

**Belle Époque: O Corpo Feminino ditado pela Moda e o Não Corpo retratado por Gustav Klimt em suas obras**

**Úrsula de Carvalho Silva**

Coordenadora do Curso de Moda do  
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina  
ursulacarvalho@gmail.com

**Resumo**

Este artigo teórico propõe uma discussão sobre a relação de Gustav Klimt com a moda e a vanguarda de seu período, através da contextualização história da *Belle Époque* e suas características sócio-culturais, a visão de corpo e sua construção no fim do século XIX. Chegou-se à conclusão de que o artista provocou, criou e contribuiu para a transformação através de sua obra.

**Palavras-chave:** Moda. *Belle Époque*. Gustav Klimt.

***Abstract***

*This article proposes a discussion on the relationship of Gustav Klimt to the forefront of fashion and its period, through the history of the Belle Époque contextualization and socio-cultural characteristics, the vision of body and its construction at the end of the nineteenth century. Came to the conclusion that the artist has caused, created and contributed to the transformation through his work.*

***Keywords:*** Fashion. *Belle Époque*. Gustav Klimt.

## 1 INTRODUÇÃO

Este artigo pretende discutir a relação do artista Gustav Klimt com a moda, assim como as tendências de moda do período que apontavam para uma determinada composição corporal, questionada por Klimt através de sua obra.

A partir de uma ótica corporal, propõe-se uma explanação sobre o corpo biológico e o corpo cultural, considerando os diferentes valores atribuídos a ele ao longo da história, focando o período da *Belle Époque*, cenário em que Klimt figurou.

Julgou-se importante também contextualizar o período em sua historicidade, manifestando os diferentes papéis sociais atribuídos aos homens e às mulheres, bem como o momento de ruptura da vida familiar e do trabalho. Havia um ideal de modernização no ar, no próspero momento de grandes avanços tecnológicos impulsionados pela Revolução Industrial.

A partir daí, brevemente descrito o cenário do final do século XIX, focou-se em Gustav Klimt. O artista que foi vanguarda em seu tempo e propôs uma diferente visão sobre o corpo feminino, libertou a mulher dos papéis mais castos da sociedade a representando dona de si e sensual.

Vê-se a relevância deste trabalho na medida em que se percebe que o sistema de moda é e sempre foi permeado e alimentado por outras esferas, sociais e culturais, como a dimensão artística proposta por Klimt, contribuindo para que se questionem, inclusive, processos atuais de influência no universo da moda.

Usou-se como fonte de dados para o desenvolvimento deste artigo teórico, a pesquisa de caráter puro com revisão bibliográfica usada de forma qualitativa.

## 2 O CORPO BIOLÓGICO E CULTURAL

Para que se perceba e entenda os diferentes significados impressos sobre o corpo pelas mulheres de uma sociedade em um determinado tempo, há que se olhar para as transformações de significação histórica que ele sofreu e para a cultura em que ele foi produzido e ornamentado. A

manifestação corpórea e o valor atribuído ao corpo sofreram diversas transformações ao longo da história.

Brandini (2008) explicita que o século XIX, imbuído dos valores de progresso e do capitalismo em ascensão, rompeu com a tradição e fez do corpo máquina. A produção não mais visava atender às necessidades fisiológicas, a ruptura apontava na direção da acumulação e o corpo tornou-se escravo deste processo dinâmico do capital. Este, exaurido, do operariado e dos grupos sociais mais explorados, ironicamente não atingia sequer sua subsistência por meio do resultado econômico do trabalho.

No final do século XIX, já no período da *Belle Époque*, ainda de acordo com Brandini (2008), a vida urbana se dissociou em esfera pública e esfera privada e neste momento há uma nova mudança. O liberalismo em plena realização enfatizava a individualidade como jamais havia sido feito antes, ao mesmo tempo em que exaltava os valores democráticos e igualitários de uma sociedade que se regia pela razão.

Neste contexto de ideias e valores não era de bom tom exacerbar a aparência e se construir publicamente como um indivíduo distinto porque privilegiado socialmente. Desta lógica se constitui uma nova noção sobre o corpo, na qual este é o lugar da diferença “indiferente”, ou seja, o lugar onde se poderia ser distinto sem evocar claramente as distinções sociais. Assim o corpo assume uma nova posição, agora se tornando instrumento de manifestações narcisistas, fazendo com que ele fosse confundido com o indivíduo propriamente: as pessoas se tornaram seus corpos. Houve uma busca pela auto-satisfação, pela personalização e individualização manifestas no universo corporal, fazendo deste o instrumento do prazer capaz de revelar a subjetividade humana.

O corpo é o fio conector que liga o ser humano ao mundo à sua volta e propicia a dinâmica de relacionamento com outros seres humanos. Ele propicia também a distinção em relação aos demais e é suporte de diversas representações. Através dele são manifestados comportamentos, traços de uma cultura, manifestações sociais, históricas, ideológicas e políticas. Se partirmos para uma leitura corporal, muito pode ser traduzido, como épocas, etnias, grupos, o que está sendo comunicado, para quem e o porquê (CASTILHO; MARTINS, 2005). Percebe-se, assim, que o corpo está inserido em um contexto social, histórico, cultural, e que deste quadro não pode ser dissociado.

Dentro do universo da exploração plástica do corpo, Castilho e Martins (2005) apontam para a necessidade latente que o ser humano tem de atrair a atenção para si, mostrando uma necessidade de diferenciação e de individualização, na busca pela manifestação do papel desempenhado por ele no espaço no grupo social, isso tudo se apresentando a partir da presença do outro.

Mesmo que isto pareça evidente na contemporaneidade, desde que a sociedade burguesa se constituiu, através dos meios de comunicação e dos espaços de sociabilidades, foram impostas condições de apreciação e construção dos corpos que mapearam sujeitos sociais na diversidade dos centros urbanos que se desenvolveram. Assim, mesmo na distante *Belle Époque* pode-se observar a reconstrução de modelos corporais ao sabor das novas estéticas que a modernidade propunha elaborar<sup>1</sup>.

### 3 AS CONDIÇÕES HISTÓRICAS DA *BELLE ÉPOQUE*

O século XIX foi um período em que foram construídos diferentes papéis e imagens para homens e mulheres. O homem ligado à esfera pública e a mulher à esfera privada tinham seus universos rigidamente separados. Tal divisão era alimentada por diversas fontes, dentre elas a religiosa: os evangélicos acreditavam que homens e mulheres nasceram para ocupar diferentes posições, como uma “regra da natureza”. O homem devia se ocupar da vida pública ficando a mulher no centro do lar e da família e subordinada ao marido em termos sociais (HALL, 1991, p. 59 ).

De acordo com Hall (1991), a igualdade dos sexos neste momento era rotulada como imoral e não natural. A burguesia passou a defender essa divisão, a organizar a vida em função dela e o universo feminino se viu ligado de forma estreita à modéstia e ao recato natural, estando seu trabalho resumido apenas às tarefas do lar.

---

<sup>1</sup> Para um esclarecimento maior a cerca desta temática, ver: SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. O autor faz uma análise das mudanças que ocorreram entre as esferas da vida pública e da vida privada e em que medida o esvaziamento de uma vida pública traz problemas ao homem moderno e contribui para mudanças significativas no meio urbano.

A reclusão da mulher ao espaço doméstico se deve ao distanciamento que foi imposto a ela do espaço público. Quanto mais seu deu o desenvolvimento do comércio e da indústria e as transformações econômicas e sociais ocorreram, mais foi se modificando a vida e a participação feminina. As muitas escolas que foram abertas no século XIX eram destinadas aos homens, os que iriam futuramente seguir o caminho de seus pais tocando as indústrias. As mulheres casadas não possuíam direitos, não participavam do mundo das transações comerciais e não eram incluídas nas formas de ensino que concordavam com as novas necessidades comerciais; a Bolsa de Valores era um lugar só para homens (HALL, 1991).

Essa ruptura impediu que a mulher pudesse cuidar ao mesmo tempo de sua casa e do trabalho familiar. O crescimento dos negócios, com a abertura de filiais também foi um agravante dessa situação na medida em que impunha uma divisão ainda maior do trabalho. Assim, o comércio e os negócios passaram a representar um universo crescente masculino. Deu-se um processo de marginalização da mulher que passou a cuidar exclusivamente do lar: dos filhos, do jardim, da cozinha. Foi a ruptura da empresa e da casa (HALL, 1991).

Os homens buscavam a ampliação e a diversificação de seus negócios e eram reconhecidos pelas suas profissões e atividades da vida pública, ao passo que a mulher tinha na maternidade e na administração doméstica sua profissão. Este novo discurso, intimamente ligado aos burgueses, foi difundido como válido a todas às camadas sociais. Deveria ser buscada uma vida familiar estável em um organizado lar (HALL, 1991).

Outro autor que aborda o cenário do final do século XIX e suas transformações é Sevcenko (2001). Dentro de seu discurso crítico a cerca das inovações tecnológicas, ele contextualiza a Revolução Científico-Tecnológica, por volta de 1870, como um período em que se viu um grande salto no processo do desenvolvimento da tecnologia.

De acordo com a descrição do autor, foi no final do século XIX que surgiram as primeiras usinas hidro termelétricas, as indústrias químicas e siderúrgicas, os primeiros materiais plásticos, foram usados os primeiro derivados de petróleo, dentre outros avanços. Segundo o autor: “No mesmo impulso foram desenvolvidos novos meios de transporte, como os transatlânticos, carros, caminhões, motocicletas, trens expressos e aviões, além de novos meios de comunicação, como o telégrafo com e sem fio, o rádio, os gramofones, a fotografia, o cinema” (SEVCENKO, 2001, p. 15).

Havia no ar um grande sentimento de otimismo e confiança no progresso que se instaurou, quando, ressalta Sevchenko, irrompeu a Segunda Guerra Mundial em 1914 e os recursos tecnológicos foram todos empregados para a destruição, marcando o fim da Bela Époque.

Nery (2003) complementa a visão do cenário que configurava a *Belle Époque* lembrando que as carruagens foram substituídas por trens a vapor, os fertilizantes agrícolas aumentaram a produção no campo, e a indústria cresceu para todos os lados, inclusive para o têxtil. A máquina de costura passou a ser efetivamente usada, contribuindo para uma elaboração do traje feminino, que ao lado das revistas que divulgavam modelos e moldes a serem copiados, ajudaram aos grupos sociais mais diversos se aproximar da ideia de moda e a consumi-la, modernizando seus corpos e valores.

De acordo com Nery (2003) as roupas prontas passam a ser comercializadas em lojas de departamento, surgindo a confecção em série, o que aproximou cada vez mais a população em geral das tendências de moda e a sociedade da noção do conforto e da modernidade como jamais havia se visto.

É, de fato, um momento próspero, a “Bela Époque”, onde as inovações tecnológicas surgem a passos rápidos, o dinheiro aparece de forma mais evidente e o vestuário feminino rebuscado deixava claro a expressão que cabia à mulheres, no sentido de valorização de sua aparência para manifestar através dela o poderio de seu marido.

#### 4 GUSTAV KLIMT

A manifestação artística vigente no período da *Belle Époque* foi a *Art Nouveau* (denominação proveniente da França), representando a era industrial em massa. Houve uma forte valorização das linhas curvas, orgânicas, com inspiração nas formas vegetais e em movimentos flutuantes. Este movimento teve grande repercussão e influenciou a arquitetura, a pintura, as artes aplicadas e a escultura. Trazia embutido um ideal de contestação em relação às misturas exageradas de estilos do passado, o objetivo era encontrar uma nova tecnologia e novos materiais e ultrapassar a tendência da cópia de estilos históricos (NERY, 2003).

De acordo com Civita (1980), a obra de Klimt é marcada pela expressão artística da *Art Nouveau*, caracterizada pelo estilo floral, ondulante. Esta manifestação também teve outros

nomes, de acordo com o país pelos quais passou: *L'Arte Floreale* (Itália), *Modern Style* (Ingleses e Norte-Americanos), *Jugendstil* (Alemanha e Áustria).

Os reflexos da Revolução Industrial estavam se manifestando com força e a vida, assim como a arte, estavam tendo que se adaptar aos novos tempos. Na Inglaterra foi fundado o *Arts and Crafts* com intuito de adaptar as criações de arquitetos e desenhistas para a realidade da fabricação industrializada (CIVITA, 1980).

O cenário proposto pelas novas formas de expressão artística era, sobretudo um cenário que sugeria liberdade; de expressão, de movimentação. Diversos artistas do período, como o expoente Alfons Maria Mucha, criaram obras que salientaram a natureza e o movimento. Mucha, como era conhecido, envolvia as mulheres de seus painéis em cenários todos naturais, com ramos de flores e formas animadas.

Este mesmo imaginário embutido de novidades em formas e materiais vai influenciar também o cenário da moda feminina, quando as roupas ficaram muito trabalhadas cheias de detalhes imitando as formas orgânicas da natureza. As linhas curvas características do período, bem representadas no universo da *Art Nouveau*, influenciaram diretamente o vestuário.

O espartilho, peça característica da vestimenta feminina do período, não mais se encontrava concordante ao que se queria exprimir através das artes e do novo tempo. Conforme expressa Lehnert (2001), a peça, que apertava a cintura de maneira a moldar a silhueta feminina em “S”, impunha à mulher um ideal de beleza exageradamente rigoroso, ocasionando restrições respiratórias, deformação da coluna e até perturbação no funcionamento de órgãos.

Embora o uso do espartilho feminino tenha se dado por um longo período da história, em diversas sociedades, a *Belle Époque* representa um marco como sendo o último período em que ele foi usado de forma tão unânime e tão severa pelas mulheres.

No entanto, com o início do século XX começou a existir certa revolta por parte de diversos profissionais em relação ao uso do espartilho, dentre eles médicos, pedagogos, artistas e sociólogos. A crítica centrava no aspecto do perigo à saúde e na falta de naturalidade que representava tal bifurcação corporal, mostrando uma figura deformada (LEHNERT, 2001).

Brandstätter (2000) também aborda os movimentos de contestação à sociedade moderna e aos padrões da moda vigente e dá destaque à Reforma do Vestuário. Seus representantes defendiam o fim dos adereços de laços e babados, a libertação da cintura com o fim do uso do espartilho, pregando a praticidade e a higiene.

Por outro lado, muitos artistas manifestando-se em favor da beleza, se agitaram a fim de que a nova simplicidade não acabasse em roupas sem graça e desprovidas de cor. Negavam o valor da moda feminina vigente, propondo roupas funcionais e conseguiram se impor por algum tempo em relação ao exagero do período. Muitos deles criaram novas linhas de roupas, com tons de arte, embora menos ousadas e mais elegantes, propondo uma “reforma do vestuário” tal como havia ocorrido em outras revoluções (BRANDSTÄTTER, 2000).

De acordo com Brandstätter (2000), Viena do século XIX era considerada um grande centro de moda, ao lado de Paris, e para esses artistas ligados à Reforma do Vestuário: “(...) a atuação deveria ser ao estilo vienense, sem desconsiderar as metas originais de simplicidade e funcionalidade, mas traduzindo sua palidez ideal em peças mais decorativas e aceitáveis, mais próximas da moda” (BRANDSTÄTTER, 2000, p.8).

Diversas frentes estavam presentes na Reforma do Vestuário, algumas propondo ruptura total com o modelo existente, outras com propostas que tinham um grande apelo comercial e estavam intimamente ligadas ao sistema de moda – muito mais do que à reforma em si. Um nome de destaque foi Paul Poiret, já no início dos primeiros anos do XX, no último período da *Belle Époque*, propondo uma expressiva renovação na moda parisiense, pondo fim ao rígido espartilho, o grande alvo de ataque dos reformistas (BRANDSTÄTTER, 2000).

No entanto, foi em Viena que surgiu Gustav Klimt que conseguiu unir arte, moda e reforma, de forma a ganhar grande destaque por isso. O cenário em que Klimt figurou na capital da Áustria, em Viena, era o de uma sociedade extremamente conservadora, embora apreciadora de bailes, teatro, música, ópera. Havia um catolicismo forte e rígido que impunha normas sociais rigorosas. Esse final do século XIX viveu sob um contraste marcante, em que de um lado estava, por exemplo, o gozo do aproveitamento de um prazer sensual como o de dançar uma valsa e de outro a moralidade se estabelecia, negando veementemente a representação típica de Klimt de objetos eróticos, que inspiravam pavor.

Dois pontos figuraram como importantes para que o artista conseguisse atuar de forma muito expressiva também na moda: sua participação no movimento reformista e seu relacionamento com Emilie Flöge, que dirigia uma boutique de Alta Costura muito elegante de Viena: a Boutique das irmãs Flöge (da qual era proprietária junto com suas duas irmãs) (BRANDSTÄTTER, 2000).



A parceria entre Klimt e Emilie Flöge aproximou o artista do universo da moda e ela ao universo da arte. As clientes de Flöge eram mulheres do grupo social de Klimt, pessoas representantes da burguesia liberal do ramo financeiro ou industrial, abertas a novas ideias. Acredita-se ser de autoria de Klimt também a marca da boutique e a etiqueta dos vestidos. A parceria dos dois também resultou em um ensaio fotográfico<sup>2</sup> que, embora pouco comentado na história, teve um caráter bastante inovador. Klimt fotografou Flöge usando vestidos modernos, concordantes com a proposta reformista. Ela foi modelo de sua própria boutique, em uma sessão de fotos ao ar livre quando Klimt escolheu poses e ângulos com o mesmo conceito com que compunha seus quadros (BRANDSTÄTTER, 2000).

As mais belas concepções de roupas de Klimt são as que as modelos usavam ao posar para suas pinturas, com uma profusão de adornos, cores e motivos. A especialidade do artista era retratar as mulheres da sociedade de Viena, com seus olhares de tristeza e de incompreensão. Ele se configurou como “um sensível intérprete da feminilidade” (CIVITA, 1980).

O sucesso de Klimt como artista moderno caminhou lado a lado à perda de seu estatuto de pintor aceito e bem estabelecido. Isso aconteceu por conta de ele ir deixando de lado seu estilo inicial de pintura tradicional para se colocar dentro de uma série de escândalos quando propôs uma visão criativa que ia contra a linha esperada dos artistas de sua época (MORAES, 2005).

A forma de representação que Klimt escolheu para as mulheres ia contra o que se esperava no estilo acadêmico tradicional típico do século XIX. O artista propôs uma figura feminina esguia, magra, de cabelos longos e com uma sexualidade que provocava, atraente; mas, sobretudo, uma imagem que representasse a liberdade. Sugeriu uma mulher moderna, misteriosa e fascinante, que não deixava a desejar para nenhum ícone de beleza de nossa era (MORAES, 2005).

Um aspecto marcante e merecedor de destaque nas obras de Klimt, são os tecidos utilizados para compor o cenário, com motivos exóticos. Tais têxteis figuravam não como uma tela de fundo, mas com uma importância grande, comparada à da figura central retratada (MORAES, 2005).

---

<sup>2</sup> De acordo com Bradstätter (2000), este ensaio pode ter sido ao mesmo tempo a aparição do primeiro fotógrafo de moda e da primeira modelo fotográfica do mundo, pois os registros oficiais destes são datados de anos posteriores.

Tamanha dualidade em tempos de ordem e moral, mas também de deslumbre e descoberta que sobreviveu no período da *Belle Époque*, vai culminar nos anos 20 com uma ruptura forte com o conservadorismo: a vanguarda se sobrepõe e os tempos mudam (MORAES, 2005).

Há que se destacar também os esboços produzidos pelo pintor, que algumas vezes chegavam a mais de cem estudos para um único quadro. Diversos críticos contemporâneos consideravam inclusive os desenhos preparatórios como sua melhor obra. Neles há a presença de um erotismo manifesto abertamente, ao passo que nas pinturas a sexualidade era parcialmente revelada sobre tecidos, sugerindo propostas tentadoras (MORAES, 2005).

Os esboços eram para Klimt uma forma de descontração e de permitir que a criatividade aflorasse; neles nota-se uma busca constante pelo erotismo e pela liberação sexual, em total oposição à rigidez do pudor dominante. As mulheres apareciam nos desenhos com frequência masturbando-se, mergulhadas em seu próprio prazer o que sugeria grande intimidade com o pintor (MORAES, 2005).

Os homens quase nunca apareciam nas obras de vanguarda – diferentemente das obras acadêmicas da escola de arte –, mas quando eram retratados, havia a precaução de mantê-los como figuras periféricas, em muitos momentos, deixando-os de costas. Os rostos masculinos não apareciam e o homem era um observador, ou parceiro do ato sexual em que a mulher era a figura central que atraía os olhares. Dessa forma Klimt manifestava sua profunda admiração pela beleza feminina (MORAES, 2005).

O interessante da obra de Klimt é que mesmo as pinturas que não eram diretamente eróticas como seus desenhos, com o corpo nu em evidência e as poses altamente sugestivas ao sexo, a composição da obra sugeria igualmente a sensualidade. O artista usava tecidos e ornamentos que ao invés de apresentarem a nudez de forma dissimulada, como poderia parecer a um primeiro e despretenso olhar, colocavam o observador em um cenário em que o nu virava destaque e o efeito era de muito erotismo. São pinturas em que aparecem seios, pernas e olhares misteriosos e provocativos; em semi nus tranquilos, sonhadores e delicados (MORAES, 2005).

A obra *Frau mit Fächer*, traduz perfeitamente o que se descreveu sobre as mulheres de Klimt. Nela encontra-se uma mulher envolta por um adornado tecido, segurando um leque. De ombros e colo nus, sugerindo quase uma exposição do seio, mostra claramente uma oposição ao padrão estético da tendência de moda vigente, que sugeria uma demasiada cobertura corporal quando, muitas vezes apenas o rosto ficava descoberto.



**Ilustração 01 – Título: *Frau mit Fächer*; Legenda: Gustav Klimt, 1917-18;**

**Fonte:** <http://migre.me/3cq3>.

A mulher está envolta por um adornado tecido em uma composição que marca a assimetria, sob um fundo muito decorado. O artista propôs uma fusão da mulher com o tecido, o leque, e o fundo, como se fossem todos parte de uma mesma forma, flutuante, orgânica e em movimento. As figuras são florais, animais em uma profusão de detalhes coloridos com predominância para o dourado.

O cenário mostra uma leveza expressa pelo olhar sugestivo, composta pelos têxteis, pelo leque, e pelo voar das aves, uma mulher livre das restrições da sociedade, onde ali poderia se

mostrar sem regras. É uma sensualidade sutil, típica das obras do autor, que parece ter proposto certa provocação para a mulher, a fim de impulsioná-la a romper as barreiras das rígidas estruturas vigentes.

Klimt se manifestava claramente como um artista de vanguarda para o período, contrariando o esperado e inovando sempre. Rompia com a estrutura feminina rígida e demasiadamente coberta corporalmente, apresentando as mulheres burguesas da Belle Époque de forma languida e erótica, libertando-as de seus papéis mais castos.

## 5 CONCLUSÃO

Ao longo deste artigo percebeu-se como Gustav Klimt esteve relacionado ao universo da moda durante a *Belle Époque*, na medida em que contestava a proposta estética e propunha uma silhueta e um comportamento novos: o artista participou ativamente do movimento reformista, sugerindo novas linhas para o guarda roupa feminino neste período.

Seu relacionamento com Emilie Flöge também gerou uma aproximação de Klimt com a moda, pois ela era dona de uma Boutique para quem Klimt fez diversos trabalhos todos ligados com sua proposta de questionamento em relação ao padrão vigente.

A rica manifestação artística de Klimt e sua relação com a vanguarda do período contribuem para fomentar a discussão sobre todos os caminhos que permeiam o sistema da moda.

O grande sistema de ciclos, evoluções e transformações que geram novas tendências, comportamentos, visões e também novos papéis desempenhados pelas mulheres certamente são fomentados pelos atores de vanguarda, como foi Gustav Klimt.

Todo o prenúncio de mudanças já estava sendo fomentado na *Belle Époque*, através de ideais reformistas que defendiam o fim da opressão tanto do corpo quanto da mulher quanto de seu espaço.

O artista caminhou lado a lado aos que estavam à frente de seu tempo e questionou, criou e contribuiu para a transformação através de suas telas. Em suas pinturas provocou outro olhar de si, diferente da rigidez do período propondo uma nova mulher.

## REFERÊNCIAS

BRAGA, J. *História da moda: uma narrativa*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2007.

BRANDINI, V. Bela de morrer, chic de doer, do corpo fabricado pela moda: O corpo como comunicação, cultura e consumo na moderna urbe. *Revista Contemporanea*, v. 5, n. 1 e 2, 2007. Disponível em: [www.contemporanea.poscom.ufba.br/v5n1-2\\_pdf\\_dez07/valeriabrandini-bela.pdf](http://www.contemporanea.poscom.ufba.br/v5n1-2_pdf_dez07/valeriabrandini-bela.pdf). Acesso em: 27/09/2008.

BRANDSTÄTTER, C. *Klimt e a Moda*. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2000.

CASTILHO, K; MARTINS, M. M. *Discursos da Moda: semiótica, design e corpo*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

*Gênios da Pintura – Klimt*. Editor Victor Civita. São Paulo: Abril, 1980.

HALL, Catherine. Sweet Home, In: DUBY, G.; ARIES, P. *História da Vida Privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 59-71.

<http://migre.me/3cq3>. Acesso em 03/07/2009.

LEHNERT, G. *História da Moda: do século XX*. Colônia: Konemann, 2001.

MORAES, Z. *KLIMT*. Distribuição em Portugal: Lisboa, 2005.

NERY, Marie Louise. *A evolução da indumentária: subsídios para criação de figurinos*. Rio de Janeiro: Senac, 2003.