

O MODELO E OS CAIPIRAS DE ALMEIDA JUNIOR: UMA ANÁLISE DOS ASPECTOS DA MODA

Autora: Tânia Maria Crivilin
Filiação institucional: Mestranda do
Programa de Pós Graduação em Artes-UFES.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar a obra *O Modelo*, 1897, pintada por Almeida Junior (1850-1899). A análise consiste em articular os aspectos da moda e as questões geradas a partir de estudos que constata a incompatibilidade existente entre a data presente na respectiva tela e a crítica encontrada na época do retorno do pintor para o Brasil, em 1882. Em um segundo momento, analisa ainda, os aspectos da moda representados nas telas com cenas rurais, com foco nas roupas usadas pelos caipiras. Desta maneira, o trabalho pretende lançar um novo olhar sobre a pintura de Almeida Junior, refletindo assim sobre as contribuições da análise da moda no contexto da pintura.

Palavras-chave: pintura do século XIX, Almeida Junior, caipira, moda e modernidade.

ABSTRACT

The presente communication has as its main purpose the analysis of the word O modelo,

[The model], 1897, painted by Almeida Junior (1850-1899). This analysis articulates the aspects of the fashion and questions generated since the study's identification of the incompatibility between the date in the painting and some critics articles found in the time of the back of the painter to Brazil, in 1882. In a second moment this paper aim to analyze the fashion represented on the paintings with rural scenes, specially about the fashion used by the caipiras. Thus reflecting about the contributions of the analysis of fashion in the context of painting.

Keywords: painting of the XIXth century, Almeida Junior, caipira, fashion and modernity.

MODA E CIDADE

O conceito de moda aparece no final da Idade Média e princípio da Renascença, ou seja, por volta do século XV. Momento em que o desenvolvimento das cidades, derivado do florescimento do comércio, e a organização da vida nas cortes promovem algumas modificações no comportamento da sociedade. A aproximação das pessoas em áreas urbanas promoveu uma melhor observação sobre as vestimentas umas das outras, e

despertou assim o desejo de imitar, principalmente àqueles que tinham maior projeção social. E assim os burgueses passaram a imitar as roupas dos nobres, os nobres para não se sentirem iguais aos burgueses inventavam sempre algo novo, e assim criou-se a engrenagem da moda¹.

Podemos dizer então que a moda surge com a Idade Moderna. A partir de uma análise etimológica temos que *modernus*, em latim, é o *modus hodiernus*, ou seja, o modo atual, o modo de hoje, o momentâneo, conceitos diretamente implicados no sentido da palavra moda². Vale ressaltar que mesmo a moda tendo se manifestado no século XV, sua intensificação se dá com a industrialização, com a urbanização, com os novos materiais e com a facilidade de circulação dos impressos, ou seja, elementos pertinentes a modernidade. Portanto, na cultura ocidental tudo que é novo, tudo que muda é moda, toda nova aparência é moda, e por esse motivo é moderna³.

Trazendo esta análise para o processo de urbanização da cidade de São Paulo, onde a cada dia identificava-se a chegada de pessoas do campo, sendo estas fazendeiros, que faziam parte da elite cafeeira, até pessoas simples, que iam em busca de trabalho. Desta maneira as pessoas passaram a conviver diante de uma realidade diferente da que conheciam no campo, onde o mecanismo de distinção social se dava a partir dos vínculos comunitários. Neste contexto a moda passou a funcionar como elemento para diferenciar e expressar a identidade de cada um ou de cada grupo⁴. Se nos remetermos ao início do capítulo, identificaremos a moda como um processo de imitação, e se faz importante também entendermos que no século XIX a França e a Inglaterra ditavam a moda para o mundo⁵. Em especial este modelo europeu é imitado no fim deste século, principalmente pela sedução da *Belle Époque* que trazia consigo os encantos do *Art Nouveau*, sendo assim o que encontramos no Brasil neste período é uma imitação da moda européia, em especial da moda de Paris. E isto em todos os sentidos, desde a roupa até os sapatos, as bolsas, os cabelos e os acessórios.

Como observa Perutti, a pintura, por se tratar de uma linguagem feita por imagens, constitui um lócus privilegiado para explorar o simbolismo relativo à moda⁶. Souza comenta em *O espírito das roupas* que “[...] a moda sempre foi um pretexto para a pintura, impondo, como a natureza, as suas formas ao artista”⁷. E considera ainda que “[...] na rua, no salão de chá, no teatro, deparávamos com figuras saídas dos quadros de Renoir, e que nem o pequeno regalo estava ausente”⁸. É o que nos confirmam também as gravuras de Constantin Guys, onde o registro da graciosidade feminina e os senhores de cartola nos trazem a exatidão da sociedade de então e o mesmo acontece com a cena *O Balcão* de Manet⁹. Ainda sobre a representação da moda na pintura Baudelaire considera em *Sobre a modernidade* que tudo que a mulher usa lhe é harmonioso, e completa com a pergunta: “[...] Que poeta ousaria, na pintura do prazer causado pela aparição de uma beleza, separar a mulher de sua indumentária?”¹⁰

MODA COMO TESTEMUNHO

Reportando-nos à pintura de Almeida Junior vejamos a tela *O modelo*, 1897 (fig. 01), onde temos na representação uma cena de interior de um atelier, tema recorrente na obra do pintor, como também na obra de outros pintores contemporâneos a ele, tanto nacionais como europeus.

O pintor retrata a moça com o rosto parcialmente encoberto por um chapéu, o que lhe confere certo recato. O chapéu, aparentemente de palha e ornado com um arranjo de tecido e tule, característico da década de 1880, normalmente era usado durante o dia, em estações mais quentes¹¹. Como já comentado anteriormente, a aglomeração formada nas cidades devido à industrialização ocasionou novos comportamentos e gerou inclusive o lazer nas horas de folga. Surge então o entusiasmo por vários tipos de esportes ao ar livre, e a mulher neste momento acompanha o homem buscando efetiva igualdade. As roupas para a prática de esporte acabaram se tornando referências para a roupa do

dia-a-dia, surgindo então o uso de roupas mais racionais, aparecendo a moda do costume que era uma roupa que fazia referência ao corte de roupas masculinas, que consistia em paletó, saia e blusa. Porém, no período referenciado, a saia apresentava uma série de repuxos na parte de trás, o que acarretava certo volume e ainda possuíam uma cauda, “[...] para desgosto de Ruskin¹² e outros, que mostravam como esses modelos deviam ser anti-higiênicos”¹³.

O tecido aparentemente de trama estruturada com padrão de listras, que também proporciona à roupa um efeito estruturado, traz em sua cor uma contribuição recente da indústria: os tingimentos à base de anilina¹⁴. Estes proporcionavam uma gama variada de cores vibrantes, e a possibilidade de ousadia nos padrões de listras, evidenciando assim o contraste das cores. Estes fatos trazem referências estéticas pertinentes à modernidade, bem como as contribuições da indústria para a moda. Tais representações denotam, portanto, a qualidade de observação do pintor.

Podemos notar também a silhueta bem marcada em decorrência do uso do espartilho, bem como a evidência do seu pescoço valorizado pelo cabelo preso. Notamos também o uso de um chapéu de palha de aba pequena, como comentado anteriormente, ornamentado com uma pequena amarração em tecido vermelho, típico da década de 1880, usado, geralmente, para andar nas ruas. Na verdade quando nos reportamos à data que está na pintura em estudo, 1897, tendemos a buscar as referências estéticas do *Art Nouveau*, pois a Europa neste período já festejava este estilo em cada detalhe da cidade: na arquitetura, nos cartazes, nos interiores dos espaços, nas artes plásticas, como também na moda. Este estilo privilegiava uma silhueta extremamente marcada pelo uso exagerado dos espartilhos, onde “[...] a linha em “S” da silhueta feminina, seguia a concepção do estilo que dava ênfase às curvas, e consolidava-se, sublinhando o busto realçado, os quadris arqueados e o ventre contraído”¹⁵. Os acessórios e complementos também seguiam a estética do *Art*

Nouveau, onde temos os chapéus de abas grandes e flexíveis, decorados com flores ou plumas. Quando dirigimos nosso olhar para a roupa da moça observamos que a rigidez do padrão de listras de seu costume e o chapéu com abas reduzidas, cria uma dicotomia em relação a este estilo, mas concorda com a estética da década de 1880, quando a ousadia das cores e dos padrões estava em alta.

Diante deste desacordo entre data e manifestações estéticas referentes à moda encontramos um dado importante. No artigo “Espaço para vida moderna” de Lourenço, para o catálogo da Exposição *Almeida Junior: um criador de imaginários*, a autora registra que há uma incompatibilidade entre a data apresentada na tela e algumas críticas encontradas na época do retorno do pintor para o Brasil, em 1882. No artigo escrito por Félix Ferreira para o *Correio Paulistano* de 3 de novembro de 1882 consta que, quando o pintor voltou de Paris participou da habitual exposição que acontecia na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Ferreira fez minuciosa crítica, sendo descritas algumas obras. Entre estas, relatam-se peculiaridades de duas pinturas com temas similares: *Descanso do modelo*, 1882, e outra possivelmente *O modelo*, 1897, que segundo Lourenço, é identificada pelo crítico apenas como “cantinho do ateliê de nosso artista em Paris”. Segue a reprodução de parte da crítica produzida por Ferreira, apresentado no artigo supracitado por Lourenço: “[...] o pintor está de lado, impedindo a fruição direta deste e também o rosto do modelo, parcialmente recoberto por um chapéu.”¹⁶ Na seqüência refere-se também à figura aparentando mais idade, ao canto, que mantém sombrinha enrolada. Estas observações, bem como outras apresentadas no texto de Lourenço, configuram fatores coincidentes com a tela *O modelo*. A historiadora apresenta-nos ainda um outro dado fornecido pelo proprietário da tela, ou seja, que havia sido realizada uma limpeza na obra, realizada pelo pintor Túlio Mugnaini.

Em presença dos dados apresentados acima surgem algumas dúvidas: se Almeida Junior teria repetido a obra, ou se teria havido alguma alteração, durante a restauração concretizada. Cardoso em *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*, foi taxativo em afirmar que os detalhes minuciosos descritos por Félix Ferreira em sua crítica à exposição de 1882, eliminam qualquer possibilidade de ter sido pintado após esta data¹⁷. Não seremos tão afirmativos, mas se juntarmos alguns dados como: a data da chegada do pintor ao Brasil, 1882, a data da exposição no Rio de Janeiro, 1882, a data da crítica de Félix Ferreira, 1882 e a referências estéticas das roupas usadas pela moça retratada, 1880, podemos entender que em relação à tela de 1882, existe uma coerência sincrônica. Se inicialmente consideramos o que observou Lourenço sobre Almeida Junior representar, de modo geral, as mulheres de acordo com a moda vigente no tempo¹⁸, podemos entender que há mais pertinência pensarmos que existiu uma tela *O modelo*¹⁹ que foi elaborada na década de 1880. Quanto à possibilidade da tela *O modelo* datada de 1897 ser uma repetição da cena de 1882, é possível também, pois não foi a primeira vez que Almeida Junior fez uma cópia de suas próprias produções. Temos passagem semelhante com a tela *O garoto: uma maior*, datada de 1882, trazida de Paris e exposta no Rio de Janeiro no mesmo ano, e outra menor quando o pintor já estava no Brasil, com data de 1886²⁰. Resta-nos a hipótese de a repetição das cenas tratar-se de uma encomenda ou de um desejo do artista. Em verdade, estes dados não são elucidativos, mas nos mostram o quanto a história não é estática, e que a sobreposição dos acontecimentos fazem parte do processo contínuo de sua construção e estes nos ajudam a repensar nossos estudos.

MODA CAIPIRA

Se anteriormente nos referimos à moda como sendo um resultado da formação das cidades, e se entendemos que caipira se refere àquele que está fora dos centros urbanos, que vive no interior, como discorrer sobre moda caipira? Na verdade não se trata de usar o termo moda a partir da ótica imposta pelo

capitalismo, mas sim a entendendo como um modo de agir e de viver de uma coletividade, que possa caracterizar o vestuário de determinado grupo de pessoas num dado momento²¹.

Entretanto, quando nos reportamos às pesquisas sobre o vestuário, parece unânime a aplicação do termo articulado à função da distinção social. Assim sendo, a roupa assume esta função distintiva e marca as diferenças entre as camadas sociais. Vemos ainda dentro do universo do vestuário, que este não só foi relacionado à distinção das classes, mas que também a trama dos tecidos era usada como elemento de comunicação entre os povos. Segundo Vincent-Ricard em *As espirais da moda*, os primeiros panos datam do início da Idade do Bronze e provêm da arte dos cesteiros, já que na cestaria encontramos a coerência fundamental para o conceito de cruzamento de fios, que é a base do tecido²². Deste modo, houve a modificação dos fios, bem como uma variação no entrelaçamento destes, ocasionando uma diversificação no aspecto dos tecidos. O que resultou na formação de alguns padrões, antes até do surgimento da estamparia. Vincent-Ricard observa que “[...] ao longo do tempo, os motivos dos cruzamentos se tornaram linguagens peculiares a cada povo, a cada civilização; e os tecidos com seus signos tornaram-se meio de comunicação”²³.

Dentro desta digressão sobre o vestuário chegamos ao papel simbólico exercido pelo tecido. Temos na Bíblia o simbolismo que era atribuído aos materiais naturais: tanto no Levítico como no Deuternômio rejeita-se formalmente a mistura de lã com o linho.

Tal mistura de tecidos era proibida com o objetivo de respeitar a especificidade de cada forma de existência: a vida nômade e a vida sedentária. Esaú, o pastor, veste-se com a lã de seu rebanho, enquanto Jacó, já sedentarizado, veste-se de linho. (VINCENT-RICARD. 1989: 177).

O relato mítico não faz mais do que mostrar de forma didática o secular confronto de dois gêneros de vida: a agricultura e a criação animal. Até o século XV essa proibição é mantida no estatuto dos ofícios: os tintureiros só podiam tingir seda, lã, tecidos lisos não trabalhados e tecidos pisoados. As transgressões eram punidas com pesadas multas²⁴.

A autora prossegue observando que na França a proibição da mistura de fios de origem diversa se manteve até à era industrial, e a fabricação de tecido misto adquiria dois sentidos: o de abuso ou de libertação de determinada classe, o que podia ocasionar um desligamento sócio-cultural. Contudo observa-se que com a chegada da era industrial tais regulamentos deixaram de existir e deram espaços para outros como podemos ver o que aconteceu com o processo de estamparia. Vincent-Ricard nos alerta para o que se vê nos países industrializados é o florescimento de desenhos que cobrem tecidos baratos, motivos de formato pequeno que ocultam o aspecto pobre do tecido. Estes tecidos se tornam um chamariz para classes de pouco poder aquisitivo, e também funcionam como indicativo de distinção social.

Aliado ao sentido simbólico que o vestuário adquiriu diante dos processos têxteis e de estamparia, existia a complexidade das criações das roupas, onde cores como o azul e o vermelho e alguns elementos foram usados como indicativo hierárquico. Laver em *A roupa e a moda*, observa que os homens usavam o rufo²⁵ no século XVI para mostrarem que não precisavam trabalhar ou mesmo realizar qualquer tarefa que exigisse esforço. As roupas usadas para o trabalho eram menos elaboradas e não deveriam atrapalhar os movimentos, sendo necessário o uso de bom senso e praticidade.

Diante da explanação apresentada podemos perceber que as roupas dos caipiras retratadas por Almeida Junior contemplam desde considerações têxteis, cores, como também elementos de estamparia, simplicidade e praticidade das formas. Se observarmos, por exemplo, nas telas, *Caipira picando fumo*, 1893 e *Amolação Interrompida*, 1894, percebemos certa similaridade na representação das roupas nas duas telas.

São representações de figuras masculinas inseridas em ambientes rurais; as duas estão de pés descalços, usando uma camisa branca com abertura até a metade do peito, com gola padre, indicando que a camisa era vestida pela

cabeça, mangas compridas fechadas por pequenos punhos. Esta peça é similar a *chemise* apresentada por Laver²⁶ e Callan²⁷ como peça branca usada sob as roupas, feitas de algodão, linho, cambraia ou seda. Laver nos apresenta também que era comum pessoas mais simples usarem a *chemise* no dia-a-dia. O aspecto do tecido é semelhante ao descrito por Lourenço, quando a autora se refere à tela *Garoto com banana*, 1897, “[...] camisa simples de pano barato”.²⁸

As calças compridas nas duas telas também se assemelham, tanto na forma como estão sendo usadas, arregaçadas até a canela, como nos tecidos, que são de tonalidades escuras. Com exceções para o tecido de *Amolação interrompida* que apresenta padrão de listras estreitas, também referenciada por Lourenço como pano barato²⁹, e para a ceroula que aparece por baixo da calça em *Caipira picando fumo*. Percebe-se que há uma praticidade nesta escolha, pois, sendo de tonalidades escuras, as calças suavizam o aparecimento de manchas que possivelmente surgem em decorrência das atividades diárias dos caipiras estarem ligadas a terra. Já as camisas brancas de algodão, conferem a função de conforto e proteção, uma vez que o sol e o calor percebidos nas representações de Almeida Junior são sempre muito intensos. Ainda com relação ao sol e ao calor, nota-se o uso de um lenço de cor amarela e com estampas na cabeça do caipira de *Amolação interrompida* e, mais atrás, a presença do chapéu de palha que está no chão. Dois artifícios para amenizar os efeitos do calor.

Na tela *Caipiras negaceando*, 1888, encontram-se os caipiras vestidos basicamente da mesma forma descrita nas duas telas anteriores, com exceção para o que está no centro da composição, que está de pé e apresenta uma peça escura por cima da camisa branca. Lourenço se refere a esta peça como uma espécie de colete chamado de *surtum*³⁰, mas entendemos que esta peça sugere ser um paletó sem mangas, principalmente pelo comprimento, pela gola

e pelos bolsos. Os coletes normalmente são mais curtos, com golas e bolsos pequenos³¹.

Ainda com relação à roupa dos caipiras encontramos nas telas *Caipira pitando*, 1895, e *Violeiro*, 1899, uma variação nas camisas, ambas apresentam o padrão xadrez. Devemos observar que a tela *Caipira pitando* é um retrato, onde o retratado está olhando para o espectador enquanto pita seu cigarro de palha. Apesar de Almeida Junior ter feito referência ao ambiente natural do caipira, pelo registro da parede que está ao fundo este não aparenta estar entretido com suas atividades diárias, como nas telas mencionadas anteriormente, assim como em *Violeiro*, onde o caipira aparece em momento de lazer tocando viola e cantando em parceria com uma mulher. Callan observa que o xadrez foi muito usado em comemorações, o que contribuiu para sua popularização³². É possível que para momentos de descontração, fora da atividade diária, o caipira se vestisse de maneira especial como em dias de comemoração.

As mulheres que estão representadas em cenas rurais apresentam-se basicamente da mesma forma, ou seja, com roupas similares entre si, assim como os caipiras analisados acima. Todas sempre de saias longas e blusas de mangas compridas, como os hábitos estabelecidos no final do século XIX, e apresentando apenas variação nas estampas e nas cores. São roupas de aspecto simples, sem detalhes para a elaboração. Em *Recado difícil*, 1895, a mulher veste saia comprida com ligeiro franzido na cintura. A saia tem cor acinzentada e estampada com pequenas flores de cor laranja e vermelha. O aspecto do tecido da saia nos sugere ser de “chitinha”, um tecido de algodão com estampa de flores miúdas que, segundo Callan, é um pano considerado pobre e usado em roupas caipiras³³. A blusa de cor escura apresenta um discreto padrão de xadrez e por cima, jogado nos ombros, um lenço de cor vermelha com flores mais claras.

Em *Saudades*, 1899, temos da mesma maneira a mulher retratada com saia longa e uma blusa por cima, envolvida por um xale. A cor escura prevalece na roupa, de certo por se tratar de um caso de viuvez como comenta Monteiro Lobato em Santa Rosa “[...] Uma mulher do povo contempla o retrato do marido morto”³⁴.

Em *Violeiro* a figura da mulher só nos é revelada na pintura do quadril para cima, mas podemos imaginar sua longa saia que desce até os pés. Temos de novo o elemento do lenço, assim como em *Recado difícil*, compondo a sua roupa e da mesma forma a mistura de diferentes estampas junto a padrões de listras. Nas duas telas percebe-se que o uso do lenço sobre a blusa exerce a função de complemento, como um acessório e não de proteção, demonstrando assim o gosto da mulher do campo em se arrumar.

Pelo que foi descrito, a partir das representações percebe-se que as roupas das pessoas do campo refletem as ações do seu dia-a-dia, ou seja, o compromisso com um trabalho que exige do corpo movimentos específicos que não devem ser limitados com o uso de roupas complexas, concordando com o que observou Laver anteriormente.

¹ LAVER. 1989: 62.

² As análises etimológicas foram feitas a partir do: HECKLER, Evaldo. Dicionário morfológico da língua portuguesa. São Leopoldo: Unisinos, 1984: 2767/68 e HOUAISS. 2001: 1544/1940/1941.

³ O que é a história da moda. Disponível em < <http://www.fashionbubbles.com/2008/o-que-e-a-historia-da-moda-parte-12/>>. Acesso em 05/03/2009.

⁴ CARDOSO. 2000: 56.

⁵ LAVER. 1989:213.

⁶ PERUTTI, D. C. *Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Junior*. V.I. 2007. 262 f. Dissertação de Mestrado em Antropologia social – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007: 106.

⁷ Op. Cit.1987: 38.

⁸ Id. Ibid.: 37.

⁹ SOUZA. 1987: 72.

¹⁰ Op. Cit.1996: 55.

¹¹ Id. Ibid.: 72.

¹² John Ruskin, (1818-1900), foi escritor, crítico de arte e sociólogo inglês. Viveu a dicotomia entre os antigos costumes sociais e os emergentes decorrentes da Revolução Industrial.

¹³ LAVER. 1989: 196.

¹⁴ Id. Ibid.:191.

¹⁵ SENAC. DN. 2005: 29.

¹⁶ LOURENÇO. 2007: 201.

¹⁷ CARDOSO. 2008: 120.

¹⁸ LOURENÇO. 2007: 144.

¹⁹ Não sabemos ao certo o nome, uma vez que Félix Ferreira se referiu a esta como “o cantinho do ateliê de nosso artista em Paris”.

²⁰ LOURENÇO. 2007: 69.

²¹ Conceito extraído do: HOUAISS. 2001: 1940.

²² VINCENT-RICARD. 1989: 175.

²³ Id. Ibid.:175.

²⁴ Id. 1989: 178.

²⁵ Rufo é um tipo de gola alta que impossibilita o movimento do pescoço e produz um aspecto altivo causando impressão de superioridade, muito usada no século XVI.

²⁶ LAVER. 1989: 74.

²⁷ CALLAN. 2007:86.

²⁸ LOURENÇO. Dissertação de Mestrado. ECA/USP. 1980: 88.

²⁹ Id. Ibid.:83.

³⁰ Id.: 81.

³¹ CALLAN. 2007: 92.

³² Id. Ibid.:339.

³³ Callan completa o sentido do uso do termo considerando que Chita tecido popular de algodão com cores vivas e estampas florais, originário do Chintz indiano e produzido no Brasil desde o início do século XIX., até hoje associado á cultura popular brasileira. A chitinha tem estampas florais miúdas; e o chitão , estampas de flores graúdas. Id. : 86.

³⁴ SANTA ROSA. 1999: 31.

REFERÊNCIAS

CALLAN. *Enciclopédia da moda*. São Paulo: companhia das Letras, 2007.

CARDOSO. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

_____. *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008: 120.

Hats. Amsterdam: Pepin Press, 2000.

HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LAVER. *A roupa e a moda*. São Paulo: companhia das Letras, 1989.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Reveno Almeida Junior*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. ECA/USP, São Paulo, 1980.

_____. *Almeida Junior: um criador de imaginários*. Catálogo da exposição do 1º centenário da Pinacoteca do estado de São Paulo. São Paulo: Pancron Indústria Gráfica, 2007.

O que é a história da moda. Disponível em

< <http://www.fashionbubbles.com/2008/o-que-e-a-historia-da-moda-parte-12/>>. Acesso em 05/03/2009.

PERUTTI, Daniela Carolina. *Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Junior*. V.l. 2007. 262 f. Dissertação de Mestrado em Antropologia social – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SENAC. DN. *A Moda no século XX*. Maria Rita Moutinho; Máslova Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2005.

SOUZA. *O espírito das roupas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VINCENT-RICARD. *As espirais da moda*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

Currículo Resumido da Autora Tania Maria Crivilin

Mestranda em História e Crítica da Arte - UFES (2008-2009) – Orientanda da Profa. Ângela Grando. Especialização em Ensino de Artes Visuais – UFES (2001-2003). Graduação em Educação Artística Licenciatura em Artes Plásticas – UFES (1995-1998). Professora de ensino superior do Núcleo de Design das Faculdades Integradas Espírito-Santenses – FAESA (2000 até a presente data).