



## APONTAMENTOS METODOLÓGICOS PARA A ANÁLISE DE ILUSTRAÇÕES DE MODA

Ana Paola Reis  
ap.paola@gmail.com  
PPG ACV – UFG/GO

Rita Morais de Andrade  
ritaandrade@hotmail.com  
Doutora em História – PUC / SP  
PPG ACV – UFG/GO

ISSN 2316-6479

### Resumo

O presente artigo apresenta possibilidades metodológicas para o estudo da ilustração de moda a partir das propostas da cultura visual e de autores como Lou Taylor, especializada no estudo do vestuário; Gillian Rose, que apresenta um método para análise da imagem; e Rui de Oliveira, dedicado especialmente à reflexão e análise das construções narrativas a partir da ilustração. Registra as peculiaridades envolvidas no estudo que abarca o conhecimento multidisciplinar das áreas da moda e vestuário, arte e ilustração a fim de compreender a ilustração de moda sob a perspectiva de suas narrativas e dos sentidos e valores investidos nessas imagens.


**Palavras chave:** imagem, análise de imagem, ilustração de moda, metodologia.

### Abstract

This article presents a methodological resource for the study of fashion illustration under the light of visual culture and the proposals of authors such as Lou Taylor, specialist on study of dress history; Gillian Rose, who introduces a method for image analysis; and Rui de Oliveira, whose studies concern to the bethinking and analysis of narrative constructions through the illustration. It records the peculiarities involved in this multidisciplinary review who join areas like clothing and fashion, art and illustration in order to understand the fashion illustration from the perspective of its narratives and amounts and senses invested in these images.

**Keywords:** image, image analysis, fashion illustration, methodology.


A ilustração de moda pode ser estudada como uma modalidade de imagem que vem se desenvolvendo desde o século XVI e que viveu seu momento áureo nas primeiras décadas do século XX. Essas imagens foram grandes responsáveis pela disseminação da informação de moda através de revistas, livros e catálogos e influenciaram substancialmente a configuração das primeiras fotografias de moda. Por séculos a ilustração colaborou com a disseminação de modas a partir de centros como Paris ou mesmo coube-lhe registrar os costumes vestimentares de grupos sociais de diversos locais do globo. Os primeiros livros de vestuários foram, justamente, registros visuais da indumentária de culturas estrangeiras à Europa quando do período de expansão marítima e intensificação do contato com a Ásia. Atualmente, mesmo com recursos tecnológicos digitais disponíveis, a ilustração de moda mantém, em grande parte dos casos, a tradição da produção manual e de técnicas clássicas, uma herança das artes plásticas ditas maiores. A Cultura Visual se mostra



como campo fértil para desenvolvimento das investigações em torno dessas imagens, especialmente porque, não ficando refém das especificidades da historiografia da arte (que pouco se interessou pelas ilustrações de moda), abre seus espectros para discussões em torno da miscigenação artístico-imagética e, caracterizando-se como campo transdisciplinar e transmetodológico, discute a imagem, não apenas sob seu aspecto estético, mas pela sua repercussão na cultura e nos processos de interpretação crítica (MARTINS, 2006, p. 70,71). É também um campo que apresenta possibilidades metodológicas mais adequadas aos questionamentos suscitados a partir desse objeto de pesquisa, já que se configura como campo de pesquisa multidisciplinar como vem sendo demonstrado na produção, por exemplo, do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual FAV-UFG.

A pesquisa baseada neste tipo específico de imagens tem apresentado algumas particularidades. Apesar de aproximar-se de uma tradição da pintura figurativa, a ilustração apresenta diferenças primordiais que lhe asseguram características distintivas. Para o ilustrador e professor da UFRJ Rui de Oliveira (2008, p.89), além das técnicas, os estudos de composição e as construções narrativas, ocorrem de forma semelhante entre pintura e ilustração. Entretanto, o autor indica que tais aproximações são polarizadas na questão do múltiplo, da reprodução em série e da transmissão do conhecimento. Este mesmo autor nos oferece uma metodologia para a análise composicional da ilustração de grande valia aos estudos que temos desenvolvido. Assim sendo, buscamos propostas metodológicas e aportes teóricos que nos orientem quanto à melhor forma de análise da ilustração, o que por vezes nos aproxima de uma perspectiva iconológica ao adotar uma abordagem que considere os contextos nos quais o artista produziu as imagens, bem como das condições históricas e culturais que envolvem tal produção sem, contudo, nos dedicarmos aos preceitos dessa referida metodologia.

Um referencial de valor inestimável na pesquisa de imagens é originário da própria área da moda. Lou Taylor – uma autoridade em história do vestuário que trabalhou por vinte anos na elaboração de abordagens críticas para a discussão desse tipo de artefato a partir de questões históricas, de cultura material e da museologia – apresenta os aspectos cruciais que devem ser verificados em pesquisas que utilizem a análise visual, seja ao tomá-las como fontes históricas como é de seu interesse, seja para desenvolver um discurso em torno de questões intrínsecas à própria imagem, como pretendemos. A autora apresenta as peculiaridades que envolvem a pesquisa histórica de moda utilizando-se de fontes visuais como pinturas, desenhos de moda, pranchas de moda e cartuns,



bem como faz algumas propostas metodológicas para o estudo sobre vestuário a partir desses recursos. Aproximada à perspectiva da cultura visual, Taylor (2002) indica que a representação imagética está condicionada a diversos agentes: fatores socioculturais de época, convenções artísticas, preferências pessoais dos artistas, aspectos subjetivos no processo de elaboração de retratos, convenções estéticas, entre outros.


É importante considerar, segundo Taylor (2002), que os registros visuais portam a marca de valores éticos, políticos e etiquetas próprias à sociedade de sua respectiva época de produção, mas não apenas isto:

“Pode ser positivamente confuso aceitar fontes visuais diante de valores aparentes porque as relações entre imagens e seus significados culturais são complexos e possuem múltiplas camadas” (TAYLOR, 2002, p. 115).

A autora destaca que, em especial quando as imagens são produtos artísticos, elas refletem a visão do artista, cujo olhar e opiniões são moldados segundo o seu tempo, da mesma forma que era comum que pinturas fossem condicionadas a convenções estéticas que mudavam de período a período. Além dessas, existiram também convenções sociais implícitas nas representações artísticas e, através da estética são sugeridos valores e classes sociais das pessoas retratadas, seja pelo exagero das características de determinada classe, seja pela representação idealizada das mesmos. Esses aspectos estão diretamente ligados, segundo percebemos, aos cuidados que devem ser tomados ao analisar, hipoteticamente, um grupo de ilustrações para diferentes catálogos de um mesmo período e, entretanto, para designers de moda e consumidores distintos. Esses entre outros fatores são capazes de interferir na estética da ilustração uma vez que a estética dos designs de moda são, de alguma forma, reinterpretados pelo ilustrador.

Por fim, Taylor (2002, p 145) considera *o que e por que* está sendo retratado nas imagens, além de *por quem e como*: é essencial buscar informações a respeito do autor da imagem, do meio em que foi veiculada e do contexto histórico-social em que foi publicada.

O estudo, dessa forma, se dá a partir da análise de imagens, não apenas de seus aspectos formais, o que já exige certas habilidades do pesquisador, mas também da percepção de que imagens circulam nas esferas sociais agindo *com, para e por* elas. Gillian Rose, geógrafa britânica cujos interesses de pesquisa no campo da cultura visual dizem respeito especialmente à visualidade, ressalta que imagens “nunca são janelas transparentes para o mundo. Elas interpretam o mundo; elas o apresentam em formas muito particulares” (ROSE, 2001, p. 6).




Para Rose, os sentidos seriam investidos sob os termos de visão e visualidade. Visão consiste na capacidade fisiológica de ver, enquanto visualidade se refere às diferentes formas como a visão é construída, sendo que ambos, visão e visualidades são culturalmente construídos (*ibid.*, p. 6).

A visualidade é um foco de interesse para a Cultura Visual: para Mitchell, “visualidade se refere ao registro visual em que a imagem e o significado visual operam” (*apud.*, Knauss, 2006, p 114). Sendo assim, ao se considerar as imagens sob o status de visualidades, é necessário estar ciente de que o processo de significação depreendido a partir destas não é absoluto ou unânime, e, nas palavras de Knauss (2006, p. 113) “o olhar é múltiplo e (...) requer conhecer características intrínsecas às imagens, mas também admitir que o olhar precisa ser preparado para ver e analisar as imagens”. Olhar preparado, a nosso ver, implica uma série de conhecimentos específicos que permitam uma análise mais abrangente e, ao mesmo tempo, minuciosa das ilustrações de moda.

No decorrer das experiências analíticas tornou-se clara a necessidade de conhecimento sobre o *modus operandi* da moda, os termos corretos que nomeiam suas práticas e os elementos do vestuário, bem como o conhecimento da história vestuário e da cultura do vestir que permitisse inferir de forma mais aproximada as interpretações possibilitadas por uma imagem na época de sua veiculação. Um moça que nos parece perfeitamente recatada tentando livrar suas longas saias do chão lamacento, poderia ser considerada no século XVII como uma *playmate* atrevida por deixar que admirasses seus tornozelos. Essas diferenças de percepção refletem as transformações nos costumes vestimentares percebidos no decorrer do tempo e espaços distintos. Bem como, por exemplo, o conhecimento quanto às etiquetas de moda da corte francesa nos permite deduzir, pela qualidade e modelo de sua indumentária, a qual extrato social uma dama pertence.

Entretanto, deve-se estar atento que os conhecimentos acima referidos não são suficientes para que possamos propor uma análise da narrativa de imagem sob a perspectiva de um observador da época (e seria isso mesmo tão desejável?). Conforme nos indica Gillian Rose (2001, *passim.*), o olhar do pesquisador não está alheio aos regimes escópicos: mantém sempre como principal referencial o seu próprio tempo e espaço e, apesar de refletir a cultura na qual está inserida, orienta-se também a partir de sua própria subjetividade. Portanto, toda a verdade que possa ser defendida através de uma análise é relativa. “Interpretar imagens”, indica Rose (2001, p.02) “é simplesmente isso, interpretação, e não a descoberta de sua ‘verdade’”. Provém das sugestões metodológicas de Rose (2001) diversos dos procedimentos de análise de




imagens que são adotados no estudos das imagens em nosso trabalho. A autora deixa claro, logo a princípio que sua intenção ao desenvolver tal texto foi explicitar algumas das possibilidades existentes para a interpretação de imagens e defende uma postura crítica a respeito das imagens.

Para uma abordagem metodológica crítica segundo os preceitos da cultura visual, Rose (2001, p. 15-16) propõem que o pesquisador adote algumas posturas diante das imagens que estão sendo analisadas: considerar a imagem em seu contexto social sem assumir que elas se reduzam a esses contextos; considerar que o olhar do pesquisador, ser constituído a partir de determinado contexto histórico, geográfico, cultural e social, não é de forma alguma inocente. Portanto, deve-se considerar de forma crítica como esse olhar é desenvolvido. Por fim, pensar a respeito das condições sociais e efeitos dos objetos visuais: encarar que as práticas culturais permitem a articulação de significados a respeito do mundo, em negociação a conflitos sociais, na produção dos sujeitos sociais.

Tomando-se essas considerações e procedendo-se à análise das ilustrações de moda, percebemos que os procedimentos de análise de imagem não se regulamentam por um método rígido, uma vez que não é salutar desconsiderar a sensibilidade envolvida no processo de criação e nem mesmo no de fruição. De uma forma geral, no entanto, buscamos organizar os procedimentos analíticos conforme nos sugere Rose, observando as três instâncias (a imagem por si mesma, a produção e as audiências) que orientam a análise e as três modalidades (social, composicional e tecnológica) através das quais cada modalidade pode ser abordada. Essas modalidades, uma vez que podem ser encontradas em qualquer das três estâncias da imagem, não possuem fronteiras tão claras ou inflexíveis e implicam-se entre si. Buscamos considerar e investigar todas as três modalidades e nos deter, a princípio, na análise das instâncias da produção da imagem e da imagem por si.

Quando da análise da modalidade tecnológica, interessa compreender, de uma forma geral, como as tecnologias aplicadas na produção, reprodução e distribuição implicam nos aspectos físicos e visuais da imagem, bem como, havendo alternativas às tecnologias aplicadas, o que as escolhas de uma ou outra significam para a compreensão da ilustração. O aspecto social nos esclarece quanto às práticas sociais, culturais e mesmo econômicas implicadas na imagem, como são estabelecidos seus valores e significados, uma discussão tão cara e pertinente à Cultura Visual. Por fim, a análise da imagem composicional nos leva a perceber como ocorre a articulação da tecnologia e do conteúdo social, da técnica e da poética, do tangível e do intangível em favor de uma narrativa, implica perceber as escolhas plásticas e as negociações simbólicas realizadas pelo artista de forma muito pouco ingênua e inconsequente.





Nessa etapa dos processo de análise composicional, buscamos nos referenciar nos apontamentos de Rui de Oliveira para interpretação da composição de ilustrações. Oliveira (2008, p. 103, p. 101-107) indica como itens a serem examinados: técnica utilizada (referida no início da análise quando da consideração dos aspectos tecnológicos); tipo de composição; formas geométricas que mais se destacam na composição; letras do alfabeto que são percebidas na composição; linha guia de leitura visual; linhas predominantes; tipo de contorno utilizado; tipo de perspectiva utilizada; relação forma e fundo; gênero e origem de luz utilizado; tipos de sombra; tipo de esquema tonal utilizado; tipo de contraste de cor utilizado; tipo de figuração utilizado; gênero de imagem; movimento artístico com que a ilustração apresenta semelhanças.

Oliveira ainda propõe um último tópico para análise: “sentimento que lhe desperta a ilustração” (2008, p. 107). A este aspecto, preferimos nos referir conforme proposto por Rose: conteúdo expressivo. Segundo ela, este é um dos aspectos mais elusivos da imagem, apesar de seu status metodológico meio incerto, e relaciona-se a características afetivas suscitadas a partir do assunto evocado na imagem e seus aspectos visuais. (2001, p. 46). Como exemplo, a autora utiliza uma fala de Panofsky que descreve uma cena empregando adjetivos como *confortável*, *cauteloso* e *solene* que refletem impressões subjetivas e de ordem do conteúdo expressivo difíceis de capturar a partir dos demais aspectos composicionais (*ibid.*, p. 46). Este tópico dependeria, portanto, da sensibilidade do analisador, e tal abordagem que nos parece adequada à análise das ilustrações de moda, uma vez pode colaborar para a compreensão de como tais imagens auxiliam no estabelecimento de valores e subjetividades e que reafirmam a potência das ilustrações de moda enquanto visualidade.

A exemplo, apresentamos uma análise metodológica de uma ilustração de moda. Considerando os apontamentos de Lou Taylor, relatamos que tal ilustração foi desenvolvida pelo ilustrador britânico David Downton para a edição de aniversário da revista *Vogue Austrália* em 2009. O projeto conta com quatro ilustrações para diferentes capas da edição especial de 50 anos da revista na Austrália que trazem a atriz australiana Cate Blanchett vestindo *Balenciaga*, *McQueen*, *Armani* e *Martin Gran*. As quatro ilustrações também podiam ser vistas integralmente no interior da revista. A imagem apresentada neste documento foi digitalizada a partir da página da revista, por isso apresenta a lateral direita com um leve sombreamento consequente da lombada.


## Análise de uma ilustração de moda de David Downton



BALENCIAGA

Acima uma das quatro ilustrações desenvolvidas por David Downton para Vogue Austrália.

Procedendo-se à análise sob o aspecto da imagem em si, conforme orientação de Rose (2001), observamos que a ilustração mostra a atriz vestindo *Balenciaga* (como informa a legenda que acompanha a imagem): a imagem mostra a figura feminina da cabeça até a altura dos quadris, com as mãos repousando nos quadris, formando ângulos entre seus braços e troco e pela flexão dos cotovelos, ocupando de forma mais evidente a região central e baixa do espaço gráfico da imagem. A atriz é retratada do pronto de vista frontal direto;




enquanto seu tronco está posicionado de frente, sua cabeça está em meio-perfil e levemente inclinada para baixo com os olhos fitando o interlocutor da imagem, seja ele o ilustrador ou o observador. Eis aqui algo do conteúdo expressivo impresso na imagem: parece-nos que esta combinação de pose e olhar combina algo inquisidor e misterioso. Ao mesmo tempo em que a personagem se revela e se impõe - pela posição corporal e pelo olhar direto - ela se distancia – o rosto esquivando-se, um dos olhos escondidos sob o cabelo.

A figura retratada veste um casaco bicolor com ombreiras evidentes, é difícil apontar com exatidão, mas parece-nos que o punho do casaco também é branco. Internamente, veste um top bordado com possível aplicação de renda. Uma faixa em laço é usada como cinto na cintura sobre o casaco que evidencia um certo volume e é possível perceber três botões no lado direito do casaco. Áreas em azul sobre o preto e azul (uma pequena porção) e ocre sobre o branco causam a impressão de um tecido com um certo brilho. Ela usa luvas, e segundo nossa interpretação, essas luvas podem ser de couro, uma vez que apesar de pretas, parecem lustrosas, refletindo a luz – esta impressão é conferida pela textura do pincel com tinta preta sobre o papel branco.

Já analisando sob o aspecto composicional, as cores eleitas pelo ilustrador para compor a imagem foram o preto que compõe o casaco, a blusa interna e as linhas do desenho; o amarelo presente no laço/cinto que marca a cintura, e no cabelo loiro da modelo; e a cor azul, em tonalidade que vai da mais clara, presente nos reflexos do casaco (como a demonstrar uma luminosidade sobre o casaco preto) a um azul mais intenso e próximo ao marinho nos olhos. É a cor branca, entretanto, que domina grande parte da ilustração, seja no fundo vazio da imagem, na pele da atriz ou no casaco. Tonalidades de bege que vão do marrom até um tom próximo ao cinza são utilizadas para delimitar sombras e volumes nos tecidos brancos e nos lábios e pele da atriz, colaborando também para definir de forma sutil as formas não delimitadas por linhas. A imagem possui um alto contraste na saturação das tonalidades amarelas (intensa no cinto, quase transparente e acinzentada no bege) e alto contraste também entre as áreas claras e as escuras, algo característico a muitas ilustrações David Downton, especialmente àquelas produzidas a nanquim e aquarela (como a em questão). A concentração do amarelo, uma cor quente, em suaves velaturas sobre o ocre, e em tons bastante transparentes e “aguados” nos impressionam uma paradoxal sensação de frescor, afirmado pela predominante presença do branco. O repertório visual de Downton deve abarcar um longo tempo de observação da obra do ilustrador René Gruau com quem compartilha características que se pautam no contraste de cores e formas e em um tipo de linha gestual sintética,






texturizada pelo uso do pincel e que varia de espessura em locais específicos do desenho, resultando em uma linha linha expressivamente dramática.

Ainda observando as indicações de Oliveira (2008) percebemos que Downton utiliza essa sua linha espessa, rápida, que viaja o espaço do papel de forma displicente, porém exata. A forma acaba por ser definida em alguns pontos pela linha, e em outros pela mancha colorida, aí sem contorno, compondo espaços que parecem não-finalizados, conforme observamos na manga esquerda do casaco da ilustração em questão, que é apenas contornado de preto, e não preenchido conforme o restante da ilustração. Este recurso é utilizado com frequência por Downton que muitas vezes escolhe desenhar apenas um dos olhos de suas figuras, apenas sugerindo o outro através de um leve contorno ou mancha de pouco contraste com a pele. Eis aí uma das peculiaridades das ilustrações de Downton: ele trabalha as cores de forma a criar uma expressividade gráfica principalmente através do contraste: a pele confunde-se por vezes com o fundo; algumas formas são apenas sugeridas por poucas linhas e por áreas entintadas; as figuras são elaboradas de forma sintética e, ainda assim, surpreendentemente reconhecíveis com a modelo que posou para o trabalho. Repare que os aspectos a serem observados na análise metodológica implicam-se, e ao discorrermos sobre os aspectos da obra, discorreremos simultaneamente sobre o autor e sobre a forma como suas escolhas técnicas influenciam em sua poética.

David Downton não costuma demonstrar grandes preocupações em retratar os mínimos detalhes da indumentária, as texturas e estampas do tecido ou a complexidade das jóias: da mesma maneira ele trata a representação da figura humana. O ilustrador utiliza da textura e da transparência das aguadas de tinta, das áreas intensamente entintadas e do movimento do traço para sugerir os principais aspectos da vestimenta e aqueles que são essenciais (ou mais característicos) para sua identificação. Apesar de tratar-se de um figurativismo realista, não pauta-se pelo realismo, e de certa forma, encaminha-se rumo a uma certa abstração. Sem fazer uso do exagero das formas ou mesmo mimetizá-las, Downton consegue transmitir à sua produção uma aura de elegância extrema, sofisticação e delicadeza a partir da forma como utiliza os materiais clássicos – aqui, aquarelas, nanquim, canetas nanquim – e como orienta seu traço em um movimento rápido, longilíneo, nem sempre limpo, mas definitivamente livre e espontâneo. Esta última observação traduz a percepção de como os aspectos tecnológicos da produção da imagem implicam nos aspectos estéticos e mesmo no conteúdo expressivo da ilustração.



Resta observar que, tratando-se de uma ilustração para revista de moda de grande tiragem e circulação, a imagem original produzida por Downton deve ter sido digitalizada, reeditada e reproduzida a partir de método de impressão por composição de cores (provavelmente tecnologias digitais) que permite a simulação da gradação de cores e um aspecto muito próximo à ilustração original. A tempo: presumimos que a imagem foi reeditada ao observar que o enquadramento na página elimina os cotovelos da figura e algo de sua porção inferior, o corte seco diretamente nas áreas em preto e nas linhas do braço revelam a continuidade do desenho no original.

## Conclusão

A análise de imagens, especificamente de ilustrações de moda, representa um recurso extremamente rico e meticuloso para uma pesquisa que intente discorrer a respeito de circunstâncias históricas ou levantar questões quanto às particularidades teóricas que contribuem para a compreensão de tal sistema de imagens. É próprio à Cultura Visual o interesse por discutir o impacto das imagens do cinema, das histórias quadrinhos e da publicidade, entre outros, sobre os indivíduos, bem como “ênfatizar, deliberadamente, a relação arte e vida, ou seja, arte e imagens como parte do cotidiano, como parte de uma convivência diária com nossa diversidade e complexidade” (MARTINS, 2006, p. 71). Sendo assim, a ilustração de moda, que por décadas foi publicada em revistas, catálogos, anúncios, passou por um período em desuso em face à fotografia e hoje recoloca-se nos sistemas de divulgação da moda, encontra na cultura visual um ancoradouro para o desenvolvimento de discussões e problematizações de suas práticas, bem como fonte de alternativas metodológicas que permitam averiguar seu estado atual, a relação entre os aspectos tangíveis e intangíveis da moda ali representados, as narrativas contidas e os sentidos e valores investidos naquelas imagens. A possibilidade de transitar nas fronteiras de diferentes processos metodológicos permitiu a elaboração de uma metodologia que tem apresentado se mostrado frutífera em especial na percepção do forma como as ilustrações de moda operam enquanto visualidade e como divulgadoras de sentidos na comunicação de moda. As ilustrações de moda na pesquisa que está em andamento parece nos apontar estratégias, posicionamentos políticos diante das questões sociais prementes, alargando seu potencial transformador a partir das culturas que as produziram para além dos limites de fronteiras.



## Referências Bibliográficas

DOWNTON, David. *Vogue Australia*, 2009. [Imagem] Disponível em: <<http://start10g.ovh.net/~planetems/youngabin/celebrites/CateBlanchett/pCateBlanchett36.jpg>> Acesso em: 10/03/2012.

KNAUSS, P. O desafio de fazer história com imagens: Arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v.8, nº 12, p. 97-115, jan-jun, 2006.

MARTINS, Raimundo. Porque e como falamos da cultura visual?. *Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual / Faculdade de Artes Visuais / UFG*. Goiânia, v.4, n. 1 e 2, 2006. p. 65-79.

OLIVEIRA, Rui de. *Pelos Jardins Boboli : reflexões sobre a arte de ilustrar livros para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ROSE, Gillian. *Visual Methodologies*. Londres: Sage, 2001.

TAYLOR, Lou. *The study of dress history*. Manchester: Manchester university Press. 2002, p. 115-149.

---

## Minicurrículos

Ana Paola dos Reis possui graduação em Artes Visuais - Habilitação Design Gráfico pela Universidade Federal de Goiás (2006). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: Design Gráfico e Ilustração.

Rita Moraes de Andrade é doutora em História pela PUC/ SP(2008). Mestre em History of Textiles and Dress - University of Southampton/UK(2000), cursou especialização em Museologia pelo Instituto de Museologia de São Paulo - FESP(1996) e é graduada em Negócios da Moda pela Universidade Anhembi Morumbi, SP (1995).