura 11: *Marie-Antoinette conduite à son exécution, le 16 octobre 1793. Tableau de William Hamilton.* (Maria Antonieta sendo conduzida a sua execução, 16 de outubro de 1793. Quadro de William Hamilton - tradução nossa), pintado por William Hamilton em 1794.



Fonte: © RMN-Grand Palais / Michèle Bellot¹³

A história de Maria Antonieta está intimamente ligada com a moda, que ela, com maestria se utilizou para tecer seu poder e influência. No posfácio de seu livro, Weber (2008, p.324) destaca que esse fator político de suas vestimentas foi apagado da criação do mito ao redor da rainha, nos deixando apenas com a lembranças das frivolidades e dos exageros. Porém para ela (Ibid., p.326), “a moda, talvez mais fielmente que qualquer outro meio, ainda [...] evoca” a imagem da rainha, o que buscaremos fazer neste trabalho.

¹³ Disponível em: https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/william-hamilton_marie-antoinette-conduite-a-son-execution-le-16-octobre-1793_huile-sur-toile_1794. Acesso em 15 jun. 2021

Figura 12: Desenho de Maria Antonieta em suas vestes reais extraído da *Gallerie des Modes et Costumes français*



Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

2. *L'ancien Régime* (O Antigo Regime)

Nas próximas páginas serão analisadas as propriedades dos diversos trajes utilizados pela aristocracia durante o período em que Maria Antonieta viveu, buscando entender suas semelhanças e particularidades.

Foram utilizados para essa pesquisa indumentária os acervos virtuais do *Victoria & Albert Museum*, do *Kyoto Costume Institute*, do *Metropolitan Museum of Art*, além de dois sites oficiais franceses que reúnem o acervo de diversos museus e bibliotecas do país, sendo estes o *Paris Musées Collection* e o *Gallica*, o último sendo o acervo digital da Biblioteca Nacional da França, além dos livros *20000 Years of Fashion: The History of Costume and Personal Adornment* de Boucher (196-), *O Império do Efêmero* de Lipovetsky (2016) e *How to Read a Dress: a guide to changing fashion from the 16th to the 20th century* de Edwards (2017). As fontes de suas imagens estão de acordo com o que é pedido nos devidos sites para liberar o uso das imagens.

Os nomes das peças encontram-se, principalmente, em francês, - isso se deve ao uso dos termos em francês ou em inglês serem difundidos no estudo da indumentária nesse período, havendo poucas traduções destes. Em blogs brasileiros voltados a história da moda, como *A Modista do Desterro* e *Traje Brasilis*, e nos livros utilizados, observa-se a preferência pelo uso dos termos estrangeiros e a falta de tradução para a maioria deles. Em vista disso, o uso dos termos no presente trabalho se adequa ao encontrado em outras obras.

Durante a pesquisa indumentária foram identificados dez modelos de *robes*, que assim serão chamados no decorrer deste trabalho devido a tradução da palavra do francês no seu sentido moderno – que seria vestido - não realmente se adequar a essas peças. O que chamaremos de *robes* é o conjunto de um *robe* e de uma *jupe*, o primeiro pode ser descrito, como um colete longo, que não se fecha na frente – ao menos até cerca de 1780 -, já o último, chamado pelos ingleses de *petticoat* – o termo também pode ser utilizado para anáguas -, nada mais é do que uma saia, normalmente feita com o mesmo tecido do *robe*. Exceto quando mencionado, sempre que se falar *robe*, está incluído a *jupe*. Além dos *robes*, outro termo a ser explicado é *caraco*, espécie de blusa ou casaco dependendo de como é utilizada.

Os modelos identificados são os *robes*: *à l'anglaise*, *à la française*, *à la polonaise*, *à la levite*, *circassienne*, *piedmontaise*, *turque*, *redingote*, *de cour* ou *grand habit* e *chemise à la reine* – esse também chamado de *gaulle* ou *à la creolle*. Além desses modelos existia também o uso do *caraco* ou de *jaquette* com a saia *jupe*.

Foi identificado durante a pesquisa o que é afirmado em *O império do efêmero* por Lipovetsky (2016, p.33-34):

A moda muda incessantemente, mas nem tudo nela muda. As modificações rápidas dizem respeito sobretudo aos ornamentos e aos acessórios, às sutilezas dos enfeites e das amplitudes, enquanto a estrutura do vestuário e as formas gerais são muito mais estáveis. A mudança de moda atinge antes de tudo os elementos mais superficiais, afeta menos frequentemente o corte de conjunto dos trajes.

Lipovetsky (2016, p.34) também esclarece algo que fica claro após a análise das fotografias de peças de acervos digitais de museus: as pequenas mudanças eram essenciais para manter o poder social, o *status*, na corte – portanto, diversos dos trajes vistos tinham pequenas adaptações ou poderiam sofrê-las facilmente para se adequar à mais nova moda, ou seja, ao mais novo detalhe adotado pela aristocracia.

2.1. As diferentes modelagens

Os *robes à l'anglaise* e *à la française*, servem como base para alguns dos outros e tem suas origens do *robe volante* ou Watteau, um vestido largo, solto do corpo, visto abaixo na figura 13.

Figura 13: *Robe volante*, cerca de 1730



Fonte: MET Museum

O *robe à la française* mantém a longa prega até o chão do *volante*, mas sua frente se aproxima do corpo, o contornand. De acordo com Lipovetsky (2016, p.34), ele “manteve o mesmo corte durante várias décadas a partir da metade do século XVIII”. Como podemos observar nas figuras 14 a 17, a frente é aberta, se prolongando até o que chamamos de linha do recorte princesa, deixando a amostra a *jupe* e o *pièce d'estomac* ou *stomacher* - peitilho, em tradução nossa -, uma peça que preenche o espaço do busto. Segundo Weber (2008), era o modelo de praxe em Versailles, exceto para as ocasiões de corte mais formais, onde o *robe de cour*, ou *grand habit*, era utilizado.

Figura 14 e 15: Respectivamente, frente e costas de um *Robe à la française*, cerca de 1760



Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres

Figura 16: *Robe à la française*, cerca de 1780



Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres

Figura 17: Costas de um *Robe à la française*, cerca de 1780



Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres

Já o *robe à l'anglaise* incorpora as pregas traseiras do *robe volante* à parte superior do vestido, removendo a cauda. Era tido um traje mais casual na França e se popularizou por volta de 1780, segundo Edwards (2017).

Na figura 18 - localizada na página a seguir -, temos um exemplo de como eram as pregas das costas do *robe à l'anglaise* por volta de 1750-60.

Figura 18: Costas de um *Robe à l'anglaise*, cerca de 1750-60



Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres

Já nas figuras de 19 à 22, temos um modelo de cerca de 1780, já sem a necessidade da *pièce d'estomac* (peitilho), exceto para fins decorativos e com a modelagem traseira já sem as pregas, com o formato sendo dado através do desenho da modelagem. O fato de as pregas terem sumido não modifica sua nomenclatura, pois os nomes dos estilos dos dois robes acabaram, com o passar dos anos, se referindo a modelagem das costas como sendo justa ao corpo ou se estendendo para longe dele com pregas na gola.

Figura 19: Frente sem peitilho de um *robe à l'anglaise*, cerca de 1780



Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres

Figura 20: Modelagem das costas de um *robe à l'anglaise*, cerca de 1780



Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres

Figura 21: Detalhe da frente de um *robe à l'anglaise*, cerca de 1780



Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres

Figura 22: *Robe à l'anglaise* com peitilho decorativo, cerca de 1780



Fonte: *Victoria & Albert Museum*, Londres

O *robe à la polonoise* e o *robe circassienne* são semelhantes, com Boucher (196-) alegando em seu livro *20000 Years of Fashion: The History of Costume and Personal Adornment* que sua principal diferença seriam as mangas, o *circassienne* tendo mangas curtas que permitiriam que as mangas da peça inferior ficassem à mostra. Não foram encontradas fotos nos acervos virtuais visitados de *robes circassiennes* sobreviventes, portanto as gravuras da *Galerie des Modes et Costumes français* (Galeria de modas e fantasias francesas - tradução nossa), publicação de moda do século XVIII com desenhos e descrições das peças, disponíveis do site *Gallica* foram usadas para análise dos trajes, as figuras 23, 24 e 25 são exemplos encontrados do *circassienne* na publicação.

Figura 23: *Robe circassienne*



Fonte: gallica.bnf.fr / *Bibliothèque nationale de France*

Figura 24: *Robe circassienne*



Fonte: gallica.bnf.fr / *Bibliothèque nationale de France*

Figura 25: Robe circassienne



Figura 26: *Robe à la polonaise*



Fonte: gallica.bnf.fr / *Bibliothèque nationale de France*

O *robe à la polonaise* original é mais curto e costuma ter um laço na frente - como visto na figura 26, acima -, porém durante a pesquisa nos acervos, foram encontrados vários vestidos adaptados para serem utilizados como *à l'anglaise* e *à la polonaise* de acordo com o desejo.

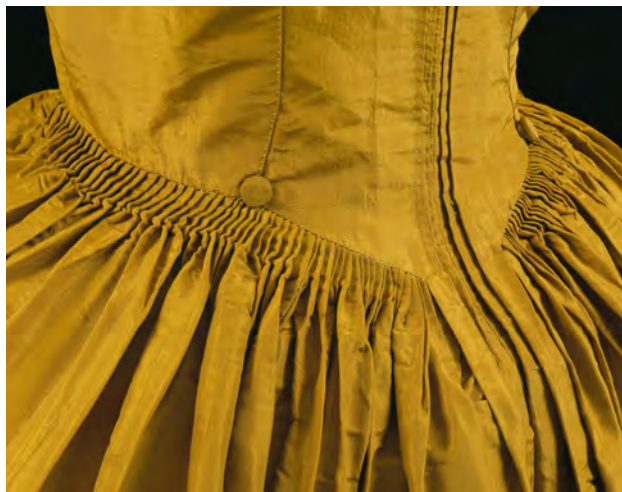
Os dois trajes são inspirados nas roupas utilizadas pelas mulheres de classes mais baixas que, para facilitar os movimentos durante o trabalho, enfiavam o pano de suas saias dentro de seus bolsos, subindo assim o tecido. Esse efeito podia ser conseguido nos robes através de dois meios, uma fita presa por baixo do tecido que seria presa em um botão adicionado as costas da peça - como visto nas figuras 27 à 30, na próxima página - , ou de modo semelhante ao feito pelas classes baixas, colocando o tecido através de recortes - exemplificado na figura 31 – as peças não possuíam bolsos embutidos na época, como será mostrado mais a frente no segundo tópico deste capítulo.

Figura 27: *Robe à l'anglaise*



Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres

Figura 28: Detalhe de botões nas costas de um *robe à l'anglaise* para transformá-lo em um *polonaise*



Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres

Figura 29: Roseta e laço disfarçando o local onde o tecido do *robe à la polonaise* é preso



Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres

Figura 30: *Robe à la polonaise*



Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres

Figura 31: *Robe à la polonaise* com recortes para inserir o tecido



Fonte: Kyoto Costume Institute

O *robe à la piedmontaise* é uma variação do *à la française*, com as pregas em um tecido a parte do restante do traje, preso pela gola. De acordo com Boucher (196-), as inserções de tecido costumavam ser longas, a ponto de ser necessário segurar o tecido com os braços. Podemos ver nas figuras 32, 33 e 34, uma peça sobrevivente a partir de três ângulos, nelas a prega está dobrado, não mostrando sua total extensão.

Figura 32, 33 e 34: *Robe à la piedmontaise*



Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres

Abaixo, na figura 35, podemos ver o mesmo traje com fotografado com a prega com o comprimento total, enquanto na figura 36, o vemos novamente dobrado.

Figura 35: *Robe à la piedmontaise* com sua prega em seu comprimento total



Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres

Figura 36: *Robe à la piedmontaise* com sua prega dobrada



Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres

O *robe de cour* ou *grand habit* era o traje cerimonial da corte, sendo utilizado sempre quando o rei estivesse presente e pode ser pensado como um *robe à la française* mais exagerado, com *panniers* (a armação de suporte para as saias) mais amplos, mais passamanarias, mais camadas de tecido, jóias, etc., sendo uma representação da riqueza e poderio da família de quem o usava.

Nas páginas seguintes, podemos ver na figura 37 uma quadro de Maria Antônia em um *grand habit*, repleto de jóias bordadas ao tecido. Além nas figuras 38 e 39, pode-se ver dois exemplos da peça em gravuras da época.

Figura 37: Retrato de Maria Antonieta da Áustria, pintado por Jean-Baptiste André Gautier-Dagoty em 1775



Fonte: © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot¹

¹ Disponível em: https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/jean-baptiste-andre-gautier-d-agoty_marie-antoinette-reine-de-france-1755-1793_huile-sur-toile_1775. Acesso em 16 jun. 2021

Figura 38: *Robe de cour ou grand habit*



Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 39: *Robe de cour ou grand habit*



Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Os *robes à la levite* tiveram sua inspiração nas montagens teatrais da época e os *à la turque* em retratos pintados no estilo turco. Não foram encontradas imagens nos acervos desses modelos, obtou-se portanto por gravuras de publicações da época para o estudo destes.

O *levite* - figuras 40 e 41 na página seguinte - foi popularizado por Maria Antônia na época de sua primeira gravidez e causou choque, devido a ser tido como um traje para ser utilizado apenas no privado, composto por uma espécie de colete longo com gola xale e pregas nas costas, e acompanhado por uma *jupe* branca simples, lembrando ao estilo dos *robes de chemise* - que ainda falaremos sobre - porém, com a popularização do modelo, o tipo de saia utilizado junto foi modificado para algo mais semelhante dos estilos anteriormente falados -, e uma espécie de echarpe amarrada na cintura.

Já o *robe à la turque* era uma peça colorida, com uma espécie de colete forrado em outra cor a sua principal, *jupe* e mangas em cor secundária e uma echarpe cruzando a cintura e caindo ao chão, como pode ser visto nas figuras 42 e 43 na próxima página.

Figura 40: Robe à la levite



Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 41: Robe à la levite



Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 42: Robe à la levite



Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 43: Robe à la levite



Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

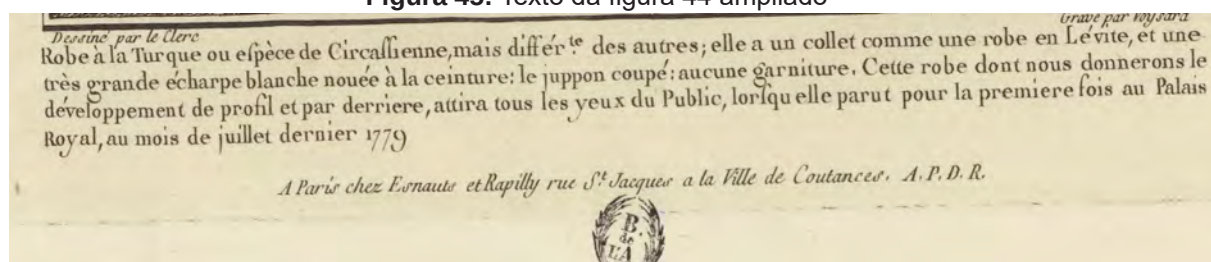
É importante notar como os *robes* são semelhantes, ou apenas adaptados às novas modas a partir de antigos. No exemplo abaixo da figura 44, a legenda abaixo (aumentada na figura 45) do desenho do vestido o identifica como um *robe à la turque*, mas indica que pode ser um *circassienne* um pouco diferente dos já vistos e chega a comparar a sobreposição do colete com a do *robe à la levite*.

Figura 44: *Robe à la turque*



Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 45: Texto da figura 44 ampliado



Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

O *robe redingote*, que podemos ver nas imagens abaixo, é inspirado no casaco masculino inglês de mesmo nome e em trajes de montaria. Uma peça com influências inglesas e masculinas, às vezes militares, era principalmente utilizada ao ar livre, devido a usual ausência de cauda.

Figura 46: *Robe redingote*



Fonte: MET Museum

Figura 47: *Robe redingote*



Fonte: MET Museum

O último modelo é o *robe en chemise*, conhecido por diversos nomes como *robe chemise à la reine*, *robe de gaulle* e *robe à la creolle*. À *la reine*, pelo fato de Maria Antonieta tê-lo popularizado - vemos na figura 48, um retrato oficial dela com o vestido - e *à la creolle*, pela possibilidade de ele ser inspirado nas vestimentas das colônias francesas no continente americano.

Um *robe* simples, de tecido de algodão com a cintura em sua linha natural realçada por uma fita, com camadas de babados em seu decote e suas mangas levemente cheias por meio de fitas. Sua parte superior é mais solta do corpo, ao contrário dos outros robes vistos. Sua modelagem é composta de metros de tecido com fitas costuradas abaixo do busto, na altura da cintura e em seu decote para franzí-lo e ajustá-lo ao corpo. Nas figuras 49 e 50, localizadas na página seguinte, vemos outras versões do mesmo.

Figura 48: *Marie Antoniette en chemise* (Maria Antonieta em uma *chemise* - tradução nossa), pintado por Elisabeth Louise Vigée Le Brun em 1783



Fonte: MET Museum

Figura 49: *Robe en chemise*



Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 50: *Robe en chemise*



Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Com os *robes* analisados, sobra o *caraco*, vestimenta normalmente utilizada junto com uma *jupe*, era tradicional entre a burguesia, porém no meio do século começou a se popularizar entre as classes mais altas. Uma parte de cima semelhante a um casaco, poderia ser utilizada fechada ou aberta sobre outro *robe*. Pela pesquisa existem algumas versões, com as costas nos moldes franceses (figura 51, abaixo) ou ingleses, entre outras possibilidades, como o *redingote* visto na figura 52.

Figura 51: Caraco com costa à la française



Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 52: Caraco redingote



Fonte: MET Museum

Figura 53: Conjunto de caraco e jupe do mesmo tecido



Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres

2.2. Acessórios

Embora sejam muitos os acessórios a serem considerados, foi optado nessa pesquisa a focar em acessórios ligados diretamente as vestimentas. Acessórios como bolsas, leques, sapatos, joias e tantos outros, ainda que importantes para compreender a indumentária de corte da época, não serão analisados no escopo desse trabalho, podendo, porém, servir futuramente como objeto de aprofundamento.

Os acessórios que serão analisados e explicados no decorrer desse tópico serão: o *pannier*, o *corset*, os bolsos, o *fichu* e os *engageantes*. Embora nem todos sejam considerados acessórios, serão denominados de tal forma por serem essenciais para a indumentária da época. Não será falado sobre os chemises devidos a alguns fatores: o primeiro sendo a falta de informação sobre mudanças nessa peça durante o período, o segundo ao fato de já ter sido analisado o robe em chemise, que pode ser visto como uma versão mais complicada do item.

O *pannier* - cujo nome se deve a semelhança desse objeto com cestos, quase como se dois fossem colocados um em cada lado dos quadris femininos -, objeto de suporte para as saias - *jupes* - dos *robes*, existia em diversas proporções desde as mais amplas para os *robes de cour*, médias para os *à la française* e outros, mas teve uma tendência a diminuir com os anos. Segundo Kohler (1963), no final da era de Luís XVI, já era usado o *le cul*, também se referido como *cul de crin* ou *cul de Paris*, uma espécie de almofada que servia de substituto para o *pannier*, porém não foram encontradas outras menções em livros ou exemplos nos acervos digitais de museus.

Figura 54: Exemplo de *pannier*



Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres

Figura 55: Exemplo de *pannier*



Fonte: Kyoto Costume Institute

Figura 56: Exemplo de *pannier*



Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres

As figuras 54, 55 e 56 são exemplos distintos dos *panniers*, ilustrando alguns dos formatos existentes na época.

Os *corsets* eram produzidos com ossos de baleia e, mesmo sem aparecer, eram extremamente trabalhados, como podemos ver na figura 59 na próxima página. Não foram encontrados nenhum indício de mudança neles em relação aos utilizados no início do século, mantendo o mesmo formato e função. Abaixo, nas figuras 57 e 58, podemos observar modelos diferentes, que aparentam ter tido função estética e não apenas funcional.

Figura 57: *Corset*



Fonte: parismuseescollections.paris.fr / Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris

Figura 58: *Corset*



Fonte: parismuseescollections.paris.fr / Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris

Figura 59: Costuras em um corset



Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres

Os *robes* e as *jupes* não possuíam bolso embutidos em suas modelagens, por isso eram utilizados bolsos presos a uma fita, conforme visto na figura abaixo, que então era amarrada embaixo da saia e podia ser acessado por recortes nas peças. Eles podiam ser simples ou detalhados com algum bordado.

Figura 60: Exemplo dos bolsos utilizados na época



Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres

Os *fichus* eram pedaços de tecidos, normalmente de renda ou de *voil* de algodão, utilizados para cobrir os decotes que, dependendo da época, chegaram a ser localizados abaixo do bico do seio, e podiam ser utilizados com diferentes amarrações. Um exemplo de seu uso está abaixo na figura 62.

Figura 61: Exemplo de *fichu*



Fonte: parismuseescollections.paris.fr / Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris

Figura 62: Possível uso do *fichu*



Fonte: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Já os *engageantes* ou manchetes eram acessórios para as mangas, acrescentando à elas em forma de babados preso ao fim delas. Normalmente tinham duas ou três camadas de tecido quase transparente de linho ou algodão, e dependendo da riqueza da família, renda, na figura 63 pode-se ver a variedade de tecidos utilizados. Ao contrário dos modelos utilizados no passado, a modelagem desse era cortada de tal forma que a parte que ficaria para baixo dos braços era maior que a localizada na superior, como vistos nas figuras abaixo.

Figura 63: Diferentes tipos de *engageantes*



Fonte: parismuseescollections.paris.fr / Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris

Figura 64: Engageantes de renda



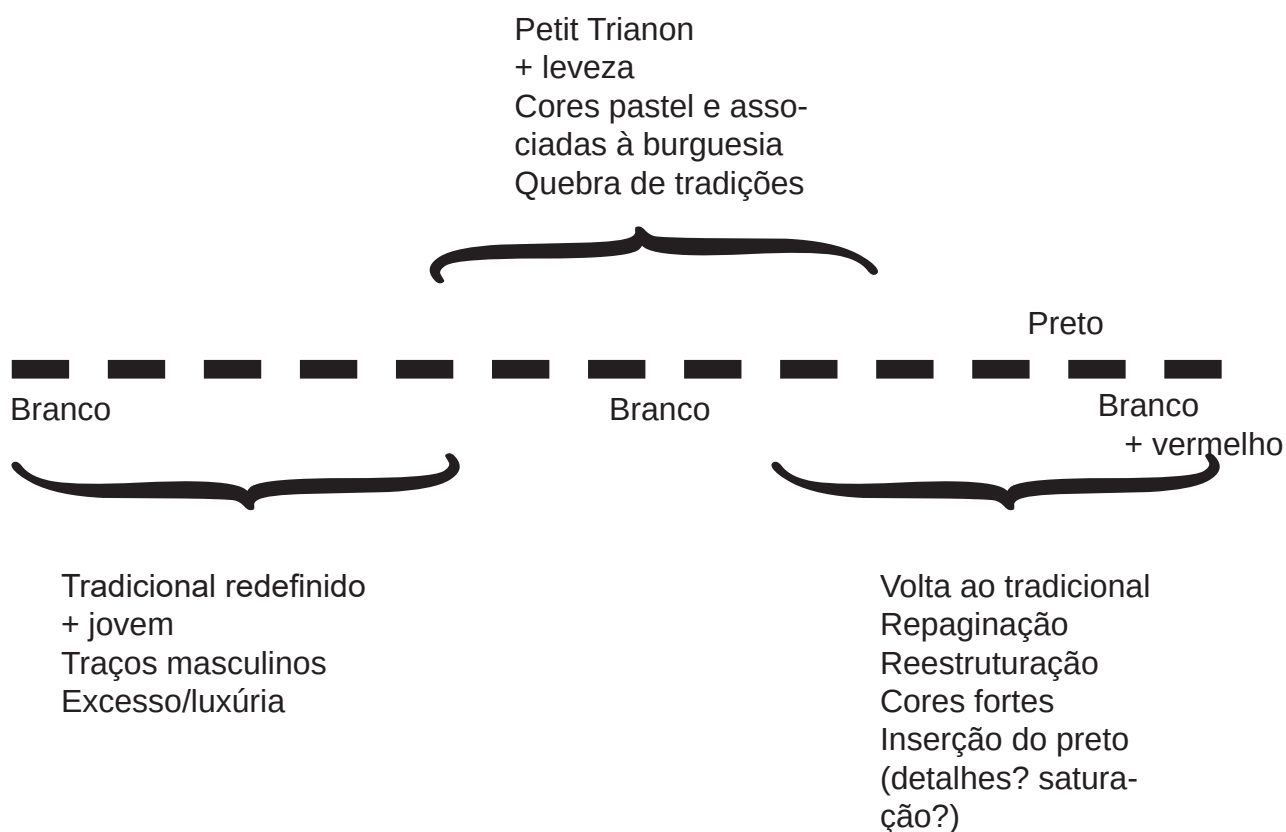
Fonte: parismuseescollections.paris.fr / Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris

3. Processos criativos

Encontra-se neste capítulo, os processos e métodos utilizados para a criação de ideias para a coleção. Oriundos do aprendizado adquirido durante a faculdade e em cursos, estes foram aplicados de forma livre, buscando através da hibridade de múltiplas técnicas, gerar um produto expressivo que sintetize o conceito.

Antes de iniciar este desenvolvimento, foi organizado o quadro de ideias – localizado abaixo - a serem utilizadas durante a coleção, de forma a mapear parte do processo criativo.

Figura 65: Quadro de ideias



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Etapas vistas como importantes na narrativa de Maria Antonieta foram sintetizadas de forma a criar uma estrutura para uma possível coleção. Parte-se do branco que se repete no início, meio e fim através de episódios da vida da rainha - a cerimônia de *remise*, o vestido *chemise à la reine* (simbólico do seu período no *Petit Trianon*), e o vestido utilizado em sua execução, respectivamente - como alicerce para o início do desenvolvimento. Palavras chaves referentes a cada período, também foram inseridas, de forma a auxiliar a criação.

3.1. A paleta de cores

Parte integral do desenvolvimento de um produto, a cor está intrinsicamente ligada ao processo criativo. Moreira (2016, p.144) coloca que

A cor é parte integrante do design, são componentes indissociáveis, atribui significação à forma, formaliza o objeto, através da materialidade e comunicação. O efeito sinestésico alcança particular importância na fase inicial do processo criativo.

Para a definição da paleta de cores contida neste capítulo, foi realizado um trabalho de pesquisa que busca associar uma paleta de cores a personagem de Maria Antonietta que difira dos tons pastel tão ligados à sua imagem e a do período Rococó. Com o intuito de traduzir essa ideia para cores, a pesquisa contida no capítulo um sobre a rainha foi essencial, permitindo obter uma visão mais ampla do universo no qual habitava e, através da análise do livro de Weber (2008), definir parte do espectro de cores almejado.

Assim, para narrar essa história através da cor, é necessário notar três diferentes períodos nessa narrativa. O inicial, o período em que foi *Dauphine*, no qual as cores fortes da corte de Versailles são impostas a ela, porém com alguma resistência; o segundo, já como rainha da França, onde juntamente com sua *marchande de mode*, Rose Bertin, se desprende do estilo da corte e cria novas modas, além de deixar sua preferência pelos tons pastel mais associados ao Rococó aparente. Já o terceiro, e último, período se inicia com uma insegurança com seu corpo e leva a uma volta aos tons e formas da corte francesa, porém com certa moderação não antes presente.

Com esta narrativa estruturada, algumas cores citadas durante a pesquisa sobre a vida de Maria Antonietta, retornam como marcos para estruturar a narrativa. O branco é a principal tonalidade, representando pontos diversos dessa história, seja de forma simbólica ou mais literal. Seu uso no início, como um simbolismo para a nudez na cerimônia de *remise* (entrega - tradução nossa) na sua chegada a corte francesa; depois como marca do meio narrativo, trazendo a frente um dos vestidos mais famoso por ela utilizado, a *chemise de la reine*, eternalizado por Elisabeth Louise Vigée Le Brun em 1783 (ver figura 48 na p.55); e por fim, representando sua morte na guilhotina, na qual estava com um vestido desta cor.

O vermelho e o preto também são marcas necessárias na coleção, ambas pelas evidências históricas de seu uso, assim como marcas simbólicas. O preto, utilizado em apenas detalhes até o penúltimo look, que simboliza o luto. Já o vermelho, simboliza não apenas uma cor da monarquia, mas também do sangue.

Podemos tentar enquadrar o processo de seleção da cartela na metodologia proposta por Rosa Júnior (2020) em seu artigo Cartelas de cores: uma proposta metodológica. Nele é sugerido 3 etapas para auxiliar na geração da paleta e “afunilar”

as opções, são elas: análises de cores utilizadas pela marca, tendências e tema/ *moodboard*. Assim, cortaríamos a etapa de tendências, não condizente com o projeto deste trabalho e colocaríamos como marca, Maria Antonieta e como tema, a proposta de se afastar de tons pastel.

3.1.1. O processo

Após a definição da base da paleta de cor e as metas a serem cumpridas, foram escolhidos cinco quadros de Maria Antonieta para proverem uma variedade de cores possíveis, ligadas ao imaginário composto em volta de sua personagem de forma tangível. Foram estes: Retrato de Maria Antonietta atribuído à Martin van Meytens, pintando cerca de 1767-68; *Marie-Antoinette en costume de chasse rouge* (Maria Antonieta em trajes de caça vermelho - tradução nossa) pintado por Joseph Kranzinger em 1772; *Marie Antoniette en chemise* (Maria Antonieta em uma *chemise* - tradução nossa) pintado por Elisabeth Louise Vigée Le Brun em 1783; *Marie-Antoinette dit « à la Rose »* (Maria Antonieta disse a rosa - tradução nossa), pintado por Elisabeth Louise Vigée Le Brun em 1783; e *Marie-Antoinette de Lorraine-Habsbourg, reine de France et ses enfants* (Maria Antonieta de Lorraine-Habsbourg, rainha da França, e seus filhos - tradução nossa), pintado por Elisabeth Louise Vigée Le Brun em 1787.

Em seguida, essas imagens foram inseridas no site *Adobe Color*, ferramenta da *Adobe* que, entre outras funcionalidades, permite extrair paletas de imagens ali inseridas. São oferecidas cinco formas de extração de cor, podendo estes ser: colorido, brilho, suave, profundo e escuro. Esse sistema, chamado em inglês de *Color Mood*, permite – segundo o site – a harmonização da paleta gerada de acordo com a quantidade de preto e a intensidade das cores.

Para melhor visualização, as paletas foram organizadas junto a seus respectivos quadros nas figuras 66 à 70, localizadas entre as páginas 62 e 66.

Figura 66: Seleção de cores - Retrato de Maria Antonietta atribuído à Martin van Meytens, pintando cerca de 1767-68



#232240	#69688C	#261709	#D9B5A0	#40140A
#232240	#F2E6D8	#26150B	#40140A	#D94B2B
#8A86A6	#383659	#F2E6D8	#D9B29C	#40140A
#232240	#0C0F40	#F2E6D8	#40140A	#591F12
#232240	#0C0F40	#26150B	#735145	#40140A

Fonte: elaborado pelo autor (2021)¹

¹ Retrato de Maria Antonietta atribuído à Martin van Meytens, pintando cerca de 1767-68, retirado de: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Marie_Antoinette_Young2.jpg

Figura 67: Seleção de cores - *Marie-Antoinette en costume de chasse rouge* (Maria Antonieta em trajes de caça vermelho - tradução nossa) ,pintado por Joseph Kranzinger em 1772



#25261A	#8C7345	#A67051	#BF4124	#D97059
#8A8C80	#25261A	#BF4124	#D96D55	#BF3F34
#32403B	#8A8C80	#F2D6BD	#A67051	#BF533B
#8A8C80	#25261A	#8C7345	#8C5B3F	#BF4124
#485953	#0C0F40	#8A8C80	#25261A	#8C5B3F

Fonte: elaborado pelo autor (2021)²

² Marie-Antoinette en costume de chasse rouge pintado por Joseph Kranzinger em 1772, retirado de: <https://www.habsburger.net/en/media/joseph-kranzinger-marie-antoinette-red-hunting-habit-pastel-vellum-c-1768-1>

Figura 68: Seleção de cores - *Marie Antoniette en chemise* (Maria Antonieta em uma *chemise* - tradução nossa) pintado por Elisabeth Louise Vigée Le Brun em 1783



#BFAF80	#F2BC57	#262014	#593B16	#F28F6B
#0D0C07	#8C805A	#BFAF80	#F2BC57	#262014
#8C805A	#D9C896	#F2BC57	#262014	#F28F6B
#BFAF80	#F2DFA7	#262014	#593B16	#734116
#BFB584	#8C805A	#262014	#593B16	#260F06

Fonte: elaborado pelo autor (2021)³

³ Marie Antoinette in a Muslin dress pintado por Elisabeth Louise Vigée Le Brun em 1783, retirado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656930>

Figura 69: Seleção de cores - *Marie-Antoinette dit « à la Rose »* (Maria Antonieta disse a rosa - tradução nossa) pintado por Elisabeth Louise Vigée Le Brun em 1783



#789EBF	#265573	#7F8C4D	#8C6E49	#0D0D0D
#265573	#4D5932	#262624	#D9D0D0	#0D0D0D
#265573	#A9C6D9	#7F8C4D	#8C6E49	#D9CBC7
#265573	#667338	#262624	#D9D0D0	#0D0D0D
#0D0D0D	#265573	#667367	#4D5932	#252620

Fonte: elaborado pelo autor (2021)⁴

⁴ Marie-Antoinette dit « à la Rose » pintado por Elisabeth Louise Vigée Le Brun em 1783, retirado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656931>

Figura 70: Seleção de cores - Marie-Antoinette de Lorraine-Habsbourg, reine de France et ses enfants (Maria Antonieta de Lorraine-Habsbourg, rainha da França, e seus filhos - tradução nossa), pintado por Elisabeth Louise Vigée Le Brun em 1787



#402E19	#BF8C4E	#D9BB96	#A6261B	#731F17
#BF8C4E	#261D11	#D9BB96	#A6261B	#BF2E21
#A6763C	#402F1A	#D9BB96	#A6261B	#731F17
#A6763C	#402E19	#592014	#A6261B	#8C2016
#8C764D	#594327	#261D11	#401D16	#8C2016

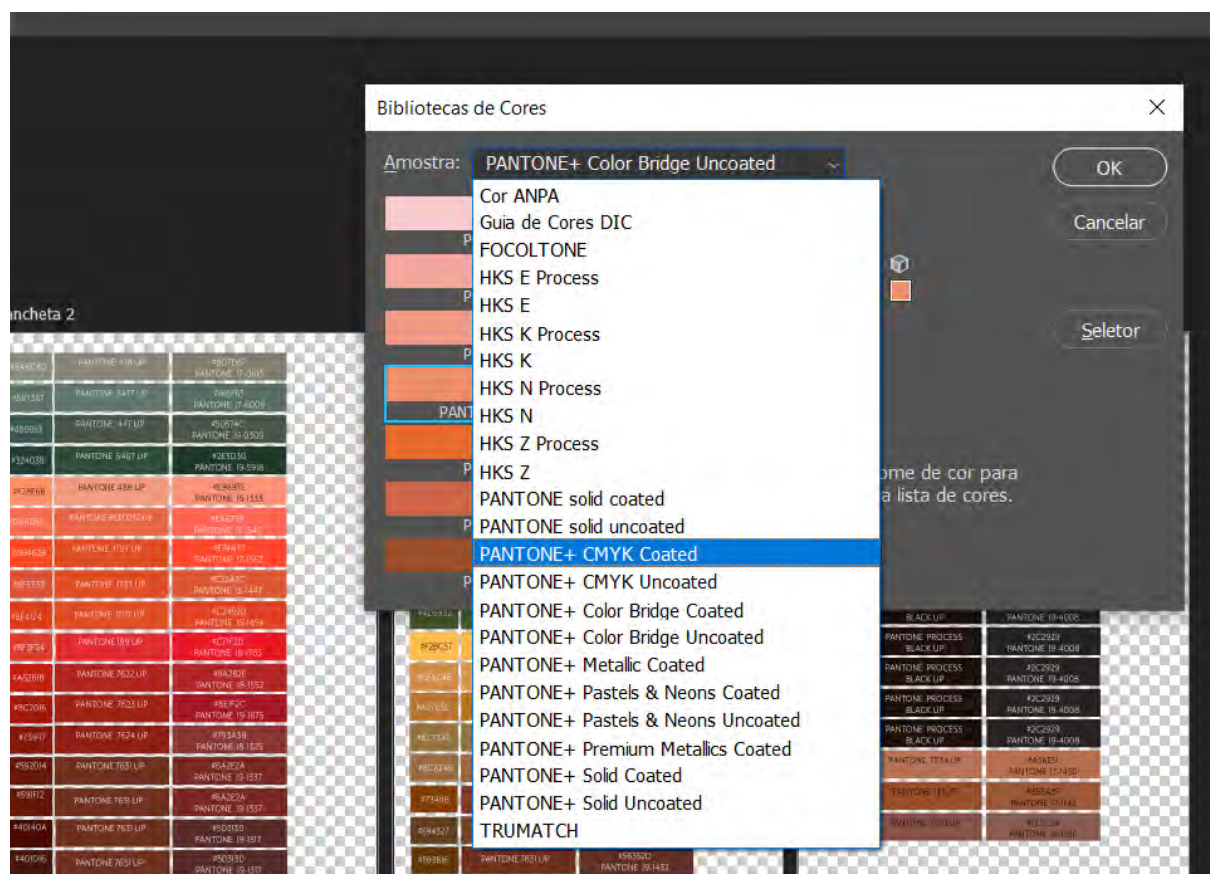
Fonte: elaborado pelo autor (2021)⁵

⁵ Marie-Antoinette de Lorraine-Habsbourg, reine de France et ses enfants pintado por Elisabeth Louise Vigée Le Brun em 1787, retirado de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656654>

Essa experiência gerou cento e vinte cinco códigos *Hex*, sendo diversos repetidos. No *software Photoshop*, com o auxílio do *plug in Pantone Connect*, os códigos unitários foram convertidos para o sistema *Pantone*. Entretanto, devido ao *plug in* não disponibilizar a cartela da linha *FHI – Fashion, Home and Interiors*, com suas formulações próprias para tecidos, foi necessário utilizar o site da empresa para converter as cores para o sistema correto.

Através da instalação do *plug in*, são adicionadas dez cartelas novas a Biblioteca de Cores da *Adobe*, sendo essas divididas entre versões *coated* e *uncoated*, se referindo – segundo o site da marca - ao tipo de impressão, definida pelo papel desejado – *coated* para papéis brilhosos, ao exemplo do utilizado em revistas, e *uncoated*, para porosos. As opções são *PANTONE+ CMYK*, *Color Bridge*, *Metallics*, *Pastels & Neons* e *Solid*, como pode se ver na figura 71.

Figura 71: Captura de tela com as cartelas adicionadas à Biblioteca de Cores *Adobe* pelo *plug in Pantone Connect*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Dentre estas, a escolhida para a transferência dentro do *software* foi a *Color Bridge*, que, de acordo com a página referente ao produto, é própria para visualização de cores através dos diversos sistemas, como o *RGB* e o *CMYK*, usados, respectivamente, para telas e impressões. Em sua versão *uncoated*, utilizada por ser produzida para usos em papéis que absorvem muita tinta e pelas cores, ao primeiro olhar, se-

rem mais semelhantes as disponíveis no sistema TCX, para tecidos de algodão.

Esperava-se encontrar de modo facilitado suas correspondências dentro da paleta referente à tecidos, entretanto, durante esse processo, foram encontradas algumas dificuldades com tons cujas visualizações destoavam completamente entre o software de manipulação de imagens e o site da *Pantone*, como pode ser vista na figura 72. Isso ocorreu na conversão dentro do *Photoshop* do Hex para o *Pantone* e, também, dentro do próprio sistema de cores, durante o processo de transformar o *Color Bridge* para TCX.

Figura 72: Tabela de conversão de sistemas de cores

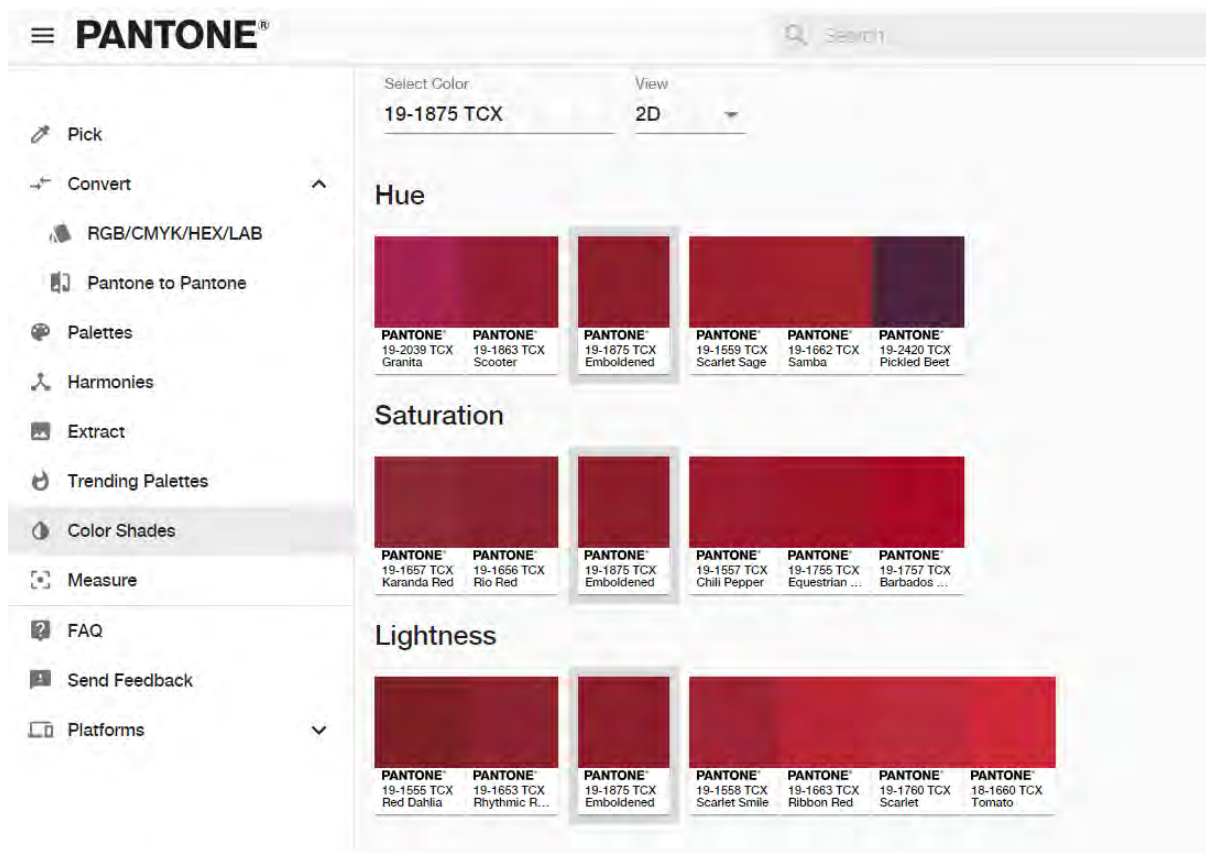
#F2E6D8	PANTONE 482 UP	#EBD1BB PANTONE 12-0807
#F2D6BD	PANTONE 162 UP	#FBBE99 PANTONE 13-1020
#D9B5A0	PANTONE 7514 UP	#DFB19B PANTONE 15-1318
#D9B29C	PANTONE 7521 UP	#C9A38D PANTONE 15-1316
#D9BB96	PANTONE 728 UP	#D8B998 PANTONE 13-1014
#8A86A6	PANTONE 668 UP	#8981A0 PANTONE 17-3817
#69688C	PANTONE 669 UP	#62617E PANTONE 18-3817
#383659	PANTONE 5255 UP	#453F6F PANTONE 19-3842
#232240	PANTONE BLACK 6 UP	#353148 PANTONE 19-3810
#D9D0D0	PANTONE 406 UP	#D3C9BE PANTONE 13-0003
#D9CBC7	PANTONE 7529 UP	#CBC1B3 PANTONE 13-0400
#A9C6D9	PANTONE 550 UP	#A1C8DB PANTONE 13-4411
#789EBF	PANTONE 7454 UP	#7BA0C0 PANTONE 16-4120
#265573	PANTONE 7463 UP	#305679 PANTONE 19-4035

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

No caso de destoantes na primeira etapa da conversão, a solução encontrada foi navegar pelas opções próximas a escolhida como melhor resultado pelo *Pantone Connect* até achar uma satisfatória.

Já para discrepâncias dentro do próprio sistema da marca, caso não houvesse uma satisfatória dentro da seleção inicial oferecida pelo site - devido às especificida-

Figura 73: Captura de tela da ferramenta Color Shades disponível no site da Pantone



Fonte: Pantone Connect

des do processo de tingimento do algodão e dos substratos utilizados, a cartela TCX possui uma quantidade de cores menor que outras -, a opção denominada *color shades* era utilizada. Através dela, ilustrada na figura 73 na próxima página, uma seleção de amostras próximas da tonalidade selecionada é oferecida, para inspeção através de fatores de matiz, saturação e claro/escuro.

No caso de tons muitos próximos ao preto ou variantes dessa cor, o processo realizado foi modificado, devido a uma dificuldade de se aproximar da tonalidade mais próxima do *Hex*. A paleta *PANTONE+ Color Bridge* não acomodou as nuances de diversas das cores, oferecendo uma única opção para várias, ver figura 74 na página seguinte.

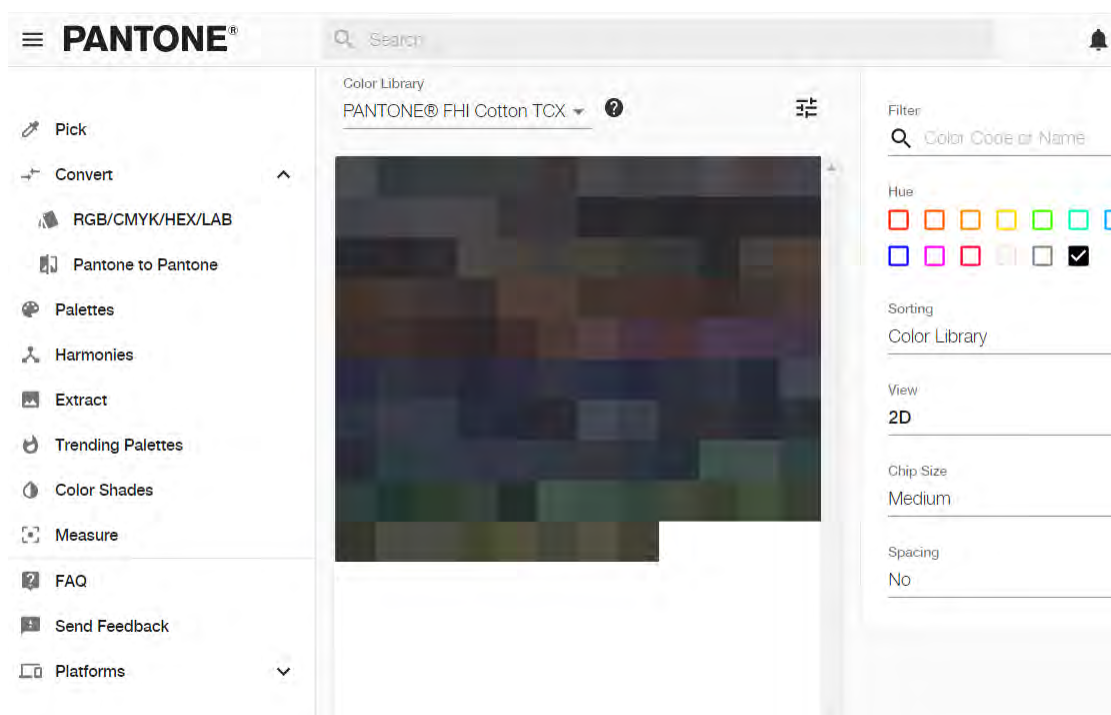
De forma a não perder as sutis diferenças observadas, foi utilizada a ferramenta *pick* (escolha) disponível no site da marca, onde é possível filtrar toda uma paleta – neste caso, a TCX – a partir da seleção de matiz, conforme mostra a figura 75. Após a seleção do preto, a escolha das variantes de tons foi feita a olho nu, comparando a amostra original com uma das possibilidades até uma ser satisfatória.

Figura 74: Tabela de conversão de sistemas de cores

#0D0D0D	PANTONE PROCESS BLACK UP	#2C2929 PANTONE 19-4008
#0D0C07	PANTONE PROCESS BLACK UP	#2C2929 PANTONE 19-4008
#402F1A	PANTONE BLACK 5 UP	#40332B PANTONE 19-0712
#25261A	PANTONE PROCESS BLACK UP	#28282D PANTONE 19-4007
#26150B	PANTONE PROCESS BLACK UP	#27272A PANTONE 19-3911
#261709	PANTONE PROCESS BLACK UP	#2C2929 PANTONE 19-4008
#262624	PANTONE PROCESS BLACK UP	#2C2929 PANTONE 19-4008
#402E19	PANTONE BLACK 5 UP	#40332B PANTONE 19-0712
#260F06	PANTONE PROCESS BLACK UP	#2C2929 PANTONE 19-4008
#262014	PANTONE PROCESS BLACK UP	#2C2929 PANTONE 19-4008
#252620	PANTONE PROCESS BLACK UP	#2C2929 PANTONE 19-4008
#0C0F40	PANTONE PROCESS BLACK UP	#2C2929 PANTONE 19-4008
#261D11	PANTONE PROCESS BLACK UP	#2C2929 PANTONE 19-4008

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 75: Captura de tela da ferramenta *Pick* disponível no site da *Pantone*



Fonte: *Pantone Connect*

Ao fim deste procedimento, foram obtidas cinquenta e seis cores na cartela TCX, como pode-se ver nas figuras 76 e 77. Entre essas, percebe-se uma grande quantidade de tons neutros e terrosos, com a presença de variedades de azul, verde, vermelho, amarelo e roxo.

Tendo como base essa ampla paleta obtida através dos quadros, tornou-se necessário definir os tons que seriam mantidos e, se preciso, quais adicionar para montar a história planejada durante a pesquisa inicial. Uma dessas mudanças foi a inserção de um tom de branco.

Percebe-se, também, que diversas das amostras apresentam certa semelhança, tornando o processo de redução de possibilidades uma questão de preferência e afinidade.

Figura 76: Cartela de cores TCX gerada pelo experimento

PANTONE®	12-0807 TCX	Sun Kiss
PANTONE®	12-0826 TCX	Golden Haze
PANTONE®	13-0003 TCX	Perfectly Pale
PANTONE®	13-0400 TCX	French Oak
PANTONE®	13-1014 TCX	Mellow Buff
PANTONE®	13-1020 TCX	Apricot Ice
PANTONE®	13-4411 TCX	Crystal Blue
PANTONE®	14-1026 TCX	Moonstone
PANTONE®	14-1050 TCX	Marigold
PANTONE®	15-0719 TCX	Silver Fern
PANTONE®	15-1119 TCX	Taos Taupe
PANTONE®	15-1316 TCX	Maple Sugar
PANTONE®	15-1318 TCX	Pink Sand
PANTONE®	15-1333 TCX	Canyon Sunset
PANTONE®	16-4120 TCX	Dusk Blue
PANTONE®	17-0336 TCX	Peridot
PANTONE®	17-0613 TCX	Vetiver
PANTONE®	17-0625 TCX	Boa
PANTONE®	17-0935 TCX	Dull Gold
PANTONE®	17-1040 TCX	Spruce Yellow
PANTONE®	17-1142 TCX	Argan Oil
PANTONE®	17-1430 TCX	Pecan Brown
PANTONE®	17-1547 TCX	Emberglow
PANTONE®	17-1562 TCX	Mandarin Red
PANTONE®	17-3817 TCX	Daybreak
PANTONE®	17-6009 TCX	Laurel Wreath

Fonte: Pantone Connect

Figura 77: Cartela de cores TCX gerada pelo experimento

PANTONE®	18-0332 TCX	Grasshopper
PANTONE®	18-0935 TCX	Buckthorn Brown
PANTONE®	18-1029 TCX	Toasted Coconut
PANTONE®	18-1048 TCX	Monk's Robe
PANTONE®	18-1325 TCX	Spiced Apple
PANTONE®	18-1326 TCX	Nutmeg
PANTONE®	18-1447 TCX	Orange Rust
PANTONE®	18-1454 TCX	Red Clay
PANTONE®	18-1552 TCX	Lava Falls
PANTONE®	18-1763 TCX	High Risk Red
PANTONE®	18-3817 TCX	Heron
PANTONE®	19-0230 TCX	Garden Green
PANTONE®	19-0309 TCX	Thyme
PANTONE®	19-0712 TCX	Demitasse
PANTONE®	19-1218 TCX	Potting Soil
PANTONE®	19-1317 TCX	Bitter Chocolate
PANTONE®	19-1337 TCX	Fired Brick
PANTONE®	19-1432 TCX	Chocolate Fondant
PANTONE®	19-1875 TCX	Emboldened
PANTONE®	19-3810 TCX	Eclipse
PANTONE®	19-3842 TCX	Deep Wisteria
PANTONE®	19-3911 TCX	Black Beauty
PANTONE®	19-4007 TCX	Anthracite
PANTONE®	19-4008 TCX	Meteorite
PANTONE®	19-4035 TCX	Dark Blue
PANTONE®	19-5918 TCX	Mountain View

Fonte: Pantone Connect

A cartela criada após esse procedimento - ver figura 78 - possui uma ampla seleção de tons terrosos, porém com treze cores, é necessário diminuir ela, mantendo algumas das opções dela como possíveis tons secundários.

Figura 78: Paleta de cores gerada

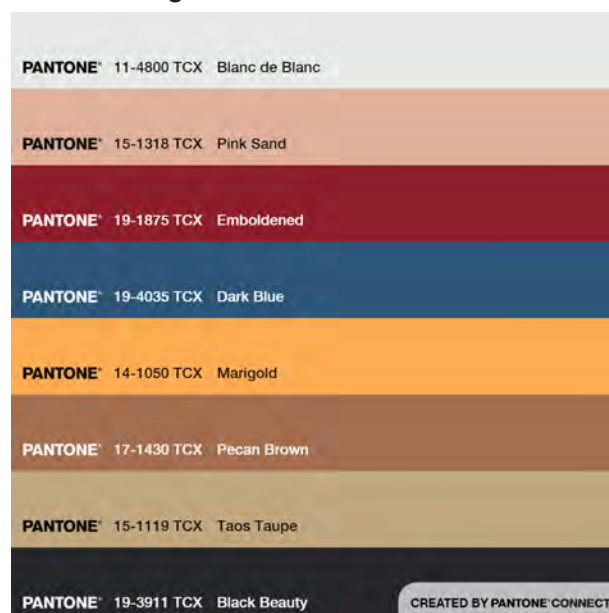


Fonte: *Pantone Connect*

3.1.2. Paleta final

Na paleta final - figura 79 -, reduzida a oito cores, obteve-se por dar ênfase aos tons terrosos, além de descartar completamente os tons de verde.

Figura 79: Paleta de cores



Fonte: *Pantone Connect*

3.2. Sketchbook

Com o intuito de organizar as diferentes formas que auxiliaram na construção da coleção, o *sketchbook* (caderno de esboços - tradução nossa) contém imagens e tecidos manipulados que serão utilizados na etapa das montagens digitais e que amparam na criação desta coleção.

"*Sketchbooks* são um recurso essencial para um designer de moda ou estudante de design." (HOPKINS, 2012, p.152, tradução nossa⁶), isso pois são um local de anotação e de organização de pensamentos, ideais, inspirações durante um certo período de tempo ou projeto. Sua principal função é de fornecer um espaço livre para pesquisa e investigação.

Pensado juntamente à teoria do *Design Thinking* (AMBROSE, HARRIS, 2011), no *sketchbook* podem ocorrer as etapas 2 e 3 - pesquisar e gerar ideias. Na etapa de pesquisa, pode-se inserir imagens de interesses ou esboçar uma forma interessante observada, construindo um quadro de imagens e conceitos. É também um espaço livre para a geração de ideias, unindo um espaço de livre expressão com uma proximidade a elementos de inspiração e de referência.

3.2.1 Manipulações sobre o manequim

Na presente etapa, foram geradas imagens de apoio para a criação da coleção, através da manipulação de peças de vestuário em cima de um manequim de modelagem. Apresentada no curso de portfólio de moda ministrado por Renata Estefan, com técnicas da faculdade de moda *Central Saint Martins*, esse procedimento se une a ensinamentos das matérias de Desenho de Moda, onde os professores Gabriel Gimmler Netto e João Dalla Rosa Júnior, incentivaram o uso de formas não tradicionais sobre o corpo e o uso de fragmentos de imagens de vestuário fora de seu contexto habitual, que serão aplicados de forma mais aprofundada nas montagens, porém esse olhar é necessário desde o início do processo.

Para a manipulação do tecido sobre o manequim, foram utilizadas diferentes peças de roupas, foram elas: um sobretudo de viscose, camisas sociais femininas e um vestido tomara que caia. Realizado após a pesquisa indumentária contida no capítulo 2, os manuseios das peças busca trazer elementos das roupas de época. Seja, criando um volume na lateral do quadril com o tecido ou criando um pregueado com o que pode ser preso, como poderá ser visualizado nas figuras contidas nesse tópico.

Nas figuras 80 e 81, estão as fotografias pré tratamento, todas as fotos tiradas

⁶ Texto original: "Sketchbooks are an essential resource for a fashion designer or a design student."

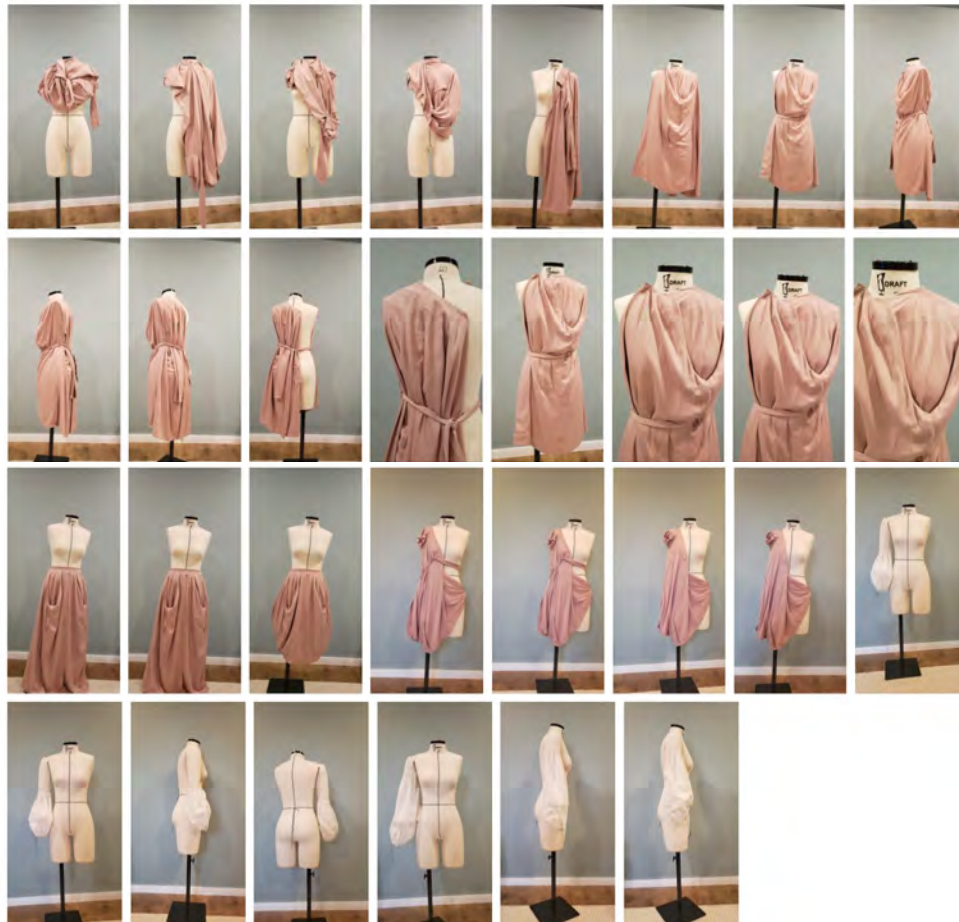
foram tratadas no *software Photoshop* para uniformizá-las, através da aplicação de um filtro preto e branco e, após, recortadas. Esse passo foi feito para evitar que as cores e estampas das peças utilizadas influenciassem no processo, sendo desnecessário para projetos que não tenham uma paleta de cores já previamente definida.

Figura 80: Compilado de fotografias do processo



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 81: Compilado de fotografias do processo



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Todas as imagens, após tratadas e recortadas, foram movidas para um arquivo único, com o intuito de organizá-las e, assim, tornar o seu uso posterior em montagens mais fácil e ágil - figuras 82 e 83. Entretanto, acidentalmente, enquanto utilizando o método cópia e cola entre um arquivo e outro, o compilado de recortes sobrepostos criaram imagens interessantes que foram mantidas e em alguns casos, com desenhos sobrepostos a eles, auxiliaram na criação de peças, como será visto mais adiante no capítulo.

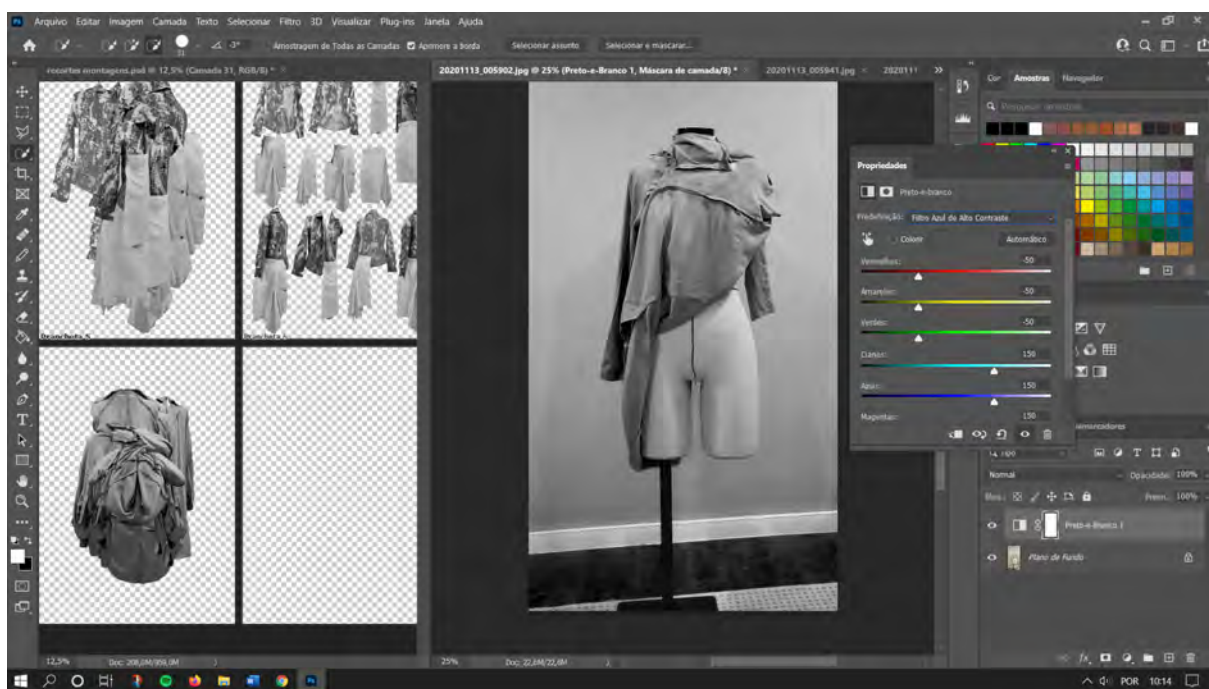
As imagens 84 à 95 são o parte do *sketchbook* em si, contendo as imagens selecionadas para uso em montagens tratadas e recortas.

Figura 82: Captura de tela mostrando o processo de organização dos recortes



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 83: Captura de tela mostrando o processo de tratamento e recorte



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 84: *Sketchbook*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 85: *Sketchbook*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 86: *Sketchbook*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 87: *Sketchbook*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 88: *Sketchbook*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 89: *Sketchbook*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 90: *Sketchbook*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 91: *Sketchbook*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 92: *Sketchbook*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 93: *Sketchbook*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 94: *Sketchbook*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 95: *Sketchbook*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

3.2.2. Miniaturas de peças de época

Outra fonte de imagens e de inspiração para o trabalho são moldes de época, para aprofundar nessa área foram produzidos através de moldes encontrados nos livros de Waugh, Woodward (1968) e Waugh (1964). Buscou-se compreender através desse exercício algumas das questões ligadas a modelagem de época, entre elas o uso do tecido de forma a aproveitá-lo ao máximo sem cortes, através do uso de pregas, e o uso de retalhos para preencher espaços aonde o tecido original não é suficiente para o molde.

As peças foram feitas em miniatura, através da impressão das páginas com moldes em folhas A4, e em tecido de algodão cru com gramatura média. Devido ao tamanho e seu uso apenas como experimentação com intuito de aprendizado e observação, as peças foram realizadas sem acabamento e sem o intuito de serem completamente finalizadas, além de terem sido feitas à mão, sem o uso de máquina de costura. Outra questão foi o abandono das modelagens das mangas e, em alguns casos, golas, devido ao tamanho diminutivo escolhido para a produção.

É importante denotar que o intuito inicial desta experiência com os moldes foi de executá-la em dobraduras de papel, porém o uso dos moldes em tamanho A4 impossibilitou essa ideia, em razão da medida reduzida tornar algumas das dobras menores que cinco milímetros, dificultando sua colagem. Outro motivo para a troca para o algodão foi o caimento mais natural.

Todas as amostras produzidas foram digitalizadas para após passarem por um processo semelhante ao descrito no tópico anterior dentro do *software* de edição de imagens. Infelizmente, isso causou um achatamento nos volumes naturais das peças, removendo um dos motivos pelo uso do algodão.

Outra questão é o uso de moldes anteriores à época definida - segunda metade do séc XVIII - e da indumentária masculina, devido à peça ser interessante e, no caso do último, o interesse de Maria Antonieta por cavalaria e seu uso de trajes ou masculinos ou com influência de peças masculinas.

A figura 96 é um compilado das digitalizações de todas as peças e seus fragmentos pré tratamento no *Photoshop*. Foram feitas miniaturas de sete peças, sendo destas três masculinas, ao longo do restante do capítulo, estão inseridos como figuras as modelagens utilizadas e os resultados de cada um.

Figura 96: Compilado das digitalizações



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

O traje *mantua* foi um dos moldes escolhidos, embora esteja fora do enquadramento histórico do trabalho. Um precursor do *robe à l'anglaise*, consistia das três peças, *robe* (a sobreveste), *jupe* (a saia) e a *pièce d'estomac* (o peitilho). Na figura 97 vemos a modelagem pra modelo dessa peça e nas figuras 98 e 99, a miniatura da frente e costas de sua sobreveste.

Figura 97: Modelagem de Mantua

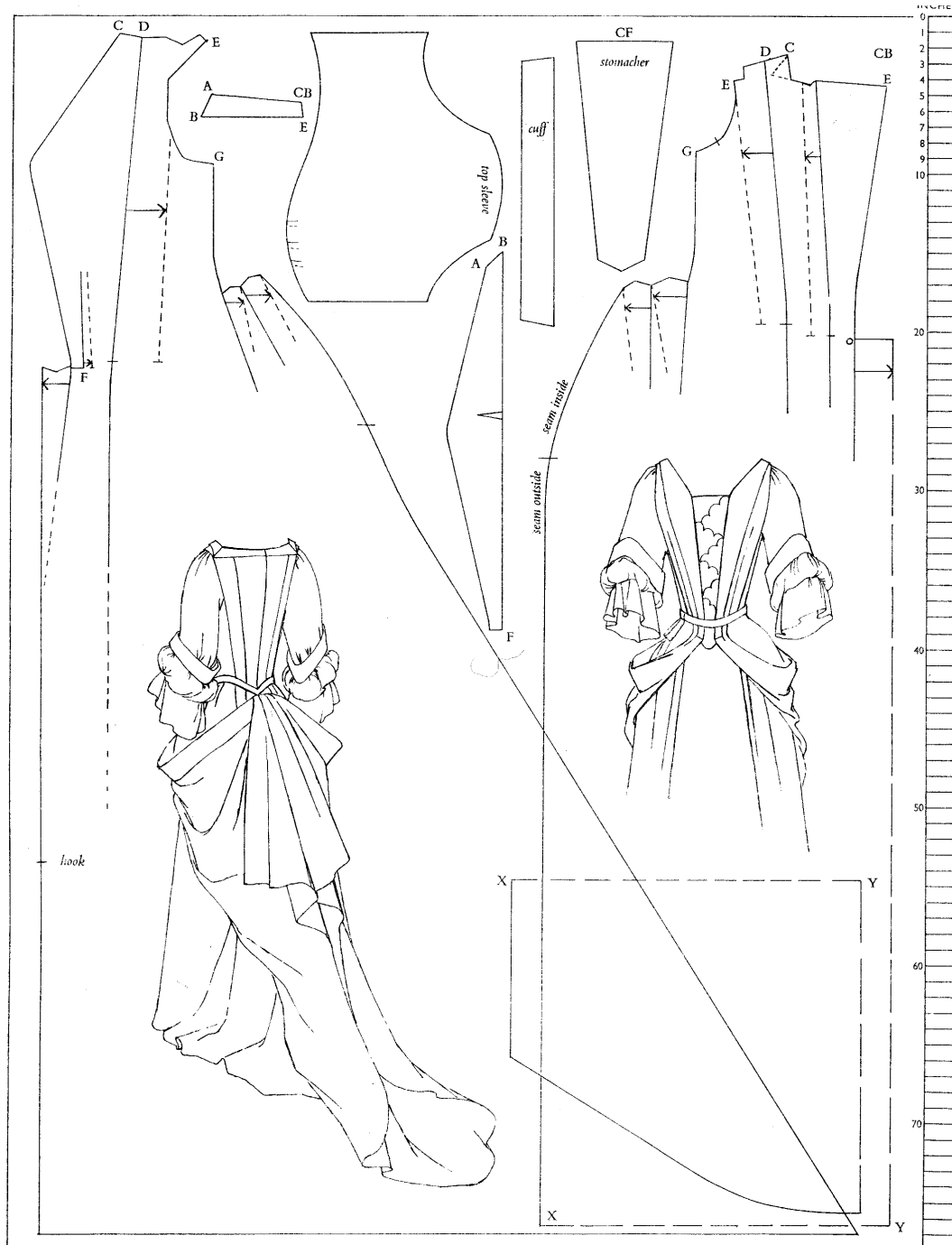


DIAGRAM IX

MANTUA c. 1700. Metropolitan Museum, New York

Fonte: *The Cut of Women's Clothes (1600-1930)* de Norah Waugh e Margaret Woodward (1968)

Figura 98: Miniatura da *mantua*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 99: Miniatura da *mantua*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Outra peça fora não analisado no capítulo 2 é o *open robe/gown* - figura 100 -, ele é colocado por Waugh, Woodward como derivado do *robe à l'anglaise*.

Figura 100: Modelagem *open robe*

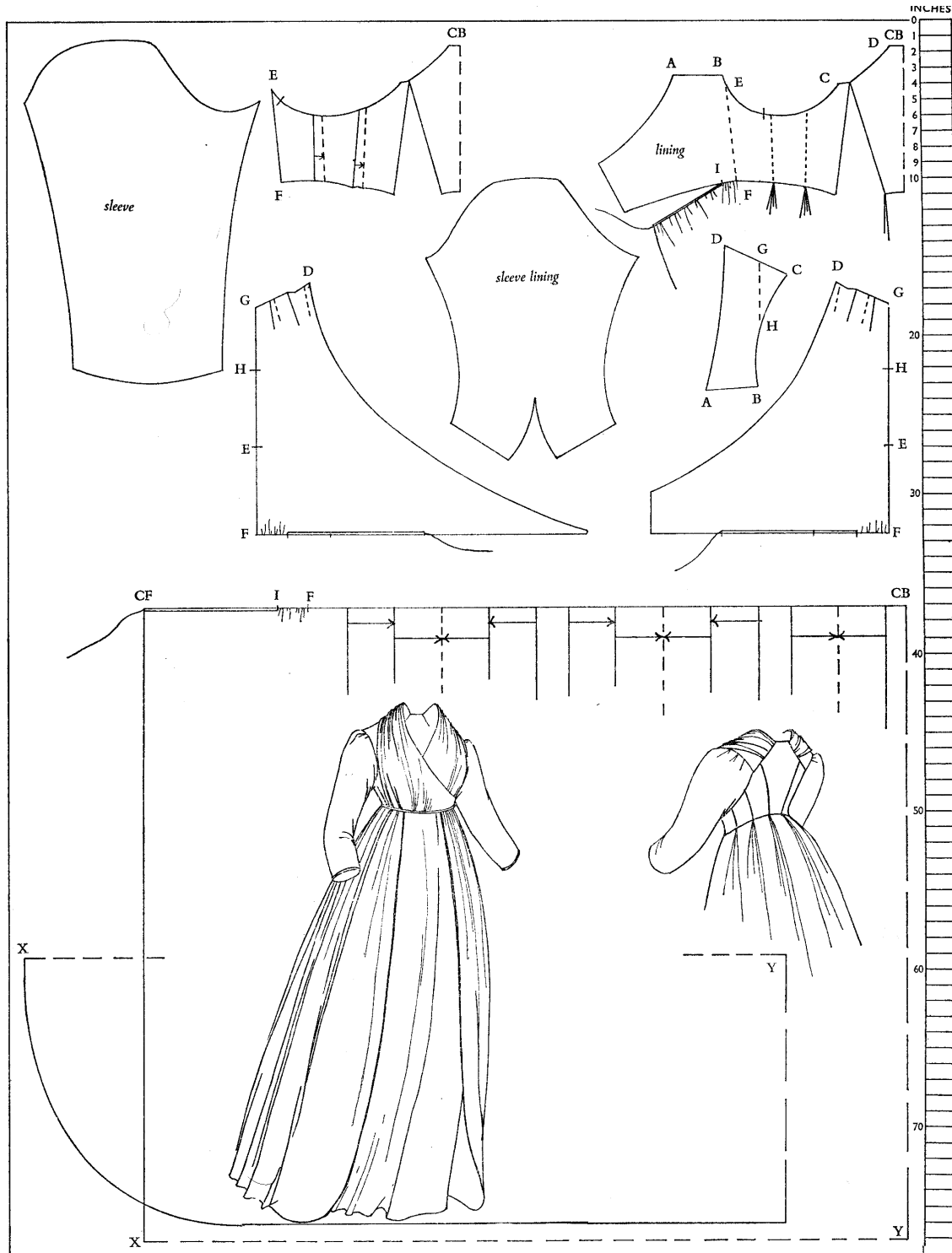


DIAGRAM XXXIII

OPEN ROBE c. 1797. Museum of Costume, Bath

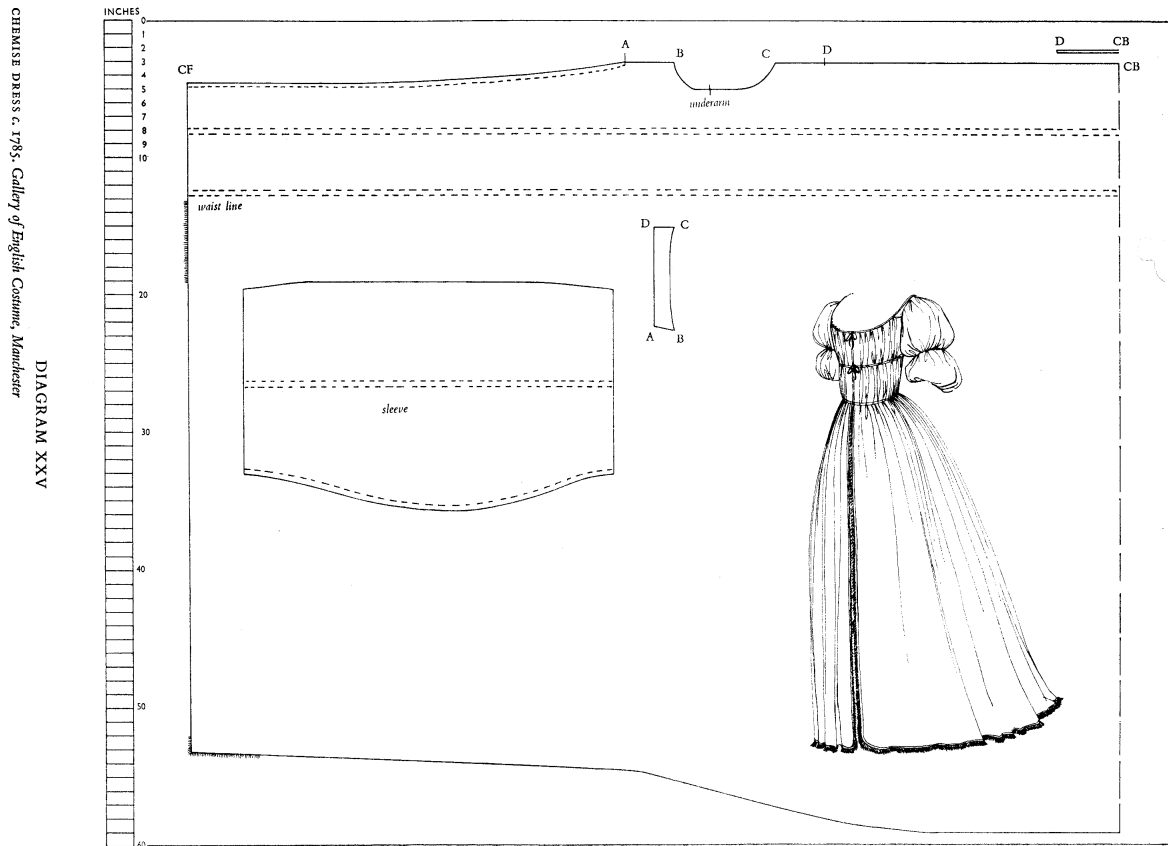
Fonte: *The Cut of Women's Clothes (1600-1930)* de Norah Waugh e Margaret Woodward (1968)

Figura 101: Miniatura *open robe*



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 102: Modelagem robe en chemise



Fonte: *The Cut of Women's Clothes (1600-1930)* de Norah Waugh e Margaret Woodward (1968)

Figura 103: Miniatura do robe en chemise



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 104: Modelagem de um casaco de montaria

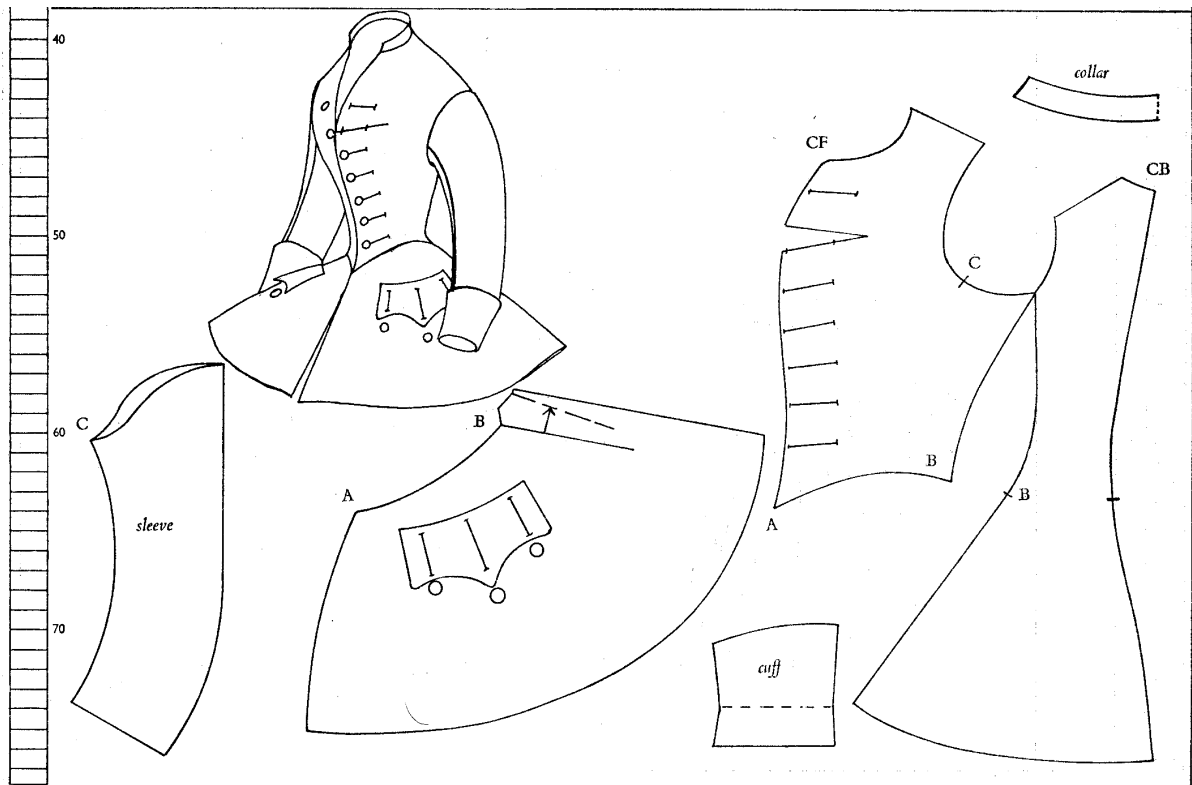


DIAGRAM XXX (above)

JACKET 1760-70. *Gallery of English Costume, Manchester*

DIAGRAM XXXI (below)

RIDING COAT 1750-70. *Victoria and Albert Museum*

Fonte: *The Cut of Women's Clothes (1600-1930)* de Norah Waugh e Margaret Woodward (1968)

Figura 105: Miniatura do casaco de montaria



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Durante o processo de produção das miniaturas a partir da modelagens femininas, percebeu-se que as peças são produzidas para serem reaproveitadas, o corte realizado nos tecidos é mínimo, optando-se pelo uso de pregas para inserção de sobras de tecido. Outra questão é o uso de curvas na modelagem como instrumento para dar forma ao item de vestuário, isso foi vista na construção das costas da miniatura do casaco de montaria - figuras 104 e 105, na página anterior -, nelas, a costura possui uma leve curvatura ao se aproximar da cintura.

Após, foram feitas três peças de modelagem masculina sendo duas delas casacos e uma um modelo de calça. Abaixo, nas figuras 106 e 107, temos a primeira dessas modelagens, um casaco com pregas nas laterais e no centro costas. Embora as imagens incluam também calças e colete, apenas o casaco foi executado.

A calça ou em inglês *breeches* - figuras 109 e 110 - é um modelo, assim como a *mantua*, fora do recorte histórico do trabalho, porém seu uso de babados na barra a fez uma escolha interessante.

Já o segundo casaco - figuras 111, 112 e 113 - possui uma parte inferior ampla e armada, acentuada com o caimento do tecido.

Figura 106: Modelagem de casaco masculino

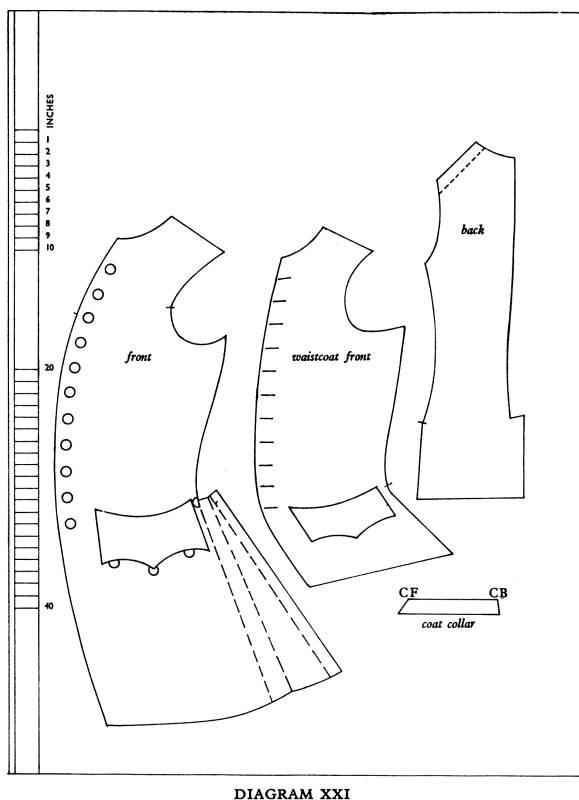


DIAGRAM XXI

Fonte: *The Cut of Men's Clothes (1600-1900)* de Norah Waugh (1964)

Figura 107: Modelagem de casaco masculino

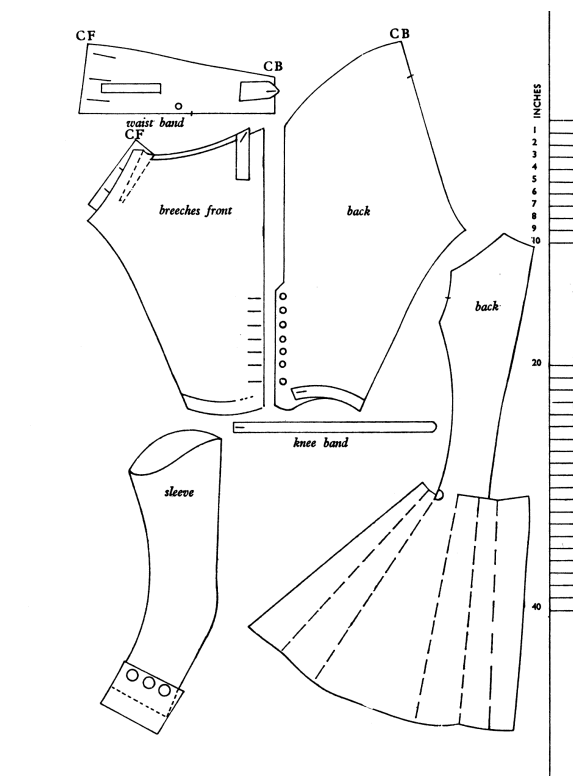


DIAGRAM XXI

Fonte: *The Cut of Men's Clothes (1600-1900)* de Norah Waugh (1964)

Figura 108: Miniatura de um casaco masculino



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 109: Modelagem de calça/breeches

1680-1800

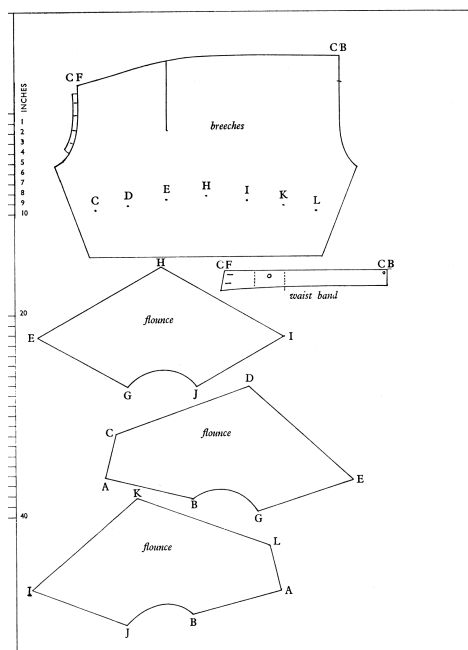


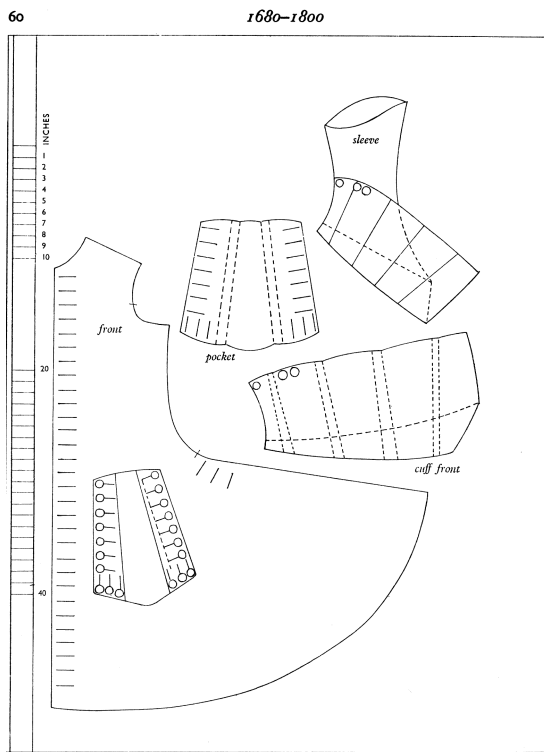
Figura 110: Miniatura de calça/breeches



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

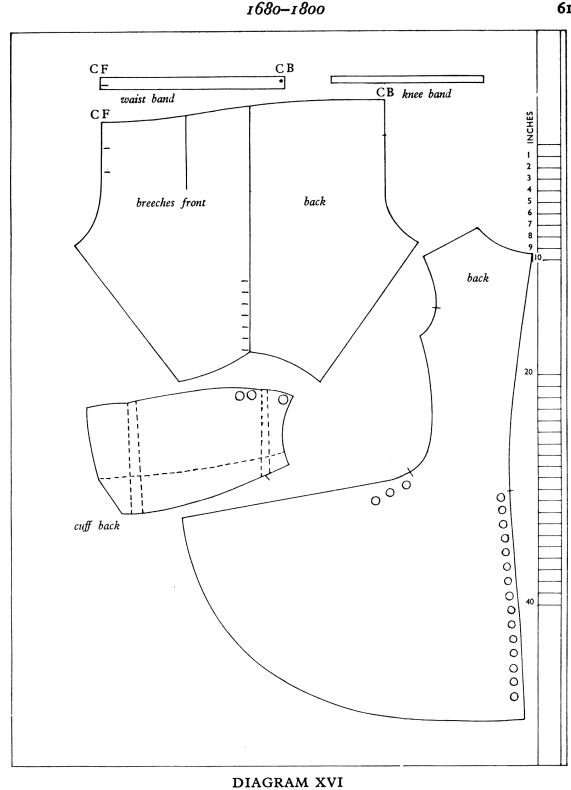
Fonte: *The Cut of Men's Clothes (1600-1900)*
de Norah Waugh (1964)

Figura 111: Modelagem de casaco masculino



Fonte: *The Cut of Men's Clothes (1600-1900)* de Norah Waugh (1964)

Figura 112: Modelagem de casaco masculino



Fonte: *The Cut of Men's Clothes (1600-1900)* de Norah Waugh (1964)

Figura 113: Miniatura de casaco masculino



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

3.2.3. Experimentações tridimensionais

Durante o processo de manipulação de peças de roupas encontrado no tópico 3.2.1, foram realizadas também experimentações com algumas das peças, de forma a criar algo diferente a partir delas.

Estão presentes aqui duas delas, com o ponto de partida blusas sociais femininas e com o intuito de adicionar ou modificá-las para alcançar resultados com elementos da indumentária do século XVIII.

O primeiro exercício permitiu, através de tentativas de aproveitar o máximo elementos da peça, criar um colete com uma peça removível central, de modo a lembrar a *pièce d'estomac* – o peitilho - e, com as pregas nas costas, referências ao robe à la anglaise.

Para iniciar o processo, foi fotografada a camisa antes de qualquer intervenção, para fins de registro. De modelo justo ao corpo, possuindo pences nas frentes e nas costas, a peça possuía detalhes no acabamento em tecido branco e um aumento no número de botões na região entre o busto e o gola.

Figura 114: Camisa social antes do experimento



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 115: Camisa social antes do experimento



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

De forma a facilitar a manipulação do tecido, as pences foram descosturadas e abriu-se a lateral da camisa, retirando também a manga. O resultado desta etapa se encontra nas figuras 116, 117 e 118.

Figuras 116, 117 e 118: Camisa social após primeiras intervenções



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figuras 119, 120, 121 e 122: Camisa social após intervenções



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

A seguir, o tecido das costas foi trabalhado em pregas reminiscentes às do *robe à l'anglaise*. Já a frente teve sua gola alfinetada à linha princesa, enquanto a manga descartada foi repropositada como um acessório. Seguindo a ideia de devolver à peça tudo que foi retirado, o punho foi utilizado para unir as laterais frente e costas da criação. Podemos ver nas figuras 119 à 122 - na página anterior - o que foi feito e, abaixo nas figuras 123 e 124 temos duas montagens do que seria a peça completa.

Figura 123: Montagem das costas da peça final



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 124: Montagem da frente da peça final



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

A segunda tentativa, buscou adicionar à peça, ao invés de transformá-la como na anterior. Foram criadas pregas inspiradas nos casacos masculinos da época, buscando criar uma espécie de vestido com a camisa.

Assim como na primeira, a camisa foi fotografada antes das intervenções - figuras 125 e 126 - e essas ocorreram apenas em um dos lados. Após as pregas serem adicionadas a peça, ela foi registrada novamente, dessa vez de múltiplos ângulos, como pode ser visto nas figuras 127, 128 e 129.

A experiência se mostrou um modo útil de buscar visualizar como elementos de época podem inspirar/ser aplicados com peças atuais e de como incorporá-los de forma moderna.

Figura 125: Camisa social antes do experimento



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 126: Camisa social antes do experimento



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figuras 127, 128 e 129: Camisa social após intervenções



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

3.2.4. Montagens digitais

Nesta etapa do trabalho, as imagens acumuladas no sketchbook foram aplicadas em cima de corpos femininos e de peças de vestuário em formato digital através do *software Photoshop*. Com esse método, procura-se gerar variações de um mesmo tema e formas exageradas.

Não é necessário que o material utilizado nas montagens seja proveniente de tecidos, como foi realizado neste projeto. O uso de imagens desconexas ao ambiente da moda, pode e deve ser utilizado

Para iniciar o processo, foi necessário obter e transformar uma fotografia de uma modelo, de forma a torná-la mais condizente com o tom do trabalho. Através do *software* retirou-se da imagem alças e o cabelo da modelo foi modificado, além de um efeito que se assemelha à pintura à óleo ser aplicado de forma sutil. Na figura 130, pode ser comparado a imagem final, a esquerda com a inicial, a direita.

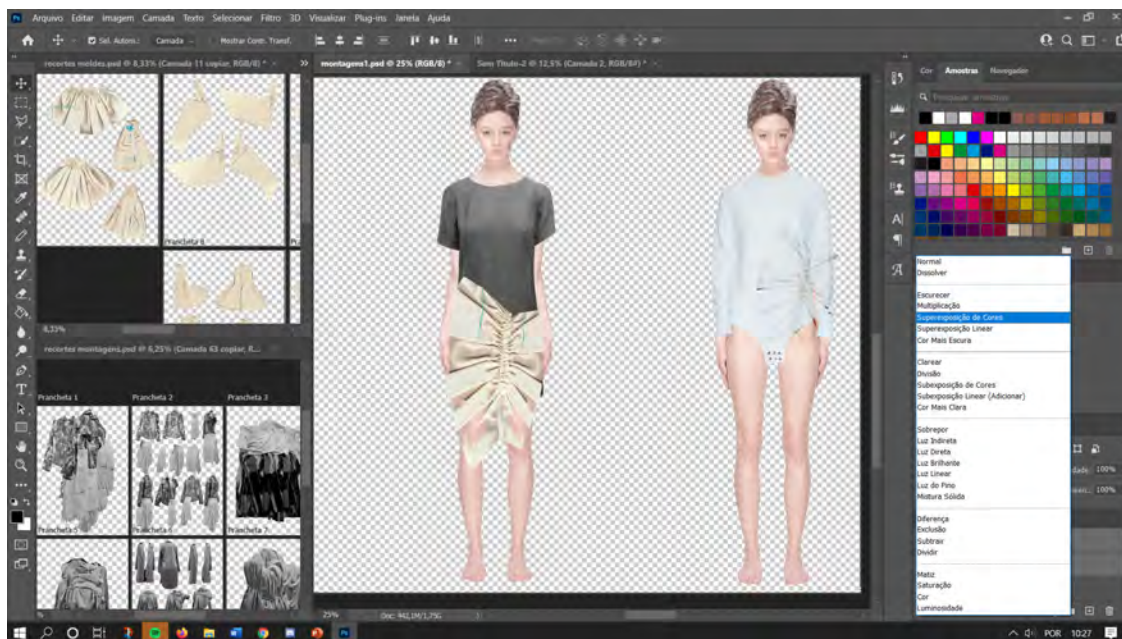
Figurat 130: Corpo utilizado para as montagens após e antes edições



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Após, iniciou-se o processo de manipulação dos recortes obtidos em cima da modelo. Quando necessário para clarear uma visão, outras técnicas foram aplicadas, como o desenho digital sobre a montagem, o uso de peças de roupa ou uso de efeitos de sobreposição de imagens existentes no *Photoshop*. Na figura 131, é possível visualizar o uso das duas últimas técnicas mencionadas.

Figura 131: Captura de tela do processo de criação com o uso de sobreposições de peças de roupas e efeitos de imagem



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Nas figuras 132 à 137, se encontram as imagens das montagens feitas. Pode-se observar nelas que a união de recortes, e manipulação destes de forma a se adequarem a um novo formato através da ferramentas de transformação livre e distorção. Essas novas formas são em casos de interesse aplicados e reaplicados em diferentes posições, buscando criar novas ideias.

Figura 132: Montagens sobre corpo



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 133: Montagens sobre corpo



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 134: Montagens sobre corpo



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 135: Montagens sobre corpo



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 136: Montagens sobre corpo



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 137: Montagens sobre corpo



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

3.2.5. Sobreposição de desenho

Como já dito anteriormente, durante o subtópico 3.2.1 dedicado as manipulações sobre o manequim de costura, algumas das imagens geradas de forma acidental foram utilizadas no processo de desenvolvimento de coleção, sendo usadas como base para desenhos.

A sobreposição de imagens de tecido já exercitados em cima de um manequim, permitem que novas formas acessíveis ao corpo se formem. A partir desta ideia, busca-se a partir de uma imagem - figura 138 - visualizar peças e desenhá-las.

Essa técnica pode ser utilizada em cima de qualquer imagem, de forma a introduzir diferentes elementos ao design e é apresentada durante disciplinas de desenho de forma manual, com o uso de papel manteiga ou vegetal por cima da imagem original. É possível realizar ela de diferentes formas, como, por exemplo, nas montagens inclusas no no tópico anterior, como acontece na figura 132.

Figura 138: Imagem inicial



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 139: Desenho em cima da imagem



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

3.2.6. Desenhos técnicos

Após o processo criativo realizado nas montagens e outras técnicas de criação utilizadas, foi optado pelo uso direto do desenho técnico, com o intuito de gerar peças derivadas de ideias com maior rapidez.

De acordo com Hatadani, Menezes (2011):

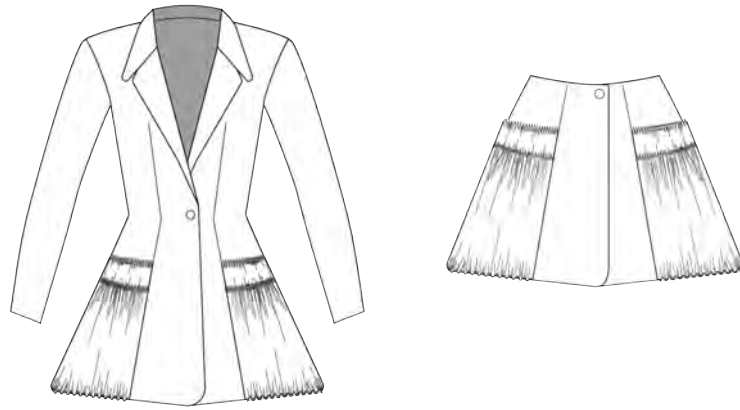
O desenho técnico é uma linguagem gráfica utilizada na indústria, que tem como principal objetivo orientar a fabricação de um produto. Nele, a representação de formas, dimensões e detalhes ocorre por meio de linhas, números, símbolos e especificações escritas e organizadas de forma precisa.

Porém, ele pode ser utilizado como instrumento criativo. Ao longo do curso de Design de Moda do Senai Cetiq, o desenho técnico é ensinado no formato manual e digital e pode ser aprimorado em cursos livres que ensinem o uso de outras ferramentas. Em seu formato digital, o uso de *softwares* como *Illustrator* e *Corel Draw* permite que rapidamente se transmute uma forma para outra, copiando linhas e formas de uma peça para outras, seja repetindo, alongando, distorcendo, entre outras opções. O reuso de elementos entre desenhos técnicos digitais é ensinado nas disciplinas e cursos sobre o assunto, que recomendam que elementos básicos como botões, fivelas, camisetas, camisas sociais, entre outros sejam produzidos para uso futuro, como forma de otimizar o processo e, sempre que possível, pegar de uma peça já realizada.

O processo foi iniciado para facilitar a visualização de algumas peças criadas nas montagens encontradas no subtópico 3.2.4 e do desenho sobreposto do subtópico 3.2.5 do presente capítulo - como poder ser visualizado na figura 140, feita para simplificar algumas das ideias presentes na figura 134 - contudo com as possibilidades encontradas no *software Illustrator*, foi usado como acessório para surgimento de novas ideias a partir da reutilização de um de elementos de um desenho para outro, Portanto não foram seguidos os padrões e regras inerentes ao desenho técnico, como o detalhamento de bolsos, botões, zíperes, costura, etc..

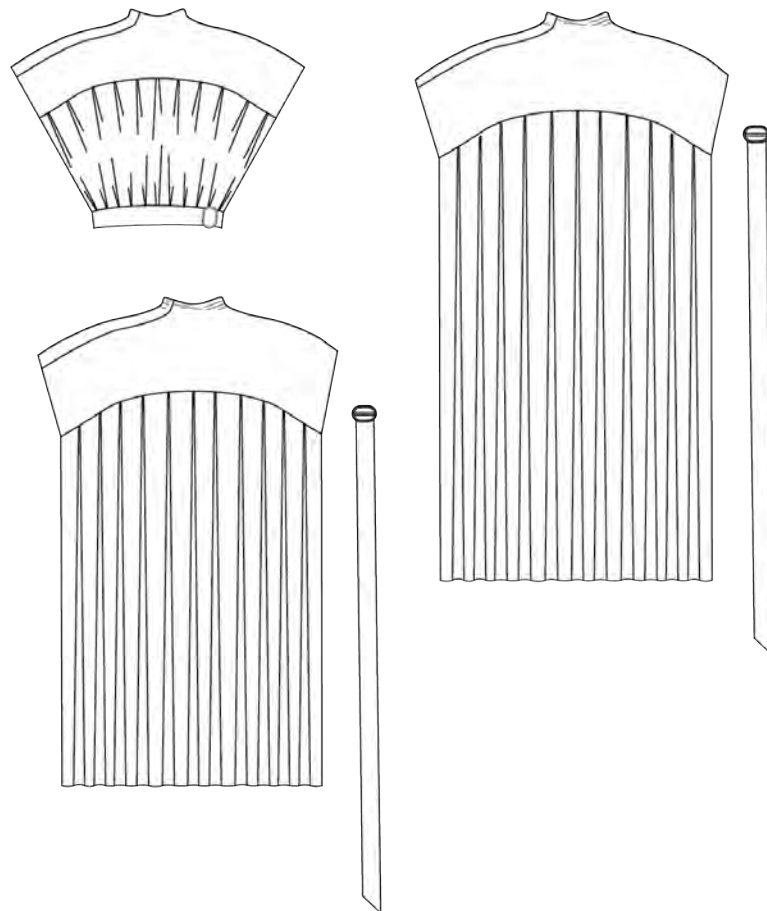
Na figura 141, uma blusa curta acinturada deu origem a um vestido largo com cinto e a uma versão blusa do mesmo. Já na figura 142, o desenho das pregas da parte de cima de um vestido gerou outro vestido que remete ao anterior.

Figura 140: Desenhos técnicos



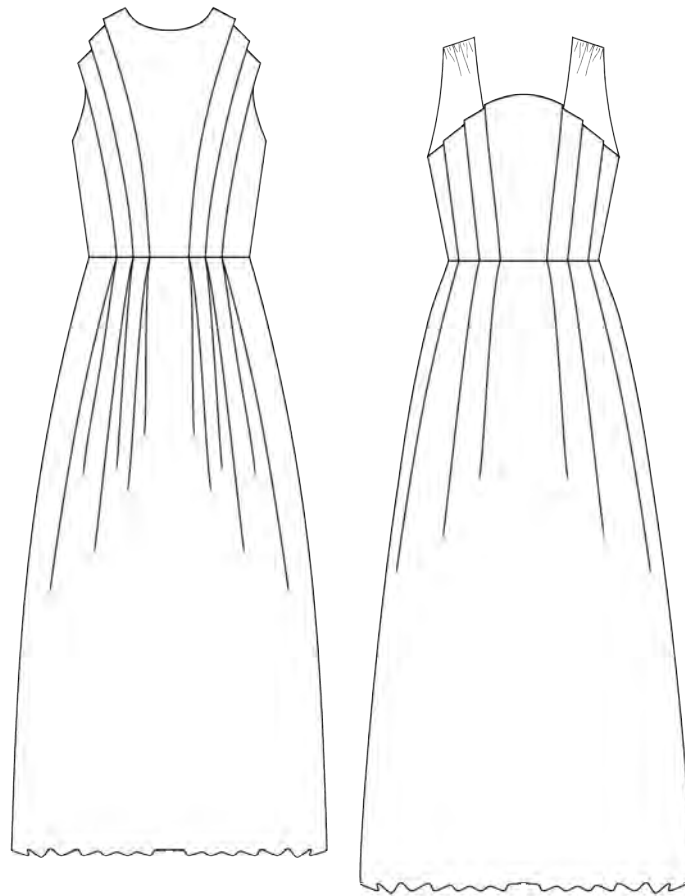
Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 141: Desenhos técnicos



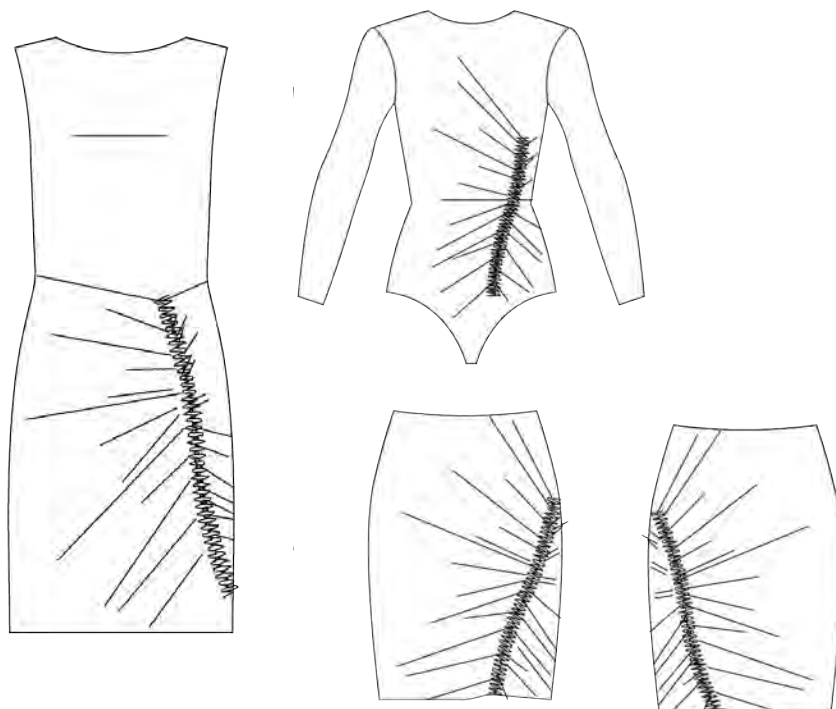
Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 142: Desenhos técnicos



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 143: Desenhos técnicos



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Percebe-se que a aplicação desse processo pode ser útil para engendrar novas peças para coleções maiores e manter coesão em outras de qualquer tamanho, seja pelo uso de cores ou repetição de detalhes – como tipos de decotes, bolsos, fechos -, que ajudam a criar uma história ao redor das novas peças.

3.2.7. Croquis

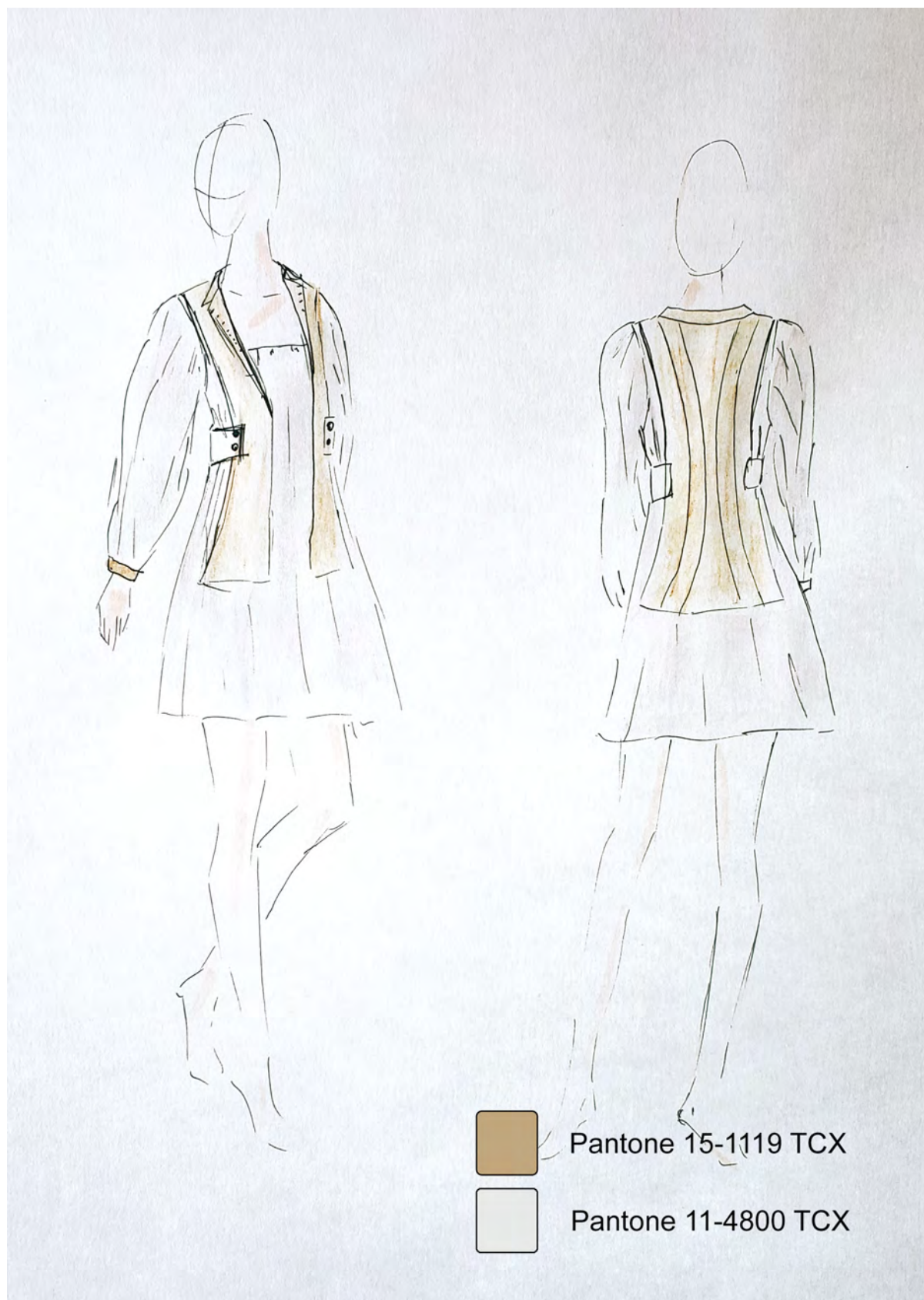
Foram realizados três croquis, com o intuito de mostrar possíveis aplicações da paleta de cores e dos exercícios desenvolvidos ao longo do capítulo 3. Os desenhos foram feitos à mão com caneta nanquim, lápis aquarelável e marcadores, buscando igualar ao máximo as cores de cada um com a cartela de cores. Optou-se pela elaboração das peças delineadas no quadro de ideias - disponível na figura 65 da página 59 – como possíveis início, meio e fim para uma suposta coleção. As peças simbolizam três momentos importantes da vida de Maria Antonieta e remetem pelas cores e pela sua modelagem a quadros e peças de pertencentes as ocasiões. O uso do branco como a cor principal de cada peça tem como propósito indicar uma transição.

No croqui presente na primeira prancha – figura 144 – tem-se como início a cerimônia de *remise* (entrega), descrita na página 21. Nele é proposta uma composição com duas peças: um vestido branco e solto, remetendo a *chemise* utilizada por debaixo das roupas na época, e um colete inspirado no *robe à la anglaise*, desenvolvido no tópico 3.2.3. deste capítulo.

Na figura 145 temos a segunda imagem, contendo um croqui inspirado no *robe chemise à la reine*, especificamente o retratado no retrato de Maria Antonieta pintado por Elisabeth Vigée Le Brun - ver figura 48, página 52. O design do vestido surgiu a partir de uma das montagens desenvolvidas, que pode ser vista na última modelo da figura 136 na página 109, realizada a partir de distorções executadas a partir da miniatura feita da peça de época. O uso do azul foi incorporado no design através de fitas, referenciando o quadro da rainha.

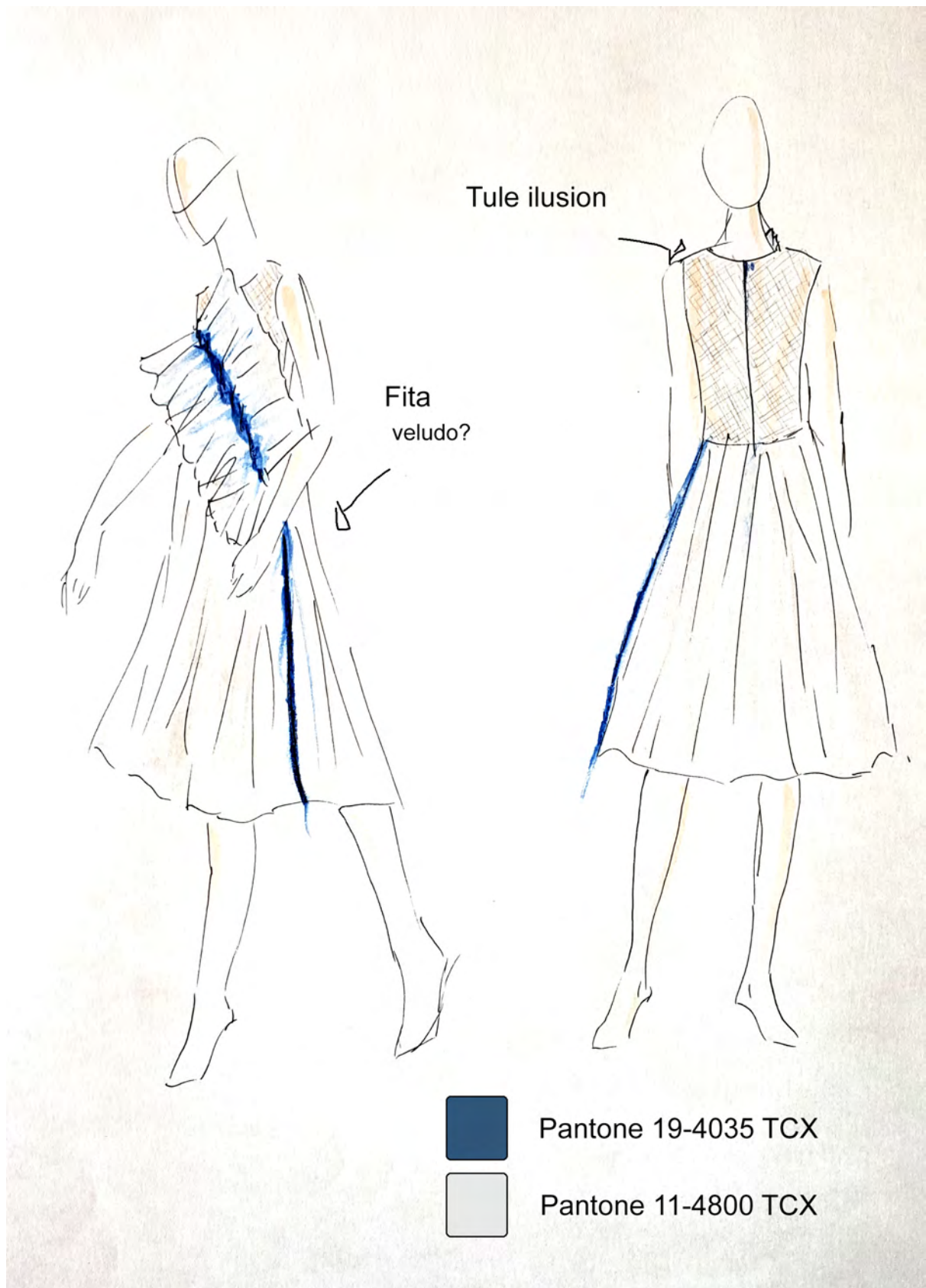
O vestido da terceira prancha – figura 146 – tem como inspiração a morte de Maria Antonieta. O uso do vermelho através de fitas de cetim como acabamento de viés é simbólico, assim como a gola alta, sugerindo sua execução na guilotina. A peça tem como início as costas da miniatura da *mantua* – cuja modelagem pode ser vista na figura 97, página 91 -, e que veio a gerar os desenhos vistos na figura 142 na página 114, porém possui uma cintura mais elevada que eles, aludindo a cintura império que veio a definir a indumentária do período pós-revolução e que já estava em uso em 1793.

Figura 144: Croqui inspirado na cerimônia de *remise* (entrega)



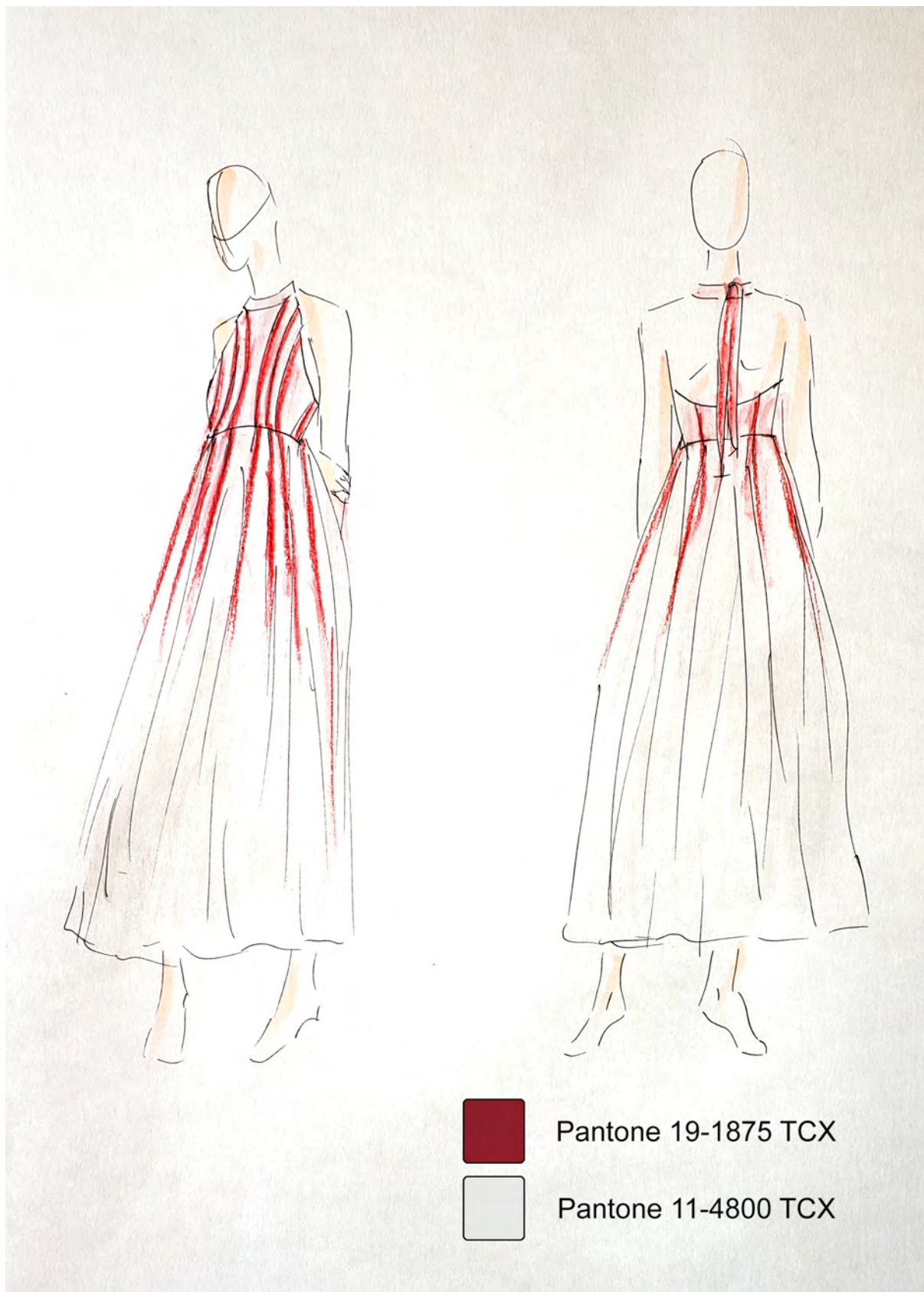
Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 145: Croqui inspirado no robe chemise à la reine



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Figura 146: Croqui inspirado pela execução



Fonte: elaborado pelo autor (2021)

CONCLUSÃO

O projeto realizado tem como seu objeto principal a experimentação dentro da ideia de desenvolvimento de coleção com inspirações históricas – sendo Maria Antonieta e a indumentária de sua época o tema usado - e, de que maneiras, essas diferentes técnicas podem ser utilizadas.

Através de uma pesquisa sobre a biografia da rainha francesa e o vestuário por ela utilizado, criou-se um esqueleto da coleção a ser concebida, através de um quadro de ideias. Entretanto, o objetivo sempre foi modernizar, trazer pontos vistos como importantes – como o uso de pregas e de franzidos, por exemplo - de forma sutil, sem se prender a lugares comuns normalmente pensados quando em referência a rainha e a indumentário do século XVIII. Para isso é dada ênfase a experimentações, de forma a gerar possibilidades de uso dos elementos analisados ao longo do capítulo 2.

A proposta desse trabalho, com uso de metodologias diversas para a criação e de busca à novas formas de referências históricas, é sempre bem quista para o designer de moda, que precisa estar sempre se atualizando e provendo novas ideias que se adequem ao que os estimulem a pensar diferente e, assim, gerar ideias. Diferentes experimentos manuais e digitais, como a manipulação de peças de roupas sobre manequim, miniaturas de peças, montagens digitais, sobreposições de desenho e desenho técnico, são utilizadas para fomentar a criatividade. Em um contexto experimental, é possível se acostumar com esses processos tornando-os dinâmicos para uso diário.

Durante o percorrer deste projeto, houve um grande aprendizado quanto ao uso de tecidos e modelagens do século XVIII, entre elas o uso de tecido de forma a aproveitar ao máximo sem cortes, através do uso de pregas e franzidos, e através da análise e eventual manufatura de modelagens de peças de vestuário, técnicas importantes de produção foram adquiridas.

Com os experimentos realizados para geração de ideias foi possível também rever conceitos adquiridos ao longo do curso através da mentoria de professores, como a necessidade de coesão na montagem final de um projeto. Entretanto, durante eles também foi possível perceber como algumas ideias antes imaginadas tomaram outras direções para se adequar aos novos conceitos que surgiram. O processo de experimentação é imprevisível, mostrando caminhos e opções não antes consideradas e as quais acabam por mudar o rumo a ser seguido. Por exemplo, ao início do projeto, uma das intenções era a modernização de *corsets* e *panniers* e como aplicá-los de forma interessante às peças, logo, porém a manipulação de tecido encontrada em roupas de época se tornou um ponto de maior curiosidade, levando a um foco nas experimentações ao uso de pregas e franzidos. Ao longo dos experimentos foram

identificadas imagens que estimularam a produção de outras ideias, viabilizando uma grande flexibilidade quanto as direções passíveis de serem tomadas, permitindo ao designer contemplar possibilidades antes ignoradas.

De forma a enredar o processo, croquis foram feitos, baseados na pesquisa e nas experimentações desenvolvidas, buscando sintetizar ideias que vão sendo propostas ao longo do trabalho e unir a narrativa proposta pelo tema Maria Antonieta com as etapas do processo criativo.

REFERÊNCIAS

ADOBE. Adobe Color. Disponível em: <https://color.adobe.com/pt/create/color-wheel>. Acesso em: 5 maio 2021.

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Design Thinking**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

BOUCHER, François. **20,000 Years of Fashion**: the history of costume and personal adornment. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc., 196-.

CHATEAU DE VERSAILLES. Les Collections. Disponível em: <http://collections.chateauversailles.fr/>. Acesso em: 05 jul. 2021

ELDERFIELD, Caroline. **Queen of fashion**: Marie Antoinette and the Petit Trianon. Telegraph, Londres, 29 jun. 2016. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/breguet-luxury-watches/marie-antoinette-and-the-petit-trianon/>. Acesso em: 15 jun. 2021.

EDWARDS, Lydia. **How to Read a Dress**: a guide to changing fashion from the 16th to the 20th century. Londres: Bloomsbury Academic, 2017.

GALLICA. Gallica. Biblioteca Nacional da França. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/>. Acesso em: 10 maio 2020.

GOOGLE. Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

HATADANI, Paula da Silva; MENEZES, Marizilda dos Santos. O desenho como ferramenta projetual no design de moda. **Projética**, v. 2, n. 1, p. 69-81, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/134673>. Acesso em: 22 jun. 2021

HOPKINS, John. **Fashion Design**: the complete guide. Lausanne: Ava Publishing Sa, 2012.

IMAGES D'ART. Discover, collect, share artworks from French museums. Disponível em: <https://art.rmngp.fr/en>. Acesso em: 05 jul. 2021

KISNER, Pauline. A Modista do Desterro. ROBE A LA O QUÊ?!?. Disponível em: <http://amodistadodesterro.com/category/robe-a-la-o-que/>. Acesso em: 14 jun. 2021.

KÖHLER, Carl. **A History of Costume**. Nova Iorque: Dover Publications, 1963. 464 p.

KYOTO COSTUME INSTITUTE. Collections 1760s-1770s: KCI Digital. Disponível em: https://www.kci.or.jp/en/archives/digital_archives/1760s_1770s/index.html. Acesso em: 10 maio 2020.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LOUVRE. Collections. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/>. Acesso em: 05 jul. 2021

METROPOLITAN MUSEUM OF ART, The. The MET Collection. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection>. Acesso em: 11 maio 2020.

MOREIRA, A. A Cor no Processo de Design de Moda. Tese (Mestrado em Design e Marketing) – Escola de Engenharia, Universidade do Minho. Minho, 139 p. 2016.

NATIONAL TRUST COLLECTIONS. Collections. Disponível em: <http://www.national-trustcollections.org.uk/>. Acesso em: 05 jul. 2021

PANTONE. Pantone Connect. Disponível em: <https://connect.pantone.com/>. Acesso em: 5 maio 2021.

PANTONE. Pantone Color Bridge Guide | Uncoated. Disponível em: <https://www.pantone.com/color-bridge-guide-uncoated>. Acesso em: 5 maio 2021.

PARIS MUSÉES. Rechercher: Paris Musées. Disponível em: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/recherche/type/oeuvre>. Acesso em: 10 maio 2020.

ROSA JÚNIOR, João Dalla. Cartela de Cor: uma proposta metodológica. **ModaPalavra**, Florianópolis, v. 13, n. 28, p. 74–98, abr./jun. 2020. Disponível em: <https://www.periodicos.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/15392/11296>. Acesso em: 10 jun. 2021.

TAYLOR, Craig. The Salic Law, French Queenship, and the Defense of Women in the Late Middle Ages. **French Historical Studies**, Durham, v. 29, n. 4, p. 543-564, out. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1215/00161071-2006-012>. Acesso em: 12 jun. 2021.

TRAJE BRASILIS. Traje Brasilis. Glossário de Moda Histórica. Disponível em: <http://trajebrazilis.com/category/glossario/>. Acesso em: 14 jun, 2021.

VICTORIA & ALBERT MUSEUM. Search the Collections. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/>. Acesso em: 10 maio 2020.

WAUGH, Norah. **The Cut of Men's Clothes** (1600-1900). Nova Iorque. Theather Arts Books, 1964

WAUGH, Norah; WOODWARD, Margaret. **The Cut of Women's Clothes** (1600-1930). Nova Iorque. Theather Arts Books, 1968

WEBER, Caroline. **Rainha da Moda**: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

WORLD OF THE HABSBURGS, The. Marie Antoinette. Disponível em: <https://www.habsburger.net/en/persons/habsburg/marie-antoinette>. Acesso em: 05 jul. 2021

ZWEIG, Stefan. **Maria Antonieta**: retrato de uma mulher comum. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.