



Domínios da Imagem

MODA PORTUGUESA NO INÍCIO DO SÉCULO XIX

PORTUGUESE FASHION IN THE EARLY 19TH CENTURY

Charles Roberto Ross Lopes¹

Fluxo Contínuo

Dezembro de 2024

Vol.18

DOI: 10.5433/2237-9126.2024.v18.49820

Submissão:

15/02/2024

Aceite:

25/04/2024



Resumo: Este artigo analisa os elementos que compõem a indumentária das nobres senhoras da corte portuguesa nos primeiros anos do século XIX, abordando suas conexões com a moda usada em outras cortes europeias. Neste contexto, serão explorados o surgimento e a circulação da silhueta Império, caracterizada, em linhas gerais, por peças leves feitas com delicados tecidos, o corte reto, a cintura alta, o decote baixo, mangas curtas e bufantes, ricos bordados e caudas. O foco investigativo se concentrará em algumas peças que integram a coleção do Museu Nacional do Traje de Lisboa. Ao longo de sua exposição permanente e reserva técnica, o Museu reúne uma coleção de indumentária histórica, desde o século XVIII até os dias de hoje. Nela é possível observar coleções de traje civil, de Portugal e de outros países, assim como acessórios, fragmentos de tecidos, materiais e equipamentos que testemunham os processos de produção do têxtil, do traje e dos acessórios. Desse modo, será possível compreender quais elementos compõem o gosto das lusitanas, definindo o que está na moda em Portugal em princípio do Oitocentos.

Palavras-chave: Moda portuguesa; Indumentária feminina; Museu Nacional do Traje de Lisboa; Século XIX.

Abstract: *This article analyzes the elements that compose the clothing of noble ladies of the Portuguese court in the early years of the 19th century, approaching their connections with the fashion used in other European courts. In this context, the arising and circulation of the silhouette will be explored, characterized, in general, by light pieces made with delicate fabrics, straight cut, high waist, low neckline, short puffed sleeves, rich embroidery and trains. The investigative focus will be concentrated on some pieces that are part of the collection of the National Costume Museum in Lisbon. Throughout its permanent exhibition and technical reserve, the Museum brings together a collection of historical clothing, from the 18th century until the present day. There you can see collections of civil clothing, from Portugal and other countries, as well as accessories, fragments of fabrics, materials and equipment that testify to the production processes of textiles, costumes and accessories. This way, it will be possible to understand which elements set the Portuguese women's taste, defining what was fashionable in Portugal at the beginning of the 19th century.*

Keywords: Portuguese fashion; Women's clothing; National Costume Museum in Lisbon; 19th century.

INTRODUÇÃO

A indumentária, compreendida como um conjunto de peças propostas culturalmente e assimiladas individualmente, possibilita realizar uma leitura detalhada da história

¹ Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Pesquisador de Pós-Doutorado no PPG em Processos e Manifestações Culturais da Universidade Feevale (FEEVALE). Novo Hamburgo – RS. E-mail: lopes.chrr@gmail.com. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2608-8891>



cultural de determinado grupo social. Além de indicar distinção social e poder, através de seus códigos sutis ou evidentes, ela nos oferece uma direção para compreender as razões, os simbolismos e as práticas que envolvem o universo daqueles que a vestem.

No caso da sociedade de corte, o vestuário está intimamente atrelado a complexas relações de observação estética, comportamental e moral; revelando uma mise en scène na qual o conjunto da indumentária ocupa um lugar de destaque, sobretudo na decodificação dos comportamentos e definição das hierarquias sociais. Por consequência, conforme argumenta Norbert Elias (2001), desenvolve-se no contexto social da corte, um código da interpretação das atitudes dos outros, destes em relação a si próprios e o de cada observador para consigo mesmo. Em síntese, a “arte de observar as pessoas [...] nunca pretende considerar um indivíduo por si mesmo [...] o que se considera é muito mais o indivíduo em seu contexto social, em sua relação com os outros. [Ademais] não se refere apenas aos outros, mas estende-se até o próprio observador.” (ELIAS, 2001, p. 121, acréscimo nosso).

Há, portanto, um movimento estético que impulsiona a cultura do gosto e da aparência, contribuindo para que os sujeitos passem a se entrever mutuamente em cada detalhe, apreciando as nuances da silhueta, a diversidade das cores, o requinte do vestuário etc. Lentamente ocorre o estabelecimento de um padrão de estilo peculiar ao grupo dominante, responsável por definir o que é considerado de bom gosto. Nessa direção, a moda “não foi somente um palco de apreciação do espetáculo dos outros; desencadeou, ao mesmo tempo, um investimento de si, uma auto-observação estética sem nenhum precedente”. (LIPOVETSKY, 2009, p. 42-43). Aspecto que faz com que ela mantenha não apenas uma “ligação com o prazer de ver, mas também com o prazer de ser visto, de exibir-se ao olhar do outro.” (LIPOVETSKY, 2009, p. 43).

Essa dinâmica característica dos mecanismos da sociedade de corte é observada em Portugal, no período analisado. Assim como seus congêneres europeus, a aristocracia lusitana adota o modelo dos artifícios prescritos pela sociedade de representação, na qual as normas e os códigos de conduta regulam toda manifestação, tanto do corpo social quanto individual, sobretudo no que se refere ao uso do vestuário. Há todo um ritual simbólico que conduz o teatro das aparências e determina a maneira de se vestir de acordo com a indumentária prescrita como adequada. Daí decorre a importância do olhar do observador que deve decifrar o código que orienta o emprego das peças do vestuário.

Neste artigo, analisaremos os elementos que compõem a indumentária das nobres damas da corte portuguesa nos primeiros anos do século XIX, abordando suas conexões com a moda usada em outras cortes europeias, nomeadamente na França e na Inglaterra. Concentraremos nosso foco investigativo sobre algumas peças que integram a coleção do Museu Nacional do Traje de Lisboa. Dessa maneira, será viável compreender quais elementos compõem o gosto das senhoras lusitanas, possibilitando definir o que está na moda em Portugal no início do século XIX.



A DIFUSÃO DA SILHUETA IMPÉRIO

Concebida como a mulher mais influente da França durante o Primeiro Império, Josefina de Beauharnais (1763-1814) logo se transforma em um símbolo da última moda, e o modelo de seus trajes desperta a atenção de uma nova nobreza emergente, composta sobretudo pelas mulheres dos generais e novas princesas. O branco e o dourado eleitos como as cores de preferência da primeira esposa de Napoleão Bonaparte, são empregados tanto em seus trajes formais como na sua toalete cotidiana. Essa palheta de cores usada pela imperatriz será, a partir de então, observada pela realeza europeia na elaboração de seus vestidos de casamento.

A concepção das vestes de Josefina fica ao encargo do costureiro Louis Hippolyte Leroy, que logo alcança fama semelhante à da modista Rose Bertin. Ao trabalhar diretamente na composição da indumentária da imperatriz, ele será um dos principais responsáveis pela difusão do estilo Império. Por meio de suas criações, o vestido Império se consolida como referência estética que conquista o gosto das francesas para, a partir da França, irradiar para outras cortes europeias. Portanto, a silhueta Império surge na França por volta de 1804, prolongando-se até 1815, período em que proliferam peças leves feitas com delicados tecidos, o corte reto, a cintura alta, o decote baixo, as mangas curtas e bufantes, os ricos bordados e a cauda. Como acompanhamos até aqui, essa linha Império teria nascido de uma significativa justaposição de modelos: a chemise, que corresponde ao traje formado por uma única peça; o *directoire* anglaise, com a silhueta marcada por um decote logo abaixo do busto acrescido de cauda; e o *directoire* française, caracterizado pelo caimento e pela leveza do estilo greco-romano. Portanto,

O imaginário do estilo Império inspira-se fundamentalmente nos temas da Antiguidade Clássica, [...] O traje feminino inspira-se, quer na forma quer nos motivos decorativos, nos modelos gregos e romanos. Revivem-se as deusas através de vestidos de linhas rectas, cintura alta, numa sinfonia de brancos, salpicados de ornamentos em lâmina de aço polido. As mangas são curtas e franzidas, formando balão. Os tecidos são leves, transparentes e esvoaçantes. (TEIXEIRA, 1992, p. 14).

A musselina e a cambráia seguem como os principais tecidos usados, pois além de assegurar maior leveza no caimento, são de fácil lavagem. As saias são colocadas sobre um fundo opaco, diminuindo assim sua transparência. Devido às baixas temperaturas nos meses de inverno, recorre-se aos pesados veludos, algodões, linhos, sedas finas e lãs. Também para aquecer o corpo, em dias mais amenos as mulheres usam anáguas confeccionadas com flanela. Outro acessório fundamental na composição dessa nova indumentária são os xales, que, como veremos, são feitos com variados tecidos. A preferência por tonalidades claras e o pelo branco faz com que, geralmente, as cores dos vestidos sejam bastante suaves, o que não impede a existência de outras cores. Para as donzelas são reservados tons como o lilás, o azul ou o cor-de-rosa. Já as senhoras podem escolher entre uma paleta mais variada, composta, dentre outras cores, pelo vermelho, azul, roxo, amarelo, preto etc.



O vestido palaciano de linha Império exhibe uma cauda removível que pode tanto ser de veludo como de cetim ou seda. Ela está presa na cintura alta e é ornamentada com minuciosos bordados em fios de ouro ou de prata. Surge uma decoração tipo Império para os bordados que exibem motivos característicos como alegorias, coroas, cestos, liras, palmas, folhas de acanto, pequenas palmeiras, flor-de-lis e as famosas abelhas, introduzidas nessa época como elemento decorativo, simbolizando os esforços do trabalho empreendido pelo imperador Napoleão (TAXINHA; GUEDES, 1975). As damas da corte, por vezes, enrolam as caudas de seus vestidos junto ao corpo, o que leva a serem conhecidas como caudas serpentina. Na ocasião de recepções seguidas por bailes, as caudas são recolhidas com as mãos e depositadas sobre os ombros do cavalheiro, a fim de possibilitar uma maior movimentação para as damas durante o bailado. Logo, é necessário que os tecidos sejam leves, assim como os adereços empregados como adornos das caudas.

Não demorou para que a silhueta Império se tornasse moda em Paris. Sua estética se transforma em um importante elemento cultural e visual no processo de construção da imagem do novo Império francês. Ao recuperar o gosto pela estética da Antiguidade Clássica, promove uma modificação nos costumes e nos hábitos das cortes europeias. No entanto, na corte lusitana permanecem os rigorosos códigos de etiqueta e de composição da indumentária nobre feminina. Persiste, ainda, o peso do protocolo real. Mesmo que no restante do continente europeu os panniers, bambolins ou donaires não estivessem mais na moda em terras portuguesas, nas cerimônias oficiais, assim como nos casamentos da aristocracia, eles ainda são empregados na toalete. Dessa maneira, a moda portuguesa resiste à estética do traje Império, que terá que aguardar pelo primeiro quartel do século XIX para que comece a ser adotada entre as lusitanas. Desde então, segundo Madalena Braz Teixeira:

A indumentária feminina afirma-se num espírito revivalista e vincadamente neoclássico. Recria a moda grega e romana e, a partir de 1800, opta finalmente por esta silhueta evocadora de panateneias e vestais. Linhas direitas, cintura alta, alvos e transparentes tecidos, semeados, por vezes, de singelos bordados. Assim, se apresentam com linhas rectas e numa sinfonia de brancos, [...] Do ponto de vista estilístico, a forma do vestuário é jónica, pois a manga curta de balão, assemelha-se à ondulação do recorte do clássico capitel grego. [...] Em Portugal, passa-se lentamente de gosto “rocaille” para gosto neoclássico. (TEIXEIRA, 1992, p. 223-224).

Muito contribui, para a introdução do gosto pelo estilo Império em terras portuguesas, a duquesa consorte de Abrantes, Laura Junot (1784-1833). No decorrer dos anos de 1805 e 1806, ela acompanha seu esposo e embaixador Jean-Andoche Junot (1771-1813) em uma visita diplomática a Portugal, cujo objetivo é conseguir o apoio do Príncipe Regente D. João ao Bloco Continental liderado pela França, fechando, assim, seus portos para a frota inglesa. Mulher de ar imponente e de maneiras sofisticadas, sempre enverga uma elegante indumentária, composta por vestidos fluidos e ricamente bordados, segundo a última moda de Paris. Resulta, desse período em que permanece em Portugal, a escrita de um detalhado relato – Recordações de uma estada em Portugal, 1805-1806 –, onde tece sarcásticas críticas aos hábitos da corte lusitana, sobretudo quanto ao vestuário das nobres senhoras.



Passado o primeiro estranhamento diante do estilo Império, constata-se que os modelos confeccionados em Portugal seguem, com algumas especificidades locais, a linha ditada pela moda francesa. Grande parte dos tecidos empregados na fabricação dos vestidos tem procedência estrangeira, especialmente da Inglaterra e da França. E embora o branco seja a cor de destaque nos trajes, percebe-se uma preferência entre as senhoras lusitanas por tonalidades mais quentes, como o amarelo, o vermelho, o castanho esverdeado, o lilás, dentre outras cores fortes.

Na França, ao longo do período napoleônico, a silhueta Império se torna cada vez mais usual entre as mulheres. Ao passo que há uma diluição das referências clássicas, intensifica-se o gosto proveniente da moda inglesa, por uma variedade de enfeites, como entremeios de rendas, galões, bordados, lantejoulas etc., que geralmente ornamentam a barra dos vestidos ou os punhos das mangas. James Laver (1989, p. 148) menciona que o formato do vestido Império decorre de uma influência inglesa sobre a França, ainda que não negue sua semelhança com os trajes clássicos. De acordo com o autor, essa influência decorre de um entusiasmo por tudo que é inglês, desde antes da Revolução Francesa. Além disso, se inspira na simplicidade das roupas inglesas campesinas, devido ao movimento de retorno à natureza em voga na segunda metade do século XVIII. A partir de 1805, percebe-se a introdução cada vez mais frequente de rendas e babados como adorno nos vestidos, acompanhando a mesma tonalidade de cor do tecido empregado na confecção do traje. Os bordados também proliferam e, se anteriormente estavam restritos à barra dos vestidos, agora figuram ao longo de outros pontos frontais das peças. Além desses vestidos, as túnicas de inspiração grega permanecem na moda, diferindo dos primeiros por apresentar uma abertura frontal. Antes conhecidas como *manteau de cour*, tornam-se peças obrigatórias na indumentária da corte francesa. A túnica aberta, conhecida a partir de então como *robe*, perdura como moda até por volta de 1810.

INDUMENTÁRIA FEMININA NA COLEÇÃO DO MUSEU NACIONAL DO TRAJE DE LISBOA

Daniel Roche, ao abordar a roupa como documento histórico, salienta que “predominam os trajes aristocráticos e as belas vestimentas”. Esses trajes são importantes para o historiador do vestuário, pois “permitem avivar a realidade seca das fontes arquivísticas, refletir sobre as formas, o uso dos tecidos, a ornamentação, a variedade de cortes, a utilização de bordados e botões.” (ROCHE, 2007, p. 24). É justamente esse tipo de traje que predomina nas coleções de diferentes museus, sobretudo devido à maior durabilidade dos materiais empregados em sua confecção. Outra explicação plausível é que, na maioria das vezes, as pessoas que fazem doações a essas instituições preservaram apenas os vestidos de corte, em razão da riqueza de suas ornamentações. Já os vestidos de uso cotidiano, de tecidos leves e menos resistentes à ação do tempo, dificilmente figuram entre as peças das coleções. “Em contrapartida, as sedas, os algodões, os linhos, os cânhamos resistiram mais, dando às coleções expostas um ar de festa, um aspecto bucólico, uma feição estival.” (ROCHE, 2007, p. 24).



A fim de melhor caracterizar a indumentária usada pelas senhoras portuguesas em princípio do século XIX, apresentaremos, na sequência, algumas peças que compõem a coleção do Museu Nacional do Traje de Lisboa. Desse modo, será possível compreender quais elementos compõem o gosto das lusitanas, definindo o que está na moda em Portugal à época.

Instalado no Palácio Angeja-Palmela e anexo ao Parque Botânico do Monteiro-Mor, o Museu Nacional do Traje de Lisboa é criado em 1976. Desde então, possui como missão a investigação, a conservação e a divulgação da história do traje e do têxtil, além de salvaguardar o Parque Botânico do Monteiro-Mor e promover a integração de todo este patrimônio à comunidade. Ao longo de sua exposição permanente e reserva técnica, o Museu reúne uma coleção de indumentária histórica, com modelos desde o século XVIII até os dias de hoje. Nela é possível observar coleções de traje civil, de Portugal e de outros países, assim como acessórios, fragmentos de tecidos, materiais e equipamentos que testemunham os processos de produção do têxtil, do traje e dos acessórios. Além dessas peças, seu acervo ainda é composto por pinturas, mobiliário e por coleções de bonecas com seus respectivos trajes.

As distintas coleções em que está organizado o seu vasto acervo documentam a transformação das formas vestimentares desde o século XVIII, representando, sobretudo, o modo de vestir da aristocracia e da alta e média burguesia. A maior parte do acervo é constituída de trajes femininos e seus respectivos acessórios, compostos por objetos bastante diversificados. Dentre esses trajes, nos interessa especialmente a coleção de vestuário do estilo Império. Ainda completam a coleção trajes masculinos e de crianças.

A coleção de vestidos femininos do estilo Império é composta de peças originais da época, assim como de réplicas construídas a partir de tecidos do período e baseadas nos modelos originais. Geralmente esses vestidos constituem trajes de festa e de passeio, confeccionados em tafetá de seda pura, seda, brocado, musselina e filó. Também é comum a presença de bordados com lâminas finas de metal e motivos florais e vegetalistas. Outros ornamentos, como fitas de seda e veludo, compõem a estrutura desses trajes. Cada uma das peças do vestuário é acompanhada por uma ficha de inventário. Nela são registradas suas especificações através da descrição técnica dos materiais, do ano de confecção, da sua origem e do nome da família a quem pertenceu.

Muitas das informações referentes ao acervo do Museu, como o acesso às imagens das peças de vestuário e demais acessórios que integram sua coleção, podem ser consultadas na plataforma on-line dos museus da administração central do Estado Português, chamada de MatrizNet, como também, no endereço eletrônico da instituição. Essa plataforma possibilita o acesso à informação selecionada sobre mais de 100.000 bens culturais móveis, a partir da busca simultânea que realiza em 34 bases de dados de inventários. Ela também permite a realização de pesquisas transversais nas coleções dos museus, por exemplo, relativas a uma determinada autoria, tipologia ou um período histórico. Constitui, assim, um dos mecanismos de busca sobre coleções de museus com maior amplitude em nível internacional.

Iniciamos nossa análise por um vestido de corte branco perolado de cetim de seda, da década de 1800 (Imagem 1). De confecção portuguesa e tecido de origem francesa, possui a cintura alta e decote quadrado na frente e nas costas, guarnecido com um filete de renda, franzido e ajustado com cordões. O corpo do vestido (altura de 135 cm) é luxuosamente bordado



com lâminas de metal prateado, formando motivos florais e vegetalistas. A ornamentação com bordados representando folhas de videira está alinhada de modo a formar listras no sentido vertical do caimento do vestido, deixando a silhueta ainda mais longilínea. É possível observar a mesma decoração na manga curta de balão, guarnecida com delicada renda. A saia é franzida na frente e um pouco mais pregueada nas costas, o que possibilita formar uma cauda. Toda a extensão da barra do vestido é recortada em formas circulares e ricamente bordada, seguindo os mesmos motivos vegetalistas do restante da peça. Conforme consta no registro do Museu Nacional do Traje, esse traje de corte é doação do senhor Eduardo de Serpa Pimentel e família.

Imagem 1 – Traje de corte, 1805-1808



Fonte: TEIXEIRA, 1992, p. 167.

O próximo vestido também apresenta a linguagem própria de um traje de corte de linha Império (Imagem 2). Confeccionado na França entre 1800 a 1805, é de cetim de seda amarelo proveniente do mesmo país. O corpo (altura de 136 cm) de cintura alta é todo ornamentado com ricos bordados com fios de lâmina metálica prateada, exibindo motivos fitomórficos e animalistas. Sobressai a representação de abelhas dispersas ao longo do tecido, em uma alusão simbólica ao império napoleônico. Apresenta decote em formato de bico na frente e redondo nas costas, rematado pelo uso de galão metálico. O mesmo galão que finaliza o decote é aplicado nas mangas curtas bufantes que seguem a sofisticada

decoração do vestido. Uma cauda arredondada e rastejante desliza da altura da cintura, toda guarnecido por uma fita de cetim. A mesma fita também se aplica na barra do vestido. Tanto a saia do vestido quanto a cauda são finalizadas por um espesso bordado, decorado com festões e outros elementos florais. De acordo com Madalena Braz Teixeira (1992), esse vestido teria pertencido a D. Amélia de Beauharnais (1812- 1876), segunda esposa de D. Pedro IV, neta de Josefina Bonaparte.

Imagem 2 – Traje de corte, 1800-1805



Fonte: TEIXEIRA, 1992, p. 191.

Outra peça do Museu Nacional do Traje chama a atenção pelo magnífico cendal que apresenta (Imagem 3). Datado de 1810, trata-se de um sofisticado exemplar de traje de noite, de tule de seda branco com forro de cetim de algodão amarelo ouro. A cintura é alta, marcada por uma faixa de cetim de seda da mesma cor do forro. O decote quadrado, na parte frontal, assume forma arredondada nas costas, guarnecido com renda e ajustado com fita. A peça toda é revestida com uma renda de bilros de seda, apresentando magníficos bordados na barra da saia e nas mangas curtas balão. A ornamentação com bordados é feita com fios de seda em tons variados e aplicações de lantejoulas, cetim e canutilhos, compondo motivos florais e vegetalistas que, devido à sua coloração, em muito se assemelham aos exemplares naturais. A profusão de bordado, tanto na orla da saia quanto nas mangas, ressalta a riqueza da peça,

sobretudo pela intensidade cromática que apresenta nessas regiões. Além disso, todo o corpo do vestido está decorado com pequenos motivos florais dispersos. O comprimento logo acima do tornozelo, medindo 125 cm, contrasta com a alongada cauda formada nas costas pelo tecido franzido, proporcionando à peça uma elegante e dinâmica silhueta.

Imagem 3 – Traje de corte, c. 1810



Fonte: TEIXEIRA, 1992, p. 185.

A partir da década de 1800, inicia-se um certo orientalismo na moda em Portugal. Segundo Alberto de Souza (1938), as senhoras começam a decorar suas cabeças com turbantes de musselina ou de telas de prata e ouro. O mercado interno português acompanha essa movimentação e passa, cada vez mais, a receber tecidos persas e indianos, que logo caem no gosto das elegantes damas. Essa tendência chega à Europa após as expedições de Napoleão ao Egito e, por volta de 1804, se difunde em países como a França e a Inglaterra. Desde então, as influências egípcias se fazem presentes nos tecidos bordados, nas orlas dos xales e nos demais elementos decorativos que compõem a indumentária feminina.

A essa altura os xales conquistam um lugar de importância na toalete feminina. Incorporados aos vestidos leves e transparentes, reafirmam o aspecto neoclássico dos trajes, sendo, por vezes, colocados dobrados junto ao antebraço ou, na maioria das ocasiões, utilizado para cobrir os ombros e o colo das senhoras. Os modelos usados em 1800 lembram a aparência das clâmides gregas, uma vez que são largas peças de tecidos retangulares com cores lisas, frequentemente vermelho, verde, lilás, amarelo ou branco. Outro formato utilizado é o corte quadrado. É grande a variedade de estilos dos xales, em geral ricamente bordados e guarnecidos por franjas em tonalidades contrastantes. Os materiais empregados em sua confecção também

são diversificados, como o algodão, a lã, a seda, a musselina, a renda etc. Além de quentes, aqueles elaborados com lã apresentam diversas tonalidades, o que proporciona a composição de combinações que contrastam com as tonalidades claras dos tecidos com que são produzidos os vestidos. Portanto, esse acessório acrescenta um foco de luminosidade aos vestidos de musselina, integrando-se harmoniosamente à silhueta mais simples em moda no período.

Os mais valiosos e de melhor qualidade são os xales feitos na região da Caxemira, no norte da Índia, confeccionados com pashmina, uma lã rara, leve e suave retirada de cabras da montanha. Os fabricantes europeus, sobretudo franceses e ingleses, buscam sem sucesso imitar o tecido importado, esbarrando na reprodução de sua textura leve e sedosa (RACINET; HOTTENROTH, 2009, p. 172). Apenas com o emprego de máquinas inglesas Douglas, já durante o Consulado, é possível produzir peças extremamente finas de lã, superando, desse modo, a produção anterior. Uma maior fabricação de lãs leves, denominadas merinos, ocorre no período do Diretório, acompanhada pela confecção de xales com espessura tão fina que lembram as pashmina (BOUCHER, 2012, p. 314).

Imagem 4 – Xale, c. 1805



Fonte: TEIXEIRA, 1992, p. 98.

Na coleção do Museu Nacional do Traje, pode-se observar um xale produzido provavelmente no ano de 1805 (Imagem 4). Com formato quadrangular, ele é de tule de seda na tonalidade carmesim, decorado com delicados motivos florais. A ornamentação é realizada por bordados a fio de algodão em tons de azul, verde e creme, representando cachos de uva, pássaros, motivos florais e vegetalistas. A barra recortada também é delicadamente bordada.

Além dos xales, que já mencionamos anteriormente, outra peça de agasalho usada com frequência pelas senhoras é o spencer. Esse pequeno casaco curto com mangas compridas é usado sobre o vestido, assegurando uma maior proteção contra as intempéries climáticas. Enquanto na Europa a cintura dos vestidos se mantém elevada, até por volta do início da década de 1820, a moda do uso desse modelo de casaco permanece. Essa é uma peça originalmente masculina, que surge na Inglaterra no final do século XVIII. Uma hipótese para explicar sua denominação é que deriva do nome do 2.º Conde de Spencer. O aristocrata, incomodado com as longas caudas de sua vestimenta de caça, composta por um modelo de fraque de lã, manda removê-las, para evitar que elas fiquem presas aos arbustos enquanto realiza suas caçadas. Desse modo, teria surgido o novo modelo, que logo teve uma grande aceitação pelas mulheres. É uma solução prática para se agasalhar do frio, já que os vestidos frescos e leves nem sempre condizem com as baixas temperaturas europeias em alguns períodos do ano. O spencer tanto pode ser confeccionado com seda e veludo como com algum material de lã, sendo usado tanto em recintos fechados quanto abertos.

Para se agasalhar, as senhoras também recorrem ao uso de longos redingotes, confeccionados com tecidos pesados e com certa frequência ornamentados com peles. Outro gênero de casaco que conquista o gosto das senhoras são as peliças. Seu corte de cintura alta, aberto à frente, lembra o formato dos redingotes e, assim como eles, são usadas sobre os finos vestidos. Sua altura, originalmente, vai até os joelhos, o que posteriormente origina o robe pelisse. Ainda que essa peça tenha influência do estilo militar, como atesta a presença inicial de alamares e guarnições de astracã, logo se torna bem feminina, passando cada vez mais a ser confeccionada inteiramente com seda. Segundo Pinto de Carvalho (2008), as peliças usadas por D. Maria I são forradas ou guarnecidas de peles finas e macias de marta de zibelina e raposa azul, provenientes da Rússia, fabricadas pelo alfaiate de Catarina II.

Na coleção do Museu Nacional do Traje é possível observar o spencer de confecção portuguesa (c. 1815-1820), confeccionado com tafetá de seda verde, com 35 cm de altura (Imagem 5). A frente possui aplicações de laçadas de cetim de seda nas cores verde e rosa, sob rolo de cetim de seda verde claro. A gola é recortada formando bicos e guarnecida com viés. O decote redondo está finalizado com uma flor debruada com cetim de seda rosa, exibindo ao centro a aplicação de uma pequena esfera forrada com cetim verde claro. Mangas de presunto comprida, ajustadas ao punho com colchete. Os punhos são ornamentados com aplicação de pétalas de tafetá de seda, debruada com cetim verde claro e rosa, com centro idêntico ao da flor da gola.

Imagem 5 – Spencer, c. 1815-1820



Fonte: TEIXEIRA, 1992, p. 38.

Portanto, não podemos esquecer que peças como os redingotes, os spencers e as peliças recebem fortes influências do traje de cavalgar, inspirado no modelo militar masculino. No início da década de 1800, essa tendência se intensifica ainda mais com a adoção de alguns traços característicos desses trajes, como o tipo de fechos, as cordas e as guarnições de veludo. Os uniformes militares inspiram os adornos empregados na elaboração do traje feminino, com destaque para as aplicações com galões, baseados nos distintos regimentos.

Devido ao comprimento das saias dos vestidos, os pés ficam expostos e assim é possível contemplar os sapatos. Seguindo a simplificação da indumentária feminina, os sapatos passam a ser sem saltos, confeccionados com delicadas sedas, cetins ou peles. Esses modelos são presos aos pés através de fitas cruzadas até a altura dos tornozelos, aspecto este que faz com que entre os lusitanos eles sejam chamados de bailarinas. A sua durabilidade é bastante limitada, tendo em vista os materiais empregados em sua fabricação. Assim, muitas vezes, a vida útil dos pares de sapatos se limitava a um único passeio ou baile.

Na coleção do Museu Nacional do Traje de Lisboa vemos um exemplar dos sapatos bailarinas (Imagem 6). A peça, datada de 1800, apresenta a frente quadrada e é feita com cetim de seda branca. Como mencionamos, esse modelo é ajustado aos tornozelos por uma fita de seda e, no peito do pé, há uma pequena fivela em metal dourado, em forma de um delicado laço. Seu solado é de couro e os acabamentos, como a palmilha e o forro, são feitos com linho branco. Além desse exemplar, há outros modelos de sapatos que integram essa

coleção, a maioria datada de princípios do Oitocentos. Eles apresentam os mesmos materiais em sua composição, sedas, linho, minuciosos bordados com fios de ouro e prata, lantejoulas, canutilhos, geralmente formando motivos florais e vegetais. Quanto ao formato, variam entre pontiagudos e frente arredondada ou quadrada. O vermelho é a cor indicada pela moda; no entanto, abundam os pares de sapatos com tonalidades claras, especialmente, o branco e a cartela de cremes, uma vez que essas colorações mais suaves harmonizam melhor com os vestidos. O uso da cor branca indica um determinado status social da senhora que o calça, pois reflete sua ociosidade diante dos trabalhos domésticos, ou da execução de outras atividades.

Imagem 6 – Sapatos, c. 1805



Fonte: TEIXEIRA, 1992, p. 83.

O esplendor e o luxo da indumentária das senhoras são complementados pelo emprego de diversos acessórios como sombrinhas, leques, luvas, retículas, dentre outras sofisticadas peças. A silhueta longilínea com pouco volume, bem como a fragilidade dos novos tecidos empregados na confecção dos vestidos, impossibilitam a colocação de bolsos nas peças, contribuindo para o surgimento de pequenas bolsas. Os “vestidos eram estreitos e diáfanos demais para ter bolsos” (RACINET; HOTTENROTH, 2009, p. 175). Em decorrência disso, surge um modelo de bolsa conhecido como retícula. Suspensas por uma alça curta, elas são elaboradas com diferentes tecidos como cetim, tafetá de seda ou veludo, apresentando aplicações de rendas,

tules, lantejoulas metálicas, canutilhos, rosetas, galões, fitas de seda, aço polido, entre outros. Ricos bordados, com fios de seda ou metálicos, completam a ornamentação com motivos geométricos, fitomórficos e animalistas. Seu formato é variado, sendo alguns exemplares em forma oval, outros arredondados e, ainda, aqueles que sugerem bolsos. A fim de sustentar e dar armação para o tecido, algumas dessas bolsas possuem a estrutura de metal, algumas vezes sendo fechados com fecho em prata.

Os dois exemplares de bolsa retícula que apresentaremos na sequência (imagem 7) encontram-se no Museu Nacional do Traje e datam do início do século XIX (c. 1800). A primeira é de veludo de seda creme e apresenta aplicações de lantejoulas, aço polido, canutilhos e rosetas. Sua decoração está disposta de acordo com motivos florais e vegetalistas, repetindo-se em ambos os lados. A estrutura em aço polido lhe confere o formato de uma espécie de vaso (altura total de 21 cm, largura de 17 cm), cuja parte superior é fechada por uma argola metálica. Sua alça, na cor negra, é formada por uma corrente de aço. Já o acabamento do forro é feito com tafetá de seda creme. A segunda peça é de tafetá de seda branco, com aplicações e bordados do mesmo estilo da primeira, ou seja, decoração floral e vegetalista, com lantejoulas, rosetas, canutilhos etc. Com a forma arredondada, ela é estruturada sobre uma armação articulada de aço polido, fechada na extremidade superior com fita, formando folho. Suas dimensões são um pouco maiores do que da anterior, possuindo 24 cm de altura total e 21 cm de largura.

Imagem 7 – Bolsas retículas, c. 1800



Fonte: TEIXEIRA, 1992, p. 79.

Desde o século XVIII, os leques são complemento indispensável para qualquer indumentária elegante. Eles integram parte do enxoval das aristocratas. Dentre os principais materiais utilizados em sua fabricação estão o marfim, a madrepérola, o osso, o papel da China, os tecidos de cetim ou tafetá de seda, as rendas de bilros ou nácar etc. Entre as ornamentações,

a preferência é pela reprodução de brasões, monogramas, retratos dos cônjuges e delicados bordados, seguindo os motivos vegetalistas ou minuciosas pinturas. Alguns exemplares são extremamente luxuosos, na maioria das vezes com procedência chinesa ou francesa. Seguindo a tendência francesa em ditar modas para o restante do continente, o esplendor na fabricação de leques ocorre durante o reinado de Maria Antonieta. Vários modelos usados pela rainha têm a pintura realizada por reconhecidos artistas do período, como Antoine Watteau e François Boucher. A requintada produção é complementada pelo labor de habilidosos ourives, que além de incrustar pedras preciosas, também cinzelam varetas de ouro. Guida Keil (1952) nos informa que de acordo com a etiqueta existente na corte de Versailles, a abertura dos leques não pode ser realizada na presença da rainha.

São os portugueses os responsáveis pela introdução do leque em semicírculo na Europa. Originário do Japão, logo ele se transforma em um adorno indispensável na indumentária das damas da corte e demais nobres lusitanas. Dentre as senhoritas, os leques servem como propagadores de mensagens amorosas, uma vez que seu manuseio está repleto de significados. Em seu manejo ritualizado, “abrir o leque – aceitar; abrir metade do leque – moderação, silêncio; agitar o leque – pode vir; dar com o leque nos ombros – continue; leque meio fechado – logo; agitar o leque devagar – já tenho; agitar o leque depressa – anda tu, que eu cá estou” (PAIS, 2007, p. 77). As dimensões dos leques se tornam pequenas no início do século XIX, recebendo o nome de marotinhos. Essa moda de leques com tamanhos diminutos se estende entre dos anos de 1804 até por volta de 1815.

Em Portugal, adere-se ao hábito francês de reproduzir nessas delicadas peças as conquistas mais emblemáticas do período em que são elaborados, bem como as personalidades da realeza. Costume que se intensifica durante o período da Regência e Reinado de D. João VI. É o caso do leque produzido no ano de 1799, em homenagem ao Príncipe Regente (Imagem 8). Medindo 20 cm de altura, a peça é de folha de marfim, com ornamentação vazada e em relevo, compondo motivos animalistas, florais e figurativos. Entre as varetas de marfim com decoração floral, há uma aplicação de fita de seda branca. No centro, observamos um medalhão com a pintura de um retrato de D. João ainda jovem trajando as insígnias reais (Imagem 9). Logo acima, na parte central da peça, lemos a inscrição “Viva o Príncipe Regente de Portugal”. No colo, rebite de metal e madrepérola. O leque descrito integra a coleção do Museu Nacional do Traje, dentre outros exemplares que estão sob a guarda dessa instituição.

Imagem 8 – Leque, 1799



Imagem 9 – Detalhe do Leque, 1799



Fonte: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=45458>.

Acessado em 21/03/2020.

Outro acessório bastante utilizado são as luvas, sejam elas de cano curto ou longo. No início do Oitocentos, as mais alongadas compõem a toalete das senhoras que seguem o estilo Império, geralmente usadas em cerimônias de gala ou em situações protocolares. Já as curtas são colocadas no cotidiano, comumente feitas com pelica branca e decoradas com bordados em fios metálicos, exibindo motivos florais. Desde o século XVIII, também a sombrinha se constitui em importante acessório do traje feminino, conhecendo grande popularidade devido, sobretudo, à difusão do gosto romântico. Influenciada pela moda francesa, possui variados formatos e é confeccionada com distintos materiais condizentes com o requinte da indumentária aristocrática, como linhos, sedas, algodão, metais como a prata, madeiras nobres, marfim, madrepérolas etc. No entanto, não podemos esquecer que as senhoras lusitanas não têm por hábito sair de suas casas com tanta frequência. Sendo assim, é provável que essas damas façam um uso limitado das sombrinhas, ainda mais que, na maioria dos passeios, preferem ser transportadas em suas luxuosas cadeirinhas ou seges.

As capas feitas de seda, veludo ou tafetá negro também complementam a toalete das damas portuguesas. Debruadas com veludo liso ou lavrado, de coloração igual ou diferente ao tecido do corpo, são usadas ao sair para a rua, envolvendo o corpo feminino até a altura dos joelhos. Dentre uma de suas variações, há o bioco, ou capa com coca, que possui o corte de um grande manto, com uma espécie de capuz (a coca) formado por um arco estruturado por papelão. Esse modelo que perdura até por volta de 1840, teria surgido no seio da nobreza, a fim de resguardar a imagem do corpo das senhoras. A nomenclatura dessa peça conhece algumas variações regionais, por exemplo, em Coimbra é conhecida como mantilha. Os altos e elaborados toucados da moda determinam o tamanho da coca, o que faz com que inevitavelmente a atenção seja deslocada para o rosto das senhoras. Durante as conversas com outras mulheres, a coca é colocada para trás, já quando se está a passeio pela rua, é comumente trazida para a frente, escondendo quase que por completo o rosto daquela que o porta. Além dos tecidos já mencionados, começam também a ser empregados outros, como o camelão e a baeta, seguindo quase sempre a coloração preta. Chama a atenção o fato de não apresentarem botões ou colchetes, sendo seguradas junto ao corpo com as mãos.

NOVAS TENDÊNCIAS: A ESTÉTICA PRÉ-ROMÂNTICA

Em Portugal, as primeiras transformações no estilo Império se iniciam no momento em que a Família Real e a corte se transferem para o Brasil no ano de 1807. Desde então, oficiais ingleses assumem a defesa lusitana, estabelecendo no país uma forte influência inglesa que se manifesta não apenas no nível político-ideológico, mas também na dimensão estética e nas silhuetas. Dessa maneira, é aberto o caminho para a inserção dos primeiros elementos românticos na indumentária feminina portuguesa, ainda que as influências clássicas permaneçam fortes nos primeiros anos do século XIX.

A essa altura, na Inglaterra despontam os estilos góticos, de inspiração medieval, cujas principais influências se manifestam nas mangas e nas ornamentações com decoração



triangular pontiaguda. A forma dos trajes se torna mais confortável e prática. E o resgate dos elementos estéticos medievais se estende sobre as formas renascentistas, sendo ambos os estilos incorporados, a partir de então nos detalhes das golas e das mangas. É o surgimento do estilo Trovador, renunciando o que viria a ser o gosto romântico.

No decorrer da década de 20 do Oitocentos, as mangas assumem um novo formato. Sua nova arquitetura é formada por uma manga curta, acrescentada por camadas de tecidos que se estendem até os punhos ou as mãos. Essa duplicidade visual, muitas vezes encontra inspiração nas modas do Renascimento italiano, assim como em Julieta, a trágica heroína de William Shakespeare. Em um vestido de 1800-1810, doado pela Condessa de Cartaxo ao Museu Nacional do Traje, é possível visualizar essa moda das mangas que se prolongam até a metade das mãos (Imagem 10). De confecção e tecido de origem portuguesa, a peça, com 134 cm de comprimento, é de sarja de seda castanha, com a cintura alta franzida. As costas são fechadas com botões forrados do mesmo tecido e por uma fita de seda na cor castanha. O decote é transpassado na frente em formato de V na frente e redondo nas costas. Toda a extensão da orla da saia é ornamentada por um bordado de fio de seda com várias tonalidades, formando flores e motivos vegetalistas. A manga comprida cobre parte da mão, apresentando um franzido na parte superior próximo aos ombros, formando folho na extremidade inferior.

Imagem 10 – Vestido, c. 1805



Fonte: TEIXEIRA, 1992, p. 33.

De um modo geral, nas cortes europeias, o ápice da elevação da cintura dos vestidos ocorre entre o ano 1816 e o ano 1820, para, logo em seguida, sua altura começar a descer, retomando seu lugar junto ao quadril. Essa mudança ocorre em Portugal aproximadamente a partir de 1822, mesmo que o gosto pelas cinturas compridas demore um pouco para conquistar

as lusitanas. As barras das saias dos vestidos se tornam guarnecidas com grinaldas de flores e também se recorre ao uso de fitas, franjas e pregas. Os decotes também passam por mudanças e se tornam cada vez mais fechados já a partir de 1812, sendo que o emprego de corpetes altos até o pescoço reaparece em 1818. Nos trajes de corte, os decotes passam a ser guarnecidos por volumosas rendas, assim como os redingotes e os spencers permanecem a compor a toalete feminina. Geralmente de coloração contrastante com a dos vestidos, esses pequenos casacos apresentam algumas alterações na gola que, não raras vezes, desaparece para ceder espaço às gorgeiras, cujo uso é influenciado pela moda do século XVI e perdura até aproximadamente 1819. Além dessas peças, para se proteger das temperaturas mais amenas, os robes começam a se transformar em modelos semelhantes aos redingotes. Os tecidos empregados na confecção dos vestidos passam a ser mais encorpados e, lentamente, as caudas caem em desuso.

Imagem 11 – Vestido, 1810-1814



Fonte: TEIXEIRA, 1992, p. 173.

Outro vestido existente na coleção do Museu Nacional do Traje nos permite exemplificar algumas dessas transformações na silhueta dos trajes e chama a atenção pela mistura de referências, que fazem dele uma peça bastante eclética (Imagem 11). Produzido em Portugal entre 1810 e 1814, o vestido de cetim de seda branco ainda apresenta o corpo de cintura alta, com aplicações de fita de seda em tons de verde, rosa e salmão. As cavas da manga, bem como a orla da saia do vestido, são ornamentadas por uma guarnição de flores artificiais, esculpidas em botões de rosa e folhas, sendo que o contorno das mangas nos sugere o emprego de ombreiras, como ocorria na indumentária feminina renascentista. Outra referência à moda

renascentista pode ser observada no pescoço, uma vez que o decote quadrado se prolonga com uma transparência, dando forma a uma ampla gola com recortes triangulares que remete às gorgeiras. As mangas compridas revelam a nova tendência que conquista o gosto das senhoras, apresentando um franzido, na parte superior, que se prolonga de forma ajustada até os punhos, rematado com fitas e laços. Os motivos geométricos presentes na decoração feita com fitas e cordão, ao longo da cintura, lembram o gosto neoclássico.

Imagem 12 – Traje de corte, c. 1822



Fonte: TEIXEIRA, 1992, p. 215.

O vestido de corte com manto confeccionado por volta de 1822 é uma das peças do Museu Nacional do Traje que apresenta a marcação da cintura já na altura do quadril (Imagem 12). O vestido é de cetim de seda creme bordado com lâmina e fio crespo prateado. Possui decote oval, ornamentado com galão metálico, deixando as mangas levemente caídas, permitindo, dessa maneira, que parte dos ombros fiquem descobertos. As mangas permanecem de acordo com o modelo curto em forma de balão com nós, decoradas com galão de fio metálico. Na parte frontal, vemos a aplicação de tiras em viés de tule e cetim que partem da cintura para os ombros, rematadas com botões. Toda a extensão do vestido que mede 136 cm de altura, está bordada com pequenos motivos. Da orla da saia até aproximadamente 1/3 da sua altura, a decoração se desenvolve formando rosas e elementos vegetalistas e possui uma aplicação de recortes de tule bordado, rematados por uma tira de cetim. O rico traje também é composto por um longo manto removível preso na cintura do vestido com tira e colchetes. Feito em cetim e tule de seda, é bordado com lâmina de prata, ornamentação que reproduz os motivos florais e vegetalistas presentes no corpo do vestido. A finalização de toda a barra circundante é feita com folho de tule bordado e galão de fio metálico.

A partir de 1821, as senhoras portuguesas elegem como cores da moda o branco e o azul. Essas cores são empregadas, sobretudo, em acessórios como echarpes, chapéus, plumas e fitas. Possivelmente essa predileção das lusitanas tenha surgido após o Decreto Lei promulgado em 28 de agosto de 1821, que estabeleceu a criação de um Laço Nacional. De acordo com sua determinação: “Haverá hum Laço Nacional, composto na forma do modelo junto, das côres Brancas, e Azul, por serem aquelas que formarão a divisa da Nação Portuguesa desde o principio da Monarquia em mui gloriosas épocas da História.” Portanto, desse momento em diante, o azul e o branco passaram a constituir as cores nacionais.

O dândi e amante do luxo Almeida Garrett escreve, em *O Toucador* (1993), algumas considerações sobre as modas em Portugal nesse período de mudanças estéticas. Segundo seus relatos, parece que a moda dos enfeites azuis e brancos empregados largamente em vestidos, toucados e nos lenços, logo deixa de estar entre as preferências das senhoras lusitanas. Em vez dessas cores, é o encarnado que desponta nos trajes, ainda que nem sempre essa coloração fique bem para as senhoras, conforme salienta Garrett. Proliferam por toda parte os filós lisos e peles, assim como os rufos e os toucados enriquecidos. Também é bastante aceito o gosto por grandes fitas na cintura, que acompanham toda a extensão do vestido. A moda se encontra dividida em relação aos decotes que, embora apareçam mais altos, ainda é possível ver aqueles mais recortados. Garrett prossegue nos informando que as flores e as plumas constituem os melhores adereços de cabelo para os bailes.

O regresso de D. João VI e de sua corte para Lisboa, em 26 de abril de 1821, faz com que a vida social da cidade retome seu ritmo animado. Grandes festividades são oferecidas por ricos comerciantes e pelos aristocratas da corte, recém-chegados do Brasil. Multiplicam-se os bailes, as idas a teatros e demais cerimônias, espaços estes em que as senhoras podem exibir sua rica e elegante indumentária. Em 13 de maio de 1822, um baile é oferecido em comemoração ao aniversário natalício do rei e a toalete das damas é requintada, com “esplêndidos diademas de brilhantes, [...]”. As pedrarias ardiam como cardumes de pirilampos e as sedas molduravam a beleza [...] neste baile os ilhós das lusitanas brilhavam tanto como os diamantes que adornavam todos os colos e todas as mãos senhoriais.” (CARVALHO, 1937, vol. 2, p. 132).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como é possível constatar, as nobres senhoras da alta sociedade portuguesa parecem ter se agrado com a silhueta fluída e longilínea dos vestidos de corte de cintura alta, mangas curtas, com drapejados e cores suaves. Uma simplicidade que evoca a antiguidade clássica, cujo contraste dos xales coloridos complementa a toalete. Essa “moda dos vestidos transparentes em cambraia ou musselina, profusamente bordados, que apareceu em França durante o Diretório e que reinou entre [as portuguesas] a partir de 1800, [...] perdura até por volta de 1814, nomeadamente entre as Casquilhas” (MORAIS, 2014, p. 344-345).

No entanto, a partir de meados da década de 1820, a silhueta feminina volta a apresentar uma volumetria maior. Gradualmente, as saias começam a ficar mais cônicas, mas ainda com



uma amplitude moderada. O tamanho das mangas também fica maior e agora, possuem o formato de pernil de carneiro, sendo denominadas de manga presunto. As mangas curtas ainda são usadas em alguns modelos de vestido, acrescentadas com uma gaze transparente que as deixa com um aspecto mais volumoso. A cintura, que retoma sua marcação junto ao quadril, é destacada com o emprego de cintos. Aos poucos, surgem novas versões de corpetes decorados com grandiosas golas confeccionadas do próprio tecido do vestido ou com rendas, como também por gorgeiras. O emprego de xales compridos permanece, geralmente com sofisticados bordados na barra.

Já mais para o final dos anos de 1820, em virtude da largura exagerada das mangas e dos ombros, as saias dos vestidos passam a ter uma amplitude cada vez maior. O formato cilíndrico da silhueta na linha Império cede espaço para a forma de sino, e a extensão das saias se enchem de folhos para, na sequência, serem decoradas até meia altura. O objetivo, novamente, é esconder a silhueta das senhoras, e não demora para que as anáguas sejam empregadas para armar os vestidos.

REFERÊNCIAS

ABRANTES, Duquesa de. Recordações de uma estada em Portugal, 1805-1806. Lisboa: B.N.P., 2008.

BOUCHER, François. História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARVALHO, Pinto de. Lisboa de outrora. 3 vols. Lisboa: Ed. Grupo de Amigos de Lisboa, 1937.

CARVALHO, Pinto de. Modistas e Cabeleireiros. Século XIX. Lisboa: Apenas Livros, 2008.

ELIAS, Norbert. A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FUKAI, Akiko; SUOH, Tamari; IWAGAMI, Miki; et al. Fashion: une histoire de la mode du XVIIIe au XXe siècle. Paris: Taschen, 2008.

GARRETT, Almeida. O Toucador, periódico sem política. Lisboa: Vega Ed., 1993.

HELLER, Eva. A Psicologia das Cores. Como actuam as cores sobre os sentimentos e a razão. Amadora: Editorial Gustavo Gili, 2007.

IMPRENSA DO GANDRA. Suplemento à Borboleta. Porto: Imprensa do Gandra, v. 1, n. 104, n.p., 13 de setembro de 1821.

KEIL, Guida. Leques e Ventarolas. Lusíada, Porto, v. 1, n. 1, p. 30-45, 1952.

LAVER, James. A Roupas e a Moda. Uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOPES, Charles Roberto Ross. Os trajes nobres femininos da corte carioca nas aquarelas de Jean-Baptiste Debret (1817-1827). 2021. Tese (Doutorado em História) – Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

MORAIS, Maria Antonieta Lopes Vilão Vaz de. O traje feminino em Portugal na primeira metade do séc. XIX: mercado e evolução da moda. 2014. Tese (Doutorado em História da Arte Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2014.

PAIS, José Machado. Artes de amar da burguesia: a imagem da mulher e os rituais de galantaria nos meios burgueses do século XIX em Portugal. Lisboa: Imprensa das Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2007.

RACINET, Auguste; HOTTENROTH, Friedrich. História do Vestuário: um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX, com ilustrações dos mestres Auguste Racinet e Friedrich Hottenroth. Melissa Leventon (org.). São Paulo: Publifolha, 2009.

ROCHE, Daniel. A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). São Paulo: Senac, 2007.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. Cultura e Sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821). Brasileira, vol. 363. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

SOUSA, Alberto de. História do Trajo em Portugal. Porto: Lello & Irmão, 1938.

TAXINHA, Maria José; GUEDES, Natália Correia. O Bordado no Traje Civil em Portugal. Lisboa: [s. n.], 1975.

TEIXEIRA, Madalena Braz. Do Antigo Regime à moda Império. Rainhas europeias nos trópicos. In: DUNCAN, Emília; FARES, Cláudia (org.). Mulheres reais no Rio de dom João VI: modos de criação de uma exposição de moda. Rio de Janeiro: Campo das Vertentes Realizações em Arte e Cultura Ltda; Belo Horizonte: Fiemg, 2009. p. 170-175.

TEIXEIRA, Madalena Braz. O Traje Império e a sua época: 1792-1826. Catálogo. Lisboa: Instituto Português dos Museus / Museu Nacional do Traje, 1992.

TEIXEIRA, Madalena Braz. Traje de Noiva 1800-2000. Lisboa: Instituto dos Museus / Museu Nacional do Traje, 1996.

