



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS  
BACHARELADO EM DESIGN DE MODA

Ana Carolina De Araujo Moreno

A ADAPTAÇÃO DE TÉCNICAS DE COSTURA HISTÓRICA PARA O  
DESENVOLVIMENTO DE UMA COLEÇÃO DE NOIVAS, EXPLORANDO A RELAÇÃO  
ENTRE TRADIÇÃO E INOVAÇÃO NO DESIGN.

Goiânia

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

### 1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): Ana Carolina de Araujo Moreno

Título do trabalho: A adaptação de técnicas de costura histórica para o desenvolvimento de uma coleção de noivas, explorando a relação entre tradição e inovação no design.

### 2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [ X ] SIM [ ] NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(a)(s) autor(a)(es)(as) e ao(a) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

#### Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

**Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Ana Carolina De Araujo Moreno, Discente**, em 24/11/2025, às 20:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gisele Costa Ferreira Da Silva, Professora do Magistério Superior**, em 01/12/2025, às 18:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5808755** e o código CRC **027BA810**.

Ana Carolina de Araujo Moreno

A ADAPTAÇÃO DE TÉCNICAS DE COSTURA HISTÓRICA PARA O  
DESENVOLVIMENTO DE UMA COLEÇÃO DE NOIVAS, EXPLORANDO A RELAÇÃO  
ENTRE TRADIÇÃO E INOVAÇÃO NO DESIGN.

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em  
Design de Moda da Faculdade de Artes Visuais da  
Universidade Federal de Goiás como requisito para a  
obtenção do título de Bacharel em Design de Moda.  
Orientador (a) : Prof(a). Gisele Costa Ferreira da Silva.

Goiânia

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Moreno, Ana Carolina de Araujo  
A ADAPTAÇÃO DE TÉCNICAS DE COSTURA HISTÓRICA PARA O  
DESENVOLVIMENTO DE UMA COLEÇÃO DE NOIVAS, EXPLORANDO A  
RELAÇÃO ENTRE TRADIÇÃO E INOVAÇÃO NO DESIGN. [Manuscrito] / Ana  
Carolina de Araujo Moreno. - 2025.  
85 f.: il. 2025

Orientadora: Prof(a). Dra. Gisele Costa Ferreira da Silva  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de  
Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Design de Moda, Goiânia, 2025.

Ilustrações.

Bibliografia.

Inclui: tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Costura Histórica. 2. Trajes Históricos. 3. Coleção de Moda. 4. Noivas.

I. Silva, Gisele Costa Ferreira da, orient. II. Título.

CDU 658.5



**UFG**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos vinte e sete dias do mês de novembro do ano de 2025 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “A adaptação de técnicas de costura histórica para o desenvolvimento de uma coleção de noivas, explorando a relação entre tradição e inovação no design”, de autoria de Ana Carolina de Araujo Moreno, do curso de Design de Moda, da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Os trabalhos foram instalados pela prof.<sup>a</sup> Gisele Costa Ferreira da Silva - orientadora (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marina Carmello Cunha (FAV/UFG) e prof. Dr. Adair Marques Filho (FAV/UFG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição da estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de **9,8**, tendo sido o TCC considerado APROVADO.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Gisele Costa Ferreira Da Silva, Professora do Magistério Superior**, em 01/12/2025, às 18:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Adair Marques Filho, Professor do Magistério Superior**, em 01/12/2025, às 18:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marina Carmello Cunha, Professor do Magistério Superior**, em 03/12/2025, às 10:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5808757** e o código CRC **BE6FDDA9**.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Gisele, expesso minha profunda gratidão pela condução desta pesquisa, oferecendo todo o apoio e incentivo necessários para que eu pudesse concretizar o que havia planejado;

Aos meus pais, agradeço por todo o apoio incondicional durante a minha jornada acadêmica.

Agradeço aos meus amigos, que por acaso, também são minha família: Bi, Miguelzinho e Mariana. Eles sempre acreditaram no meu potencial e vibraram por cada conquista minha;

Um agradecimento especial para o Gugu, meu quase irmão gêmeo. Não consigo imaginar como minha vida teria sido sem você ao meu lado;

Agradeço também à Fernanda, uma amiga muito querida que o curso de moda me presenteou. Obrigada por tornar meus dias mais leves e divertidos e por sempre acreditar nos meus projetos (mesmo quando eram mais complicados do que o necessário).

A todos os amigos que estão ou já passaram pela minha vida, deixo o meu muito obrigada, guardo com carinho cada momento que vivemos juntos.

E, finalmente, agradeço a mim mesma, pela resiliência e por não desistir;

## RESUMO

Este trabalho investiga a construção de roupas do século XVIII, analisando algumas das técnicas de costura e modelagem utilizadas nos trajes femininos do período. A pesquisa traz uma nova perspectiva sobre o estudo de trajes históricos, muitas vezes sendo trabalhado através da análise sociológica do significado das vestimentas para cada período. Aqui, o foco é entender como essas peças eram confeccionadas e adaptar essas técnicas para o desenvolvimento de uma coleção autoral e conceitual para noivas. Demonstrando, assim, a importância do estudo da História da Moda para o designer, não só como referência de silhueta, mas também como outra forma possível de confecção de suas peças.

**Palavras-chave:** Costura Histórica; Trajes Históricos; Coleção de Moda; Noivas;

## **ABSTRACT**

This work investigates the construction of 18th-century clothing, analyzing some of the sewing and pattern-making techniques used in women's garments of the period. The research offers a new perspective on the study of historical trajectories, often a laborious task through the sociological analysis of the meaning of clothing for each period. Here, the focus is on understanding how these pieces were made and adapting these techniques to develop an original and conceptual collection for brides. This demonstrates the importance of studying the History of Fashion for designers, not only as a reference for silhouettes, but also as another possible way to create their pieces.

**Keywords:** Historical Sewing; Historical Costumes; Fashion Collection; Brides.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Penteadado inspirado no navio francês La Belle Poule.....	14
Figura 02 - Vestido de casamento original de Isabella MacTavish.....	16
Figura 03 - Participante de um festival medieval brasileiro com piercing e tatuagem.....	17
Figura 04 - Exemplo de Molde vendido pelo site Truly Victorian.....	18
Figura 05 - Fantasia medieval vendida online.....	20
Figura 06 - Exemplo de vestimenta medieval.....	20
Figura 07 - Robe volante de 1730 feito de seda brocada e fios de prata.....	24
Figura 08 - Robe à la française confeccionado por volta de 1765 a 1775.....	25
Figura 09 - Costa do Robe à la française confeccionado por volta de 1765 a 1775.....	25
Figura 10 - Robe à l'anglaise confeccionado por volta de 1775 a 1790.....	26
Figura 11 - Robe de cour de Sofia Magdalena usado no seu casamento em 1766.....	27
Figura 12 - Robe à la Polonaise usado por volta de 1774 a 93.....	28
Figura 13 - Retrato da Princesa Luísa Augusta da Dinamarca , 1787. Óleo sobre tela.....	29
Figura 14 - Teste de pontos e costuras manuais lado direito.....	33
Figura 15 - Teste de pontos e costuras manuais lado avesso.....	34
Figura 16 - Whalebone quebrado de um stay.....	35
Figura 17 - Diferentes opções de barbatanas.....	36
Figura 18 - Diferentes opções de busk.....	37
Figura 19 - Lacing bone e resultado de sua aplicação.....	37
Figura 20 - Colete com design têxtil idealizado por Anna Garthwaite em 1746.....	38
Figura 21 - Exemplos de flossing funcionais e decorativos.....	39
Figura 22 - Profissionais de restauração trabalhando no vestido de Margarida da Dinamarca..	
45	
Figura 23 - Vestido de casamento da Rainha Victória.....	46
Figura 24 - Moodboard conceitual da coleção “Veleno d’ Amore”.....	51
Figura 25 - Cartela de cores.....	52
Figura 26 e 27 - Exemplos de design de superfície a ser desenvolvido.....	53
Figura 28 - Apresentação dos coleção “Veleno d’ Amore”.....	54
Figura 29 - Look 01 da coleção “Veleno d’ Amore”.....	55
Figura 30 - Look 02 da coleção “Veleno d’ Amore”.....	56
Figura 31 - Look 03 da coleção “Veleno d’ Amore”.....	57
Figura 32 - Look 04 da coleção “Veleno d’ Amore”.....	58
Figura 33 - Look 05 da coleção “Veleno d’ Amore”.....	59
Figura 34 - Look 06 da coleção “Veleno d’ Amore”.....	60
Figura 35 - Look 07 da coleção “Veleno d’ Amore”.....	61
Figura 36- Look 08 da coleção “Veleno d’ Amore”.....	62
Figura 37 - Gargantilha finalizada.....	63
Figura 38 - Detalhes da costura e do fechamento.....	63

Figura 39 - Processo de crepagem e desenho da frente do modelo confeccionado.....	64
Figura 40 - Organização do corte e aplicação da entretela.....	66
Figura 41 - Costura das canaletas.....	67
Figura 42 - Canaletas finalizadas e refiledas.....	67
Figura 43 - Averso do cording.....	68
Figura 44 - Direito do cording.....	68
Figura 45- Canaletas para os aros.....	69
Figura 46 - Flossing decorativos.....	69
Figura 47 - Direito do corset no manequim.....	70
Figura 48 - Averso do corset.....	71
Figura 49 - antes e depois do tingimento da renda.....	72
Figura 50 - Processo de franzido saia de renda.....	72
Figura 51 - Zíper e colchete da saia de renda.....	73
Figura 52 - Costura da lateral.....	74
Figura 53 - Saia de renda finalizada.....	74
Figura 54 - Ficha técnica do corset.....	75
Figura 55 - Segunda parte ficha técnica do corset.....	76
Figura 56 - Terceira parte ficha técnica do corset.....	77
Figura 57 - Ficha técnica da saia de renda.....	78
Figura 58 - Segunda parte da ficha técnica da saia de renda.....	79
Figura 59 - Ficha técnica da saia principal.....	80
Figura 60 - Segunda parte da ficha técnica da saia principal.....	81

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 01 - Processo de desenvolvimento do design.....	49
--	----

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2 RECRIAÇÃO HISTÓRICA: CONEXÕES ENTRE HISTÓRIA, MODA E A CONTEMPORANEIDADE.....</b>	<b>14</b>
<b>3 A CONFECÇÃO DE ROUPAS ATRAVÉS DOS SÉCULOS.....</b>	<b>22</b>
3.1 A MODA DO SÉCULO XVIII.....	23
3.2 TÉCNICAS DE CONFECÇÃO DO SÉCULO XVIII.....	30
<b>4 O CASAMENTO E SEU PAPEL SOCIAL.....</b>	<b>41</b>
4.1 O TRAJE DA NOIVA E SEU SIGNIFICADO.....	44
<b>5. PROPOSTA DE COLEÇÃO.....</b>	<b>49</b>
5.1 PROCESSO CRIATIVO.....	49
5.1.1 Conceito.....	50
5.1.2 Moodboard.....	51
5.1.3 Cartelas.....	51
5.1.4 Design de superfície.....	52
5.1.5 Croquis.....	53
5.2 CONFECÇÃO DO LOOK.....	63
5.2.1 Ficha técnica da produção.....	74
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>81</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>83</b>

## 1. INTRODUÇÃO

As roupas históricas estão bem presentes no imaginário popular. Elas são vistas em filmes e séries que se passam em séculos passados e são procuradas como fantasias para eventos que homenageiam períodos históricos do passado, como a Idade Média. Do ponto de vista do Design de Moda, o maior problema da divulgação informal sobre a história da indumentária e da moda são as distorções históricas que, conseqüentemente, colaboram com um imaginário da moda como uma área do conhecimento ligada à vaidade e futilidade. Com frequência, esses trajes que normalmente as pessoas relacionam a antigos são historicamente incorretos, ou têm sua história distorcida, como aconteceu com os corsets. Essas peças icônicas geralmente são retratadas na ficção como forma de “tortura feminina” por apertarem demais o corpo. No entanto, essa prática específica, conhecida como *tight lacing*, não era a regra (STEELE, 2001). Na realidade, os corsets eram confeccionados sob medida, oferecendo conforto e a sustentação da silhueta desejada, sempre usados acima de outra peça de vestimenta, a *chemise*, que protegia tanto o corpo da usuária quanto a própria peça.

O interesse em usar ou recriar trajes idênticos aos originais vem crescendo bastante, um hobby mais difundido em outros países, mas que gradualmente ganha força no Brasil. Para recriar esses trajes, os entusiastas realizam uma extensa pesquisa para garantir que a peça seja o mais próxima possível da referência original. Contudo, não é fácil encontrar estudos sobre a confecção de trajes históricos. A maioria das pesquisas é focada no papel social das roupas para a sociedade de cada período. Em museus como o Victoria & Albert Museum, na Inglaterra, vê-se com certa frequência a construção de réplicas para exposição. No entanto, essa não é uma realidade no Brasil. Assim, blogs e criadores de conteúdo de costura histórica são importantes aliados para os entusiastas da recriação histórica, oferecendo tutoriais passo a passo, dicas e compartilhando os desafios da confecção de cada peça, já que há uma grande lacuna na área acadêmica sobre a temática. Para os brasileiros, é ainda mais difícil ter acesso a esses conteúdos, já que a maioria das produções, acadêmicas ou da internet, são estrangeiras e possuem o entrave de serem publicadas em outros idiomas.

A importância do estudo dessa área da Moda não se limita à recriação histórica. Nos séculos passados, os trajes, especialmente os femininos, possuíam sistemas complexos de estruturação, essenciais para sustentar as silhuetas elaboradas de alguns períodos. Apesar da

moda contemporânea se inspirar nessas silhuetas para a criação de novas peças, surge a questão: por que não utilizar também as estruturas como referência? Não de maneira literal, mas como inspiração para as técnicas de confecção, explorando alternativas às abordagens de estruturação atuais.

Para entender a aplicação dessas técnicas em peças contemporâneas, propõe-se a criação de uma coleção conceitual para noivas. O objetivo não é a reprodução de um traje histórico específico ou a inspiração direta na moda de um período passado, mas sim adaptar essas técnicas de costura e modelagem históricas para a confecção de um look da coleção.

Este nicho foi escolhido porque os vestidos de noiva atuais demandam diversos elementos de estruturação, como corsets internos e anáguas. Mesmo que esses elementos não fiquem visíveis aos olhos do espectador, eles são essenciais para a construção da imagem imponente que uma noiva possui. Assim, a escolha de confecção de um vestido de noiva, mesmo que conceitual, garante a experimentação e a pesquisa de várias técnicas de costura utilizadas no século XVIII, foco desta pesquisa. Essa investigação possibilita, inclusive, analisar a viabilidade de incorporar essas metodologias em produções *slow fashion*, por exemplo, em ateliês sob medida.

Diante das problemáticas do modelo de produção *fast fashion*, como o descarte rápido e a precarização da mão de obra, observa-se uma crescente demanda por práticas mais sustentáveis no setor da moda. É necessário discutir mudanças totais nos modelos de negócio de moda, para que valores morais e éticos sejam o alicerce nos negócios (FLETCHER E GROSE, 2012). Nesse contexto, a moda sob medida é uma das possibilidades de *slow fashion*, contrapondo-se ao consumo descartável e massificado. Ao oferecer peças exclusivas, personalizadas e de maior durabilidade, alinhadas ao estilo e ao biotipo do consumidor, o vestuário sob medida resgata princípios da confecção artesanal e pré-industrial. Além disso, essas peças carregam o valor de marketing de serem “feitas à mão” e “com amor”, pontos que geram um valor agregado, que as grandes indústrias não possuem.

É possível notar algumas semelhanças entre o processo de confecção sob medida atual e as de antigamente. Mas, para pensar nas correspondências, é preciso ter em mente as diferenças entre os dois períodos. É evidente que a utilização de maquinários contemporâneos garante um tempo de produção mais hábil. No entanto, é possível que o emprego de algumas técnicas manuais do século XVIII possa resultar em uma qualidade igual ou superior, sem uma diferença de tempo de confecção descomunal, como se imagina a princípio.

É preciso considerar também as diferenças de corpo e ideais de beleza contemporâneos e do século XVIII. Nessa época, o espartilho, por exemplo, era usado como roupa íntima e para assegurar a postura ereta. Hoje, a peça já é usada por estética ou para afinar o corpo (VIGARELLO, 2006). Houve, com o passar do tempo, uma mudança na mentalidade da sociedade e, conseqüentemente, na forma de enxergar o corpo. Os materiais também evoluíram: para endurecer um tecido, por exemplo, hoje temos uma vasta gama de entretelas de fácil aplicação, enquanto antigamente era necessário o uso de técnicas como o *buckram* (tela de linho ou algodão endurecida com goma), o que demandava muito mais tempo e trabalho.

Assim, esta pesquisa analisará alguns dos métodos de confecção e as estruturas presentes nas vestimentas do século XVIII, visando entender a viabilidade de aplicação dessas técnicas na produção de peças sob medida através do desenvolvimento de uma coleção de moda conceitual para noivas.

## 2 RECRIAÇÃO HISTÓRICA: CONEXÕES ENTRE HISTÓRIA, MODA E A CONTEMPORANEIDADE

As roupas não possuem apenas uma função utilitária para a nossa sociedade, elas são importantes objetos de estudo para a compreensão do passado, já que evidenciam características sobre quem as usou em um contexto social e histórico. Um mínimo detalhe da indumentária pode revelar um aspecto específico de um determinado período, como, por exemplo, os penteados extravagantes usados pelas mulheres da corte de Maria Antonieta (Figura 01). Eles representavam bem a cultura de excessos da corte francesa, sendo alvo de várias charges e críticas satíricas que diziam ser a demonstração do luxo decadente da corte (FOGG, 2013).

Figura 01 - Penteado inspirado no navio francês La Belle Poule.



Fonte: Faire. Disponível em:

[https://www.faire.com/product/p\\_cq59hfyvku?showImageGallery=1&showImageGalleryIndex=0](https://www.faire.com/product/p_cq59hfyvku?showImageGallery=1&showImageGalleryIndex=0). Acesso em:

17 maio 2025.

Apesar da sua importância, a produção de pesquisa na área da História da Moda, principalmente as focadas nos processos de construção dos trajes, ainda está em expansão, tendo um aumento considerável nos últimos anos. A preferência por usar os próprios trajes como objeto de pesquisa para a recriação histórica se deve à sua precisão e detalhamento, somente a peça original pode estabelecer quais eram as características das vestimentas de um período específico (KÖHLER, 2001). Outras fontes, como produções textuais e imagéticas, devem ser usadas como complemento para a pesquisa. As ilustrações podem ter sofrido interferências artísticas, que não representam a realidade fielmente. Já as fotografias tiradas a partir do século XIX, apesar de registrarem a realidade visual, não possuem detalhes necessários para a confecção de um traje histórico e limitam-se à representação do exterior da peça.

Um dos principais obstáculos enfrentados pelos pesquisadores é a dificuldade de acesso às peças originais. Devido à fragilidade do tecido, que se deteriora ao longo do tempo, poucas peças resistiram até hoje. Esses trajes normalmente fazem parte de acervos de grandes museus, mas o acesso integral a eles é limitado (ITALIANO e VIANA, 2024). Assim, a maioria dos interessados precisa recorrer a fontes secundárias, como as fotos dessas peças disponíveis online nos sites de museus ou, ainda, frequentar exposições, mas sem poder tocar nos artefatos.

Grande parte dos trajes preservados pertencia à elite social, conforme visto nos acervos de museus. Isso se deve, provavelmente, às diferenças nos materiais e no uso das vestimentas entre a alta sociedade e as classes mais baixas. As peças da elite eram confeccionadas com tecidos finos e caros, frequentemente tingidos com corantes raros e adornados com pedras preciosas e ouro. Todo esse luxo incentiva sua conservação como herança familiar, além de servir como demonstração de poder e riqueza, distinguindo-os das camadas mais humildes (ROSENTHAL, 2009). Contrapondo a isso, as classes baixas utilizavam roupas de design e materiais mais simples, como lã e linho, e de cores neutras, se adequando à rotina de trabalho pesado que desgastava as suas vestimentas.

O vestido de noiva de Isabella MacTavish (Figura 02), utilizado em 1785, é um grande exemplo de como os trajes preservados contribuem para nossa compreensão do passado. Inclusive, nos obriga a compreender um pouco mais sobre o próprio contexto político da Escócia naquele momento. O vestido foi confeccionado após o Ato de Proscrição de 1746 na Escócia, que, entre outras medidas, restringia o uso do *tartan*, tecido tradicional xadrez de lã que simbolizava a identidade escocesa e a resistência contra os ingleses. A escolha desse

material para o traje de Isabella representava não apenas um protesto contra as restrições impostas, mas também uma afirmação da riqueza e do poder da família MacTavish, visto que o tom de vermelho usado no tecido era caro para ser produzido. Embora alguns estudiosos inicialmente acreditassem que o *tartan* utilizado fosse anterior ao Ato de Proscrição, análises químicas recentes dos pigmentos refutaram essa hipótese.

Figura 02 - Vestido de casamento original de Isabella MacTavish



Fonte: Ewen Weatherspoon. Disponível em:

<https://blog.americanduchess.com/2019/05/introducing-isabella-mactavish-fraser.html>. Acesso em: 17 maio 2025

Transmitido por gerações como herança entre as descendentes de Isabella, o vestido está atualmente emprestado ao Museu Nacional da Escócia, que, em 2019, realizou um ambicioso projeto de recriação em um único fim de semana. Essa iniciativa, conduzida em parceria com renomadas recriadoras históricas, como Rebecca Olds, revelou detalhes construtivos que as análises tradicionais não haviam esclarecido. Além de aprofundar o conhecimento sobre a confecção original da peça, o projeto contribuiu com a democratização e acesso do público geral à recriação histórica. Sua execução foi no próprio museu, com acesso livre para a população acompanhar. Também foram disponibilizados conteúdos gratuitos e online sobre a confecção da peça, incluindo um ebook com o molde e passo a passo da peça. Esses materiais podem ser acessados no seguinte link: <https://blog.americanduchess.com/2019/11/the-isabella-mactavish-fraser-pattern.html>

Essa democratização é muito importante, já que o acesso da população a esses conhecimentos é difícil, contribuindo para as desinformações compartilhadas sobre a história da moda. Fora do meio acadêmico, há pessoas que se interessam por trajes históricos e realizam sua própria pesquisa para confeccionar trajes o mais próximo possível de sua referência, como hobby. Normalmente, esses trajes são utilizados em eventos específicos que buscam uma imersão histórica, como o “Jane Austen Festival”, festivais ao redor do mundo, dedicados ao universo literário de Jane Austen que reúnem entusiastas vestidos com trajes do período da Regência (início do século XIX). No Brasil, temos o Encontro Nacional de Costura Histórica, por exemplo, ou festivais medievais que ocorrem normalmente em grandes centros, como São Paulo. Além disso, há quem escolha incorporar elementos ou até mesmo usar trajes históricos completos no dia a dia, em vez de roupas atuais. É importante destacar que essa preferência pela moda histórica não impede a mesclagem com estilos atuais, como o uso de piercings e tatuagens (Figura 03), evidenciando a versatilidade e a liberdade de expressão da moda moderna.

Figura 03 - Participante de um festival medieval brasileiro com piercing e tatuagem



Fonte: Instagram @jantarmedievalordo. Disponível em:

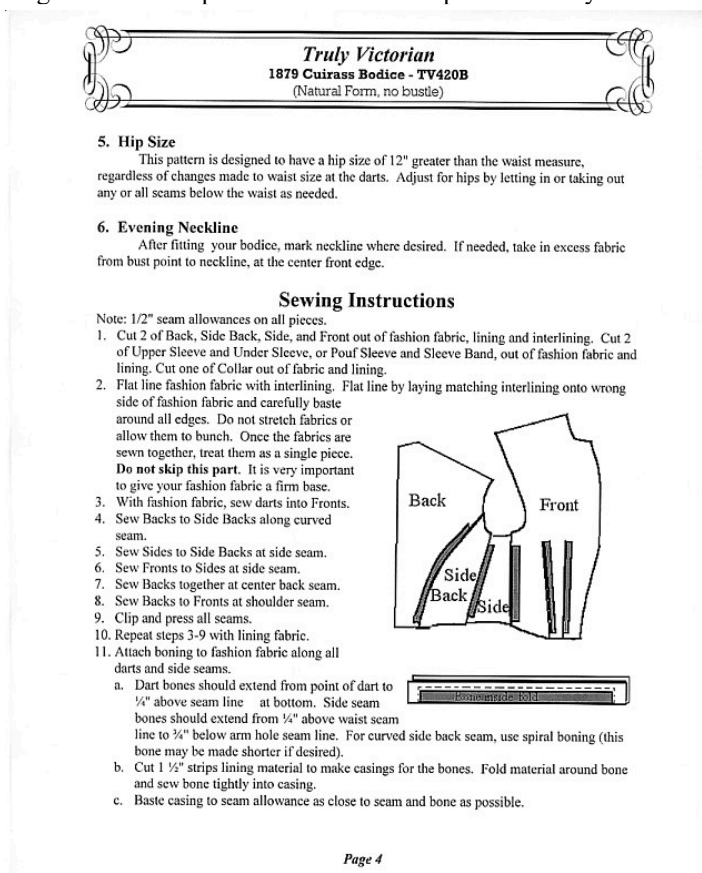
[https://www.instagram.com/p/DFEQheOvr4n/?igsh=b3ZjMHP2cmd4ZTh3&img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DFEQheOvr4n/?igsh=b3ZjMHP2cmd4ZTh3&img_index=1). Acesso em: 17 maio 2025.

Diante desses obstáculos para o acesso a materiais de recriação histórica, seja pela dificuldade de encontrar fontes confiáveis, pela barreira linguística dos textos originais, os quais são versões antigas dos idiomas, ou ainda pela qualidade do material original, que muitas vezes é uma cópia de baixa resolução, os entusiastas da costura histórica recorrem a

outros criadores. Muitos compartilham suas experiências e dicas em blogs autorais ou em vídeos, além de disponibilizarem para a venda moldes originais com a interpretação facilitada e o passo a passo para a confecção das peças. Porém, mesmo estando adaptados para facilitar a compreensão e execução do traje, a utilização desses moldes exige um conhecimento prévio de costura e modelagem modernos.

O blog “*The Dreamstress*”, da historiadora da moda e têxtil Leimomi Oakes, é um exemplo valioso de fonte de informação para quem deseja recriar peças históricas. Oakes também possui uma loja de moldes chamada “*Scroop Patterns*”, oferecendo uma variedade de modelos, incluindo estruturas como corsets e crinolinas, com preços que variam de US\$ 12 a US\$ 28 (aproximadamente R\$ 68 a R\$ 159). Outro exemplo de blog é o “*Truly Victorian*” (Figura 04), que também apresenta uma loja de moldes, mas focada no período vitoriano, e disponibiliza alguns moldes simples gratuitamente, como bolso de saia e anáguas.

Figura 04 - Exemplo de Molde vendido pelo site Truly Victorian



Fonte: Truly Victorian Disponível em: <https://trulyvictorian.info/index.php/about-us/about/>. Acesso em: 17 maio 2025

No Brasil, o interesse pela recriação histórica é recente e vem ganhando espaço nos últimos anos. Na área acadêmica, temos um importante projeto “*Para Vestir a Cena*”, liderado pelos pesquisadores Fausto Viana e Isabel Italiano, que reproduziu trajes de diversas classes sociais brasileiras do século XVIII e XIX. Através da análise de peças originais conservadas em museus e confeccionando seus moldes, os autores visam facilitar a reprodução desses trajes para exposições ou para criações artísticas (ITALIANO e VIANA 2024). Assim como os moldes dos blogs citados acima, estes também necessitam de um conhecimento prévio de costura e modelagem para a confecção.

Outra importante figura na democratização do conhecimento sobre a história da moda no Brasil é Pauline Kisner, criadora do canal “*A Modista do Desterro*” no YouTube. Em sua plataforma, ela compartilha suas experiências com a costura histórica e aborda diversos temas da área de forma simples e envolvente, informando o público geral e combatendo desinformações sobre a moda. Além disso, Pauline oferece cursos e mentorias a preços acessíveis para outros recriadores ou pesquisadores.

Apesar de alguns buscarem recriar fielmente sua peça, utilizando materiais e técnicas iguais aos de antigamente, isso não é uma regra na costura histórica. Muitos adaptam a confecção para sua própria realidade, utilizando variações mais baratas dos tecidos e materiais sintéticos ou que não existiam antigamente. A costura nas máquinas modernas também é comum. Há também pessoas que não possuem interesse em retratar fielmente o período histórico escolhido, tanto na confecção quanto no modelo da roupa, optando até mesmo por fantasias bem diferentes do original (Figura 05 e 06).

Figura 05 - Fantasia medieval vendida online



Fonte: Marketplace Temu. Disponível em:  
<https://tinyurl.com/2escvkvv>. Acesso em: 17 maio  
2025

Figura 06 - Exemplo de vestimenta medieval



Fonte: La Mode par l'Image du XIIe au XVIIIe Siècle.  
Disponível em:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La\\_Mode\\_pa  
r\\_Image\\_13\\_Suivante\\_Isabeau\\_de\\_Bavière.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Mode_par_Image_13_Suivante_Isabeau_de_Bavière.jpg).  
Acesso em: 17 maio 2025

As produções cinematográficas frequentemente se inspiram na moda de época, mas nem sempre replicam os trajes originais em seus figurinos. A série estadunidense “*Bridgerton*” (2020), um romance ambientado no período Regencial em Londres, Inglaterra, é um exemplo. Embora as peças sigam a silhueta característica da época, a figurinista Ellen Mirojnick escolheu a liberdade criativa para adaptar os trajes à personalidade e à história de cada personagem. Além de incorporar tecidos atuais, os figurinos apresentam toques modernos como cristais Swarovski e glitter, conferindo à série um visual ainda mais luxuoso. Contudo, essas alterações têm gerado críticas de espectadores que consideram o excesso de liberdade artística prejudicial à ambientação e à coerência da produção. Um exemplo disso é a personagem Penelope Featherington, interpretada por Nicola Coughlan, que na terceira temporada utiliza unhas em gel, uma técnica moderna.

Em contrapartida às licenças poéticas observadas no figurino de “*Bridgerton*”, a minissérie “*Orgulho e Preconceito*” (1995) é um referencial mais fiel às vestimentas do período Regencial. A figurinista Dinah Collin utilizou xilogravuras da época para recriar a estampa das peças e respeitou a silhueta e cores características da época. O cuidado estendeu-se também às estruturas internas: a inserção de roupas de baixo autênticas garantiu

que a vestimenta contemporânea não interferisse no caimento e na postura histórica da silhueta (BIRTWISTLE e CONKLIN, 1995).

O contraste entre essas duas obras demonstra as diferentes formas de retratar um figurino histórico no cinema. Ele deve auxiliar o enredo a contar sua história, seja com verossimilhança ou não ao período histórico. Dessa mesma forma, há diversas possibilidades de pensar a roupa histórica, seja recriando de forma autêntica, fazendo alterações ou optando por peças que não condizem com o passado. O importante é que a roupa sirva ao propósito de seu usuário.

### 3 A CONFECÇÃO DE ROUPAS ATRAVÉS DOS SÉCULOS

Ao longo da História, a humanidade tem aprimorado continuamente seus conhecimentos e técnicas, e essa evolução se refletiu também nas vestimentas. Inicialmente, o desenvolvimento dessas habilidades e ferramentas foi impulsionado pela necessidade de sobrevivência. Vestígios arqueológicos recentes, como as descobertas na Caverna Contrebandiers, no Marrocos, pela equipe da Dra. Emily Y. Hallett, apontam que o uso de roupas pode ser mais antigo do que se pensa (HALLETT, 2021). Os pesquisadores encontraram dezenas de ferramentas feitas com ossos de animais, datadas com mais de 90.000 anos, o que provavelmente indica o uso de couro e peles como roupas e a habilidade de manipular esses materiais, transformando-os em vestimentas.

Essa evolução da Moda culminou no cenário contemporâneo, marcado pela automação industrial e pelo desenvolvimento de têxteis e aviamentos tecnológicos que otimizam o desempenho e o conforto das peças produzidas. Embora o acesso a essas tecnologias de ponta ainda seja restrito a uma pequena parcela da Indústria, com a maioria dos fabricantes ainda operando com maquinários e materiais simples, é inegável o salto evolutivo nos processos de confecção nos últimos séculos.

Contudo, esse progresso foi fundado em cima de graves problemáticas socioambientais. A lógica da produção em larga escala, característica do *Fast Fashion*, incentiva o descarte excessivo de resíduos e a utilização de materiais sintéticos de baixa qualidade, como o poliéster, visando a redução de custos e a maximização dos lucros. Além do impacto ambiental, esse sistema se mantém sob a precarização da mão de obra no “chão de fábrica”, onde trabalhadores são frequentemente submetidos a ambientes insalubres, sem equipamentos de proteção individual (EPIs) e a uma péssima remuneração. Em resposta a esse contexto de consumo desenfreado e exploração, emerge o movimento *Slow Fashion*, que propõe um novo modelo de produção mais lento, racional e consciente (FLETCHER e GROSE, 2012).

A lógica produtiva pré-Revolução Industrial pode ser uma possível inspiração de como alinhar a Indústria com sustentabilidade, mesmo que o modelo artesanal do passado não tivesse uma motivação ecológica intencional. O resgate de suas técnicas, focadas na durabilidade, bons materiais e personalização das roupas, apresenta-se como uma contribuição valiosa para o fortalecimento da moda sob medida contemporânea, alinhando tradição e sustentabilidade.

### 3.1 A MODA DO SÉCULO XVIII

A moda do século XVIII evoluiu de forma muito mais gradual do que a atual. As novas tendências coexistiam com as antigas, sendo incorporadas ao guarda-roupa sem excluir o uso de trajes "antigos". Diferentes culturas influenciavam-se mutuamente através do vestuário, compartilhando suas tendências e peças, alterando e adaptando elementos das silhuetas e das cores, por exemplo. Além disso, era comum que um país utilizasse um traje passado enquanto outro já adotava a próxima moda. Essa coexistência de estilos é um dos motivos pelos quais um mesmo tipo de peça pode apresentar diversos nomes, a depender do local e período pesquisado (VIANA e ITALIANO, 2018).

Nessa época, a França e Inglaterra eram as principais ditadoras das tendências de moda na Europa e, por consequência, em algumas de suas colônias. Ambos os países impulsionaram significativamente suas indústrias têxteis, exportando diversos tipos de tecidos finos e investindo em técnicas de produção mais aprimoradas. A Inglaterra destacou-se por desenvolver roupas práticas para o cotidiano, que ofereciam conforto tanto no campo quanto na cidade. Essas vestimentas estabeleceram a Inglaterra como referência principal nos trajes masculinos, que precederam o terno moderno. Já a França era conhecida por seus trajes femininos glamourosos que estavam em constante mudanças, para acompanhar todos os padrões de beleza impostos às mulheres da corte francesa (VIANA e ITALIANO, 2018).

Devido a essa coexistência de estilos, o século XVIII foi marcado por uma variedade de peças e silhuetas distintas. O *robe volante* (Figura 07), por exemplo, que deu origem a outros robes usados no período, representa o estilo mais informal e a atmosfera libertária do início desse século. Essa peça também era conhecida por *sacque*, *contouche* ou até mesmo "*robe Watteau*", em homenagem ao pintor que retratou diversas mulheres usando a versão inicial do traje. A silhueta era mantida com o auxílio de um *pannier* arredondado (estrutura usada por baixo das peças principais no século XVII e XVIII que criava uma silhueta larga nas laterais e plana na frente e atrás) e pelo corpete ajustado em baixo do robe. Apesar das duas estruturas, o traje é considerado mais confortável que os formais usados na corte, já que suas estruturas são mais simples e garantem mais praticidade e mobilidade no dia a dia. Outra característica da vestimenta é sua capa com pregas-macho, presa no decote das costas por botões ou ganchos, que permitiam ajustes conforme o corpo e a silhueta desejada. As mangas eram na modelagem *raquette*, retas até o cotovelo e se abriam nos punhos, ela tinha uma dobra para permanecerem abertas e revelavam parte da roupa de baixo. (FOGG, 2013).

Figura 07 - Robe volante de 1730 feito de seda brocada e fios de prata



Fonte: Palais Galliera. Disponível em:  
<https://www.palaisgalliera.paris.fr/collections/chefs-doeuvre/robe-volante-vers-1730#masterpieceSection32>.  
Acesso em: 08 jun. 2025

Outro traje utilizado no período foi o *robe à la française* (Figura 08). Ele se originou do robe anterior, porém era considerado mais formal, chegando a ser aceito como uma vestimenta de corte a partir de 1750. A silhueta era mantida por um peitilho estruturado que afunilava em direção à cintura e um *pannier*, que criava o volume no quadril. Ambas as estruturas eram confeccionadas com barbatanas de baleia, ou ainda, ramos de salgueiro, garantindo a rigidez necessária para sustentar o peso de todas as peças e o formato da silhueta levemente retangular. As saias foram inspiradas em trajes espanhóis do século XVII, elas eram abertas na frente, mostrando outra saia por baixo, que possuía uma decoração luxuosa. As mangas eram levemente diferentes do *robe volante*, aqui a modelagem usada é a *pagode*, elas eram justas e se abriam no punho, revelando as *engageantes*, mangas falsas ou removíveis. Algumas versões do traje também tinham uma capa pregueada no decote costas, em outras, ela foi substituída por uma cauda (Figura 09).

Figura 08 - Robe à la française confeccionado por volta de 1765 a 1775



Fonte: Palais Galliera. Disponível em: <https://www.palaisgalliera.paris.fr/collections/les-collections-du-musee/xviiie-xviiiie-siecle/robe-la-francaise-et-jupe>. Acesso em: 08 jun. 2025

Figura 09 - Costa do Robe à la française confeccionado por volta de 1765 a 1775



Fonte: Palais Galliera. Disponível em: <https://www.palaisgalliera.paris.fr/collections/les-collections-du-musee/xviiie-xviiiie-siecle/robe-la-francaise-et-jupe>. Acesso em: 08 jun. 2025

Além do *robe à la française*, outro traje que evoluiu do *robe volante* foi o *Robe à l'anglaise* (Figura 10). Ele era usado principalmente nos salões aristocráticos e no dia a dia, essa peça não era considerada formal como o *robe à la française* e seu uso era mais confortável. A principal diferença entre eles está nos elementos de estruturação usados para sustentar a silhueta, o robe inglês possuía um design mais simples e permitia levantar as saias para andar. Os *panniers* do robe francês foram deixados de lado, dando lugar a um enchimento macio usado sob as anáguas, destacando o traseiro em vez dos quadris. O peitilho rígido também foi substituído por *compères* fechados por botões ou ganchos na frente da peça, e apesar de possuir barbatanas eram em menor quantidade e nas costuras das costas. Esse traje era composto por um vestido com uma leve cauda, sua saia era toda drapeada destacando ainda mais a cintura em V. Esse modelo deu início à tendência de vestidos como peças únicas.

Figura 10 - Robe à l'anglaise confeccionado por volta de 1775 a 1790



Fonte: Palais Galliera. Disponível em:  
<https://www.palaisgalliera.paris.fr/collections/les-collections-du-musee/xviiie-xviiiie-siecle/robe-langlaise>.  
Acesso em: 08 jun. 2025

Para frequentar a corte francesa era necessário estar usando um *robe de cour* (Figura 11), também conhecido como *robe de corpse*, *grand habit* ou *grand habit de cour*. Essa era uma vestimenta de extremo luxo, fabricada em tecidos finos e adornados com pedras preciosas e fios de prata ou ouro. Apesar de possuir estruturas parecidas com *robe à la française*, a silhueta era exagerada, marcada por um *pannier* e saias extremamente largas e caudas longas, que demonstravam o status social. O traje possuía um corpete ajustado e estruturado que se afinava em um formato de V na cintura, coberto por um peitilho bem decorado. Já o decote era no estilo ombro a ombro, mas não era profundo, normalmente era decorado com uma peça de renda. As mangas eram curtas, finalizando no cotovelo e por baixo havia mangas removíveis decoradas, às *engageantes*.

Figura 11 - *Robe de cour* de Sofia Magdalena usado no seu casamento em 1766.



Fonte: *The Dreamstress*. Disponível em:  
<https://thedreamstress.com/2013/09/terminology-what-is-a-robe-de-cour-or-grand-habit/>. Acesso em: 08 jun. 2025

Um dos períodos mais icônicos da história da arte e da moda foi o Rococó, caracterizado principalmente pela sua estética única, continua influenciando diversas áreas, desde a moda contemporânea até o cinema. O rococó era uma representação estética da cultura de exageros e do dinheiro desenfreado gasto pelas elites. Os trajes, por exemplo, eram muito elaborados, sendo utilizados por apenas uma temporada, e frequentemente desmanchados para a criação de novas peças ou doados a parentes próximos de classes sociais menores. Apesar de ter ocorrido em outros países, o movimento é lembrado principalmente pelo seu impacto na França. Além de ditar as tendências, o país também produziu e comercializou tecidos nobres e bordados na sua cidade, Lyon, além de aviamentos e acessórios na capital, Paris.

Embora os modelos de trajes não tivessem grandes divergências em relação às décadas anteriores, a mudança ocorreu no estilo das peças. As roupas passaram a ser coloridas e ricamente adornadas com todos os tipos de detalhes, naturais ou fabricados por mãos humanas. As decorações das peças não se restringiam a elementos ocidentais. Inspirados pela cultura do Oriente, era comum a cópia, muitas vezes estereotipada, de estampas, principalmente chinesas, prática que ficou conhecida como *chinoiserie* (FOGG, 2013).

O luxo era uma constante em cada detalhe dessas vestimentas. Para o acabamento externo dos trajes, eram utilizadas pregas onduladas ou em zigue-zague, técnica conhecida como *arremates à la platitude*. Além do volume da saia ou das estruturas internas, ainda eram utilizados babados extras no quadris, para que a peça fique ainda mais extensa, essa técnica ficou conhecida como *acabamento em pouf*. As silhuetas também eram feitas através do drapeado, no período conhecido como Rococó Tardio, era comum o uso do *robe à la française* sem uma anágua, assim, era possível drapear o excesso de tecido na saia em camadas. Esse tipo de peça ficou conhecida como "*robe à la polonaise*" (Figura 12).

Figura 12 - *Robe à la Polonaise* usado por volta de 1774 a 93



Fonte: The Met Museum. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/86883>. Acesso em: 08 jun. 2025

A Revolução Francesa, além de suas profundas transformações políticas, também revolucionou a moda do final do século XVIII. O rococó, com seus exageros nas silhuetas e excessos de elementos, deu espaço a uma estética completamente oposta: a neoclássica. Essa nova silhueta era caracterizada pelas linhas retas, simplicidade e conforto. A principal peça era a chemise (Figura 13), confeccionada com materiais leves como musselina ou algodão importados da Índia. Apesar de possuir bordados e rendas, os seus detalhes eram mais discretos se comparados ao período anterior, o corpete também era mais simples e com menos barbatanas, sendo um antecessor para o sutiã atual.

Figura 13 - Retrato da Princesa Luísa Augusta da Dinamarca , 1787. Óleo sobre tela.



Fonte: Fashion History. Disponível em: <https://fashionhistory.fitnyc.edu/robe-en-chemise/>. Acesso em: 08 jun. 2025

Apesar do período de guerras vivenciado na Europa, a moda neoclássica francesa se difundiu rapidamente, impulsionada pelo novo movimento artístico, o Romantismo. Mesmo com o sucesso desse traje mais fluido e com poucas estruturas, a chemise ainda era vista como informal para eventos da corte, assim, o *robe à la française* continuou sendo usado em ocasiões formais.

Conhecida também como *gaule*, *robe à l'enfant* ou *à la créole*, a chemise se destaca por sua cintura alta, logo abaixo do busto. Era comum adorná-la com fitas estampadas com elementos gregos, um reflexo da valorização da cultura grega clássica naquele período. Para eventos noturnos, o vestido possuía mangas curtas e era complementado por luvas compridas. Já para o uso diurno, o vestido tinha mangas longas e eram confeccionados com tecidos mais pesados. A ausência de dobras na chemise fez com que os bolsos, antes presentes nos robes, fossem substituídos por retículas, precursoras das bolsas atuais.

### 3.2 TÉCNICAS DE CONFECÇÃO DO SÉCULO XVIII

A costura histórica abrange um conjunto de técnicas e materiais desenvolvidos para recriar as luxuosas peças da elite, que podem ser vistas em museus ou em registros visuais dos séculos passados. A confecção dessas vestimentas exigia uma série de profissionais altamente capacitados, que frequentemente iniciavam seu aprendizado ainda muito jovens. Até o século XVII, os *tailleur-couturier* (alfaiates) detinham o monopólio da indústria da moda, sendo responsáveis pela confecção das peças da elite (CROWNSTON, 2001). Já as mulheres eram tradicionalmente conhecidas pela manutenção e conserto das peças, mesmo que tivessem participado ativamente da sua confecção.

Esse cenário começou a mudar durante o século XVIII. As peças confeccionadas pelas *maîtresses couturières* (costureiras) passaram a ser desejadas e a disputar mercado e prestígio com os alfaiates. Assim, as mulheres protocolaram um pedido à Coroa para que sua profissão também fosse regulamentada, como a dos *tailleur*, sob o pretexto de proteção da modéstia feminina, evitando que a mulher fosse vista por homens desconhecidos. O pedido foi aceito, mas inicialmente as mulheres foram impedidas de produzir as peças mais importantes do vestuário feminino: os espartilhos e as armações dos *panniers* e saias. Essa restrição só foi derrubada em 1776, mas os homens mantiveram seu direito de continuar a confecção dessas peças, ficando a critério da cliente a escolha do profissional (GOEBEL, 2024).

Além do trabalho das costureiras e alfaiates, existia uma vasta gama de outros trabalhadores responsáveis pela construção estética do período, como: os bordadeiros e rendeiros, os *plumassières* (fabricantes de plumas) e *fleuristes* (fabricantes de flores artificiais), os *perruquiers* (responsáveis por perucas e penteados) e os *Marchandes de Modes* (especializados na criação de acessórios).

A produção de tecidos era igualmente especializada, com grandes centros dedicados à mais alta qualidade, como Spitalfields na Inglaterra e Lyon na França. Além disso, existiam os profissionais responsáveis pelo desenvolvimento de padrões de tecidos e bordados, executados posteriormente pelos tecelões e bordadeiros, os primeiros "designers têxteis". Esses tecidos eram comercializados pelos *mercier-drapier*, responsáveis pela venda não só dos tecidos, mas também dos aviamentos necessários.

Para produzir um *grand-habit*, por exemplo, era necessário o envolvimento de vários profissionais. Os alfaiates faziam os *grand corps* (espartilhos) e os *panniers*, enquanto as costureiras eram responsáveis pelas *jupes* (saías) e pelo *pièce de stomach* (corpete). Já os *mercier-drapier* atuavam como "designers" da peça, montando as melhores combinações das peças e estilizando o vestuário conforme sua visão estética. Entretanto, toda essa logística complexa de confecção de uma peça era exclusiva da alta sociedade; as roupas dos camponeses eram produzidas em casa ou adquiridas de segunda mão.

O sistema de profissionais e a hierarquia estrita dos ofícios evidenciam que a complexa confecção de um traje de elite no século XVIII era uma arte têxtil. Por trás da opulência dos tecidos, rendas e bordados, há uma série de materiais e pontos de costura delicadamente feitos que garantiam não só a beleza e a forma, mas também a durabilidade e o ajuste da peça.

Nessa época, a confecção era feita manualmente, a habilidade do profissional era medida pelos seus pontos de costura e qualidade dos acabamentos. Muitas dessas técnicas de costuras e pontos manuais continuaram sendo utilizadas ou foram adaptadas para o uso em máquinas industriais, mas a ideia delas permanece a mesma dos períodos passados.

Um dos pontos fundamentais da costura histórica é o "ponto atrás", também chamado de *backstitch*. Quando visto pelo lado direito da peça, ele se assemelha muito ao ponto de uma máquina de costura, mas, por ser executado com linha dupla, é mais resistente e durável. É o ponto ideal para a união de grandes áreas que sofrem tensão, como laterais, cavas e costas das peças. Para sua execução, inicia-se o ponto do lado avesso do tecido e insere-se a agulha exatamente onde o ponto anterior terminou, criando uma linha de costura contínua, regulando o tamanho pela distância da agulha entre um ponto e outro. Há uma variação desse ponto, chamado "ponto atrás espaçado", no qual o novo ponto é iniciado no meio do ponto anterior e do atual, deixando um pequeno espaço sem costura. Esta variação era frequentemente utilizada para fazer bainhas, acabamentos de decotes e fixar forros.

Outro ponto simples e muito usado é o “ponto corrido”, ou *running stitch*. Este é, essencialmente, o mesmo ponto usado para alinhar, mas, feito com linha dupla, tornando-o um pouco mais resistente. Seu uso é indicado principalmente para a união provisória de partes e para costura não estruturais ou interiores, como pregas, ou para criar franzidos. Ele é feito movendo a agulha para cima e para baixo através do tecido, regulando o tamanho e a tensão. Se a costura for muito tensionada, o tecido irá franzir.

O ponto em espiral caracteriza-se por apresentar pontos diagonais sutis no lado direito do tecido, enquanto os pontos no avesso formam linhas retas. Quando é feito com linha simples, atua como ponto de alinhavo ou fixação, sendo usado para prender elementos estruturais como *buckrams* e *pads* ao forro da peça, podendo ser removido após a finalização. Caso seja feito com linha dupla, o ponto possui resistência para ser usado nas costuras de pontos de tensão.

O ponto de caseado pode ser usado para além das casas de botão. A depender do tamanho e das distâncias dos pontos, é possível utilizá-lo como bordado decorativo ou para impedir que o tecido desfie nas bordas. Esse ponto é feito com linha dupla e se inicia pelo avesso da peça, costurando logo acima dele o próximo ponto, passando a agulha por dentro da alça formada, seguindo assim até atingir a dimensão desejada.

Esses pontos, principalmente o ponto atrás, são usados para unir dois tecidos, e essa costura pode ser feita de várias técnicas a depender do projeto. A mais simples é a costura aberta, feita do lado avesso dos tecidos, utilizando normalmente o ponto atrás bem tensionado para evitar que o ponto fique visível do lado direito. No final, é necessário “abrir” as costuras, passando as margens com ferro. É possível também fazer algum acabamento nas bordas da margem de costura, seja algum ponto que evite o desfiamento ou até mesmo a aplicação de viés.

Outro tipo de costura é a costura espiral, feita com o ponto de mesmo nome. Para essa técnica, os tecidos precisam estar com as respectivas margens de costura vincadas e a costura é feita pelo lado do avesso, o mais próximo possível da borda. Evidências arqueológicas da antiguidade e idade média apontam que essa costura foi a primeira técnica desenvolvida (KISNER, 2025). Ela foi muito utilizada por preservar as margens de costura, permitindo ajustes futuros na peça.

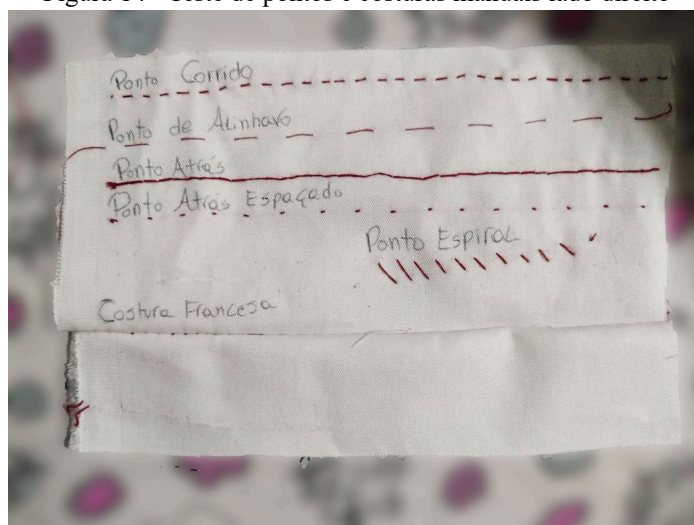
A costura invisível, também chamada de *ladder stitch*, é uma opção quando não quer que os pontos fiquem visíveis na peça. Para executá-lo, é preciso vincar as margens de costura dos dois tecidos e posicioná-los unindo os avessos. A costura é feita passando a agulha de

uma margem para a outra, através das dobras, de forma que os pontos fiquem escondidos. Ao se tensionar a linha, os pontos "desaparecem" na dobra do tecido, unindo as peças discretamente.

Já as costuras inglesas e francesas são exemplos de costuras usadas até hoje, usando a máquina reta, devido à qualidade de seus acabamentos. A costura francesa é ideal para a costura de tecidos finos, já que embute as margens de costura, proporcionando um acabamento limpo e resistente. Ao contrário da maioria das costuras de união, ela se inicia costurando os tecidos pelo lado direito e costurada novamente pelo avesso. Na costura inglesa, o processo se inicia pelo avesso, costurando a margem com ponto atrás. Essa costura é aberta com o ferro e um lado da margem é refilado. Assim, a margem mais larga é dobrada duas vezes, escondendo a outra margem, e uma costura invisível é feita sobre essa dobra, prendendo-a no lugar.

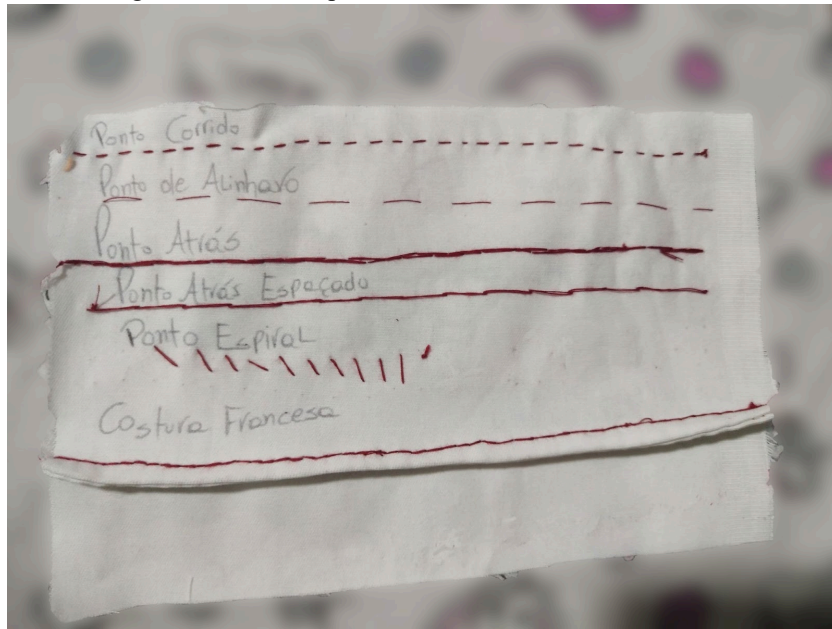
De todas as técnicas citadas, a *mantua maker's seam* é a mais complexa, sendo muito comum no *robe à la française*. O processo de costura se inicia unindo o direito de um tecido com o avesso do outro, vincando uma pequena margem de costura. Utilizando o ponto espiral, essa margem é costurada, tomando cuidado para pegar apenas o lado do avesso. Com o tecido aberto, o lado direito que não foi costurado é dobrado em cima da primeira costura, e essa dobra é costurada com um ponto atrás pequeno feito o mais na ponta possível. Para um acabamento melhor, o outro lado da borda, que está solto, pode ser costurado com pequenos pontos espirais. Alguns dos pontos e costuras citados podem ser visualizados nas figuras (Figuras 14 e 15) abaixo:

Figura 14 - Teste de pontos e costuras manuais lado direito



Fonte: Elaboração própria (2025)

Figura 15 - Teste de pontos e costuras manuais lado avesso



Fonte: Elaboração própria (2025)

Para além dos pontos de costura, a estruturação interna era um passo fundamental na confecção do século XVIII. Eram os materiais ocultos que sustentavam e esculpam a silhueta característica dos trajes da época. Atualmente, para garantir que partes específicas de uma roupa fiquem firmes e reforçadas, utilizamos a entretela industrial. No entanto, no século XVIII, esse reforço era conhecido como "*buckram*", um tecido de linho de gramatura alta endurecido com goma tragacanto. A técnica era frequentemente aplicada em casacos, cós, golas, carcelas e partes de corsets que precisavam de mais rigidez. Curiosamente, a lógica de construção permanece: ainda hoje, continuamos a entretelar essas partes para dar estrutura às peças.

Devido ao custo elevado e à crescente dificuldade de acesso a esse produto atualmente, é possível obter um efeito muito semelhante utilizando um tecido de fibra natural e goma xantana, espessante mais acessível para os recriadores históricos. O uso de amido de milho para uma goma caseira é viável, mas gera o risco de embolorar a peça e perder a rigidez com as lavagens, problemas que não ocorrem com as gomas tragacanto ou xantana. Para preparar, basta adicionar água quente lentamente na goma e, em seguida, espalhar sobre o tecido uniformemente, deixando secar ao sol. Caso seja necessário maior rigidez, o processo pode ser repetido.

Para garantir a sustentação da silhueta e a postura correta, o uso de barbatanas era indispensável, elas funcionam como um "esqueleto" que sustentava toda a engenharia das

roupas do século XVIII, impedindo que o espartilho se deformasse sob a pressão do uso (DORSEY, 2008).

O material mais nobre usado para essa função era o chamado *whalebone* (Figura 16). Apesar do nome sugerir ossos, tratava-se, na verdade, de placas de queratina extraídas da boca de baleias, esse sistema de placas é chamado de *baleen*. O uso desse material ocorreu devido à sua leveza, espessura fina e alta resistência, encaixando-se perfeitamente nas necessidades dos espartilhos. Além disso, as *whalebone* possuem memória térmica: com o calor do corpo, o material amolecia levemente e se moldava às curvas da usuária, tornando a peça progressivamente mais confortável. Como alternativa para esse material caro, os camponeses optavam pelo uso de lascas de madeira e plantas fibrosas resistentes, a exemplo do junco, para essa estruturação.

Figura 16 - *Whalebone* quebrado de um *stay*

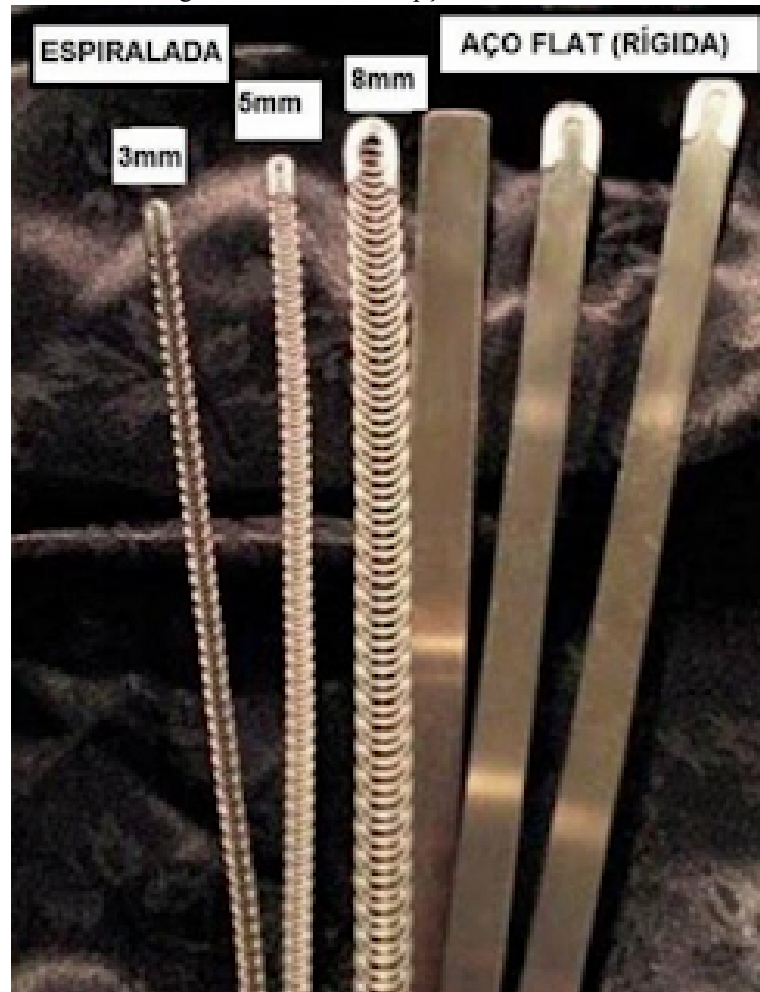


Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em:  
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WhaleboneCorsetStay.jpg>. Acesso em: 21 nov. 2025

Com a proibição da caça às baleias, de onde se extraía o *baleen*, a indústria precisou buscar substitutos. A partir do século XX, as barbatanas de aço tornaram-se o padrão, apresentando-se principalmente em duas versões. O aço flat, que são barbatanas planas, finas e pouco flexíveis. Já o aço espiral permite uma maior flexibilidade e possibilidades de formatos devido à sua composição, embora sejam menos estáveis que a barbatana de aço flat.

Há outras opções de barbatanas atualmente, além da de aço (Figura 17). As barbatanas de plástico têm um preço acessível, são fáceis de manusear, mas são pouco resistentes. Outra opção são as barbatanas costuráveis, que dispensam a necessidade de canaletas. Mas, graças aos avanços tecnológicos, foi desenvolvida na Alemanha uma barbatana sintética com características idênticas às do *whalebone* histórico, embora seu custo seja elevado.

Figura 17 - Diferentes opções de barbatanas



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: <https://tightlacing.blogspot.com/2007/11/barbatanas.html>. Acesso em: 21 nov. 2025

Além das barbatanas estruturais, outros elementos rígidos foram sendo desenvolvidos ao longo dos séculos para compor a estrutura do corset. O *busk*, por exemplo, é uma estrutura desenvolvida para fechamento do corpete na parte frontal, mantendo a peça reta e firme no centro da frente (Figura 18). Historicamente, os *busks* eram lâminas rígidas feitas de madeira, osso, marfim ou barbatana de baleia, inseridos em um compartimento central (uma espécie de "bolso") e fixados, por vezes, com uma fita, o chamado *busk point*. Outro componente importante são os *lacing bones*, tiras planas de aço com extremidades arredondadas e furos espaçados uniformemente (Figura 19). Essa peça dá suporte à estrutura para a tensão exercida pela de amarração na peça.

Figura 18 - Diferentes opções de *busk*

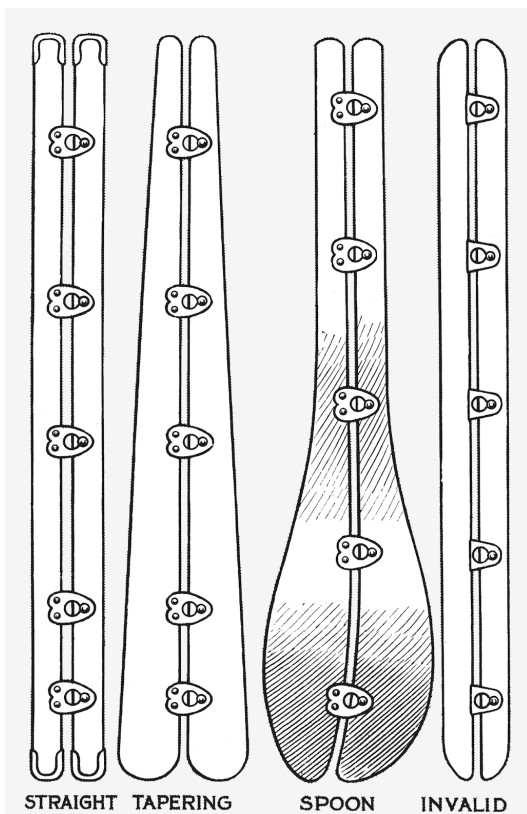


Figura 19 - *Lacing bone* e resultado de sua aplicação.



Fonte: Tight Lacing. Disponível em: <https://tightlacing.blogspot.com/2007/10/busks-o-spoon-busk.html#>. Acesso em: 21 nov. 2025

Fonte: Farthingales corset Disponível em: [https://www.farthingalescorsetmakingsupplies.com/blogs/tips-tricks/lacing-bones?srsId=AfmBOooAFO2TxIQ2g4qor9nZu4fD\\_reO7lM4c4f69unbryWYK15hK84q](https://www.farthingalescorsetmakingsupplies.com/blogs/tips-tricks/lacing-bones?srsId=AfmBOooAFO2TxIQ2g4qor9nZu4fD_reO7lM4c4f69unbryWYK15hK84q). Acesso em: 21 nov. 2025

Outra técnica utilizada na corsetaria é o *cording*, que consiste em criar uma texturização de nervura no tecido, resultando em um tecido com uma estrutura mais leve e flexível. Quanto mais próximos e numerosos forem os cordões, mais rígido e forte será o tecido final. A execução da técnica é simples, mas demorada, exigindo cuidado e paciência para um bom resultado. A costura é feita inserindo cordões entre duas camadas de tecido e costurando bem próximo a eles, mantendo firme no lugar, como finas canaletas. É possível inserir os cordões depois da costura com a ajuda de uma agulha. Essa técnica deve ser feita logo após o corte das partes do molde, pois, o *cording* pode diminuir o tecido, gerando problemas de encaixe ao longo da execução da peça.

Os bordados eram uma escolha frequente para adornar as roupas. Eles eram um indicativo da posição social, já que os materiais tinham um custo elevado e nem todas as mulheres tinham tanto tempo livre para se dedicar a bordar projetos grandes e complexos. É possível encontrar bordados tanto em peças femininas quanto masculinas (LARKIN, 2017).

Para bordados complexos, havia um profissional de design responsável por criar e desenhar esses padrões. Apesar de ser uma profissão mais masculina, algumas mulheres se destacaram nessa área, como Anna Maria Garthwaite (Figura 20). É importante ressaltar que esses profissionais apenas criavam o design, entregando para um trabalhador menos importante a execução dos projetos.

Figura 20 - Colete com design têxtil idealizado por Anna Garthwaite em 1746



Fonte: The Met Museum. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81136>. Acesso em:

21 nov. 2025

As costuras de bordado eram feitas de maneira minuciosa. Era utilizada uma diversidade de linhas e materiais para criar o efeito desejado, era comum bordar com fios de prata ou de ouro enrolados em fios de seda, deixando a peça ainda mais luxuosa. Muitos vestidos de casamento da nobreza utilizaram dessa técnica em sua confecção, o vestido de Sofia Magdalena (Figura 11), por exemplo, foi feito com essas técnicas de bordado. É possível observar bordados nas vestimentas dos camponeses também, porém eles eram mais simples que os da nobreza. (LARKIN, 2017).

Um tipo de bordado específico que não tem só uma função decorativa, mas também funcional, é o *flossing* (Figura 21), muito visto nas peças de corsetaria. Como as barbatanas são estruturas rígidas, o movimento constante gera um atrito capaz de rasgar o tecido nas extremidades das canaletas, fazendo com que a barbatana perfure a peça. A técnica consiste em bordar à mão livre um desenho nas pontas da barbatana, fixando-a na canaleta. Essa técnica pode ser feita a qualquer momento na peça e pede um conhecimento básico de bordado, exigindo um nível de técnica maior a depender da complexidade do design escolhido. É possível encontrar facilmente na internet modelos de *flossing* e tutoriais de como executá-los.

Figura 21 - Exemplos de *flossing* funcionais e decorativos



Fonte: The Balancing Past. Disponível em: <http://sidneyeileen.com/sewing-2/sewing/corset-detailing/flossing/>. Acesso em: 21 nov. 2025

É preciso reconhecer a imensidão dessa temática da construção de uma roupa. A análise aqui apresentada aborda apenas uma pequena, mas essencial, fração das técnicas de costura, dos materiais e das complexidades do vestuário do século XVIII. A diversidade de nomenclaturas e a variação de materiais e técnicas a depender da região tornam o estudo da confecção histórica um campo de pesquisa vasto e em constante evolução.

Para o recriador histórico ou para o profissional que busca a excelência na reconstituição de peças, é indispensável que se mantenha em um estado de pesquisa contínua. Somente a imersão constante em fontes primárias, registros visuais, manuais de época e estudos arqueológicos, como a análise de peças originais, poderá garantir que seus projetos atinjam os melhores resultados em termos de precisão histórica, fidelidade técnica e qualidade de acabamento. A arte da costura do século XVIII, portanto, é um convite permanente ao aprendizado e à dedicação minuciosa.

#### 4 O CASAMENTO E SEU PAPEL SOCIAL

Embora o casamento seja reconhecido por suas tradições e simbolismos marcantes, o modelo de união, impulsionado pelo amor e pelo companheirismo, é recente. Na Antiguidade e no início da Idade Média, o matrimônio era praticamente uma relação comercial organizada pelas famílias dos noivos, a escolha individual ou o amor entre os dois não era uma prioridade, já que o objetivo da união era firmar alianças políticas ou financeiras e garantir a linhagem familiar (ARAÚJO, 2002).

Cerimônias nupciais se configuram como eventos importantes em muitos dos registros históricos e seguem rituais que variam muito de acordo com a cultura e o período em que acontecem. Um dos exemplos de cerimônia nupcial é visto antes do século V, na Europa. Ela tinha início na residência da noiva, onde o pai transferia sua posse para o futuro marido em troca de bens, retratando a ideia da época da mulher como patrimônio. Após a transação comercial, acontecia o rito nupcial na casa do noivo, uma celebração que reunia diversas testemunhas no quarto para testemunhar a união carnal do casal (VAINFAS, 1986). Cabia à mulher a responsabilidade de gerar filhos, a infertilidade era amplamente rejeitada nessa sociedade, assim como o adultério por parte da esposa, que poderia ser punido até mesmo com sua morte.

A partir do século V, a consolidação da Igreja Católica, contando com crescente influência e poder, transformou gradualmente esse rito na Europa que hoje denominamos como ocidental. Inicialmente, a intervenção religiosa acontecia na bênção e no testemunho de uma autoridade religiosa durante a noite de núpcias. Posteriormente, a Igreja passou a condenar a sexualidade, defendendo os ideais de virgindade e castidade. A ideia de um casamento sagrado só ocorreu após o século XII, período em que a Igreja já exercia grande influência sobre a instituição. A cerimônia passou a ser realizada na própria Igreja, no lugar das casas, e passou a ser conduzida por um padre. Além disso, o matrimônio foi estabelecido como uma união monogâmica e indissolúvel.

Ao longo do tempo, com o declínio da influência absoluta social da Igreja, a moral e as regras matrimoniais perderam parte de sua força, e o casamento começa a se encaminhar para seu modelo atual. Nos períodos modernos, a crescente valorização da individualidade fez com que o matrimônio passasse a ser motivado pelo amor e paixão entre os noivos, tornando-se a mais frequente a partir do século XVIII. Apesar dessa mudança, a Igreja ainda mantém uma profunda ligação com os casamentos, já que a maioria ainda é celebrada em templos, e muitos casais ainda orientam sua vida a dois com base nos preceitos matrimoniais

de sua religião. Contudo, a visão e as normas das instituições religiosas precisaram se adaptar à concepção moderna de casamento. O divórcio é um exemplo, antes raríssimo, hoje é permitido com mais facilidade. A sexualidade também teve suas regras flexibilizadas, permitindo-se uma vida sexual ativa entre o casal não apenas para a procriação, mas também para o prazer. No entanto, alguns temas ainda geram debates no âmbito religioso, como o controle de natalidade no casamento, enquanto outros permanecem inalterados, como a manutenção da monogamia e a condenação ao adultério.

Atualmente, o casamento é uma instituição civil gerida pelo Estado em muitos países, podendo ou não ter influência religiosa, a depender da escolha dos noivos. No Brasil, também há outras formas de relacionamento com efeitos jurídicos, como a união estável. Ela ocorre quando duas pessoas formalizam seu relacionamento público e contínuo com o objetivo de constituir família e um futuro juntos. A documentação garante ao casal alguns direitos e deveres semelhantes aos do casamento, como a definição do regime de bens, por exemplo.

No Brasil, é comum casais optarem por morar juntos sem formalizar legalmente sua união. Para o judiciário, essa relação também se enquadra como união estável, já que ela pode ser reconhecida mesmo sem o documento, caso o casal possua as características citadas anteriormente, garantindo assim os direitos dos parceiros e dos filhos em caso de uma eventual separação (FREDERIGHI, 2022). Esse cenário demonstra como a maior parte das relações contemporâneas prioriza o amor e a convivência em vez da formalidade e do contrato, como acontecia antigamente.

Apesar das mudanças na motivação para o casamento, a definição dos papéis de gênero atribuídos a homens e mulheres no matrimônio ainda persiste. O modelo “*breadwinner-homemaker*”, proposto por William Goode em sua obra “*World Revolution and Family Patterns*”, descreve uma dinâmica familiar em que uma pessoa provê a renda e a outra é responsável pelo cuidado da casa e dos filhos. Nesse modelo, as tarefas domésticas são normalmente femininas e o sustento da casa, masculino. Com o acesso das mulheres a carreiras profissionais qualificadas e à Academia, essa dinâmica começou a se alterar. As mulheres passaram a acumular a função de provedoras, mantendo suas obrigações anteriores com a casa e criação dos filhos. No entanto, os homens, de modo geral, continuaram apenas com a obrigação de trabalhar fora, contribuindo raramente com as tarefas domésticas diárias.

Dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) de 2014 revelam que 42% dos casais brasileiros ainda organizam sua dinâmica familiar dessa forma tradicional. Apenas 12,6% dos casais, geralmente aqueles com alta escolaridade e renda, dividem as

responsabilidades domésticas e financeiras (GANDRA, 2024). Embora a dinâmica do homem provedor e da mulher do lar seja bastante conhecida, ela não é a mais comum no Brasil, já que na maioria dos casais, ambos contribuem com a renda familiar. No entanto, mesmo com os dois cônjuges empregados, o peso do trabalho invisível recai majoritariamente sobre a mulher. Essa sobrecarga pode, inclusive, gerar julgamentos de outras mulheres que vivem em situação semelhante, caso essas demandas não estejam sendo cumpridas.

É possível notar essa estrutura patriarcal se manifestando inclusive em casais LGBTQIA+. Nesses relacionamentos, persiste uma expectativa social de manutenção da heteronormatividade, onde uma pessoa do casal é esperada para cumprir o papel "feminino" e a outra o "masculino". Frequentemente, esses papéis estão relacionados a estereótipos de aparência ou personalidade dos indivíduos.

Além das cerimônias jurídicas e religiosas, o casamento é tradicionalmente celebrado com uma grande festa organizada pelos noivos. Esse mercado se tornou extremamente lucrativo, com expectativas de movimentar até R\$ 31,7 bilhões em 2025, segundo pesquisa da plataforma Casar.com, a maior do setor no Brasil. O levantamento também revelou que o ticket médio gasto por casal na festa será de R\$ 66 mil.

Esses valores elevados refletem a construção social de que o casamento é um sonho, especialmente para as mulheres. O mercado explora essa percepção, justificando seus preços exorbitantes de serviços e produtos com a premissa de que não há preço para a realização de um sonho. Dessa forma, casais são impulsionados a organizar festas cada vez mais elaboradas e personalizadas, contratando serviços e adquirindo produtos movidos pelas tendências do momento, difundidas pelas redes sociais. Um exemplo dessa dinâmica é o surgimento da profissão de *Storymaker*. Com a crescente necessidade de manter as redes sociais atualizadas e a correria do dia do casamento, esse profissional grava e posta conteúdo nos *stories* do Instagram, permitindo que os noivos aproveitem a festa enquanto suas redes sociais são atualizadas em tempo real. A necessidade desse profissional não existia há alguns anos, mas esse serviço vem se tornando cada vez mais requisitado para cobrir eventos importantes, além dos tradicionais fotógrafos e dos *videomakers*.

O casamento também se tornou um tópico altamente lucrativo para a criação de conteúdo online. Muitas mulheres anônimas constroem seu público compartilhando detalhes, fornecedores e dicas de seus planejamentos, atraindo outras noivas. Casamentos com algum detalhe incomum são os que mais viralizam, como o da influenciadora Carol Castro, que se

casou às 5h da manhã em um heliponto e gerou conteúdo sobre isso durante muito tempo, antes e depois do seu casamento.

Embora o casamento seja uma celebração dedicada a duas pessoas, o foco parece estar apenas na noiva. Desde a infância, muitas mulheres são ensinadas que o casamento é um sonho e uma grande conquista pessoal. Esse ideal se reflete em todo o processo do matrimônio, desde o planejamento até o grande dia, onde as vontades e necessidades da noiva costumam guiar as decisões, colocando o noivo em um papel secundário.

É comum que os homens participem menos do planejamento da cerimônia, deixando para a noiva e as mulheres ao seu redor a responsabilidade de decidir os detalhes do evento. No dia do casamento, a entrada da noiva é frequentemente o ponto alto da cerimônia. Independentemente de serem convidados do noivo, o interesse principal dos presentes se volta para a aparição da noiva e seu vestido.

Essa dinâmica exemplifica como os papéis de gênero permeiam o casamento, não apenas na vida a dois, mas também na própria cerimônia. A diferença na percepção do casamento entre homens e mulheres é evidenciada, inclusive, em brincadeiras sobre "casamento forçado", frequentemente expressas pelo noivo ou em itens como plaquinhas e topos de bolo. Essas mensagens, que retratam o casamento como uma infelicidade para o homem, são irônicas, considerando que o pedido de casamento geralmente parte dele.

#### 4.1 O TRAJE DA NOIVA E SEU SIGNIFICADO

Um dos elementos mais importantes na construção imagética do casamento contemporâneo é o vestido branco no estilo princesa, adotado pelo senso comum como um símbolo milenar de pureza. Contudo, essa padronização dos trajes de casamento é um fenômeno recente na história da indumentária, diferente do que se acreditava.

Na Antiguidade, a distinção do traje de noiva para um comum se dava pelos acessórios simbólicos, e não pela cor. Na Grécia, por exemplo, as noivas usavam sua melhor roupa para o casamento, com um acessório de cabeça chamado "*Stephane*", uma espécie de coroa que poderia ser feita de flores ou até mesmo metal. Um véu amarelo, o "*krokos*", também era utilizado para simbolizar a fecundidade da noiva, além do "*zone*" uma faixa amarela amarrada de forma específica representando a virgindade (KISNER, 2025).

Na Idade Média, o traje nupcial ainda não tinha uma cor específica e ainda era considerado a melhor roupa da noiva. Devido à quantidade limitada de roupas que as pessoas

tinham, o vestido de casamento continuava sendo usado normalmente, não havia um peso emocional na peça. Na nobreza, o simbolismo do traje de casamento estava intrinsecamente ligado ao poder financeiro familiar, e não à pureza da noiva. Nesse período, foi registrada também uma das primeiras tendências entre noivas, as mulheres da mais alta nobreza começaram a se casar de vestidos dourados (KISNER, 2025).

Um exemplo que chegou quase inteiro aos dias atuais foi o vestido da Margarida da Dinamarca usado em seu casamento em 1469 com o rei Jaime III (Figura 22). O tecido da peça era um brocado de cetim com fios de prata dourada que formavam padrões de flor de lótus, acredita-se ter sido fabricado na Itália. Sua túnica possuía aproximadamente 11 metros de tecido e custou cerca de 15 kg de ouro puro.

Figura 22 - Profissionais de restauração trabalhando no vestido de Margarida da Dinamarca



Fonte: Medieval Histories. Disponível em:

<https://www.medieval.eu/royal-golden-dress-from-ca-1400-returns-to-denmark/#:~:text=VISIT%2C91%2D7402%2D249%2D0>. Acesso em: 20 nov. 2025

Embora houvesse alguns registros de trajes brancos sendo usados em casamentos anteriormente, a virada histórica ocorreu com o casamento da Rainha Vitória, popularmente creditada pelo início da tradição, mas que não foi totalmente responsável por ela. O motivo da sua escolha não foi para simbolizar pureza, mas foi uma forma de demonstrar a valorização do comércio e indústrias inglesas. A escolha do branco como cor também foi um símbolo de seu poder, já que era uma cor difícil de se manter limpa. Seu vestido (Figura 23), feito de seda da região de Spitalfields e a renda produzida em Honiton, era uma mensagem política clara de como a rainha pretendia governar, exaltando os produtos ingleses. Devido à cobertura midiática de seu casamento, seu vestido pode ser apreciado e copiado fora da corte inglesa, garantindo sua popularização.

Figura 23 - Vestido de casamento da Rainha Vitória



Fonte: Fashion History. Disponível em: <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1840-queen-victorias-wedding-dress/>.

Acesso em: 20 nov. 2025

Entretanto, o uso do vestido branco para todas as classes sociais consolidou-se apenas no século XX. Nesse período, houve uma certa democratização dos conhecimentos de modelagem, corte e costura, devido à expansão dos cursos oferecidos por correspondência juntamente com a facilidade de aquisição de moldes. Assim, mais mulheres passaram a produzir suas roupas com mais técnica e a fazer peças mais complexas.

Posteriormente, durante a Segunda Guerra Mundial, o racionamento da seda, destinada à produção de paraquedas e mapas, impulsionou o uso de tecidos sintéticos, como a viscose (*rayon*), que possuía um caimento e aparência semelhante. Essa substituição tornou a “seda” mais acessível financeiramente, permitindo que a estética das roupas da realeza fosse finalmente replicada pelas massas. O vestido de noiva continuou mudando para acompanhar as tendências de moda do século XX, mas permaneceu com a cor branca e o formato que lembrava uma roupa de princesa, padrão que permanece até os dias atuais. (KISNER, 2025)

A hegemonia do vestido estilo 'princesa' carrega um simbolismo tão enraizado no casamento contemporâneo que o desvio desse padrão frequentemente resulta em julgamento social da noiva. Quando a noiva exerce sua individualidade e opta pela ruptura estética, escolhendo outras cores ou modelagens que fogem ao tradicional, a reação dos convidados tende a ser de estranhamento. Tal desconexão ocorre porque, para o corpo social, a subversão da vestimenta branca e volumosa é interpretada, muitas vezes inconscientemente, como uma quebra da própria sacralidade e do romantismo idealizado que o ritual deve performar (CASTILHO, 2009).

Embora a internet e as redes sociais tenham ampliado o repertório estético dos casamentos, não só do vestido, mas de todos os elementos presentes na cerimônia, a grande maioria das consumidoras ainda prioriza o arquétipo da saia volumosa, sustentada por anáguas, corpetes e rendas. Consequentemente, o mercado molda-se a essa preferência massiva, limitando a liberdade criativa dos designers, uma vez que propostas diferenciadas possuem baixa saída comercial. Isso cria um ciclo de exclusão: as noivas que buscam autenticidade fora do padrão enfrentam a escassez de oferta ou preços incompatíveis com seus orçamentos.

Além da noiva, a etiqueta nupcial impõe rígidas normas às convidadas, fundamentadas na premissa de que nenhuma mulher deve ofuscar a protagonista da cerimônia. Cores claras, brancos e excesso de brilho são “proibidos”, reforçando a hierarquia visual do evento. Além disso, para as mulheres ainda há a necessidade social de sempre estar com um traje novo nesses eventos. Observa-se, inclusive, uma nítida disparidade de gênero nessas normas

sociais. Para os homens, não há constrangimento social para o convidado que repete o mesmo terno em múltiplas ocasiões e nem julgamento por “parecer” o noivo.

Para além das coerções sociais e estéticas, observa-se a naturalização do desconforto físico da noiva. Os vestidos, muitas vezes excessivamente pesados e estruturados de forma rígida, restringem a mobilidade e a respiração. Contudo, esse sacrifício é normalizado culturalmente como um preço aceitável a se pagar pela manutenção da imagem idealizada, evidenciando como a estética nupcial prioriza frequentemente a aparência em detrimento do bem-estar do corpo feminino.

Desse modo, a indumentária nupcial contemporânea é um reflexo de uma construção histórica complexa, onde tradições inventadas, como a obrigatoriedade do branco, atuam mais como ferramentas de manutenção de status e padrões de consumo do que como símbolos ancestrais imutáveis. A análise evidencia um cenário paradoxal: ao mesmo tempo em que o mercado exalta o casamento como a realização de um sonho individual, ele impõe uma uniformização estética que restringe a autenticidade da noiva e normaliza seu desconforto físico em prol da imagem.

## 5. PROPOSTA DE COLEÇÃO

### 5.1 PROCESSO CRIATIVO

Para o desenvolvimento da coleção, foi utilizada uma adaptação do método proposto por Bruno Munari (1981) em seu livro “Das Coisas Nascem Coisas”, onde o autor estrutura o processo de desenvolvimento de um design em doze passos. A tabela abaixo (Tabela 01) descreve as etapas da metodologia que foram utilizadas:

Tabela 01 - Processo de desenvolvimento do design

Passo do Processo	Descrição	Como foi utilizado
P (Problema)	O problema surge de uma necessidade humana.	Desenvolvimento da coleção de moda;
DP (Definição do problema)	Delimita os limites e expectativas com as quais o designer vai trabalhar.	Desenvolvimento de uma coleção de moda conceitual para noivas;
CP (Componentes do problema)	Destrincha o problema em componentes para ser trabalhado de forma mais detalhada.	Definição do briefing, conceito e justificativa da coleção; Criação do moodboard e das cartelas; Desenvolvimento dos croquis;
CD (Coleta de dados)	Reúne todo conhecimento anterior sobre o problema e outras possíveis soluções.	Pesquisa de referências imagéticas de cores, texturas, materiais e formas;
MT (Materiais e tecnologia)	Materiais e tecnologia disponíveis para o designer realizar o projeto.	Escolha dos possíveis tecidos e aviamentos;
DC (Desenho de construção)	Construção em escala da solução	Desenvolvimento dos croquis;
S (Solução)	Caminho ou artefato criado para atender o problema e seus limites, dentro do seu contexto.	Desenvolvimento da apresentação da coleção;

Fonte: Elaboração própria a partir do método proposto por Munari (2025)

Após a aplicação da metodologia, definiu-se que o tema de inspiração da coleção será a dualidade de fascínio e perigo presentes nas obras góticas. Para delimitar ainda mais a busca por referências visuais, optou-se pela inspiração nos romances góticos protagonizados por vampiros. Obras como “*Carmilla*” (1872), de Sheridan Le Fanu, “*Drácula*” (1897), de Bram Stoker, e “*O Vampiro*”, de John William Polidori, retratam bem a dualidade entre o medo do ser monstruoso e a fascinação e curiosidade em desvendá-lo, fundamentais para o conceito da coleção. Apesar da maioria dessas histórias se passarem no século XIX, seu contexto e estética se encaixam perfeitamente na proposta escolhida para a coleção. Além disso, o desenvolvimento do romance nessas histórias ocorre sob uma perspectiva envolta em obsessão e fascínio doentio, frequentemente culminando em tragédia ou na perda da inocência da protagonista. Essa abordagem permite analisar essas obras através de uma visão distorcida do ideal matrimonial, focada na possessividade e no destino sombrio.

O conceito central da coleção, intitulada “*Veleno d' Amore*”, é estruturado sobre a estética e a complexidade emocional da literatura gótica clássica, utilizando a figura da noiva como um símbolo para explorar temas de fascínio, obsessão e subversão. A construção conceitual é reforçada por modelagens ousadas que visam questionar o dress code tradicional da noiva. Essa desconstrução se manifesta por meio de formas angulares, fendas e decotes profundos, peças de alfaiataria que subvertem a estrutura do terno e a inserção do tom de vermelho-sangue. A coleção a seguir propõe uma ressignificação da figura da noiva, distanciando-se lentamente dos simbolismos de pureza e dando lugar a silhuetas que denotam personalidade e força.

### 5.1.1 Conceito

Para sintetizar a proposta da coleção em um texto curto, foi desenvolvido o texto conceitual abaixo:

A coleção *Veleno d'Amore* mergulha nas profundezas do romance gótico e da sedução vampiresca. Inspirada principalmente nas narrativas clássicas do gênero, como “*Carmilla*” e “*Crônicas Vampirescas*”, a coleção retrata uma crônica visual da corrupção da virtude, um conto de amor e perdição destinado à noiva moderna. A paleta de cores se inicia com a predominância do cinza claro, simbolizando a pureza que precede a influência vampiresca. À medida que a narrativa avança, a sedução e fascinação pelo vampiro se aprofundam, representada pela intrusão gradual do vermelho-escuro. Os looks finais da coleção celebram a completa submissão ao destino vampiresco,

a noiva abraça sua nova natureza. O vermelho domina o tecido, expressando a culminação da paixão e da perdição. O vestido agora se torna um manto de poder e desejo, refletindo a nova e poderosa identidade da noiva. Veleno d'Amore é uma exploração da beleza na escuridão, da sedução na fragilidade e do poder na rendição. É um tributo à noiva que não teme abraçar seu lado mais sombrio, transformando a perdição em uma obra de arte.

### 5.1.2 Moodboard

Para transmitir a estética desejada para a coleção e extrair referências de cores, texturas e formas, foi desenvolvido o moodboard abaixo (Figura 24):

Figura 24 - Moodboard conceitual da coleção “Veleno d’ Amore”



Fonte: Elaboração própria (2025)

### 5.1.3 Cartelas

A cartela de cores escolhida (Figura 25) para a coleção possui uma base em tons de cinza claro, substituindo o tradicional branco nupcial, mas ainda se mantendo em tons visualmente próximos a ele. O cinza representa no conceito a ingenuidade e a pureza antes da corrupção e sedução dos vampiros. Os tons claros contrastam com os tons de vermelho escuro da paleta,

introduzidos gradativamente nas peças da coleção, representando a progressiva e crescente influência vampírica.

Figura 25 - Cartela de cores



Fonte: Elaboração própria (2025)

Para alcançar os efeitos desejados nas peças finais, foram escolhidos tecidos finos, comumente utilizados na moda festa. O Zibeline Glow (ou Zibeline Cristal) foi escolhido para as peças que demandam volume e estrutura. Caracterizado por um caimento pesado e encorpado, além de um brilho que causa efeito de “líquido” nas peças. Para as peças desenvolvidas no estilo de alfaiataria, optou-se pelo Crepe Dior. Ele possui um brilho acetinado sutil e um caimento ideal para modelagens precisas e estruturadas. Para o caimento fluido e esvoaçante, o tecido escolhido foi o Musseline Toque de Seda. Sua leveza e transparência contrastam com a rigidez dos outros tecidos estruturados. Para agregar no design desenvolvido, conferindo textura nas peças, foi escolhida uma renda bordada de tule com design floral e renda chantilly. A combinação de efeitos da cartela de tecidos escolhida também ajuda a compor a narrativa de dualidade construída na coleção.

Para complementar a escolha dos materiais têxteis e garantir a integridade estrutural e o acabamento estético das peças, foram definidos os seguintes aviamentos, comumente utilizados na confecção de moda festa e vestuário estruturado. Para a estruturação das peças, optou-se pela utilização de entretela de algodão termocolante, barbatanas plásticas, barbante para o *cording* e aros de sustentação. Já o fechamento optou-se pelo uso de zíperes invisíveis, colchetes, botões encapados e ilhós, juntamente com cordão rabo de rato. Atuando na confecção ou adorno das peças da coleção, temos a linha de costura de poliéster, viés de cetim, fio de silicone e pedrarias.

#### 5.1.4 Design de superfície

Para representar o grotesco da figura do vampiro e a desordem criada durante o processo de mordida, será desenvolvido um design de superfície espontâneo e manual. A técnica escolhida para a criação do efeito desejado é desfilar fios, formando emaranhados de filamentos que serão unidos e

ganharão resistência ao se misturarem com látex. Esse recurso tem como principal função reforçar a dramaticidade e a teatralidade da coleção, servindo de suporte ao conceito, assim, ele é de uso opcional pela noiva. Garantindo maior abrangência no público-alvo para um futuro uso comercial dos looks.

No protótipo desenvolvido, optou-se por não incluir esse design específico. Isso ocorreu porque o resultado alcançado foi inferior tanto ao esperado quanto à inspiração original. O material desejado, látex, não foi encontrado e o substituto utilizado nos testes, cola de silicone, não apresentou resultados satisfatórios. Espera-se que, com a realização de mais testes, seja possível incorporar a técnica nas futuras peças da coleção que serão confeccionadas. Abaixo, seguem dois exemplos da inspiração para este design têxtil (Figuras 26 e 27):

Figura 26 e 27 - Exemplos de design de superfície a ser desenvolvido



Fonte: Virtual Distortion. Disponível em:

<https://www.virtualdistortion.com/2012/05/22/nuno-feltd-vampire-bite-scarves-two-new/>. Acesso em: 20 nov. 2025

### 5.1.5 Croquis

Em consonância com o projeto e a pesquisa de coleção previamente estabelecidos, foram desenvolvidos oito croquis que representam visualmente as propostas de design da coleção "Veneno d' Amore" (Figura 28), demonstrando através do vermelho a corrupção gradual que o vampiro causa.

Figura 28 - Apresentação da coleção “Veleno d’Amore”



Fonte: Elaboração própria (2025)

O look 01 (Figura 29) é composto por um vestido longo com *corset* estruturado assimétrico e drapeado no bojo. A parte de trás apresenta um decote V adornado com um penduricalho de miçangas e uma pedra única que desce pelas costas. A saia é volumosa e drapeada.

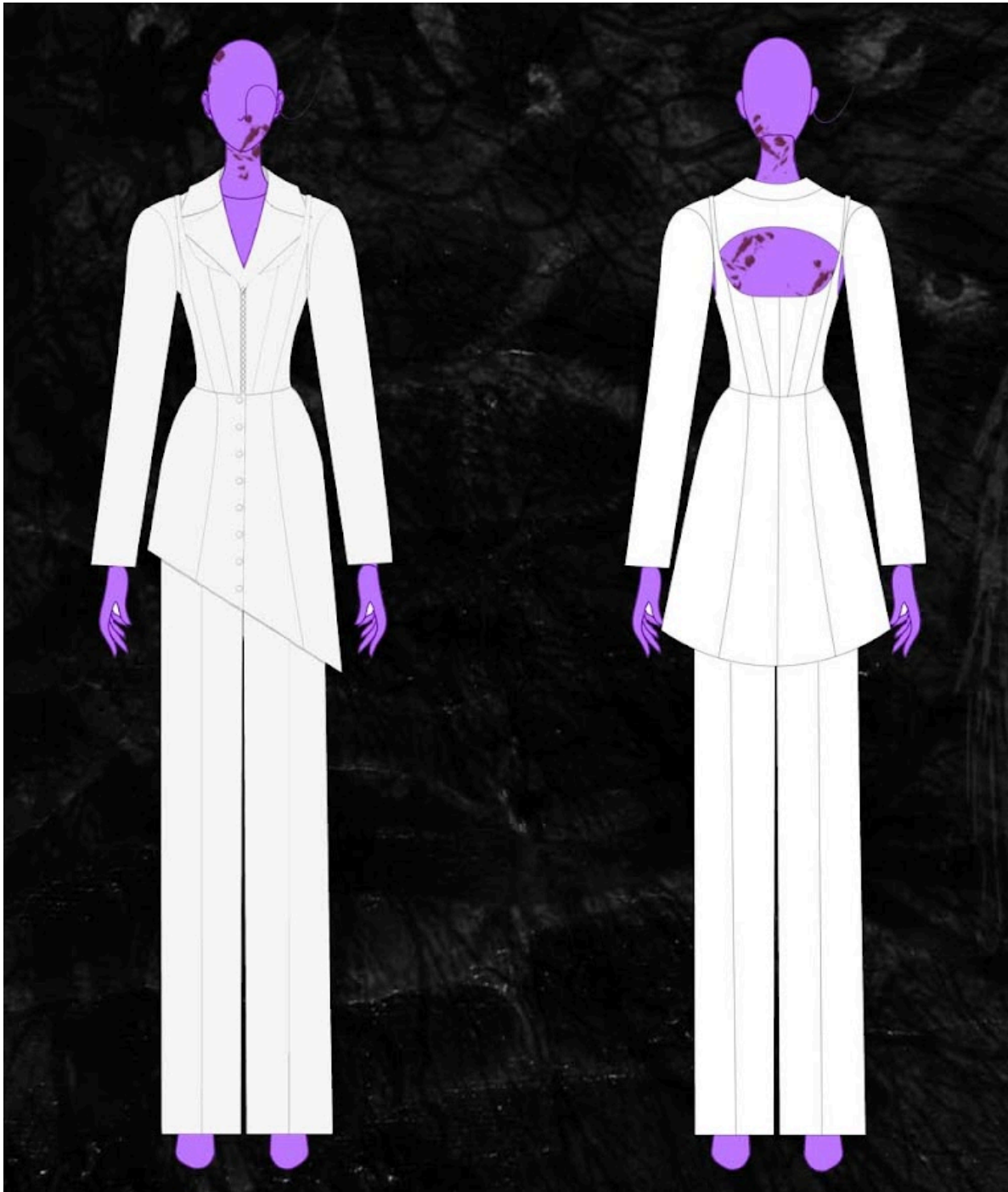
Figura 29 - Look 01 da coleção “Veneno d’Amore”



Fonte: Elaboração própria (2025)

O look 02 (Figura 30) consiste em um blazer com barra assimétrica e costas nuas, sobreposto por um corpete de alças com amarração frontal. É complementado por uma calça reta.

Figura 30 - Look 02 da coleção “Veleno d’Amore”



Fonte: Elaboração própria (2025)

O look 03 (Figura 31) consiste em um blazer de manga longa estruturado, levemente assimétrico na barra. As mangas e a pala são adornadas com renda. Complementando o visual, há uma cinta-liga com pingentes de miçangas, adicionando um toque especial nas coxas.

Figura 31 - Look 03 da coleção “Veneno d’Amore”



Fonte: Elaboração própria (2025)

O look 04 (Figura 32) é composto por um corpete estruturado com gola de blazer desconstruída, cintura em V e amarração frontal. A peça é combinada com uma calça de alfaiataria com recortes rendados. Nos ombros, há uma capa longa de gola alta com as costas abertas e aplicação de renda na barra.

Figura 32 - Look 04 da coleção “Veneno d’Amore”



Fonte: Elaboração própria (2025)

O look 05 (Figura 33) é um vestido com corset tomara que caia de decote baixo, com bordado de miçangas. A saia evasê apresenta uma fenda profunda, adornada com renda nas laterais. Complementa o look uma manga capa que cobre os braços e se estende até o chão, presa ao pescoço e com faixas decorativas no colo.

Figura 33 - Look 05 da coleção “Veleno d’Amore”



Fonte: Elaboração própria (2025)

O look 06 (Figura 34) consiste em um corset estruturado com decote e cintura em V. O busto e as costas são adornados com penduricalhos de miçangas. A parte de baixo é composta por uma saia volumosa e drapeada sobreposta a uma saia de renda.

Figura 34 - Look 06 da coleção “Veneno d’Amore”



Fonte: Elaboração própria (2025)

O look 07 (Figura 35) é composto por um vestido longo e fluido com recortes que se estendem até a barra. O decote halter, que se prende no pescoço, destaca a parte superior, enquanto as mangas longas e soltas caem delicadamente sobre os braços. Nas costas, um decote profundo é adornado por um pingente que desce até a linha da cintura.

Figura 35 - Look 07 da coleção “Veneno d’Amore”



Fonte: Elaboração própria (2025)

O look 08 (Figura 36) consiste em um vestido longo e fluido, com duas fendas frontais. O decote assimétrico forma uma ponta de um lado e uma abertura central em formato de gota de sangue. Sobre o vestido, há um corset underbust decorado com correntes bordadas.

Figura 36- Look 08 da coleção “Veleno d’Amore”



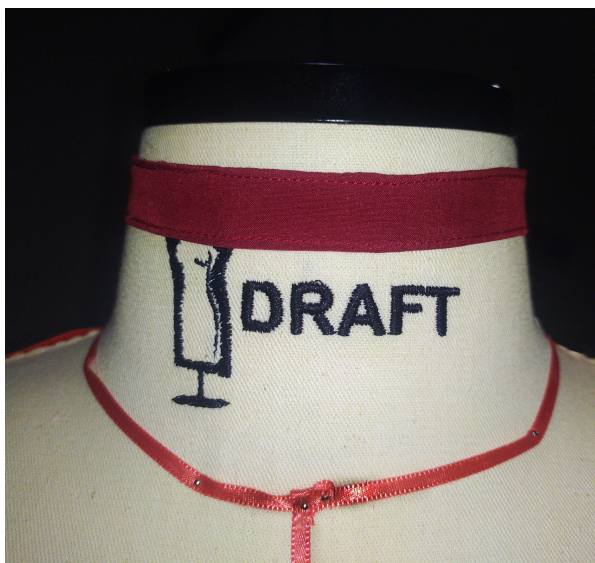
Fonte: Elaboração própria (2025)

## 5.2 CONFECÇÃO DO LOOK

Para compreender a aplicabilidade das técnicas de costura do século XVIII atualmente, o look 06 da coleção “Veleno d’Amore” (Figura 34) foi selecionado para a confecção de um protótipo. Das peças que compõem o look escolhido, o corset é o que mais possibilitou a experimentação e aplicação das técnicas escolhidas.

A primeira peça confeccionada foi a gargantilha (Figura 37), por sua simplicidade e rapidez de produção. O processo começou com o corte de uma tira retangular do tricoline nas dimensões de 40 cm x 8 cm, entretelada com uma entretela de algodão termocolante, para garantir uma maior estabilidade do tecido. Após esse processo, as margens foram dobradas 1 cm para dentro e a peça foi dobrada ao meio e vincada com o auxílio de um ferro de passar, resultando em um retângulo final com 3 cm de largura. Por fim, a peça foi costurada em toda a volta, utilizando o ponto atrás, e finalizada com a aplicação de um botão de pressão nas extremidades (Figura 38). Apesar dos pontos ficarem irregulares, deixando o acabamento manual inferior ao da máquina, o problema foi facilmente resolvido nas próximas peças após um treino dos pontos.

Figura 37 - Gargantilha finalizada



Fonte: Elaboração própria (2025)

Figura 38 - Detalhes da costura e do fechamento



Fonte: Elaboração própria (2025)

Após a conclusão da gargantilha, optou-se pela confecção do corset, criado com inspiração nos modelos históricos *Stays*. O primeiro passo foi a modelagem, desenvolvida utilizando a técnica

de "crepagem", um método prático que permite desenhar o design diretamente sobre o corpo (neste caso, um manequim tamanho 40). O processo consiste em envolver o manequim com filme plástico e, em seguida, aplicar camadas de fita crepe. Essa técnica permite visualizar e desenhar o modelo desejado diretamente no corpo, reduzindo a necessidade de grandes ajustes posteriores (Figura 39).

Figura 39 - Processo de crepagem e desenho da frente do modelo confeccionado



Fonte: Elaboração própria (2025)

Após a etapa de crepagem, o molde foi planificado (transformado em peças planas) e, então, foi adicionada a margem de costura de 1 cm. Para avaliar a necessidade de ajustes, um molde de teste foi cortado no tecido principal, o zibeline glow, e costurado na máquina para uma prova no

manequim. A prova revelou a necessidade de aprofundar a curvatura do molde do busto, pois havia um excesso de tecido no decote. Após as marcações desse excesso, o molde em papel foi alterado e a produção do corset final pôde ser iniciada.

Porém, essa primeira versão confeccionada não foi finalizada. Após uma avaliação detalhada da peça, constatou-se que os resultados estavam muito inferiores ao planejado. Por essa razão, mesmo faltando pouco para o término dessa versão inicial, a solução encontrada foi recomeçar a confecção, implementando as alterações necessárias no processo.

O primeiro erro notado nessa versão preliminar foi o uso do zibeline tanto como tecido principal quanto para o forro. Por ser um tecido naturalmente volumoso, ele conferiu à peça uma aparência "afogada" e visualmente desagradável. Esse problema foi resolvido com a substituição do forro por um tecido 100% algodão, o que eliminou o volume indesejado do corset. Além disso, apesar de o zibeline ser estruturado, suas fibras não têm muita estabilidade, dificultando bastante a estruturação do forro, já que o tecido perdia a forma facilmente, um problema que não ocorreu com o tecido de algodão.

Outro problema observado foi a diferença de tamanho entre o forro e o direito da peça, dificultando a etapa de forramento. Essa diferença ocorreu porque as partes foram cortadas e costuradas em momentos diferentes. Essa questão, somada à falta de estabilidade do zibeline, resultou na discrepância de tamanho entre as duas partes. A solução aplicada, além da troca do tecido de forro, foi o enfesto e corte simultâneo de todas as camadas de tecido, incluindo a entretela.

Além disso, a estruturação aplicada na primeira versão foi insatisfatória, sendo muito simples e sem muita experimentação das técnicas. Visto que o foco principal do trabalho é justamente a estruturação da peça, o forro foi elaborado novamente, incorporando mais técnicas. Dessa forma, o processo a seguir descreve a confecção da segunda versão do corset, a versão final.

A confecção dessa segunda versão do corpete começou com a montagem do enfesto em três camadas, permitindo o corte simultâneo de todas as partes. O enfesto foi composto por duas camadas de zibeline, duas de entretela e duas de tecido 100% algodão. Dessa forma, os lados direito e esquerdo de cada peça foram cortados de maneira simétrica.

Após o corte, foi fundamental organizar, numerar e realizar as marcações necessárias em todas as partes do corpete (Figura 40). Este cuidado foi essencial para evitar que qualquer peça seja colocada invertida ou costurada no local incorreto. Durante esta fase de organização, a entretela de algodão foi aplicada nas partes de zibeline para conferir estabilidade ao tecido e facilitar a manipulação durante a costura. O uso da entretela histórica, o *buckram*, no projeto foi descartado

devido à falta das gomas específicas (tragacanto ou xantana), e para evitar bolor ou perda da estrutura na peça, o uso do amido de milho, uma goma caseira, também foi descartado.

Figura 40 - Organização do corte e aplicação da entretela



Fonte: Elaboração própria (2025)

Após o alinhavo simples de todas as partes, a costura foi feita com o ponto atrás para o forro e com a máquina reta para o tecido principal. As costuras foram abertas com o ferro de passar, para melhor acabamento e facilitar a aplicação do viés para as canaletas das barbatanas. Essas canaletas foram feitas utilizando viés de cetim de 12 mm, que foi cortado do tamanho necessário e alinhavado, centralizando-o com cada margem de costura. A costura foi feita na máquina reta próximo às bordas do viés, de modo que a costura fique aparente do lado direito do forro (Figura 41). O excesso de tecido nas margens de costura foi refilado para melhorar o acabamento (Figura 42). Nas curvas acentuadas do busto, o viés foi costurado à mão com pontos invisíveis, pois na máquina não era possível costurar em linha reta na parte do volume do busto.

Figura 41 - Costura das canaletas



Fonte: Elaboração própria (2025)

Figura 42 - Canaletas finalizadas e refiladas



Fonte: Elaboração própria (2025)

Em seguida, foi aplicado o *cording*, que realmente deu à peça uma cara de roupa de época. Primeiramente, foi feita uma marcação a lápis para que ambos os lados do corset tenham a mesma quantidade de cordões e que fiquem simétricos. Por ser um processo feito pela primeira vez, optou-se por fazer a técnica em pontos específicos da peça, com um intuito mais decorativo do que para a estruturação. Foi necessário cortar pedaços extras do tecido de forro em tamanhos maiores do que a área a ser aplicada a técnica, já que ela consiste em fazer um “sanduíche” do cordão (Figura 43), desse modo o *cording* ficou visível apenas no forro da peça. A costura foi feita com o auxílio de um calcador de zíper na máquina reta, que permitia que a costura fosse feita bem próxima ao barbante. Apesar de trabalhoso, o *cording* gerou um excelente resultado, podendo ser um possível recurso estético para outras peças, não só para corsets (Figura 44).

Figura 43 - Averso do cording



Fonte: Elaboração própria (2025)

Figura 44 - Direito do cording



Fonte: Elaboração própria (2025)

Após testes no manequim, notou-se a necessidade de aros para a sustentação do busto. As marcações de altura dos aros foram feitas a lápis com a peça posicionada no manequim. As canaletas de viés de cetim foram alinhavadas à mão (figura 45) e costuradas na máquina reta, deixando sem costura a área das canaletas de barbatana que ficaram por baixo. Essas partes foram costuradas com pontos invisíveis no avesso do forro. Os aros foram inseridos tomando cuidado para ficarem do lado correto e as bordas do viés foram fechadas com pontos invisíveis.

Figura 45- Canaletas para os aros



Fonte: Elaboração própria (2025)

Outro elemento aplicado foi o *flossing*, bordados decorativos feitos com linha dupla vermelha para prender as barbatanas no lugar (Figura 46) . Um erro ocorrido nessa versão da peça foi a aplicação da técnica antes da costura do viés de contorno da borda, o que cobriu parte dos bordados e exigiu retrabalho para refazer o design. Os bordados da parte de baixo foram feitos com a peça já forrada, exigindo atenção extra para não costurar acidentalmente o tecido principal.

Figura 46 - Flossing decorativos

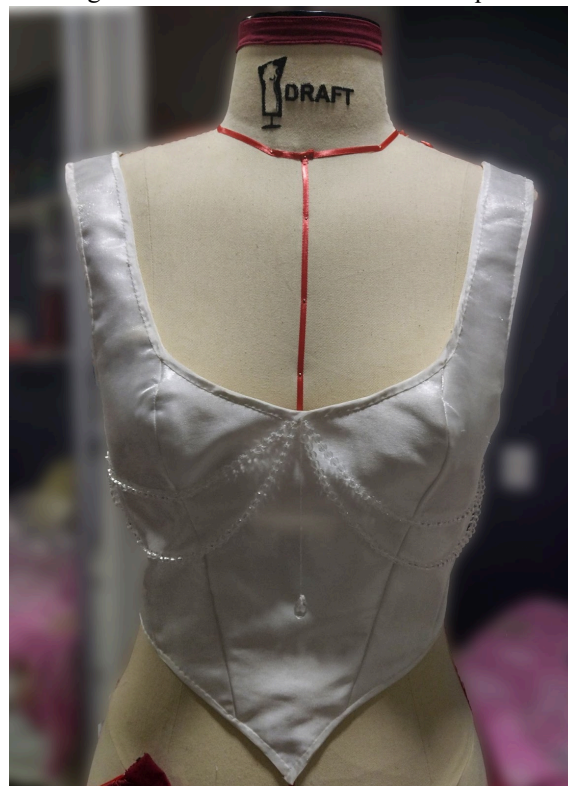


Fonte: Elaboração própria (2025)

O forro foi lavado e passado novamente para limpar as marcações feitas a lápis. O forro e o direito foram unidos com uma costura de 0,5 cm na máquina reta, deixando apenas a barra solta. Após isso, os ombros foram embutidos e costurados com ponto invisível. O acabamento das bordas da peça foi feito com o viés dobrado, costurado com pequenos pontos espirais no lado direito e no forro da peça, um processo demorado, mas que resultou em um acabamento mais bonito do que o obtido na máquina reta. Durante a costura do viés, o bordado de pedrarias também foi fixado no busto.

Por fim, mais duas canaletas de barbatana foram costuradas próximas ao centro-costas para estabilizar a amarração, essas foram as únicas canaletas com a costura visível do lado direito da peça. As barbatanas foram cortadas ligeiramente menores que suas canaletas e suas pontas foram arredondadas, elas foram passadas no ferro e inseridas nas respectivas canaletas. Por serem barbatanas de plástico, foram colocadas duas em cada canaleta, aumentando a resistência e estrutura da peça. Com as barbatanas no lugar, outra costura de 0,5 cm de margem foi feita na barra e novamente o viés foi costurado com pontos espirais do lado direito e do forro. Para finalizar a peça, a posição dos ilhós foi marcada e eles foram aplicados, e os *flossings* restantes foram bordados. A peça final pode ser vista abaixo (Figura 47 e 48).

Figura 47 - Direito do corset no manequim



Fonte: Elaboração própria (2025)

Figura 48 - Averso do corset



Fonte: Elaboração própria (2025)

A saia de renda vermelha foi confeccionada com dois materiais distintos: o forro de tricoline e a renda floral. A renda foi adquirida na cor branca, então, ela precisou ser submetida a um tingimento. Para se aproximar do tom de vermelho do forro, utilizou-se um corante sintético na cor vinho. O processo seguiu rigorosamente as instruções do rótulo do produto (Figura 49), sendo necessário o uso de um tubo inteiro de corante para atingir a cor desejada de um metro de renda.

Figura 49 - antes e depois do tingimento da renda



Fonte: Elaboração própria (2025)

O forro foi franzido na máquina reta, aproveitando toda a largura do tecido, até que sua medida se ajustasse à circunferência da cintura, de 70 cm. Já a renda, foi franzida manualmente, com o ponto corrido. Para garantir que o caimento final ficasse ajustado, o tecido da renda foi posicionado diretamente no manequim durante esse processo de franzido (Figura 50).

Figura 50 - Processo de franzido saia de renda



Fonte: Elaboração própria (2025)

Para o cós da saia, foi cortada uma tira de 8 cm de largura e com o comprimento da cintura. Esta faixa foi entretelada, e as margens de costura de 1 cm foram dobradas. Em seguida, o tecido foi dobrado ao meio e passado a ferro para vincar as marcações. As duas saias foram alfinetadas juntas, e o cós foi costurado a elas utilizando ponto invisível. Para o fechamento da peça, optou-se por um zíper invisível de 30 cm. Ele foi costurado com ponto espiral nas saias, sem incluir o cós, e costurado na máquina reta. Para fechar o cós, foi costurado em suas laterais um colchete embutido. O colchete foi utilizado para facilitar o fechamento do zíper sem que o mesmo fique travando (Figura 51).

Figura 51 - Zíper e colchete da saia de renda



Fonte: Elaboração própria (2025)

O restante da lateral da saia, abaixo do zíper, foi feito uma costura aberta utilizando o ponto atrás (Figura 52), e o acabamento da margem de costura foi feito com um ponto espiral simples. Por fim, a barra foi alinhada e costurada utilizando a técnica de bainha de lenço. A peça final pode ser vista abaixo (Figura 53).

Figura 52 - Costura da lateral



Fonte: Elaboração própria (2025)

Figura 53 - Saia de renda finalizada



Fonte: Elaboração própria (2025)

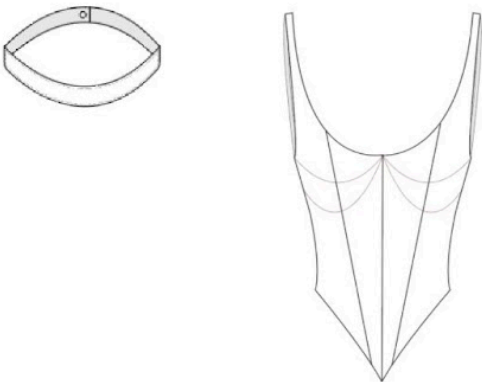
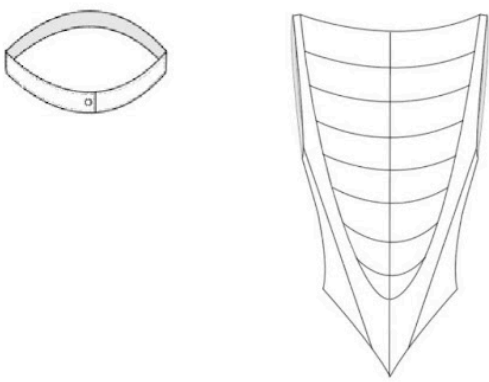
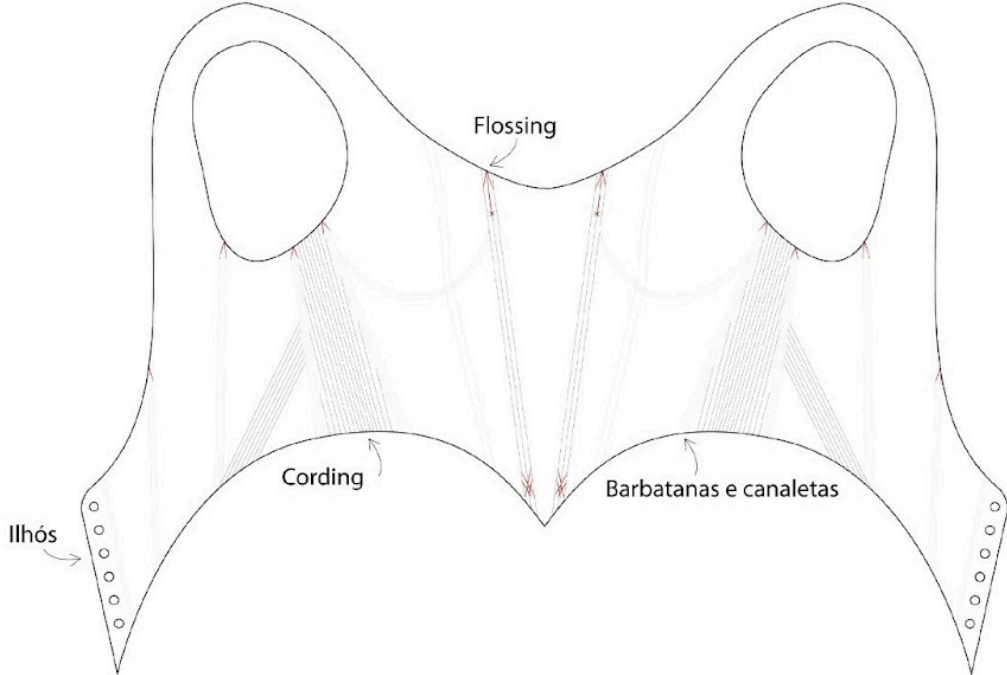
### 5.2.1 Ficha técnica da produção

O processo de confecção das peças também está descrito de forma mais objetiva na ficha técnica abaixo (Figura 54 a 60). O documento também detalha o desenho técnico das peças, os materiais utilizados (tecidos e aviamentos) e informa o tempo de execução de cada etapa.

Figura 54 - Ficha técnica do corset

## Ficha Técnica de Produto

Detalhes da peça	
Estilista: Ana Carolina Moreno	Modelista: Ana Carolina Moreno
Peça: Look 06 - Corset	Descrição da peça: Corset estruturado com cintura em V
Coleção: Veleno d'Amore	Data: 2025.2

Desenho Técnico	
Frente	Costas
	
Averso	
	

Fonte: Elaboração própria (2025)

Figura 55 - Segunda parte ficha técnica do corset

Tecidos					
Nome	Composição	Cor	Fornecedor	Quantidade (cm)	Preço por metro
Zibeline Glow	100% Poliéster	Off White	Charbel Tecidos	70	R\$ 32,00
Akira PT	100% Algodão	Off White	-	70	-

Aviamentos					
Nome	Composição	Cor	Fornecedor	Quantidade	Preço por unidade
Linha	100% poliéster	214 - vermelho escuro	Nova Era - Goiânia	1 un	R\$ 4,30
Linha	100% poliéster	010 - branco	Nova Era - Goiânia	1 un	R\$ 4,30
Viés de cetim estreito	100% acetato	Branco	Nova Era - Goiânia	1 un	R\$ 19,90
Entretela de tecido Ciabrafe	100% Algodão	Branco	Brasil Linhas - Goiânia	1 m	R\$ 26,60
Rolo de barbatana de plástico	100% poliéster	Branco fosco	Galeria dos Aviamentos - Goiânia	1 un	R\$ 24,50
Miçangas diversas	100% acrílico	Transparente e vermelho escuro	Galeria dos Aviamentos - Goiânia	5 un	R\$ 20,00
Fio de silicone	100% Poliuretano	Transparente	Galeria dos Aviamentos - Goiânia	1 un	R\$ 12,00

Grade de Tamanho							
Tamanho	único	36	38	40	42	44	46
Quantidade				1			

Sequência Operacional de Confecção		
Descrição	Maquinário	Tempo
<i>Modelagem</i>		
Preparação do manequim para a crepagem	Manequim de <i>moulage</i>	60 minutos
Modelagem por meio de crepagem do design	Manequim de <i>moulage</i>	90 Minutos
Corte e costura do protótipo no tecido final	Manequim de <i>moulage</i> e máquina reta	45 Minutos

Fonte: Elaboração própria (2025)

Figura 56 - Terceira parte ficha técnica do corset

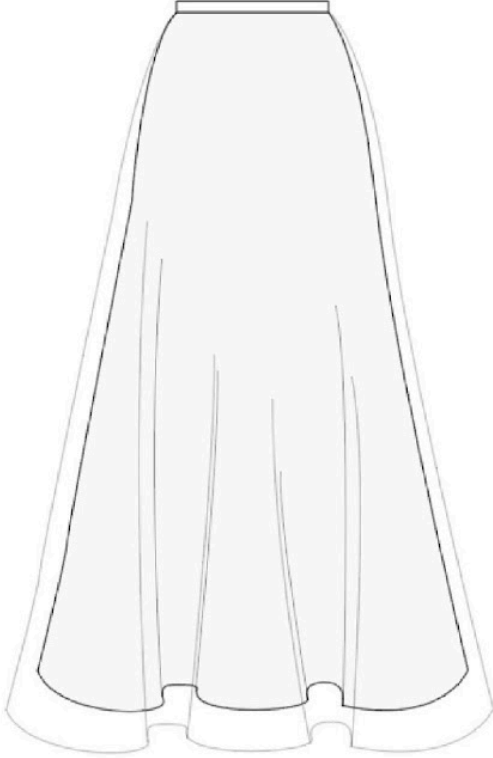
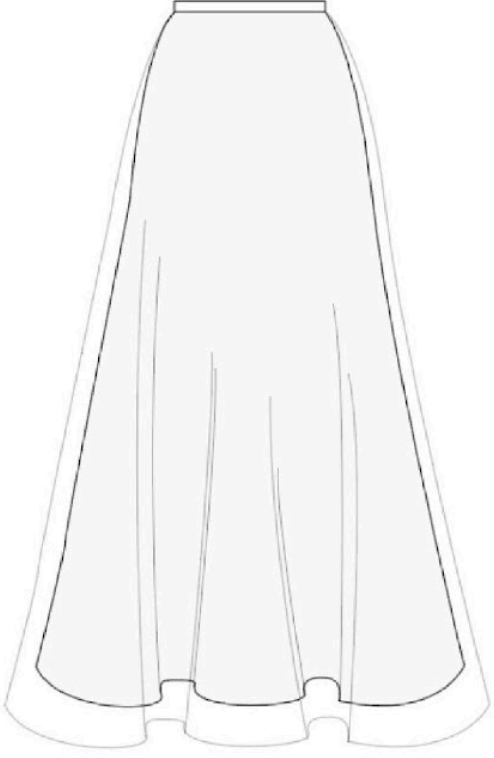
Ajustes de modelagem no molde em papel	Manequim de moulage e máquina reta	20 Minutos
<i>Colar</i>		
Corte de uma faixa de tecido de 40 cm x 8 cm	-	10 Minutos
Passadoria da peça ( Margem de costura e vinco no meio)	Ferro de passar	15 Minutos
Costura do colar com ponto atrás	Costura a mão	45 Minutos
Aplicação de colchete de pressão para o fechamento	Costura a mão	5 Minutos
<i>Corset</i>		
Enfesto e corte do forro, entretela e direito da peça	-	45 Minutos
Organização do corte e fixação de entretela no zibeline	Ferro de passar	25 Minutos
Alinhavo das partes do forro e do direito	Costura a mão	30 Minutos
Costura das partes do direito da peça	Máquina reta	10 Minutos
Costura das partes do forro	Costura a mão	60 Minutos
Abertura das costuras do forro e do direito	Ferro de passar	15 Minutos
Alinhavo das canaletas de barbatana e do aro de sustentação no forro e costura com ponto invisível das canaletas de barbatana do busto	Costura a mão	80 Minutos
Costura das canaletas restantes	Máquina reta	20 Minutos
Corte da segunda camada de tecido para o <i>cording</i>	-	10 Minutos
Costura do <i>cording</i>	Máquina reta	120 Minutos
Costura do forro com o direito	Máquina reta	10 Minutos
Elaboração do design das pedrarias	Costura a mão	45 Minutos
Costura dos ombros com ponto invisível	Costura a mão	20 Minutos
Costura do viés nas bordas da peça com pontos de alinhavo, prendendo também as pedrarias	Costura a mão	240 Minutos
Corte, acabamento e aplicação das barbatanas nas canaletas	-	15 Minutos
Costura da barra	Máquina reta	5 Minutos
Costura do viés na barra da peça com pontos de alinhavo	Costura a mão	90 Minutos
Costura do <i>flossing</i> decorativo na peça	Costura a mão	90 Minutos

Fonte: Elaboração própria (2025)

Figura 57 - Ficha técnica da saia de renda

## Ficha Técnica de Produto

Detalhes da peça	
<b>Estilista:</b> Ana Carolina Moreno	<b>Modelista:</b> Ana Carolina Moreno
<b>Peça:</b> Look 06 - Saia de renda	<b>Descrição da peça:</b> Saia evasê com renda
<b>Coleção:</b> Veneno d'Amore	<b>Data:</b> 2025.2

Desenho Técnico	
Frente	Costas
	

Tecidos					
Nome	Composição	Cor	Fornecedor	Quantidade (cm)	Preço por metro
Tricoline	100% Algodão	Vermelho escuro	Charbel Tecidos	150	R\$ 20,00
Renda bordada	100% Poliéster	Branco - (tingida manualmente para o tom final)	Charbel Tecidos	100	R\$ 35,00

Fonte: Elaboração própria (2025)

Figura 58 - Segunda parte da ficha técnica da saia de renda

Aviamentos					
Nome	Composição	Cor	Fornecedor	Quantidade	Preço por unidade
Linha	100% poliéster	214 - vermelho escuro	Nova Era - Goiânia	1 un	R\$ 4,30
Entretela de tecido Ciabrafe	100% Algodão	Branco	Brasil Linhas - Goiânia	1 m	R\$ 26,60
Corante para tecido sintético	Corante disperso e cloreto de sódio	61 - vinho	Galeria dos Aviamentos - Goiânia	1 un	R\$ 5,50
Zíper invisível 30 cm	-	Vermelho	Galeria dos Aviamentos - Goiânia	1 un	R\$ 2,30
Colchete	-	Preto	-	1 un	-

Grade de Tamanho							
Tamanho	único	36	38	40	42	44	46
Quantidade				1			



Seqüência Operacional de Confeção		
Descrição	Maquinário	Tempo
Teste de tingimento da renda em uma amostra do tecido	-	30 Minutos
Tingimento do tecido completo	-	90 Minutos
Franzido do forro até a circunferência da cintura	Máquina reta	10 Minutos
Franzido da renda até a circunferência da cintura	Costura a mão	50 Minutos
Corte e aplicação da entretela no cós	Ferro de passar	15 Minutos
Costura do cós nas saias	Costura a mão	90 Minutos
Costura do zíper na saia	Costura a mão	40 Minutos
Costura da lateral da saia	Costura a mão	105 Minutos
Costura da barra	Máquina reta	15 Minutos

Fonte: Elaboração própria (2025)

Figura 59 - Ficha técnica da saia principal

## Ficha Técnica de Produto

Detalhes da peça	
<b>Estilista:</b> Ana Carolina Moreno	<b>Modelista:</b> Ana Carolina Moreno
<b>Peça:</b> Look 06 - Saia principal	<b>Descrição da peça:</b> Saia longa franzida com fenda
<b>Coleção:</b> Veneno d'Amore	<b>Data:</b> 2025.2

Desenho Técnico	
Frente (Sem drapeado)	Costas (Sem drapeado)
	

Tecidos					
Nome	Composição	Cor	Fornecedor	Quantidade (cm)	Preço por metro
Zibeline Glow	100% Poliéster	Off White	Charbel Tecidos	600	R\$ 32,00
Akira PT	100% Algodão	Off White	-	70	-

Aviamentos					
Nome	Composição	Cor	Fornecedor	Quantidade	Preço por unidade
Linha	100% poliéster	010 - branco	Nova Era - Goiânia	1 un	R\$ 4,30
Entretela de tecido Ciabrafe	100% Algodão	Branco	Brasil Linhas - Goiânia	1 m	R\$ 26,60
Zíper invisível 30 cm	-	Branco	Galeria dos Aviamentos - Goiânia	1 un	R\$ 2,30

Fonte: Elaboração própria (2025)

Figura 60 - Segunda parte da ficha técnica da saia principal

Colchete	-	Branco	-	1 un	-
----------	---	--------	---	------	---

Grade de Tamanho							
Tamanho	único	36	38	40	42	44	46
Quantidade				1			

Sequência Operacional de Confeção		
Descrição	Maquinário	Tempo
Franzido do tecido principal até a circunferência da cintura	Costura a mão	90 Minutos
Modelagem do cós no formato da barra do corset	Manequim	20 Minutos
Corte e aplicação da entretela no cós	-	15 minutos
Costura do cós na saia	Costura a mão	100 Minutos
Aplicação do zíper na saia	Máquina reta	10 Minutos
Fechamento da lateral da saia	Máquina Reta	10 Minutos
Costura da bainha de lenço na barra da saia	Máquina Reta	30 Minutos
Corte da fenda	-	5 Minutos
Drapeado manual	Manequim	180 Minutos

Fonte: Elaboração própria (2025)

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa propôs-se a analisar a construção de roupas do século XVIII, transitando por áreas interdisciplinares para fundamentar teoricamente a coleção e o processo de confecção do protótipo. Mesmo que inconscientemente, muitas decisões artísticas e de confecção tomadas tiveram como base a pesquisa feita, fato notado apenas quando o texto final foi escrito.

Apesar da complexidade do tema principal, e principalmente, a dificuldade de acesso às fontes primárias do assunto, acredito ter reunido uma boa quantidade de informações sobre costura histórica. Mas é importante ressaltar a necessidade de pesquisa constante para os interessados na costura histórica. Este trabalho traz apenas uma pequena parte desse universo da moda histórica, norteando o leitor e o convidando a continuar a pesquisa de seus assuntos favoritos por conta própria.

A pesquisa demonstrou que muitas das técnicas e materiais empregados no século XVIII ainda são usados na atualidade, porém, os materiais evoluíram, e a costura foi adaptada para ser feita mais rapidamente, com o auxílio dos maquinários. Apesar disso, acredito que o conhecimento dessas técnicas ainda é útil para o setor de moda atual, principalmente se analisado em um contexto de produção sob medida ou em pequena escala. Muitos processos utilizados na confecção do protótipo foram inéditos para mim, apesar de já os conhecer teoricamente, esta foi a primeira vez que os pratiquei e os inseri em minha produção. Um exemplo simples disso é o alinhavo: eu não costumava alinhavar minhas peças, o que frequentemente gerava a necessidade de desfazer as costuras devido a erros. Tal problema ocorreu pouquíssimas vezes neste projeto, pois alinhavei boa parte das costuras feitas, costume que pretendo manter nas minhas próximas produções.

Outro ponto de destaque foi o *cording*, uma técnica que eu desconhecia, mas que me surpreendeu positivamente e que também pretendo continuar a utilizar em futuros projetos de corsetaria. Na verdade, todo o processo de estruturação e construção do forro foi extremamente positivo, resultando no melhor corset que já confeccionei até agora, com um visual e acabamento interno e externo de alta qualidade.

O contato mais aprofundado com o universo da costura histórica também foi enriquecedor, despertando o desejo de continuar a experimentar essa área, testando novas técnicas e, futuramente, talvez até reproduzindo uma peça completa a partir de moldes originais.

Apesar dos desafios na produção do protótipo e do tempo limitado, que me obrigou a desistir de algumas das ideias para o projeto, considero que o resultado final do trabalho foi muito positivo, dada a complexidade do tema escolhido. Percebe-se, portanto, que a moda histórica é um laboratório de técnicas e engenharia têxtil. Ao olhar para o passado e resgatar o rigor da confecção do século XVIII, o Design de Moda contemporâneo encontra não apenas inspiração estética, mas soluções práticas para construir um futuro da moda mais consciente, duradouro e artisticamente valioso.

## REFERÊNCIAS

A MODISTA DO DESTERRO. **Analisando um vestido de noiva do século 18 | SEGREDOS DA HISTÓRIA DA MODA.** Youtube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kzmPdNfbt58>. Acesso em: 17 maio 2025.

ARAÚJO, M. DE F. **Amor, casamento e sexualidade: velhas e novas configurações.** Psicologia: Ciência e Profissão, v. 22, n. 2, p. 70–77, jun. 2002.

BARRINGTON, Mandy. **Stays and corsets: historical patterns translated for the modern body.** 1. ed. New York: Routledge: Focal Press, 2015.

BIRTWISTLE, Sue; CONKLIN, Susie. **The Making of Pride and Prejudice.** London: Penguin Books, 1995.

CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem.** 2. ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2009.

CROWNSTON, Clare Haru. **Fabricating women: the seamstresses of Old Regime France, 1675–1791.** Durham: Duke University Press, 2001

DORSEY, S. **"For neatness, true fitting, shape and fashion": The craft and consumption of stays in eighteenth century America.** 2008. Tese (Mestrado em Artes) - University of Delaware, Delaware, 2008.

EILEEN, Sidney. **How to floss a corset** . In: SIDNEY Eileen. [S.l.]: Sidney Eileen, [s.d.]. Disponível em: <https://sidneyeileen.com/sewing-2/sewing/corset-detailing/flossing/>. Acesso em: 21 nov. 2025.

EXAME. **Setor de casamentos deve movimentar R\$ 32 bilhões em 2025.** [S. l.], 16 maio 2024. Disponível em: <https://exame.com/bussola/setor-de-casamentos-deve-movimentar-r-32-bilhoes-em-2025/>. Acesso em: 7 jun. 2025.

FLETCHER, Kate; GROSE, Lynda. **Fashion and sustainability: design for change.** Londres: Laurence King, 2012

FOGG, Marnie. **Tudo Sobre Moda.** Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

GANDRA, J. M. F. V.; WAJNMAN, S.; LUZ, L.. **Tipos de relações conjugais, papéis de gênero e diferenciais socioeconômicos no Brasil.** Revista Brasileira de Estudos de População, v. 41, p. e0286, 2024.

GOODE, W. J. **World revolution and family patterns.** Mouton: Unesco, 1963

Hallett, E.Y.\*, Marean, C.W., Steele, T.E., Alvarez-Fernández, E., Jacobs, Z., Cerasoni, J.N., Aldeias, V., Scerri, E.M.L., Olszewski, D.I., El-Hajraoui, M., & Dibble, H.L. **A worked bone assemblage from 120,000-90,000 year old deposits at Contrebandiers Cave, Atlantic Coast, Morocco.** iScience, 24(9), p. 102988. DOI: 10.1016/j.isci.2021.102988.

ITALIANO, Isabel Cristina; VIANA, Fausto. **O projeto Para vestir a cena contemporânea: o sistema “Vestir a cena”**. . Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, 2024. DOI: <https://doi.org/10.11606/9786588640982> Disponível em: [www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1241](http://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1241) . Acesso em 15 maio. 2025.

FREDERIGHI, D. **União estável – O que é, como funciona e quais os direitos?** [S.l.]: Jusbrasil, 9 maio 2022. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/uniao-estavel-o-que-e-como-funciona-e-quais-os-direitos/1493045396>. Acesso em: 20 nov. 2025.

KISNER, Pauline. **A verdadeira história dos vestidos de noiva - A Modista do Desterro**. Youtube, 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aGk8i19i3DU>. Acesso em: 20 nov. 2025.

KÖHLER, C. **História do vestuário** . Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2001

LARKIN, Alison. **Professional and Domestic Embroidery on Men’s Clothing in the Later Eighteenth Century**. *The Journal of Dress History*, v. 1, n. 1, p. 1-19, Spring 2017. Disponível em: <https://dresshistorians.org/wp-content/uploads/2019/03/The-Journal-of-Dress-History-Volume-1-Issue-1-Spring-2017.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2025

MARIE CLAIRE. **"Bridgerton" tem figurino do período regencial, mas sem compromisso histórico; entenda**. Marie Claire, 15 maio 2024. Disponível em: <https://revistamarieclaire.globo.com/moda/noticia/2024/05/bridgerton-tem-figurino-do-periodo-regencial-mas-sem-compromisso-historico-entenda.ghtml>. Acesso em: 18 maio 2025

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. Tradução de José Manuel de Vasconcelos. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

ROSENTHAL, Margaret F. **Cultures of Clothing in Later Medieval and Early Modern Europe**. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, v. 39, n. 3, p. 517-524, Fall 2009. DOI: 10.1215/10829636-2009-001. Acesso em: 17 maio 2025

STEELE, Valerie. **The corset: a cultural history**. New York: Yale University, 2001

THE DREAMSTRESS, c2011-2024. Disponível em: <https://thedreamstress.com/>. Acesso em: 17 maio 2025.

TIMESMITH. **The Isabella Project**. c2024. Disponível em: <https://www.timesmith.co.uk/isabella-project>. Acesso em: 17 maio 2025.

VAINFAS, R. **Casamento, amor e desejo no ocidente cristão**. São Paulo: Ática, 1986.

VIANA, Fausto; ITALIANO, Isabel C.. **Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XVIII**. . Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/9788572052238> Disponível em: [www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/292](http://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/292) . Acesso em 8 junho. 2025

VIGARELLO, Georges. **História da Beleza: O corpo e a arte de se embelezar do Renascimento aos dias de hoje.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2006

WAUGH, Norah. **Corsets and crinolines.** New York: Routledge, 2015

