



# Charles Frederick Worth: fragmentos de uma trajetória

*Charles Frederick Worth:  
fragments of a trajectory*

[PAULO DEBOM]

Doutor em História. Docente do Centro Universitário Celso Lisboa.

E-mail: paulodebom@gmail.com

**[resumo]** Este artigo tem por objetivo apresentar e refletir sobre o percurso do criador de moda Charles Frederick Worth. Serão apontadas algumas das principais etapas de sua carreira profissional e sua importância para o estudo da História da Moda. Esta pesquisa destaca as décadas de 1850 e 1860, momento de ascensão do costureiro dentro da época que ficou conhecida como Segundo Império Francês.

[ 147 ]

[palavras-chave]

**Charles Frederick Worth, moda, Segundo Império, alta costura.**

**[abstract]** This article aims to present and reflect on the course of the fashion designer Charles Frederick Worth. Some of the major moments of his professional career and his relevance for the study of the Fashion History will be pointed out. The study highlights the years 1850's and 1860's, the period of the ascension of Worth, in an age known as the Second French Empire.

**[keywords]** Charles Frederick Worth, fashion, Second French Empire, haute couture.

### Palavras iniciais

Em dezembro de 2008, o autor deste texto visitou a exposição *Sous l'Empire des Crinolines*, sediada no museu *Galliera*, em Paris. Nela, era exibida uma série de elementos que compunham a moda francesa ao longo do Segundo Império (1852-1870). Vestidos, armações de saias (crinolinas), leques, sapatos, joias, pinturas, fotografias, entre outros materiais encontravam-se dispostos de forma criativa e didática. Nas pinturas de Franz Xaver Winterhalter (1805-1873) e Thomas Couture (1815-1879), entre outros, percebiam-se composições que remetiam às telas do século XVIII. Os soberanos encontravam-se retratados em arranjos que lembravam os antigos reis da França. Nos volumosos e pesados trajes, observava-se um acabamento impecável. As peças de maior destaque eram as do costureiro Charles Frederick Worth (1825-1895), identificado como o responsável pela criação da Alta Costura em um dos textos afixados e também no catálogo da exibição (JOIN-DIÉTERLE, 2008).

Enxergava-se uma aura da cultura das aparências do Antigo Regime em meio a uma sociedade industrial. As roupas portadas pelas personagens dos pintores supracitados dialogavam com as silhuetas da corte de Versalhes no século anterior. Nos quadros pintados entre 1850 e 1870 viam-se mulheres que lembravam personagens retratadas por artistas do período de Luís XV e Luís XVI, como por exemplo, Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) e Jean-Baptiste Gautier-Dagoty (1740-1796). Duas temporalidades se misturavam de forma singularmente harmoniosa. O encantamento diante do que foi contemplado misturou-se às questões que começaram a aflorar, tais como: "Por que as roupas do Segundo Império dialogavam com as do século XVIII?", "Por que, nos salões parisienses, portava-se vestidos tão volumosos e luxuosos quando comparados aos leves e simples trajes do início do XIX?", "Por que Worth era o costureiro de maior destaque? O que o fazia diferente dos demais criadores de moda?", entre outras. Naquele museu, o objeto deste texto e o seu autor se encontraram.

A visita acima descrita foi o ponto de partida para uma longa trajetória de pesquisa. Entre 2011 e 2014, foram por mim realizadas pesquisas em algumas instituições francesas, entre elas a biblioteca Forney e a biblioteca de Artes Decorativas, ambas em Paris, e o Museu do Segundo Império no Castelo de Compiègne. Foram levantados, digitalizados e estudados jornais dedicados ao mundo da moda e aos eventos sociais da aristocracia francesa entre 1852 e 1870 (Segundo Império Francês), entrevistas concedidas por Charles Frederick Worth a periódicos da época, e livros escritos por autores que tiveram contato direto com o universo das festas e das *maisons* de luxo daquele período<sup>1</sup>. O resultado desta longa pesquisa foi a tese de doutoramento *Sob o império da aparência: moda e imagem na França de Luís Napoleão Bonaparte*, defendida em 2015 no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

## De Bourne a Paris

[...] Os homens acreditam na Bolsa e as mulheres em Worth [...] <sup>2</sup>  
Felix Whitehurst 1, 1873, p. 99.

Charles Frederick Worth nasceu na cidade de Bourne, parte sul de Lincolnshire, Inglaterra. Era o caçula de um grupo de três irmãos e uma irmã. Sua família enfrentou sérios problemas, pois seu pai William Worth envolveu-se com bebidas e grandes dívidas de jogos, abandonando a família quando o menino tinha onze anos. Naquele momento, sua mãe, Mary Ann Quincey, procurou trabalho para cada um de seus quatro filhos. Charles foi aceito em uma pequena fábrica de impressão de panfletos, jornais locais e livros. Rapidamente não se identificou com o trabalho, porém ali permaneceu por quase um ano. Pediu à mãe para buscar serviço em algo que tivesse relação com a confecção de roupas, pois desejava se tornar costureiro de trajes femininos. A solicitação era algo inadequado, pois homens somente trabalhavam com alfaiataria masculina. O guarda-roupa feminino ficava quase sempre a cargo das mulheres (MARLY, 1990)<sup>3</sup>.

[ 149 ]  
Como parte da família morava em Londres, ele foi enviado para a capital e conseguiu iniciar seu contato com o ofício das roupas em uma loja de alfaiataria masculina, a Swan & Edgar, onde permaneceu de 1838 a 1845. Lá, Worth trabalhou como vendedor assistente e, aos poucos, passou a se dedicar à identificação e escolha dos tecidos a serem utilizados. Foi naquele espaço que aprendeu o sotaque londrino e a maneira de falar e tratar os clientes sofisticados. Ao sair daquela empresa, continuou sua carreira na Lewis & Allenby, espaço também dedicado à alfaiataria masculina, porém com maior porte. Ocupou-se diretamente do setor de escolha de materiais têxteis, fato que o pôs a viajar frequentemente ao exterior. Permaneceu no estabelecimento por pouco mais de um ano. Mudou-se para Paris em 1846, pois tinha por objetivo trabalhar na capital da moda feminina (MARLY, 1990, p. 11; LIÑARES, 1995, p. 37)

Na França, o primeiro obstáculo a ser vencido era a barreira da língua. O francês por ele falado era muito rudimentar para trabalhar nas lojas que desejava. Entre 1846 e 1849, conseguiu empregos que pouco ou nada tinham a ver com vestuário. Porém, foi neles que adquiriu o domínio do idioma. Após três anos, por meio de recomendações de seus empregadores londrinos, passou a trabalhar como vendedor de tecidos na Gagelin & Obigez, empresa que fornecia tecidos para as lojas de trajes masculinos e femininos. No início dos anos de 1850, o estabelecimento abriu um departamento de alfaiataria masculina e, no ano seguinte, o de confecção de vestidos. Worth casou-se com uma das vendedoras da empresa, Marie Vernet (1825-1898). Juntos, obtiveram autorização dos proprietários para trabalhar no desenvolvimento dos trajes femininos.



### Alguns momentos marcantes

Em janeiro de 1853, o soberano francês Napoleão III (1808-1873) firmou seu matrimônio com Eugênia de Montijo (1826-1920). O vestido de casamento foi confeccionado pelas madames Vignon e Palmyre, entretanto o fornecedor dos materiais foi a Gagelin. Naquele momento, Worth era um dos principais funcionários da empresa, fato que indica que provavelmente, tenha participado indiretamente do processo da construção deste vestido, como também daquele que a nova imperatriz portou na recepção (SMITH, 1998, p. 57).

Da Notre-Dame, nós nos dirigimos ao Jardim de Tuileries, nós nos beijamos, nós nos felicitamos, em seguida a imperatriz trocou de traje, um vestido que foi igualmente confeccionado por Vignon e Palmyre, para ir a Saint-Cloud onde ela devia ficar frente a frente com seu marido. Ela retorna muito animada vestida em veludo rubi com casaco de pele (DIDIER, 1879, p. 154)<sup>4</sup>.

Figura 1: Napoleão III, imperador dos franceses. Eugênia de Montijo, condessa de Tebas, imperatriz dos franceses, casados em Notre-Dame no dia 30 de janeiro de 1853.



Fonte: FABRIQUE, 1853.

O casamento representou um momento essencial na solidificação da imagem do imperador, logo a grandiosidade das festas, bem como os trajes utilizados eram capitais para mostrar, não somente para os franceses, mas também para o resto da Europa, a legitimidade do governo que se estabeleceu naquele território, desde 1852. Enfatizava-se que o vestido da noiva era de cor branca, semelhante ao trajado pela rainha Vitória por ocasião de seu casamento em 1840; a roupa do noivo era um suntuoso uniforme militar, no qual predominavam azul, branco e vermelho, o que reafirmava sua força e legitimidade histórica como soberano (figura 1). A imponência das cerimônias realizadas em trinta de janeiro de 1853, como pode ser visto na figura 2, funcionou como um meio para a glorificação da imagem do casal, afinal os Bonaparte retomaram o lugar que acreditavam ser seu por direito e destino. Foi uma forma de legitimação simbólica da força da França e, principalmente, de seus líderes; um mecanismo para o resgate da imagem do tio, Napoleão Bonaparte, com o objetivo de reforçar o mito dourado que lhe cercava e de tornar o novo governante o legítimo herdeiro daquela linhagem iniciada em 1804.

A figura 2, publicada em um periódico londrino, representa os acontecimentos em Notre-Dame de forma extremamente impactante: a catedral é mostrada em proporções gigantescas, os convidados formam uma multidão de corpos abarrotados em pilhas amontoadas, ao fundo uma cruz na parte de baixo e em cima a tradicional águia imperial, símbolo dos Bonaparte. Logo, a cerimônia de casamento, as festas, as roupas e suas representações fizeram parte de um grande espetáculo que objetivava demonstrar a força do Segundo Império Francês por meio da ostentação intensificada de símbolos de poder, fato que se repetiu constantemente ao longo daquele período e que constitui uma das chaves para a sua leitura:

[...] os atributos reivindicados pelo poder político, os signos sob os quais ele se coloca, as imagens que inspira para assegurar sua representação constituem um elemento determinante para a abordagem de um tempo e de uma sociedade [...] (GIRARDET, 1987, p. 86).

Dentro desta atmosfera de espetáculo, a participação da França nas Exposições Universais mostrou-se primordial. Estes eventos desempenhavam um papel de luminosidade no cenário europeu. Nas Exposições havia festas majestosas e exibições das últimas inovações das mais diversas áreas, fato que colocava os holofotes sobre a cidade que as sediava e sobre os países que participavam. Eram verdadeiras vitrines de tecnologia, luxo e consumo. A participação de Worth nos eventos mostrou-se essencial para sua carreira. Em 1855, a Gagelin Et Obigez participou do pavilhão dos têxteis. Foram apresentados vestidos projetados e confeccionados pelo costureiro inglês. Ao final da mostra, uma das vestimentas recebeu a medalha de primeiro lugar. Apesar da *maison* ter seu nome na vitória, o criador da peça ganhou grande prestígio, fato que atraiu muitas clientes que ambicionavam vestir os trajes por ele criados.

Figura 2: a cerimônia de casamento em Notre-Dame.



[ 152 ]

Fonte: THE MARRIAGE, 1853.

As formas inovadoras aliadas aos cortes diferenciados geraram grande crescimento nas vendas. Desde então, o nome do *couturier* inglês tornou-se cada vez mais forte na moda parisiense, fato que gerou inúmeros conflitos com o proprietário da loja em que trabalhava, a Gagelin & Obigez. A ruptura não tardou a chegar.

### A nova *maison*

Nos últimos meses de 1857, Worth se desligou da Gagelin & Obigez e, junto com Otto Bobergh (1821-1881) e Marie Vernet, criou a Maison Worth & Bobergh. Inicialmente as vendas foram baixas, todavia cresceram gradativamente. Algumas clientes se mostraram fiéis à empresa de Gagelin e não mais procuraram o costureiro inglês, enquanto outras migraram para a nova *maison*. Naquele momento, ocupar um espaço dentro do campo do vestuário de luxo era algo para o qual o termo *laborioso* pode ser considerado leve, pois havia algumas empresas que monopolizavam este setor. Uma das estratégias encontradas foi a de procurar clientes que frequentassem as festas e cerimônias da corte, pois elas funcionariam como



divulgadoras do novo estabelecimento. A prática mostrou-se gradativamente eficaz. Duas clientes mostraram-se essenciais por circularem nos mais altos estratos da sociedade: Madame Feuillet (1835-1892) e princesa Pauline de Metternich (1836-1821) (FEUILLET, 1890; METTERNICH, 2008). Dois anos após a abertura, a mais cobiçada cliente foi alcançada, a imperatriz dos franceses, Eugênia de Montijo<sup>5</sup>.

Os anos de 1860 foram muito prósperos. Tendo as três mulheres citadas no parágrafo acima como divulgadoras de seu trabalho, Worth tornou-se o costureiro mais caro e o mais procurado da Europa. Senhoritas e senhoras de diferentes países se deslocavam a Paris para confeccionarem seus trajes com *Le Grand Couturier*. Um exemplo foi a imperatriz Elisabeth da Áustria<sup>6</sup>. Além disso, Worth e Bobergh firmaram uma sólida parceria com fornecedores de primeira linha: a seda e as rendas de Lyon; a musselina da Picardia; o algodão e a lã de Roubaix, Amiens e Inglaterra, entre outros (TÉTART-VITTU, 2013, p. 48; MARLY, 1990, p. 80).

Eugênia solicitava trajes que atendessem seus desejos e necessidades pessoais. Um ótimo exemplo foi quando, em 1863, pediu a ele que criasse um tipo de vestido mais adequado para passeios nos parques e à beira-mar, pois sempre que retornava de suas caminhadas as vestes encontravam-se demasiadamente sujas (figura 3). A mudança foi a retirada de dez centímetros no comprimento das saias; entretanto, antes de entregar a primeira peça à imperatriz, Marie Worth e a princesa Pauline de Metternich testaram-na em um passeio diurno em Longchamp, o Jockey Clube parisiense, e em algumas ruas da cidade, para que pudessem observar a reação das pessoas. Como os elogios foram muitos, em seguida foram entregues modelos à soberana. A esposa de Worth e a embaixatriz da Áustria, em diversos momentos, serviram como modelos para as inovações que o inglês e seu sócio suíço desejavam lançar (METTERNICH, 2008, p. 131-138; MARLY, 1990, p. 85-89).

[ 153 ]

Figura 3: Eugênia na praia de Trouville, Eugène Boudin, 1863, Museu Burrell, Glasgow.



Fonte: COSGRAVE, Brownyn, 2012, p. 197.



O luxo era obrigatório na construção da aparência da imperatriz. Em geral, nada era discreto. Todavia, em alguns casos, a simplicidade foi absolutamente necessária por motivos políticos. Um bom exemplo foi em 1869, quando da inauguração do Canal de Suez. Inicialmente, o traje usado por ela seria o executado por Worth; entretanto, a crise econômica e política vivenciada pelo Segundo Império fez com que ela optasse por portar na cerimônia mais importante um vestido simples confeccionado por Henry Creed (figura 4), evitando assim críticas sobre seus gastos pessoais (THARAUD, 2013, p. 98)<sup>7</sup>. Outro caso foi em primeiro de abril de 1867. Para um grande baile, Worth havia preparado para Eugênia um volumoso vestido inspirado em Madame de Pompadour (1721-1764), todavia naquele dia chegou a Paris a notícia da prisão do imperador Maximiliano no México; por este motivo, o traje teve que ser trocado às pressas, pois o fatídico acontecimento não era algo a ser comemorado. O costureiro e seus empregados fizeram, em um tempo mínimo, um modelo discreto para substituir o anterior: "Podemos terminar um traje em vinte e quatro horas. Senhoras francesas solicitavam um vestido de manhã e dançavam à noite. Uma vez, eu fiz um vestido para a imperatriz Eugênia em três horas e meia" (LONERGAN, 1907, p. 199)<sup>8</sup>.

Figura 4: vestido e acessórios para as cerimônias de inauguração do Canal de Suez, de 1869, expostos no Museu do Segundo Império, no Castelo de Compiègne.

[ 154 ]



Fonte: DEBOM, 2014a.

Até as primeiras décadas do século XIX, as mudanças nos trajes vestidos pelos aristocratas partiam de suas próprias decisões. Reis e rainhas, por exemplo, determinavam como eram suas roupas e os alfaiates e costureiras cumpriam as ordens e pouco ou nada podiam opinar. As constantes transformações da indumentária restringiam-se aos grupos mais elevados. As camadas populares não faziam parte daquele universo efêmero em constante mutação. Suas vestes, mesmo com o passar de muitas gerações, pouco se modificavam. Com o desenvolvimento e expansão da Revolução Industrial, este quadro pouco a pouco se alterou, sendo o Segundo Império palco essencial para se pensar esse cenário. Aponta-se que esta afirmação vai muito além do progresso da indústria têxtil. O mercado se ramificou em diferentes segmentos que deram origem a toda uma trilha seguida pelo setor ao longo dos séculos XX e XXI. As *maisons* de luxo, existentes anteriormente, ganharam uma projeção nunca vista. As antigas galerias comerciais, como a Galerie Vivienne, fundada em 1823, foram revitalizadas. As lojas de departamentos, *les grands magasins de nouveautés*, se multiplicaram para atender àqueles que, apesar de possuírem ótimas condições financeiras, não podiam comprar as produções dos costureiros famosos. Para atender as camadas populares, estabelecimentos simples, *les magasins d'habillement*, se espalharam pelas áreas menos nobres de Paris. O que era lançado nas *maisons* para as elites, em pouco tempo chegava às camadas intermediárias e, mais tarde, às populares. O exemplo mais destacado é o da armação denominada crinolina que, no início dos anos 1850, era portada pelas mulheres da nobreza e da alta burguesia, mas que, na década seguinte, já era usada pelos mais diversos segmentos sociais.

[ 155 ]

Dentro do cenário supracitado, percebe-se que, além da realeza e da nobreza, outros grupos de decisão passaram a indicar os caminhos do mundo da moda. A personagem do costureiro enquanto criador encontrou em Worth sua primeira expressão. Volta-se aqui ao exemplo da crinolina. Esta peça é considerada o grande símbolo da moda francesa e europeia do período de Napoleão III e Eugênia de Montijo<sup>9</sup>. Como seu uso alcançou diversos segmentos sociais, em 1864 Worth começou a desenvolver vestidos nos quais a peça não fazia mais um círculo completo, pois era recuada na parte da frente e completa na parte de trás, a meia-crinolina. Aos poucos, em suas criações, o volume das armações diminuiu cada vez mais. Em 1868, a princesa Pauline de Metternich desfilou pela primeira vez, em um parque público, um vestido sem crinolina ou meia-crinolina. Para compensar a falta de qualquer tipo de armação na saia, colocou uma longa cauda adornada com rendas e flores. Tratava-se de algo arriscado, pois, desde o fim do Primeiro Império, as mulheres trajavam peças cada vez mais volumosas e que procuravam não deixar à mostra os contornos do corpo, principalmente da cintura para baixo. A princesa e também Marie Vernet, Mrs. Worth, passaram a circular nas corridas e nas ruas mais chiques de Paris com trajes que seguiam este estilo. Inicialmente, a novidade era olhada com estranheza,

entretanto algumas das clientes de Worth passaram a solicitar roupas que seguiam aquela nova silhueta. Alguns jornais criticaram e outros elogiaram, mas, gradativamente as crinolinas foram saindo da ordem do dia. Ainda em 1868, *le grand couturier*, como era chamado, inspirado em uma peça da indumentária feminina do final do século XVIII, a *polonoise*, retirou a meia-crinolina e, em seu lugar, colocou pequenas anquinhas (armações de tamanho reduzido que ficavam junto a cintura na parte de trás da roupa), também chamadas na época de *cul de crin* ou *cul de Paris*. O novo modismo foi incorporado em pouco tempo (MARLY, 1990, p.87-93).

Worth foi o primeiro costureiro a receber suas clientes da aristocracia quase que exclusivamente em seu ateliê. Determinou a marcação de horários de acordo com sua disponibilidade, ou seja, não era ele quem se encaixava na agenda das compradoras, mas elas que tinham que se adequar aos horários dele. A nova prática gerou desconforto, porém vestir um Worth era um símbolo de prestígio. *L'anglais*, como era chamado, estava no topo da cadeia de indicação de tendências das silhuetas que eram usadas no mercado. Portar um legítimo Worth, independentemente de ser um modelo exclusivo, dava a uma mulher um ar de requinte e diferenciação. Seu trabalho criou a aura mágica das grandes grifes de moda que existem até hoje. Ostentar trajes que tinham sua assinatura gerava na clientela um misto de sonho e desejo de portá-los. Seus vestidos possuíam algo a mais, pois traziam em si mesmos algo que transcendia a própria peça; uma espécie de magia e fetichismo. Pierre Bourdieu (1983, passim), destaca que as grandes marcas não vendem simplesmente roupas, elas transformam peças em objetos sagrados, ou seja, produzem uma combinação de desejo e necessidade de consumo que garante aos seus portadores a distinção em relação aos demais.

[ 156 ]

Nas palavras de Bourdieu (1983, p. 2):

Minha intenção é dar uma contribuição à sociologia das produções intelectuais, isto é, uma sociologia dos intelectuais e ao mesmo tempo à análise do fetichismo e da magia. Ainda aqui me dirão: "Mas por que não estudar a magia nas sociedades 'primitivas' e sim em Dior ou Cardin?" Acho que uma das funções do discurso etnológico é dizer coisas que são suportáveis quando se aplicam a populações distantes, com o devido respeito que lhes temos, mas que são muito menos suportáveis quando as relacionamos as nossas sociedades. No fim de seu ensaio sobre a magia, Mauss se pergunta: "Onde está o equivalente em nossa sociedade?" Eu gostaria de mostrar que é preciso procurar este equivalente em *Elle* ou no *Le Monde*" [...].

Lançar com frequência peças inovadoras que, em pouco tempo, solidificavam-se como necessidade de consumo foi uma ação de extrema originalidade e que passou a conduzir o mundo das aparências desde então. Worth produzia gostos e estilos. Ao introjetar nas compradoras a aspiração profunda de obterem suas peças ou até mesmo cópias delas, transformava algo artificial em uma prática que parecia ser absolutamente natural. Foi ele quem abriu as trilhas para a mitificação dos produtos de uma grife de maneira muito próxima como as que ocorrem até o século XXI.

Em 1868, Worth, junto aos proprietários de *maisons* de luxo parisienses, fundou o órgão *La Chambre Syndicale de la Couture et de la Confection pour Dames et Fillettes*. Uma das motivações para a abertura da entidade era buscar caminhos para regulamentar e proteger os artigos de luxo desenvolvidas pelos costureiros franceses. O termo *confection* referia-se às roupas produzidas em maior escala. Já *couture*, aos vestidos executados uma única vez para clientes específicas. Percebe-se que é usado somente *couture* e não *haute couture*. Em geral, atribui-se a Worth a criação da Alta Costura. Porém, o termo somente surgiu no início do século XX. *La Chambre Syndicale de la Haute Couture* foi fundada em 1910. Naquele momento, foram criadas as regras que existem até hoje para se fazer parte do órgão<sup>10</sup>. Sendo assim, o costureiro inglês não criou a Alta Costura, mas sim lançou um de seus elementos principais, a garantia de que a veste fosse executada uma única vez (DEBOM, 2017, p. 94).

[ 157 ]

Worth possuía três linhas de produção, todas caríssimas. A primeira, e mais importante, era a confecção de vestidos feitos sob medida com a garantia dada à consumidora de que teria a exclusividade da peça (*couture*). A segunda, embora não tão famosa, porém muito rentável, era a execução de trajes que não eram peças únicas, mas sim feitas em número reduzido em diferentes tamanhos (*confection*). A terceira era a de fantasias para bailes e figurinos para teatro.

### Entre fantasias e figurinos

As bizarrices do presente Império Francês vão preencher muitas páginas na história das extravagâncias que levaram a uma revolução [...] vestir-se deve ser estabelecido como a loucura predileta dos franceses. Criaturas comuns, em outras cidades, vestem-se para viver, mas em Paris pessoas vivem para se vestir. A chegada de um historiador, o homem que está a escrever o novo "*Tableau de Paris*" [...] terá que lidar com o nome de um grande costureiro, um mago das sedas e rendas; e enquanto ele descreve o jogo, o jôquei-clube, os duelos e incríveis peças nos palcos, além dos outros incidentes extraordinários do Império, deve dar um capítulo para Worth, o costureiro inglês que governa a elegante Paris neste momento [...] (DICKENS, 1867, p. 565, grifo nosso)<sup>11</sup>.



O texto de Dickens descreve o hábito de vestir dos franceses não como um costume, mas como obsessão. O Império Francês é denominado como uma espécie de aberração e Worth como o maior nome da moda em meio a um mundo marcado pela grande extravagância nas aparências.

As majestosas festas e cerimônias oficiais ocorriam com grande frequência, bem como os bailes de máscaras. Enquanto os primeiros ostentavam de maneira formal o poder político dos soberanos, o segundo tipo, tão luxuoso quanto os outros, constituía-se em um espaço informal para diversão. Oferecer e estimular as grandes festas era uma estratégia do casal imperial para se manter próximo às elites. Enfatiza-se que a indumentária de ambos era confeccionada pelas melhores lojas da França. Circular pelas áreas mais sofisticadas de Paris, em um dia em que ocorria um *bal masqué*<sup>12</sup> ou um *bal costumé*, era algo no mínimo peculiar:

Entrando na Rue des Ombres, por exemplo, no sábado, encontrei-me face a face com uma vitrine toda cheia de máscaras pretas, cor de rosa, vermelha e branca. Virando na próxima esquina, na Rue des Femmes Bonnes, um exército inteiro de mulheres fantasiadas deixaram-me atônito [...] (WHITEHURST, 1873, p. 14-15).

[ 158 ]

A figura 5, tela de Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), artista que ficou muito mais conhecido por suas esculturas do que pelas pinturas, retrata um baile à fantasia ocorrido em 1867, no Palácio de Tuileries. No quadro, pode-se observar Luís Napoleão e Eugênia de Montijo em destaque ao centro. Percebe-se que ela traja um vestido branco e uma peruca empoada que remete às mulheres do século XVIII. Ao seu lado, à esquerda, surge uma criança, o príncipe imperial Napoleão Eugênio Bonaparte (1856-1879). O imperador, exceto pela capa e algo em sua mão que não é possível identificar, veste uma roupa tradicional. Enfatiza-se que os homens que exerciam cargos de grande importância no governo, em geral, não portavam fantasias, mas sim seus trajes para cerimônias oficiais ou uniformes militares. O mundo feminino permitia o lúdico, o efêmero e o sonho. Já o masculino, mesmo em um *bal costumé*, era permeado por certa seriedade. Afinal, eram eles os dirigentes daquele universo, tanto nos espaços públicos quanto nos privados. No entanto, os que não pertenciam às atmosferas mais altas dos cargos políticos frequentemente fantasiavam-se.

Figura 5: Baile à fantasia no Palácio de Tuileries. Jean-Baptiste Carpeaux, 1867. Musée d'Orsay, Paris.



[ 159 ]

Fonte: CARPEAUX, 1867.

Houve alguns momentos, que se constituem em exceções, nos quais o imperador trajou uma fantasia, como no baile oferecido pelo Duque de Morny, seu meio-irmão. Napoleão III compareceu trajado como um chefe beduíno, traje confeccionado por seu alfaiate Henry Creed (*Le Monde Élé-gant*, fevereiro de 1863). Outro exemplo é descrito em detalhes pelo *Musée des Familles* em março de 1858:

Madame Fould estava como Catarina de Médicis, o ministro de Estado com domino marrom [...]. Sua Majestade o imperador apareceu primeiramente com domino preto, em seguida um domino verde, e em fim, com um rosa. A imperatriz usava na entrada um *domino* de cetim branco, que ela trocara em seguida por um outro de cetim rosa, enfeitado de rendas brancas e pretas [...] Quanto aos homens, suas fantasias eram de uma riqueza marcante e variada. Nós citaremos somente, após alguns Persas, Índios, camponeses, estivadores, pierrôs, Louis XIV [...].

Os mais grandiosos bailes aconteciam no Palácio de Tuileries, entretanto os oferecidos pelos ministros e embaixadores não ficavam muito atrás. Um deles foi o ofertado pelo conde Walewski em fevereiro de 1859. Sua esposa Anne-Marie, assim como a maior parte da aristocracia, idolatrava o

século XVIII. Assim sendo, nos convites enviados, havia a observação de que o tema do baile se voltava para os períodos de Luís XV e Luís XVI. A condessa foi vestida como dama de companhia de Maria Antonieta. A esposa do embaixador britânico, Lady Cowley, trajou-se como rainha Anne. A princesa Mathilde ostentou a fantasia de Marie Leszczyńska. A princesa Poniatowska optou por Madame de Pompadour. A imperatriz Eugênia desfilou pelo salão com um de seus vestidos à Maria Antonieta confeccionado por Worth (*Le Moniteur des Dames et des Demoiselles*, 24 de fevereiro de 1859).

Worth percebeu que poderia estender suas criações para a área das fantasias, pois os bailes eram muito frequentes e a demanda por novas roupas era enorme. Ele, além de criá-las para suas clientes, também foi a alguns bailes portando fantasias que confeccionou para si mesmo (figura 6).

Figura 6: *Worth em Fantasia*, 1860, fotógrafo desconhecido.



Ao longo dos anos de 1860, as encomendas para este tipo de festa cresceram de forma vertiginosa e suas peças brilhavam nos salões e nas colunas sociais. Havia momentos em que vários bailes ocorriam concomitantemente em Paris, o que tornava o trabalho de produção incessante:

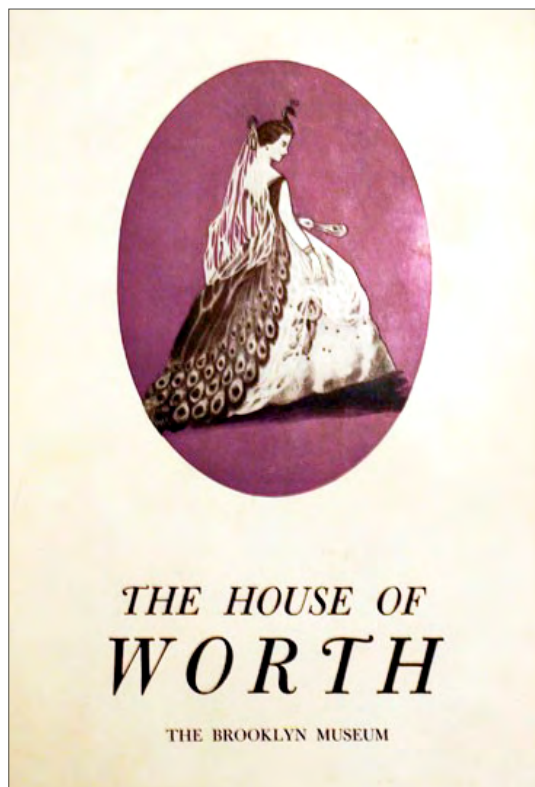
Os bailes à fantasia estiveram em grande voga esse inverno [...]. Dentre os mais notáveis, citemos o de Madame Drouyn, mulher do ministro de assuntos internacionais: as fantasias eram muito numerosas e muito bonitas [...] Madame Say como Maria de Médicis; a princesa Troubetskoy, como Loucura Louis XV [...] Entre os homens, senhor de Lutteroth estava em violeta, em cetim branco, a calça ornada de chenilles brancas e toda coberta de buquês violetas; a princesa Demidoff em Carlos IX [...] Essa mesma noite, havia o grande baile da duquesa de Bassano [...] que também fez grande sucesso; tinha-se lá o primor de todas as fantasias, sobretudo as charmosas concepções do senhor Worth e madame Roger. Madame de Bassano estava como Marie Stuart, a princesa Ypsilanti como sol, Madame Errazu em Montespan [...] (*Musée des Familles*, fevereiro de 1864).

[ 161 ]

Um traje muito famoso criado por Worth para um baile à fantasia foi o «vestido pavão» portado pela princesa de Sagan em um *bal costumé*, em 1864 (figura 7). Na cabeça um pequeno boneco de pavão e um prendedor de cabelos com penas originais do próprio animal. A parte de trás da peça era uma cauda ornamentada com plumas; a da frente, com estrelas e anjos pintados à mão. Em 1962, o Museu do Brooklyn (Nova York) realizou uma exposição em homenagem ao trabalho de Worth. Reuniram-se diversos vestidos que se encontravam nos acervos de museus americanos e também foram expostas diversas gravuras e fotografias de sua obra. A maioria das roupas expostas era posterior ao Segundo Império, somente três peças pertenciam aquele período, fato que indica que a sua ampla aceitação e sucesso no mercado norte-americano se deu nos anos de 1870. Entretanto, a imagem escolhida para a capa do catálogo (RILEY, 1962) foi *la robe paon* (o vestido pavão), considerado pelo curador como uma obra-prima. A escritora Diana de Marly, em sua biografia Worth, *Father of haute couture*, também considera a peça uma das melhores obras do costureiro (RILEY, 1962, p. 7; MARLY, 1990, p. 65-66).



Figura 7: capa do catálogo da exposição *The House of Worth* (1962) ilustrada com o "vestido pavão" criado por Charles Frederick Worth em 1864.



O tema mais comum, neste tipo de festa, era o século XVIII e a fantasia mais solicitada era a de Maria Antonieta. Worth produziu vários vestidos inspirados na esposa de Luís XVI. Como sua clientela exigia exclusividade nas peças adquiridas, teve que usar sua criatividade para dar a cada composição um toque de originalidade. Alguns eram cópias de retratos da rainha, enquanto outros misturavam elementos das roupas, decoração e arte da segunda metade do século XVIII.

Além de roupas para os *bals costumés* e *masqués*, a *maison* Worth & Bobergh produziu em grande quantidade peças para a ópera e o teatro. Seus figurinos para óperas se tornaram famosos. A primeira cantora lírica a procurá-lo foi Adelina Patti (1843-1919). Nascida na Espanha e de origem italiana, teve seu *début* na Academia de Música de Nova York e, em pouco tempo, passou a se apresentar constantemente nos palcos parisienses, londrinos, russos, entre outros. Uma das criações mais famosas de Worth para ela foi para a primeira montagem de *Romeu e Julieta* de Charles Gounod, em 1867, na Royal Opera House, Londres. Apesar de muito elogiada, tratava-se de uma criação que não foi do agrado do costureiro, mas sim da artista. Praticamente não apresentava quase conexão alguma com o século XVI, período em que se passava o drama. A indumentária era composta por um vestido para a noite adornado de pérolas e, por baixo, um apertado espartilho e uma discreta meia-crinolina. Ou seja, uma ótima composição para ser apresentada

em uma loja refinada no final dos anos 1860. Depois daquela montagem, Patti solicitou novos figurinos e roupas para uso pessoal. Aos poucos, Worth a convenceu de que trajar vestes que se aproximassem mais da época dos espetáculos do que do período em que viviam era o mais apropriado (MARLY, 1990, p. 179-180; WORTH, 1895, p. 57). Destaca-se, neste exemplo, o fato de o estilista ter negociado com a cantora sobre como seriam seus figurinos, portanto, ele não decidia tudo de acordo com sua vontade.

Uma atriz de destaque da cena europeia, na segunda metade do século XIX, foi Sarah Bernhardt (1844-1923). Em 1874, ela criou um grande problema para Worth e para a Comédie-Française, importantíssima com. Ao longo dos ensaios de *Zaire* (Voltaire), de posse de certa quantia dada pela empresa, a atriz dirigiu-se ao grande costureiro para solicitar um vestido para a peça. Ele questionou se não haveria troca de roupa naquela montagem e recebeu a resposta que seriam cinco trocas, porém que ela desejava que cada vestido fosse feito em uma *maison* diferente. *Le grand couturier* disse que somente participaria da produção se confeccionasse todos os *looks* da atriz, pois as roupas de um espetáculo tinham que ter uma harmonia entre si. Depois de várias discussões, Bernhardt aceitou a vontade de Worth. No dia da estreia, a surpresa foi grande, pois ela usou vestidos de cinco profissionais diferentes. No dia seguinte, mandou quatro roupas de volta e a quantia para pagar somente a peça que tinha utilizado. Charles Frederick exigiu o pagamento de todos e ela se recusou. Diante da situação, ele entrou em contato com a direção da Companhia, explicou o caso e solicitou a quantia. A solução encontrada foi descontar, gradativamente, o valor diretamente da remuneração mensal da atriz (WORTH, 1928, p. 72; MARLY, 1990, p. 174-175).

[ 163 ]

Com uma produção extremamente eclética, cerimônias oficiais, bailes da corte, festas à fantasia e figurinos, o costureiro não somente mostrou ter uma grande flexibilidade no processo criativo, como também a de investir em diferentes setores do vestuário de maneira a torná-lo possuidor de um grande capital econômico e simbólico (BOURDIEU, 2004, *passim*). Seu nome estava quase sempre presente nas listas de convidados para as principais cerimônias e festas da alta sociedade francesa.

### Considerações finais

A abertura da *maison* Worth, em 1858, é um marco na história das aparências. As peças lá desenvolvidas em suas três linhas de produção, *confection*, *couture* e fantasias/figurinos, dominaram as atenções do campo da moda na segunda metade do século XIX.

Dentro do contexto do século XIX, as vestimentas femininas eram preparadas por mulheres, pois os únicos homens que tinham o direito de tocar em seus corpos eram os seus maridos. Mesmo nas empresas onde os proprietários eram do sexo masculino, as costureiras é que atendiam as clientes. Worth já havia ganho anteriormente destaque na Gagelin, por esse motivo, após a abertura de seu próprio negócio, suas compradoras o seguiram

e, gradativamente, o número de consumidoras cresceu, atingindo as mais importantes senhoras da burguesia e da aristocracia, como a imperatriz Eugênia de Montijo, a imperatriz Elisabeth da Áustria, princesa Pauline de Metternich, Madame Feuille, Sarah Bernhardt, entre outras. Ele raramente se deslocava às residências das freguesas, pois elas deveriam ir até ele. Sua fama atingiu um patamar tão alto que damas de outros continentes, principalmente da América do Norte, também se dirigiam a Paris para obter trajes no número 7 da rue de la Paix, endereço do criador. Um ponto a ser sublinhado é que seu êxito nos negócios, ao longo do Segundo Império, não esteve em nenhum momento associado às propagandas em jornais especializados, prática muito comum nas outras lojas de luxo. As próprias mulheres que frequentavam as mais importantes cerimônias e festas da alta sociedade europeia funcionavam como veículos de divulgação de seu trabalho.

Devido ao grande número de cópias que surgiam no mercado, em 1868 Worth juntou-se a um grupo de proprietários de *maisons* de luxo e, junto a eles, participou da abertura de *La Chambre Syndicale de la Couture et de la Confection pour Dames et Fillettes*, órgão responsável por regulamentar e controlar a produção do vestuário de luxo. Suas contribuições fizeram com que inúmeros autores o colocassem como o criador da Alta Costura, fato que, no âmbito deste artigo, é questionável. O termo *Haute Couture* somente surgiu no início do século XX, bem como seu órgão regulador. Todavia, o costureiro inglês abriu os caminhos para o surgimento da Alta Costura algumas décadas após a queda de Napoleão III. Logo, ele foi um precursor da Alta Costura e não o seu criador. *La Chambre Syndicale de la Couture et de la Confection pour Dames et Fillettes* era um órgão que, apesar de levar em seu nome o termo «sindical», pouco se assemelhava aos sindicatos da época. Aproximava-se muito mais das academias de arte e seus grandes salões, bem comuns ao longo de seu século.

[ 164 ]

Com a queda de Napoleão III em 1870, o costureiro inglês optou por cerrar as portas e somente reabri-las quando a situação política do país se tornasse estável. Em 1871, ele a reabriu e seus negócios gradativamente cresceram outra vez. Com seu falecimento em 1895, a empresa passou a ser administrada por seus filhos, Gaston e Jean-Philippe. As palavras do *London Times*, em março de 1895, por ocasião de seu óbito expressam claramente sua importância para a história da moda: "Para uma geração, o senhor Worth foi supremo em seus domínios. Ele sabia vestir uma mulher como nenhum outro saberia" (citado por RILEY, 1962, p. 15)<sup>18</sup>.

Em suma, *l'anglais*, sem dúvida alguma, foi um grande inovador e visionário que abriu as portas para um futuro de brilho intenso para as tramas dos tecidos.

Recebido em: 27-06-2018

Aprovado em: 23-08-2018

## NOTAS

<sup>1</sup> Periódicos que serviram de base para este artigo: Le Moniteur des Dames et Demoiselles, 24 de fevereiro de 1859; Le Monde Éléant, fevereiro de 1863; Le Monde Éléant, fevereiro de 1866; Musée des Familles, março de 1858, junho de 1861 e fevereiro de 1864. Para verificar de forma mais ampla as fontes utilizadas, ver Debom (2015).

<sup>2</sup> "The men believe in the Bourse, and the women in Worth [...]". Nossa tradução.

<sup>3</sup> A autora obteve estas informações por meio de entrevistas realizadas nos anos 1970 com o bisneto de Charles Frederick Worth, Maurice, e também por meio da ajuda de Horace Stanton e J. A. Gallety, ambos da cidade de Bourne (MARLY, 1990, p. VII e 11).

<sup>4</sup> "De Notre-Dame, nous nous rendimes aux Tuileries; on s'embrassa, on se felicita, puis l'imperatrice fit changer de costume, une robe qui a été également confectionné par Vignon et Palmyre, pour aller à Saint-Cloud où elle devait demeurer en tête à tête avec son mari. Elle revient, très animée habillée en velours rubis avec des fourrures". Nossa tradução.

<sup>5</sup> Para mais informações sobre este processo ver Debom (2017, p. 80-98).

<sup>6</sup> O periódico Le Modes Vraies, de abril de 1865, cita a visita da imperatriz a Paris e ao costureiro Worth.

<sup>7</sup> Vale destacar que, para a viagem até Suez, com passagens pela Grécia, Veneza e Constantinopla, Eugênia levou em torno de cem vestidos (SMITH, 1998, p. 138).

<sup>8</sup> "We can finish a costume in twenty four-hours. French ladies have ordered a dress in the morning and danced at night. I once made a gown for the Empress Eugénie in three hours and a half". Tradução nossa.

<sup>9</sup> Para mais informações, ver Join-Diéterle (2008).

<sup>10</sup> As regras encontram-se em <http://www.modeparis.com/fr>.

<sup>11</sup> "The freaks of the present French Empire will fill many a page in [...] history off the extravagances which led up to a revolution. [...] dress must be set down as the pet craze of the Parisian. Common creatures, in other cities, dress to live, but in Paris people live to dress. The coming historian, the man who is to write the new "Tableau de Paris" [...] will have to deal with the name of a great man-milliner, a wizard of silks and tulle; and while he describes the gambling [...] and the jockey-club, and the duels and the amazing plays on the stage, with the other extraordinary incidents of the Empire, he must give a chapter to Worth, the Englishman milliner, who rules fashionable Paris at this moment [...]". Grifo nosso. Nossa tradução.

<sup>12</sup> Baile à fantasia onde o uso de máscara era obrigatório.

<sup>13</sup> Baile à fantasia sem o uso obrigatório de máscaras.

<sup>14</sup> "[...] Turning up the Rue des Ombres, for instance, on Saturday, I found myself face to face with a whole shop-front full of black, pink, red and White masks. Turning the next corner, into the Rue des Bonnes Femmes, a whole army of female disguises let me astonished [...]". Nossa tradução.

<sup>15</sup> "Madame Fould était en Catherine de Médicis; le ministre d'État en domino marron [...]. S. M. L'Empereur a paru d'abord en domino noir, puis en domino vert, et enfin, un en rose. L'Impératrice portait en entrant un domino de satin blanc, qu'elle échangea ensuite contre un autre satin rose, garni de dentelles blanches et noires [...]. Quant aux hommes, leurs costumes étaient aussi d'une richesse remarquable et variée. Nous citerons seulement, après quelques Persans, Indiens, paysans, débardeurs, pierrots, Louis XIV [...]". Nossa tradução.

<sup>16</sup> "Les bals costumés ont été en grande vogue cet hiver [...]. Parmi les plus remarquables, citons celui de madame Drouyn, femme du ministre des affaires étrangères: les costumes étaient très-nombreux et très-beaux [...]. Madame Say, en Marie de Médicis; la princesse Troubetskoy, en Folie Louis XV [...]. Parmi les hommes, M. de Lutteroth était en violette, em satin blanc, le pantalon orné de chenilles blanches et tout couvert de bouquets violettes; le prince Demidoff en Charles IX [...]. Ce même soir il y avait le grand bal de la duchesse de Bassano [...] il a eu aussi le plus grand succès; on avait là la primeur de tous les costumes, surtout les ravissantes conceptions de M. Worth et de Madame Roger. Madame de Bassano était en Marie Stuart, la princesse Ypsilanti en soleil, Madame Errazu en Montespan [...]". Nossa tradução.

<sup>17</sup> É possível obter no site do museu algumas imagens de peças da exposição. O catálogo está esgotado, porém parte dele encontra-se disponível na Hathi Trust's Digital Library. A foto da capa foi tirada pelo autor desta pesquisa em 23/07/2014 no museu do Brooklyn. Ver: [https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/902/House\\_of\\_Worth?referring-q=the+house+of+worth](https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/902/House_of_Worth?referring-q=the+house+of+worth). Acesso em: 5 jul. 2014; e <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015008603709;view=1up;seq=1>. Acesso em: 12 jul. 2015.

<sup>18</sup> "For a generation M. Worth had been supreme in his own domain. He has known how to dress woman as nobody else knew how to dress her". Nossa tradução.



## REFERÊNCIAS

BLACK, Alexandre et al. *Fashion: the definitive history of costume and style*. New York: Dorling Kindersley – Smithsonian, 2012.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. p. 82-121.

\_\_\_\_\_. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus Editora, 2004.

CARPEAUX, Jean-Baptiste. *Bal costumé au palais des Tuileries*. 1867. 1 original de arte, óleo sobre tela, 46 cm x 56 cm. Musée d'Orsay, Paris. Reprodução digital disponível em: [http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture.html?no\\_cache=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5BshowUId%5D=116520](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUId%5D=116520). Acesso em: 23 jun. 2014.

COSGRAVE, Brownyn. *História da indumentária e da moda: da antiguidade aos nossos dias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.

DEBOM, Paulo. Worth, o precursor da Alta Costura. *Dobras*, v. 10, n. 21, p. 80-98, 2017. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/555>. Acesso em: 13 out. 2018.

\_\_\_\_\_. *Sob o império da aparência: moda e imagem na França de Luís Napoleão Bonaparte*. 2015. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

\_\_\_\_\_. *Vestido e acessórios usados pela imperatriz Eugênia nas cerimônias de inauguração do Canal de Suez em 1869*. 2014a. 1 fotografia, color.

\_\_\_\_\_. *Capa do catálogo da exposição The House of Worth, de 1962*. 2014b. 1 fotografia, color.

DICKENS, Charles. *The Great Man-Milliner. All the year round*, 7 December 1867, p. 564-565. Disponível em: <https://archive.org/details/allyearround18charich/page/564>. Acesso em: 12 out. 2014.

DIDIER, Eugene L. *The life and letters of Mathilde Bonaparte*. London: Sampson Lown, Marston, Searle Et Rivington, 1879.

FABRIQUE DE PELLERIN. *Napoléon III, Empereur des Français [...]*. 1853. 1 estampa, xilogravura, color., 27 cm x 34,8 cm. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie. RESERVE QB-370 (136) – FT4. Acervo digital. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530200198>. Acesso em: 16 out. 2018.

FEUILLET, Octave. *Souvenirs et correspondances par Mme. Octave Feuille: quelques années de ma vie*. Paris: Calmann Levy Éditeur, 1890.

GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JOIN-DIÉTERLE, Catherine (Org.). *Sous l'empire des crinolines*. Paris: Éditions Musée Galliera, 2008.

LIÑARES, Javier. Charles Frederick Worth. *Revista Datatextil*, Terrasa: Centro de Documentación Et Museu Textil, p. 37-48, Enero de 1995.

LONERGAN, Walter F. *Forty fears of Paris*. London: Fisher Unwin, 1907.

MARLY, Diana de. *Worth: father of haute couture*. New York-London: Holmes Et Meier, 1990.

METTERNICH, Pauline de. *Je ne suis pas jolie, je suis pire – souvenirs 1859-1871*. Tallandier: Paris, [1874] 2008.

RILEY, Robert. *The House of Worth*. The Brooklyn Museum: New York, 1962.

SMITH, William. *Eugénie – impératrice des français*. Paris: Bartillat, 1998.

TÉTART-VITTU, Françoise. The origins of haute couture. In: SAILLARD, Oliver; ZAZZO, Anne. *Paris haute couture*. Paris: Flammarion, 2013 p. 18-32.

THARAUD, Marie-Amélie. *S'habiller à la cour: les règles de l'apparence*. In: DUBOIS-BRINKMANN, Isabelle; STARCKY, Emmanuel (Org.). *Folie textile – mode et décoration sous le second empire*. Compiègne: Musées Nationaux du Palais de Compiègne, 2013, p. 95-101.

THE MARRIAGE ceremony in Notre Dame. *The Illustrated London News*, Londres, 5 fev. 1853. p. 116. Gravura, p&eb. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53019816/f1.zoom.r=.langPT>. Acesso em: 18 jan. 2015.

WHITEHURST, Félix. *Court and social life in France under Napoleon III*. 1873.

WORTH, Gaston. *La couture et la confection de vêtements de femmes*. Paris: Imprimerie Chaix, 1895.

WORTH, Jean-Philippe. *A century of fashion*. Boston: Little Brown and Company, 1928.