

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
Graduação em Design de Moda

Mariana Lobato de Andrade

A importância da roupa para a criação de persona na indústria musical

Belo Horizonte
2024

Mariana Lobato de Andrade

A importância da roupa na criação de persona na indústria musical

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Design de Moda da Universidade Federal
de Minas Gerais, como requisito parcial para o grau
de bacharel em Design de Moda.

Orientadora: Profa. Dra. Soraya Aparecida Álvares
Coppola

Belo Horizonte

2024

MARIANA LOBATO DE ANDRADE

A importância da roupa na criação de persona na indústria musical

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Design de Moda da
Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para o grau de
bacharel em Design de Moda

Trabalho de conclusão de curso defendido e aprovado em:

_____ / _____ / _____

Banca examinadora:

Profa. Dra. Soraya Aparecida Álvares Coppola
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Prof. Dr.
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Profa. Dra.
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

A todos os que acreditaram em mim e me
apoaram até aqui.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Profa. Dra. Soraya Aparecida Álvares Coppola pela orientação e pelo incentivo durante o desenvolvimento deste projeto e também ao decorrer do curso, assim como todos os outros professores do curso de Design de Moda da Universidade Federal de Minas Gerais.

Agradeço também aos meus pais por todo incentivo e apoio não só durante os anos de curso, mas também durante toda a minha vida.

Agradeço a minha amiga Alice, que esteve ao meu lado antes mesmo da aprovação no curso e que segue presente; aos meus amigos do curso, em especial, ao Henrique que esteve ao meu lado do primeiro trabalho em grupo até o trabalho de conclusão de curso, mas também aos meus amigos que vieram depois, Isabela Freitas; Louí; Tays e Tiago.

RESUMO

Este Projeto Experimental é um Trabalho de Conclusão de Curso – TCC, do tipo Teórico-Prático, que tem como objetivo propor figurinos para um arquétipo de artista *pop* - músico popular contemporâneo, que com frequência adota um personagem para a divulgação de seus trabalhos. Neste sentido, através de estudo de caso e da escolha do tema “Oceano”, foi desenvolvida uma coleção cápsula em crochê, de figurinos para uma personagem feminina, utilizando o método de modelagem plana.

Palavras-Chave: Criação Têxtil; Crochê; Figurino; Personagem;

ABSTRACT

This research is about studying stage costumes and their implications towards contemporary music artists, who frequently create and use a stage persona during an album cycle. With this model in mind, it is crucial that the image they create always stays coherent. Through studies and the development of the theme “Ocean,”, it was developed a mini collection of stage costumes in crochet for a female character was developed, using a flat fabric pattern.

Keywords: Stage Costumes; Stage Persona; Crochet; Character.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Revista Harpers & Queen (1971)	18
Figura 2 - Alex, Laranja Mecânica.....	18
Figura 3 - Kumadori, maquiagem estilo Kabuki, na variação Mukimiguma.....	19
Figura 4 - Maquiagem Ziggy Stardust.....	19
Figura 5 - Traje Samurai de Yamamoto	20
Figura 6 - Ritos de Primavera de Yamamoto	21
Figura 7 -Millepora alcicornis (Coral de fogo)	23
Figura 8 - Stichodactyla gigantea	24
Figura 9 - Mussismilia brasiliensis (coral cérebro).....	24
Figura 10 - <i>Cribrinopsis albopunctata</i>	24
Figura 11 - Moodboard personagem - 1	26
Figura 12 - Moodboard personagem - 2	26
Figura 13 - Painel de Texturas.....	27
Figura 14 - Painel de técnicas.....	27
Figura 15 - Painel de silhuetas.....	28
Figura 16 - Paleta de cores inicial	30
Figura 17 - Paleta de cores final	31
Figura 18 - Separação tonal por família	31
Figura 19 - Croquis Família 1	33
Figura 20 - Croquis Família 2	33
Figura 21 - Croquis Família 3	34
Figura 22 - Croquis Família 4	34
Figura 23 – Trajes selecionados para a confecção	35
Figura 24 - Fio Cordonê	37
Figura 25 - Barbante de algodão	37
Figura 26 - Fio "rabo de rato".....	38
Figura 27 - Fio Náutico	38
Figura 28 - Fios utilizados.....	38
Figura 29 - Testes iniciais.....	39
Figura 30 - Testes Cordonê, trama	40
Figura 31 - Testes Cordonê, cor	40
Figura 32 - Teste com fios de texturas diferentes.....	41

Figura 33 - Testes fio náutico	41
Figura 34 - Teste fio acrílico	42
Figura 35 - Teste tridimensional em algodão	43
Figura 36 - Testes tridimensionais poliéster.....	43
Figura 37 - Teste tridimensional acrílico.....	43
Figura 38 - Referência de medidas	44
Figura 39 - Teste inicial Look 1	45
Figura 40 - Costas vestido finalizado	49
Figura 41 - Protótipo Módulo 1.....	50
Figura 42 - Protótipo Módulo 2.....	51
Figura 43 - Módulo 1 diâmetros.....	52
Figura 44 -Módulo 2 diâmetros	52
Figura 45 - Teste de encaixes 1	53
Figura 46 - Teste de encaixes 2	53
Figura 47 - Estudo Inicial Manequim, frente	54
Figura 48 -Estudo Inicial Manequim, costas.....	54
Figura 49 - Módulo 1 e variações.....	55
Figura 50 - Módulo 2 e variações.....	56
Figura 51 - Teste dos encaixes do Módulo 1, variação 1	56
Figura 52 - Teste dos encaixes do Módulo 1, variação 2	57
Figura 53 - Teste dos encaixes do Módulo 1, variação 3	57
Figura 54 - Encaixe dos módulos no manequim	59
Figura 55 - União dos módulos em crochê.....	59
Figura 56 - Frente vestido finalizado.....	60
Figura 57 - Costas vestido finalizado	61
Figura 58 - Resultado teste inicial balaclava.....	62
Figura 59 - Molde inicial balaclava.....	63
Figura 60 -Adaptação teste balaclava algodão	64
Figura 61 - Resultado das modificações teste inicial	64
Figura 62 - Comparação testes inicial e final	65
Figura 63 - Costura de junção do top do look 3	66
Figura 64 - Processo de confecção saia do look 3.....	66
Figura 65 - Confecção do forro da saia do look 3	67
Figura 66 - Frente top look 3	67

Figura 67 - Frente saia finalizada	68
Figura 68 - Costas saia finalizada.....	68
Figura 69 - Estrutura body.....	69
Figura 70 - Estudo de encaixe dos elementos	70
Figura 71 - Frente body finalizado	71
Figura 72 - Costas body finalizado.....	72

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. FIGURINO ATRAVÉS DO TEMPO	15
2.1 A construção do personagem na música - <i>Ziggy Stardust</i>	16
3. CORAIS E ANÊMONAS.....	22
4. DESENVOLVIMENTO DO PROJETO EXPERIMENTAL.....	25
4.1 Criação do personagem	25
4.2 Cartela de cores	30
4.3 Coleção - Atol.....	31
4.4 Modelos escolhidos	35
4.5 Pesquisa de materiais.....	36
4.6 Prototipia têxtil	39
4.7 Prototipia tridimensional	44
4.7.1 <i>Look 1</i>	45
4.7.2 <i>Look 2</i>	50
4.7.3 <i>Look 3</i>	62
4.7.4 <i>Look 4</i>	69
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
REFERÊNCIAS	74
APÊNDICE A	67
APÊNDICE B	71
APÊNDICE C	73
APÊNDICE D	106

1. INTRODUÇÃO

Este Projeto Experimental é um Trabalho de Conclusão de Curso, do tipo Teórico-Prático, que tem como objetivo propor figurinos para um arquétipo de artista *pop* – em outras palavras o artista da música popular. Para tanto, tornou-se necessário a criação de um personagem dentro do contexto proposto, assim como o estudo da indústria musical e a utilização de trajes neste contexto.

O tema escolhido para dar origem aos estudos de forma e composição foi “oceano”, a partir da exploração do tema em sua riqueza de cores e texturas presentes na atmosfera marítima, surge a coleção Átois, referente a uma formação de ilhas definidas como “Coroa de coral sobre pilar vulcânico, visível como ilha rasa encerrando lagoa” (AURÉLIO, 2008, p. 151). O resultado do estudo foi a criação de uma coleção cápsula de doze trajes, formando quatro famílias, cuja metade é inspirada em espécies de corais (*Millepora alcicornis* e *Mussismilia brasiliensis*) e a outra metade inspirada em espécies de anêmonas (*Stichodactyla gigantea* e *Urticina lofotensis*). A partir da definição da inspiração de cada família e a exploração da forma e da cor, foi possível entender e direcionar qual técnica de crochê seria utilizada em cada peça, assim como a definição de texturas, tipos de materiais e tonalidades que serão utilizadas.

O crochê é o elemento de coesão na coleção e possui importância pessoal no meu percurso. Aprendi a técnica na infância, após pedir várias vezes à minha mãe e à minha avó que me ensinassem, pois ficava encantada ao vê-las tecer enquanto assistíamos televisão juntas. Desde então nunca mais parei de testar com materiais, com pontos, e de me desafiar em formas e estruturas; assim fazia em peças que eram para mim, meus familiares e até mesmo meus animais de estimação. Ter a oportunidade de testar novas possibilidades da técnica na minha formação acadêmica é, simultaneamente, um fechamento de ciclo e uma forma de honrar a minha trajetória familiar e pessoal.

A relevância desse tipo de produção no Brasil se dá pela escassez de registros e estudos relacionados à intersecção entre moda e figurino. Existem trabalhos que relacionam a moda e a música no sentido de expressão identitária de subculturas, porém poucos destes têm o foco de relacionar e analisar a utilização da veste como potência artística dentro de um contexto específico - seja palco, material audiovisual ou, no contexto atual, as redes sociais. Esse tipo de estudo se justifica pelo conceito de “capitalismo artista” definido por Lipovetsky e Seroy em “**A estetização do mundo:** viver na época do capitalismo artista como a fase do modelo

econômico vigente que depende das artes para se validar em sociedade, transformando assim o produto não apenas em material, mas sim em um produto estético” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 15). A partir da lógica da estetização, as indústrias da moda e entretenimento são fundamentais nesse processo. O embasamento teórico-metodológico tem como suporte Lipovetsky e Serroy (2015), Muniz (2004) e Colette (1996).

O trabalho ainda propõe reflexões acerca do papel da construção imagética na contemporaneidade, ao posicionar a roupa como elemento fundamental para a consolidação de narrativas artísticas em um mundo de comunicação cada vez mais acelerada, o que demanda a percepção e entendimento imediato do consumidor sobre o que está sendo descrito. Isso, por sua vez, requer, do público, seja de forma inconsciente, a compreensão do conceito de “Eras” de uma artista; a narrativa proposta durante um ciclo de trabalho, ainda seguindo a lógica de compilação musical, dividida em álbuns de estúdio (BERBEREIA, 2020, p.52). Essa narrativa construída durante um tempo determinado de trabalho – do primeiro ao último material divulgado – precisa estar coesa e conter elementos de conexão entre os elementos. Um exemplo real de parceria entre músico e estilista para a construção de um personagem diretamente relacionada a um trabalho musical encontra-se no caso de David Bowie e Kansai Yamamoto, para o personagem Ziggy Stardust, protagonista da história narrada através de canções no álbum *“The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars”*.

O ponto de partida para o desenvolvimento do estudo foi a pesquisa teórica, logo, tendo como base para a execução do trabalho. artigos e outras produções acadêmicas que estejam em alinhamento com o objeto de pesquisa, principalmente estudos de caso de outros artistas (veja LIPOVETSKY; SERROY, 2015; MUNIZ, 2004 e GUY, 1997). Ambos, Lipovetsky et al. e Muniz, introduzem teorias relacionadas à utilização de imagens e celebridades na sociedade e como os indivíduos são afetados pelo espetáculo. O trabalho de Guy é uma das poucas referências de materiais brasileiros relacionados a figurino, tendo como foco o teatro. Entretanto, a investigação conduzida por Guy aborda a realidade nacional e conceitos relevantes para a área, construção e incorporação do personagem através do vestuário.

A partir do processo e pesquisa foi possível entender: a maneira como o figurino se integra e é importante à cena, seja no contexto teatral ou musical, além do papel do figurinista nessa dinâmica (MUNIZ; 2004, p. 20); a indústria da música e sua aproximação com a imagem principalmente a partir do videoclipe (CORRÊA, 2007, p.2-7); a criação de personagens utilizados por artistas, como David Bowie, o impacto do espetáculo na sociedade (GUY, 1997, p.13-27) e o chamado “starsystem” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.203-204). O processo

de pesquisa ajudou, ainda, a compreensão de todo o aparato necessário para o planejamento, a adequação, a construção de todas as peças, a personagem que utilizará a coleção e as espécies utilizadas como inspiração.

O estudo do traje cênico surge dentro dessa lógica para compreender a evolução do figurino em diferentes épocas e como era apresentado ao público. Nas primeiras representações teatrais, as roupas utilizadas eram apenas réplicas do que existia naquele momento histórico, não havia elaboração em qualquer outro sentido. Atualmente, os trajes não necessariamente apenas situam o espectador em relação ao tempo histórico representado, mas também podem aprofundar diversas questões, como os sentimentos dos personagens e a evolução durante o arco narrativo. Já no contexto de artistas musicais, a evolução tecnológica possibilitou a popularização dos videoclipes, com a criação de canais televisivos voltados para a música e modificou de forma intensa a lógica da indústria, uma vez que a imagem dos cantores começou a ser vendida simultaneamente a suas canções, sendo esta o primeiro ponto de conexão com o público. Logo surge a possibilidade de contar histórias para além das letras das canções, e a criação de personagens que incorporam em sua aparência, roupas e performance a mensagem que pretendia ser transmitida.

O tema é o ponto de partida para a criação do personagem. Neste caso, foi escolhido o tema oceano, com o recorte em duas espécies de corais e duas de anêmonas. A proposta é, a partir de elementos compositivos, contar a história de incertezas e medos de explorar o oceano e como essas emoções também estão presentes em conflitos internos até mesmo no cotidiano. O crochê funciona como fio condutor da maioria das decisões, testes e escolhas do projeto, podendo ser considerado, de certa forma, também um personagem, junto à personagem principal construída através de painéis de inspiração.

Lipovetsky e Serroy descrevem que a conexão estabelecida entre imagem e artista é resultado da estetização do mundo contemporâneo (LIPOVETSKY; SERROY, 2015), e é ao mesmo tempo possibilidade de criação e esvaziamento, uma vez que o produto necessita ser aceito e consumido pela maior parcela de pessoas possível. Tornar os produtos “belos” através do design também retira uma parcela significativa de seu conteúdo, tornando-o superficial. A criação, por mais profunda e interessante que seja, acaba tornando-se, aos olhos dos consumidores, apenas uma mercadoria, e os impactos positivos da obra são efeitos colaterais e não objetivos.

2. FIGURINO ATRAVÉS DO TEMPO

O traje cênico, ou figurino, pode ser entendido, através do modelo sugerido por Castro & Costa, como a materialização dos elementos necessários para a caracterização de um personagem em um determinado contexto (CASTRO; COSTA, 2010, p.80). O figurino é componente fundamental para a contextualização histórica, psicológica e identidade de quem está sendo representado. Reitero a importância deste elemento, não apenas para o estudo, mas também a tradição histórica e vínculo com o teatro e sua evolução através do tempo.

Os primeiros registros da utilização do traje no teatro datam da Grécia Antiga, momento em que as histórias retratadas eram sobre, ou tinham forte influência, da mitologia. Passa-se, assim, a ter preocupação com a ambientação, cenários e as vestes. Estas eram contemporâneas à época, utilizando-se o *quíton* para homens e mulheres (o comprimento variava para cada gênero, o masculino mais curto, até os joelhos, e o feminino mais longo, cobrindo os tornozelos). Ademais, para os mais jovens, era utilizada uma capa presa aos ombros, que para os homens era mais curta, chamada *clâmide*, e mais longa, até os pés para as mulheres, chamada *peplo*. (CASTRO; COSTA, 2010, apud LAVER, 1989, p.31).

Já na Idade Média, os figurinos passam a ser responsabilidade dos atores. Estes passam a ter liberdade de, a partir do texto, fazer escolhas que auxiliassem na interpretação do papel. Devido a essa dinâmica, não havia necessidade de representações fiéis o que levou o teatro da época a ser marcado pelo exagero e desconexão da realidade, um momento que destoava do cotidiano (CASTRO; COSTA, 2010, p 81-82).

Apenas a partir do século XIX o figurino passa a ser integrado como elemento de expressão artística de caráter simbólico dentro das peças; é dado início a planejamentos elaborados de direção artística, levando em consideração também o cenário (MUNIZ, 2004, p.21). Essa mudança de paradigma está atrelada ao simbolismo, movimento iniciado nas artes visuais, que considera todos os elementos que compõem uma obra para além de sua superficialidade, elevando a ambientação de elemento de fundo para parte integral da obra.

A figura do diretor como mediador dos elementos e da elaboração de uma peça surge apenas no início do século XX, ou seja, é uma ideia recente. Há apenas um século houve a ideia de buscar profissionais especializados para lidar com questões técnicas de iluminação, cenário e figurino.

A narrativa é o que embasa e sustenta a criação da ambientação (em todas as suas dimensões). O texto apoia interpretações, e é a partir dele que identificamos o período histórico,

silhueta, cores, materiais, texturas, dentre outros elementos que amparam a elaboração do personagem. Segundo o modelo atual, quem organiza e orienta essas decisões é o diretor. Entrando no papel do figurinista, existem três abordagens de interpretação para elaborar os trajes: realista, para realista ou simbólico (COSTA, 2002, P.38 apud BETTON, 1987, p.57). A primeira opção é fiel ao contexto histórico do texto base, buscando precisão histórica; a segunda utiliza contextos históricos como ponto de partida, criando ou adaptando elementos com preocupação estética de transmitir uma mensagem; a última é a que proporciona maior liberdade artística para o profissional, uma vez que a preocupação principal é traduzir elementos imateriais através dos trajes. Sendo assim, nos trajes simbólicos, a precisão histórica não é mais um fator decisivo, mas sim outros elementos como os sentimentos dos personagens, a narrativa e a dramaticidade. Os conceitos acima evidenciam a dimensão de elementos não verbais no apoio à concepção da obra.

A utilização de elementos estéticos na caracterização em produções artísticas relacionadas à música tem vários exemplos, entre eles Elton John, Michael Jackson, Madonna, Cher, Prince, David Bowie, Lady Gaga, entre outros. É algo comum e vigente na indústria até hoje, uma vez que a possibilidade de venda e lucro do artista está diretamente associada à sua imagem, uma vez que esta é o primeiro ponto de conexão entre o artista e o público (RODRIGUES; VELASCO, 2012, p.4).

A fundação da MTV (*Music Television*), em 1981, foi um ponto de virada marcante na música e na forma que ela poderia ser distribuída, uma vez que as canções poderiam ser veiculadas em outra mídia além do rádio e com o poderoso suporte da imagem, ou seja, era aberta a possibilidade de se contar histórias além das letras. Assim surge o videoclipe. O exemplo que realmente revolucionou essa potência narrativa surgiu quatro anos após a fundação do canal dedicado à música, em 1984, com *Thriller* de Michael Jackson (CALDAS, 2013, p.3).

No período pré MTV, houve o surgimento de um personagem emblemático criado pelo cantor David Bowie para um álbum musical. Esse é construído a partir da mente do músico, juntamente com inspirações do teatro japonês com o auxílio do estilista Kansai Yamamoto; a dupla completa o texto e a melodia com a imagem e potencializa a performance para um nível de coesão inédito e revolucionário para o período.

2.1 A construção do personagem na música - *Ziggy Stardust*

Para o seu quinto álbum de estúdio, “*The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*” de 1972, eleito pela *Apple Music* o 24º melhor álbum de todos os tempos¹, o icônico músico inglês David Bowie, propõe um projeto conceitual que pretendia contar a história de Ziggy, um messias alienígena roqueiro e bissexual que vem à Terra apenas cinco anos antes do seu fim na tentativa de salvar a humanidade. Esse é um conceito que reflete, tanto em sua mensagem como na execução, o *zeitgeist*² da década de 1970, que naquele momento estava apenas se iniciando. É interessante ressaltar que foram discutidas adaptações da obra tanto para o teatro, quanto para o cinema, o que evidencia a complexidade da trama juntamente com a atenção dedicada à construção do personagem imageticamente.

Sobre a caracterização, o cabelo e a maquiagem possuem tanto peso visual como as escolhas de traje. Os cabelos de Bowie foram tingidos de laranja avermelhado, imagem 1, (Harpers & Queen, 1971), com cabelo e maquiagem por Sachiko Shibayama e roupas de Kansai Yamamoto, que viria a ser o estilista das roupas mais marcantes criadas para o personagem - e também o responsável pelo corte de cabelo -. A maquiagem tem a base branca, com os cílios marcados e tem inspiração no personagem Alex, imagem 2, LARANJA MECÂNICA. Direção: Stanley Kubrik. Estados Unidos. Warner Bros, 1971.; havia também manchas vermelhas marcadas nas maçãs do rosto, testa e olhos. Nos lábios o batom era rosa ou prata (EMERENCIANO, 2005, p.18).

O teatro tradicional japonês (*Nô*) foi fundamental para o personagem. O estilo *Kabuki*, que significa o canto (Ka), a dança (Bu) e representação (Ki), integra todos esses elementos de forma harmoniosa para criar um espetáculo em uma única linguagem (EMERENCIANO, 2005, p.18). É possível perceber as semelhanças de forma mais clara ao comparar as imagens de atores *Kabuki* e *Nô* e a caracterização dramática e marcante criada por Bowie e Yamamoto (imagens 3 e 4).

¹ Um álbum subversivo e conceitual muito à frente do seu tempo. (2024) Disponível em: <<https://100best.music.apple.com/us/album/24>>. Acesso em: 12. Ago. 2024 às 12:32.

² Palavra em alemão sem tradução direta para o português que significa, de forma livre, espírito do tempo.

Figura 1 - Revista Harpers & Queen (1971)



Fonte: *Harpers & Queen Magazine*, 1971. Disponível em: <<https://paulgormanis.com/?p=17425>>

Acesso em: 19/08/2024

Figura 2 - Alex, Laranja Mecânica



Fonte: Laranja Mecânica, 1971. Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-153986/>>. Acesso em: 19/08/2024

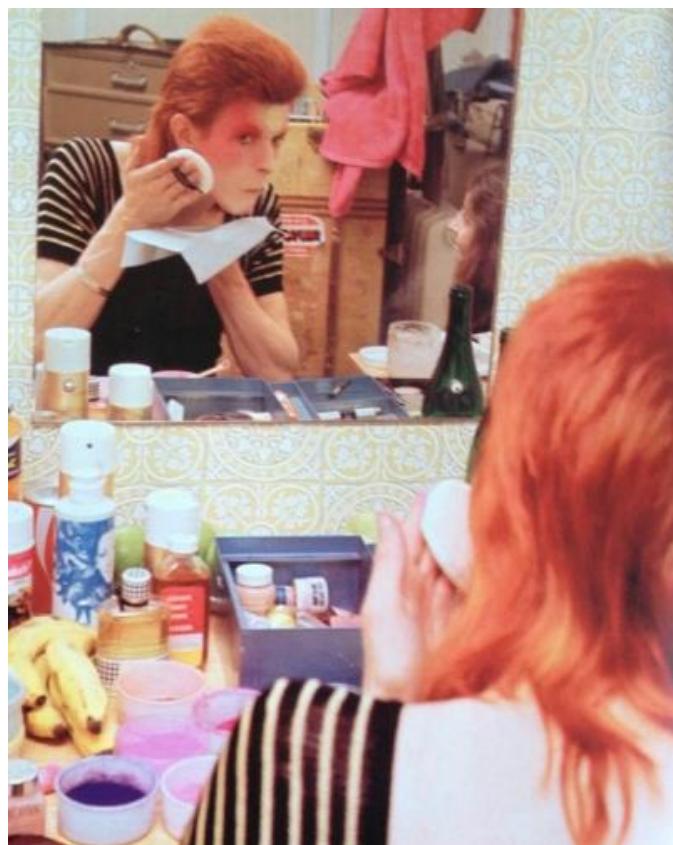
Figura 3 - Kumadori, maquiagem estilo Kabuki, na variação *Mukimiguma*



Fonte: Japan Arts Council, 2020. Disponível em: <<https://www2.ntj.jac.go.jp/dglip/contents/learn/edc25/en/kumadori-makeup/types.html>>.

Acesso em: 19/08/2024

Figura 4 - Maquiagem Ziggy Stardust



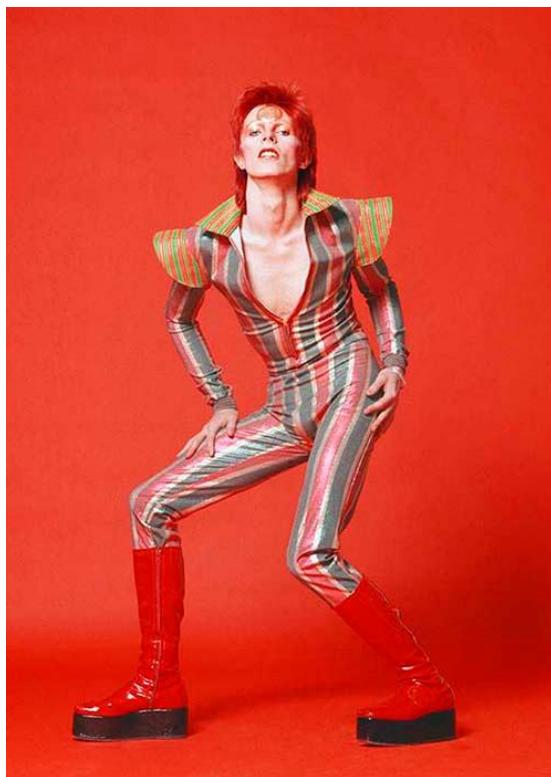
Fonte: R Bamber/Rex Features, 1973. Disponível em: <[https://borntobeunicorn.com/2014/05/21/not-cinema-related-but-interesting-nontheless/](https://borntobeunicorn.com/2014/05/21/not-cinema-related-but-interesting-nonetheless/)>. Acesso: 19/08/2024

As roupas utilizadas durante esse período, os destaques estão na volumetria, proporção e utilização de cor. As criações de Yamamoto foram representações visuais para impactar a audiência, apoiar a história e realçar os movimentos do cantor no palco, assim como no teatro japonês *Kabuki*.

O Traje Samurai (Figura 5) e o Ritos de Primavera (Figura 6) são as criações mais marcantes para o personagem e criaram imagens que definiram a carreira do cantor e são referências utilizadas até hoje. É interessante perceber que a primeira utiliza cor e volume, na parte superior do traje, em uma modelagem ajustada em tecido metalizado, remetendo ao futuro, enquanto as ombreiras direcionam o olhar para o rosto do personagem, ponto em que a maquiagem termina de construir a imagem.

Já o Ritos de Primavera é, talvez, uma das imagens de moda mais marcantes para a carreira de Bowie. O traje consiste em um macacão preto, em tecido rígido, volumoso na parte inferior, coberto com linhas brancas simétricas em expansão que surgem do centro, no tronco e em cada perna, transmitindo a sensação visual de um corpo em expansão. Além de ser forte visualmente, também gera impacto ao caminhar, devido à movimentação do volume do tecido.

Figura 5 - Traje Samurai de Yamamoto



Fonte: Masayoshi Sukita, 1973. Disponível em: <<https://www.snapgalleries.com/portfolio-items/david-bowie-by-masayoshi-sukita/>>.

Acesso em: 19/08/2024.

Figura 6 - Ritos de Primavera de Yamamoto



Fonte: Masayoshi Sukita, 1973. Disponível em: <<https://www.snapgalleries.com/portfolio-items/david-bowie-by-masayoshi-sukita/>>. Acesso em: 19/08/2024.

3. CORAIS E ANÊMONAS

Devido à amplitude do tema, foi necessário elaborar recortes para explorar as possibilidades de forma mais assertiva e direcionada, por isso, foram selecionadas quatro espécies para inspirarem cada família da coleção: *Millepora alcicornis* (Figura 12), *Mussismilia brasiliensis* (Figura 13); *Stichodactyla gigantea* (Figura 14) e *Cribrinopsis albopunctata* (Figura 15). Após a definição do recorte do tema, foi iniciada a criação dos croquis, processo longo que ocorreu no digital e também no papel, até a definição de três *looks* para cada família, totalizando doze, dos quais apenas quatro serão confeccionados. Todos os elementos mencionados no capítulo anterior e presentes nos diversos painéis continuaram influenciando a tomada de decisões a partir dos desenhos, as espécies escolhidas funcionaram como direcionamento necessário para dar coesão e sentido ao material proposto.

O ponto de partida para a escolha das espécies foi uma pesquisa visual, com a construção de painéis simples, que evidenciam características importantes para a espécie que se tornaram elementos fundamentais para a criação das peças e a constituição das famílias. Anêmonas e corais são espécies variadas e ricas em cores, texturas e estruturas que inspiram a criação, principalmente se direcionarmos ao têxtil, os corais remetem a estruturas mais densas e com formatos similares a galhos ou pedras; já as anêmonas possuem muito movimento, os tentáculos que são utilizados para a proteção e deslocamento, inspiram fluidez. A partir da soma desses dois fatores opostos, surgem os elementos fundamentais para a coleção.

É interessante explicar o que são corais e anêmonas para depois aprofundar nas espécies escolhidas; são animais invertebrados da família dos cnidarianos que vivem em baixa profundidade nos mares e são característicos de águas quentes; são espécies que frequentemente constituem relações de mutualismo com outros animais, incluindo peixes. Corais são pequenos animais, pólipos, que se unem e formam estruturas do tipo colônia, quando existe uma grande concentração dessas colônias próximas umas das outras, surgem os recifes. Anêmonas são animais um pouco mais complexos e significativamente maiores, variando de 2,5 centímetros a 1,5 metros de comprimento; o corpo é dividido em três partes principais, dico pedal – estrutura de fixação do animal no substrato, frequentemente em corais e rochas; corpo cilíndrico e disco cilíndrico, por onde ocorre a alimentação e existem os tentáculos para a proteção.

As duas espécies de corais escolhidas podem ser encontradas no Brasil, sendo a *Mussismilia brasiliensis* endêmica da região de Abrolhos, na Bahia; já a *Millepora alcicornis*, popularmente conhecida como coral de fogo, possui uma variação, *Millepora braziliensis*, encontrada na costa brasileira desde o Rio Grande do Norte até o Espírito Santo. Entretanto,

essa variante não foi escolhida por sua tonalidade ser mais escura e menos similar a galhos, variações que são características da espécie encontrada na região do Caribe; essas variações ocorrem pela espécie ser altamente adaptável ao ambiente em que está inserida e às variações de temperatura. *Mussismilia brasiliensis*, popularmente conhecida como coral da Bahia ou coral cérebro, é uma espécie de formato cerebral e a textura que apresenta surge do contorno irregular dos pólipos, característico da espécie, que acabam se agrupando em estruturas circulares perfeitas e imperfeitas que geram variações de textura (cavidades e concavidades) semelhantes a um cérebro; também é uma espécie que necessita de muita luz e pode chegar a ter até um metro de diâmetro.

Diferente das espécies anteriores, as espécies de anêmonas elegidas não estão presentes na costa brasileira ou em regiões relativamente próximas, a *Stichodactyla gigantea* e a *Cribripnopsis albopunctata* existem na região indo-pacífica. Assim como os corais, são espécies delicadas e sensíveis a variações de temperatura, o que consequentemente impacta nas tonalidades e também nos formatos apresentados. A primeira espécie é frequentemente encontrada em tonalidades de marrom e verde, mas também existem variações em rosa, violeta e azul (como escolhido para o projeto), possui a forma geral um pouco mais achatada, principalmente no centro, próximo ao disco cilíndrico, porém possui algumas dobras aumentando o volume, seus tentáculos são um pouco mais curtos e arredondados; também é comum possuir simbiose com outros animais, principalmente peixes, como o peixe-palhaço. A *Cribripnopsis albopunctata* já é uma espécie um pouco diferente em relação à anterior, uma vez que apresenta um corpo cilíndrico, que normalmente mede em torno de 10 centímetros de diâmetro, que se retrai e estende, tanto para alimentação, mas também para deslocamento se for necessário e seus tentáculos são mais longos e pontudos; as tonalidades também variam entre tons de marrom e laranja.

Figura 7 -*Millepora alcicornis* (Coral de fogo)



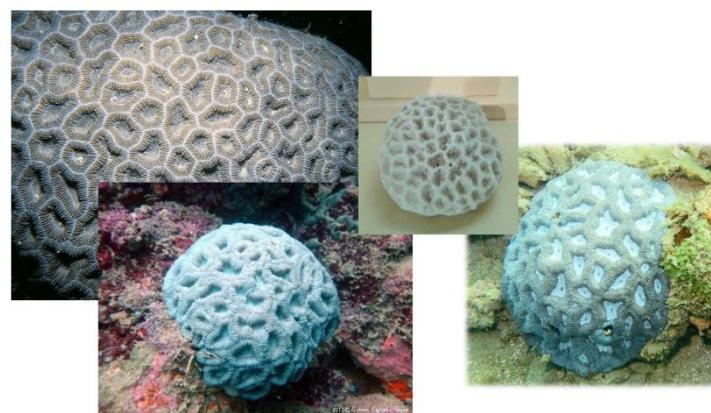
Fonte: Autoria própria.

Figura 8 - *Stichodactyla gigantea*



Fonte: Autoria própria.

Figura 9 - *Mussismilia braziliensis* (coral cérebro)



Fonte: Autoria própria.

Figura 10 - *Cribrinopsis albopunctata*



Fonte: Autoria própria.

4. DESENVOLVIMENTO DO PROJETO EXPERIMENTAL

A personagem, como visto anteriormente, é de extrema importância e deve funcionar em perfeita harmonia com o traje utilizado, tema e performance do artista. O tema Oceano pretende explorar a diversidade de texturas, cores e a biodiversidade marítima; para a construção do universo em que a persona está inserida, foi necessária pesquisa visual, sonora e também referências de outros artistas e obras de arte. O caderno de processos foi fundamental para esta etapa, muito foi registrado e aprofundado através de painéis e registros.

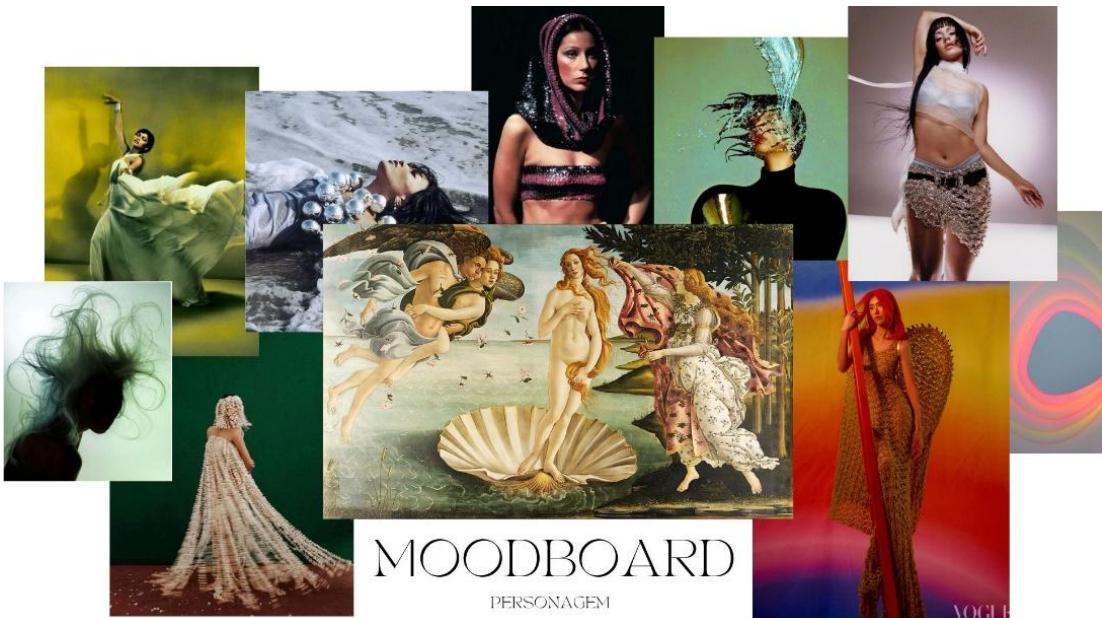
4.1 Criação do personagem

O processo, em muitos sentidos, foi similar ao *styling*, exatamente pela necessidade de pensar na imagem que seria criada, como seriam os gestos, as necessidades para a criação da imagem, entre outros aspectos. O que, portanto, distancia o material produzido a partir desta pesquisa do conceito de figurino, uma vez que não há necessariamente uma narrativa sendo conduzida, apenas conceitos sendo transmitidos a partir de elementos de estilo na coleção. Na figura 7, a imagem principal é a pintura Ofélia de Sir John Everett (1851-1852); enquanto na figura 8, a obra referenciada é O Nascimento de Vênus, de Botticelli (1485-1486); ambas as obras têm a água e a figura feminina como elementos de destaque, além de apresentarem cores semelhantes às quais foram trabalhadas na coleção. As duas figuras apresentam colagens de referências, a primeira focada mais em texturas e cores, enquanto a segunda na performance e na silhueta das peças.

Também é relevante ressaltar a presença de editoriais da revista Vogue, a presença da cantora e atriz Cher, grande referência no mundo da moda desde o início de sua carreira na década de 1960, a atriz Zendaya, um ícone *fashion* da geração Z, que frequentemente se destaca em editoriais devido à sua boa performance diante da câmera, seja como modelo ou como atriz. A cantora espanhola Rosalía, que em 2022 lançou seu terceiro álbum de estúdio, *Motomami*, com sonoridade única e visuais totalmente coesos desde a proposta, mensagem e meios aos quais foram veiculados, com destaque para a produção de vídeo em formato vertical tanto durante o lançamento do álbum, como também durante suas performances no palco, sendo a maior inspiração para a elaboração deste projeto no formato proposto; as artistas previamente mencionadas também são importantes, mas Rosalía é a inspiração principal.

Figura 11 - Moodboard personagem - 1

Fonte: Autoria própria.

Figura 12 - Moodboard personagem - 2

Fonte: Autoria própria.

A pesquisa inicial foi o ponto de partida para definir o que seria trabalhado, já era possível definir a personagem como uma mulher jovem e compreender a necessidade de texturas e transparência para as peças; no entanto, o que foi apresentado visualmente ainda era muito amplo, o que dificultava a coesão da coleção e era necessário pesquisar texturas (figura 13), o que já implicaria em técnicas necessárias para a elaboração das peças e indicaria a

silhueta. As texturas estão mais relacionadas a técnicas manuais, como crochê – elemento principal da coleção -, que será trabalhado com variação de pontos e linhas e também como elemento de modificação volumétrica. As técnicas (figura 14) se destacam pela variação de espessura de linhas e materiais e também a utilização de fio náutico e cordões de cetim em alguns modelos. A silhueta (figura 15), de forma geral, é mais ajustada ao corpo e com elementos fluidos e sobreposições.

Figura 13 - Painel de Texturas



Fonte: Autoria própria.

Figura 14 - Painel de técnicas



Fonte: Autoria própria.

Figura 15- Painel de silhuetas

Fonte: Autoria própria.

É importante compreender as etapas do processo de elaboração do personagem e dos elementos que compõem sua aparência como um só: o figurinista não está a serviço do ator, mas trabalha junto com ele (MUNIZ, 2004, p.45). Uma troca constante enquanto não existem decisões finalizadas, assim como ocorre no teatro. As peças produzidas ao final são apenas um dos elementos compostivos para a percepção da personagem em ação, que juntas contam uma história, neste caso, algo menos ambicioso que a chegada de *Ziggy Stardust* na Terra. Trata-se, mas sim, da história de uma jovem que, ao passar por um momento difícil e que demandou esforços variados e tempo prolongado de reflexão, encontra na atmosfera marinha e na água como um todo, uma possibilidade de mudança de perspectiva pessoal. A água surge como elemento simbólico de purificação e cura, comum em religiões orientais, acompanhada por orações e gestos simbólicos (GOEDERT; 2004, p.80); o mergulho, seria, portanto, o início dessa jornada dentro do conceito construído no contexto.

Essa mudança ou alteração de paradigma está representada na escolha das espécies para inspirar uma criação, uma vez que corais são animais pólipos bem pequenos, característicos de águas rasas, e vivem em colônias e consequentemente formam recifes; já as anêmonas são animais cnidários com tentáculos urticantes, que normalmente se associam com outras espécies, como peixes, para a sua sobrevivência. A partir desses animais, é possível traçar um paralelo também com a vivência humana e a necessidade de construção e manutenção de laços e comunidades, principalmente devido ao fato de que a experiência humana atualmente esteja bastante voltada à individualidade e introspecção. Portanto, o figurino, nesse sentido, se

enquadra na possibilidade de construção simbólica do traje, em que as emoções e bagagens do personagem estão presentes na sua forma de vestir. Cada família, tendo uma cor principal de destaque (amarelo, azul, cinza e rosa, respectivamente), nesse sentido, reflete o estado emocional da personagem em cada uma dessas etapas, similar a uma história em quatro atos.

O amarelo, do início da jornada, é “a cor mais contraditória” (HELLER, 2013; p.14), segundo Heller, a cor, em suas diversas tonalidades, pode estar associada tanto a sentimentos positivos quanto negativos, depende inteiramente do contexto em que está inserida e da tonalidade; na narrativa, a predominância do amarelo está associada ao gosto amargo da percepção de que o momento de mudança chega e não é mais possível impedir o movimento, escolhas precisam ser feitas para que a realidade seja transformada, existe otimismo (presente na utilização de tons de amarelo mais vibrantes e laranja), mas também há o amargor do ressentimento. O azul, “Cor da simpatia, da harmonia e da fidelidade, apesar de ser fria e distante” (HELLER, 2013; p.44), representa a transição, nas peças construídas nessa família, a predominância é de tonalidades de azul, mas o amarelo também existe como uma persistência do passado, uma marca que, apesar de novas perspectivas e oportunidades, persiste, já não é mais o destaque principal, mas está presente em pontos de destaque nas peças, e no vestido confeccionado, é a cor da linha que une todos os elementos necessários para compor e estruturar a vestimenta. As emoções positivas estão presentes, mas ainda coexistem com o amargor.

A partir da terceira família, surge a mudança, o amarelo não aparece mais, as peças a partir deste momento apenas apresentam variação de tonalidade, uma cor apenas representa cada momento, cinza e, em seguida, rosa. Heller, em seu livro “A psicologia das cores – como as cores refletem a emoção e a razão”, define em um capítulo a cor cinza como a cor do esquecimento e do passado, a frase inicial deste capítulo é “O tempo fica difícil de se identificar no crepúsculo”, dentro do contexto, é o ponto em que a personagem se liberta do passado, o que gera vazio, falta de cor, representado no cinza. A partir do esquecimento, é possível seguir em frente e construir algo novo. A cor rosa, em contraste, aparece como elemento de concretização da mudança de ânimo da personagem, assim como “Os psicofármacos que clareiam o estado de ânimo durante as depressões são apelidados de ‘rose pills’, pílulas cor-de-rosa” (HELLER, 2013; p.404), é a concretização de uma nova realidade, relacionada a sentimentos positivos e desapego do passado, a realidade não é mais amarga e pode até ser doce.

4.2 Cartela de cores

Inicialmente, as cores utilizadas seriam retiradas dos painéis de inspiração (figuras 11 e 12), portanto, seriam variadas e com pouca variação tonal entre elas. O conceito inicial era um mergulho da superfície às profundezas do oceano, ou seja, a primeira família teria tons mais claros e a última tons mais escuros, quanto menor a entrada de luz, menor a possibilidade de cor, enquanto a terceira família com cores vibrantes, inspirada na fauna marinha.

Figura 16 - Paleta de cores inicial

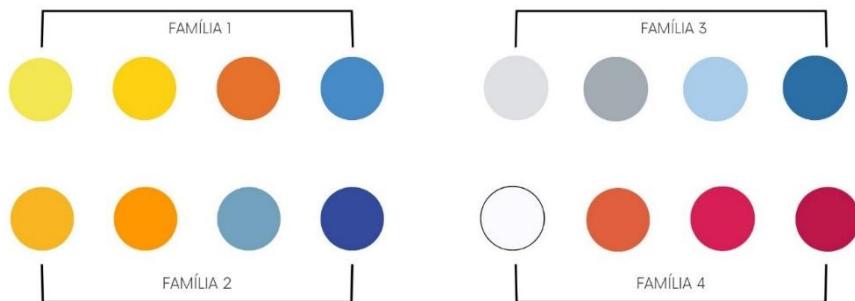


Fonte: Autoria própria.

Com as espécies em mente, a definição das cores precisou ser revista, o azul e amarelo se tornaram protagonistas, enquanto o roxo deixou espaço para o rosa. A nuance, degradê e variação de cores, o que consequentemente aumentou a cartela, enquanto, consequentemente, amadureceu e refinou a escolha, em uma trajetória natural de evolução. É possível perceber que as cores estão associadas a cada espécie escolhida. Abaixo, as cores estão dispostas de forma que visualmente seja mais agradável, partindo do tom mais claro, branco, para o tom mais escuro, um tom de rosa magenta; no entanto, esta não é a divisão das cores utilizadas por família, como pode ser visto na figura 18. Os grupos um e dois possuem tonalidades semelhantes, a primeira se destaca pelo uso do amarelo e tonalidades de laranja, com um pequeno destaque ao azul, enquanto a segunda é dividida entre tonalidades de laranja e azul; as espécies representadas são *Millepora alcicornis* (figura 12) e *Stichodactyla gigantea* (figura 13), respectivamente. Já o três e quatro, em certa medida, são opostos, uma vez que a primeira, correspondente à espécie *Mussismilia brasiliensis* (figura 14), é composta por tons de cinza e azul, algo mais sóbrio e neutro, enquanto a última possui tons vibrantes, rosa e laranja e o branco como tom neutro; assim como a *Urticina lofotensis* (figura 15), a partir dessa escolha, essas duas são as que estão mais fiéis na escala cromática de seus materiais de inspiração.

Figura 17 - Paleta de cores final

Fonte: Autoria própria.

Figura 18 - Separação tonal por família

Fonte: Autoria própria.

4.3 Coleção - Atol

A coleção consiste em quatro famílias com três modelos cada, o que possibilita que a escolha dos quatro *looks* a serem apresentados possua elementos fortes e únicos de cada espécie de referência, como se cada um deles resumisse parte da narrativa, e também o mais forte dos elementos compositivos selecionados. Também é possível observar elementos compositivos similares nas peças, em relação à silhueta, materiais e formas. Por se tratar de um figurino, é importante localizar a personagem, seja no período histórico, ou no ambiente em que ela está inserida ou na emoção em que ela se encontra; a forma de se expressar visualmente é essencial para detectar esses elementos (COSTA, Francisco, 2002, p.38). Devido ao caráter essencialmente artístico do projeto e à criatividade como elemento condutor do trabalho, o tipo de localização necessária não é temporal ou espacial, mas sim, sentimental, uma vez que o mergulho proposto no tema não é apenas uma oportunidade para conhecer novas espécies aquáticas, mas também para explorar sentimentos e conflitos internos. A técnica de maior destaque da coleção é o trabalho manual em crochê, que também é um momento de reflexão e

introspecção; logo, a coleção possui esse fator íntimo que contribui com a narrativa, a utilização do contraste de materiais, tanto em sua composição, como também na espessura, materializa a dualidade proposta.

A coleção apresentada consiste em quatro famílias de três modelos cada, doze no total, o que possibilita que um *look* de cada família seja escolhido para ser confeccionado. Todos apresentam elementos em crochê, o que direcionou a escolha de forro para malha e não tecido plano, uma vez que se torna necessária a flexibilidade e adaptabilidade do tecido ao corpo, priorizando o conforto. A transparência e a fluidez também é um elemento importante, surge e se faz presente desde as pesquisas de imagens para compor os painéis de inspiração; portanto, os tecidos tule e voil, mesmo sendo tecidos planos, também aparecem em recortes e detalhes das peças, enquanto a malharia (tecido e o trabalho artesanal, crochê) segue em evidência.

No trabalho artesanal, os pontos utilizados são: rede (com variações e adaptações) e pontos simples, alto, baixo e baixíssimo, com destaque à variação de linhas e texturas. Devido às tonalidades vibrantes escolhidas, fez-se necessária a utilização de linhas sintéticas de poliamida e acrílico e, eventualmente, mistas de algodão e tecidos sintéticos; fibras naturais aparecem quando a tonalidade utilizada na peça permite tonalidades opacas, como na família três. A escolha de cada espécie está representada de diferentes formas em cada família, normalmente associada à forma, textura e cor.

Devido ao uso do crochê em quantidade significativa em todos os looks, o material utilizado para fazer as peças que foram essas estruturas foi malha de lycra, tanto pelo caimento, mais fluido e similar ao crochê, quanto pela adaptabilidade à forma, uma vez que a maioria das peças é mais justa ao corpo. O tipo de modelagem utilizada foi a plana adaptada para a malharia, e utilizada como base para destacar o trabalho manual.

As linhas utilizadas foram em sua maioria sintéticas, por darem suporte a cores mais vibrantes e metalizadas, que estão bastante presentes na coleção; o algodão também aparece, mas em menor quantidade. A mistura de linhas diferentes, na cor ou na composição, para dar efeito às peças também foi um recurso bastante utilizado.

Figura 19 - Croquis Família 1



Fonte: Autoria própria.

Figura 20 - Croquis Família 2



Fonte: Autoria própria.

Figura 21- Croquis Família 3



Fonte: Autoria própria.

Figura 22 - Croquis Família 4



Fonte: Autoria própria.

4.4 Modelos escolhidos

Os quatro modelos escolhidos se destacam mais entre os outros membros de suas famílias, no entanto, ao serem dispostos em conjunto, ainda remetem a partes do todo, figura 23. O primeiro propõe uma estrutura de rede, em linha de poliamida, como base do trabalho e faixas de pontos duplos trabalhados em linhas de textura diferentes, algodão e acrílico. O segundo, elementos circulares simples, feitos com pontos altos, em sobreposição com linhas de poliamida e acrílico; o terceiro é construído a partir de uma adaptação orgânica do ponto rede que passa a sensação de ser composto por pequenas formas circulares, remetendo à espuma do mar e a *Mussismilia brasiliensis*. O último é o de maior complexidade, uma vez que sua proposta ultrapassa o bidimensional. Através da utilização de materiais pouco usuais para fazer crochê, como fio de seda 3.0 mm, são criados volumes, remetendo à *Urticina lofotensis*, e voil branco os separa para criar movimento e fluidez ao traje.

Figura 23 – Trajes selecionados para a confecção



Fonte: Autoria própria.

4.5 Pesquisa de materiais

Um dos elementos mais importantes para a criação têxtil é a escolha dos materiais. Tendo em vista o caráter artesanal do trabalho, essa decisão possui um peso ainda maior, uma vez que envolve pesquisas e testes para alcançar os resultados esperados.

Para a confecção dos trajes propostos, foi realizada uma pesquisa preliminar que indicou quais materiais seriam utilizados. Inicialmente, a composição dos fios foi o elemento fundamental para a escolha, com predomínio de materiais sintéticos, em virtude das tonalidades mais vibrantes que este proporciona, assim como brilho e efeito metalizado, característico do fio cordonê (figura 24), inicialmente pensado para ser utilizado, em destaque, em toda a coleção. A partir de testes, foi possível observar que não é o mais adequado, como elemento dominante, para a maioria das peças como havia sido pensado, o que deu espaço ao algodão, barbante de algodão (figura 25), principalmente nas peças que compõem o *look* 3, entretanto ainda será utilizado misturando a outros fios ou no conjunto final da peça.

Outro ponto foi a utilização de materiais pouco convencionais para o crochê, como “rabo de rato”, que consiste em um fio com acabamento brilhante de espessura 2 milímetros e composição de 100% poliéster (figura 26) e fio náutico (figura 27). Entre esses dois materiais, apenas o primeiro obteve bons resultados, o segundo deve ser utilizado apenas em detalhes, não como material predominante nas peças.

Os fios escolhidos após testes e experimentações (figura 28), continuaram sendo predominantemente compostos de material sintético, no entanto houve alterações em relação à espessura do fio, a poliamida não é mais tão predominante, dando espaço ao acrílico, nos fios mais espessos. Essas mudanças influenciam não apenas a aparência do projeto, mas também a possibilidade de texturas e variações que podem ser exploradas, o que enriquece e valoriza a apresentação da técnica.

Figura 24 - Fio Cordonê



Fonte: Autoria própria.

Figura 25 - Barbante de algodão



Fonte: Autoria própria.

Figura 26 - Fio "rabo de rato"



Fonte: Autoria própria.

Figura 27 - Fio Náutico



Fonte: Autoria própria.

Figura 28 - Fios utilizados



Fonte: Autoria própria.

4.6 Prototipia têxtil

Além da elaboração dos moldes, também foram necessários testes em relação a materiais, estilos de pontos e cores. Inicialmente a proposta seria trabalhar com linhas em acrílico, material escolhido por sua composição sintética que possibilita a fixação de cores intensas e também o degradê e a mescla de cores, mais espesso para contrastar com linhas mais finas, como é possível observar no painel de técnicas, figura 14. As linhas utilizadas foram Cisne *Moonlight* na cor 8488, de composição 100% acrílico, e o fio cordonê círculo na cor 8048-Anoitecer. O resultado não foi satisfatório pela disparidade entre a espessura das linhas ser significativa, além de a mescla de cores da linha acrílica não ter se comportado como o esperado; portanto, o fio cordonê seguiu sendo utilizado, enquanto linhas similares à Cisne *Moonlight* foram descartadas.

Figura 29 - Testes iniciais



Fonte: Autoria própria.

Após a decisão de seguir utilizando a linha cordonê, foram realizados outros testes para avaliar o comportamento do fio ao utilizar agulhas de tamanhos diferentes, estruturas de trama diferentes (variação de pontos) e formas orgânicas. É uma linha de composição total de poliamida e bastante fina, portanto, em estruturas delicadas, como formas orgânicas, é necessário reforçar as extremidades para proporcionar melhor caimento e resistência à trama, como é possível observar na última forma da segunda linha da figura 36. A utilização de agulhas de tamanho maior a 3 milímetros também foi descartada devido à fragilidade da estrutura, enquanto a agulha de 1 milímetro já deixa a trama muito rígida e foge da proposta apresentada para as peças. A estrutura de rede funcionou perfeitamente com o fio, gerando uma estrutura estável e com forma definida. Observações importantes para o desenvolvimento e planejamento do modelo escolhido da família três.

Figura 30 - Testes Cordonê, trama

Fonte: Autoria própria.

Os testes de cor, também com o fio cordonê, foram realizados com o modelo escolhido da família dois para ser confeccionado, por isso a utilização das cores e da forma circular com frequência. Neste grupo, estão presentes algumas possibilidades de forma e mescla de cores, sendo os mais bem sucedidos os que utilizam apenas as tonalidades de azul e os que mesclam todas as tonalidades. Essas amostras foram importantes para detectar a necessidade da utilização de fios opacos na peça, que inicialmente havia sido pensada em sua totalidade com fios em acabamento metalizado. Na figura 37, utilizando fio mesclado de poliéster e algodão, e a linha de poliamida, o resultado alcançado foi bastante superior.

Figura 31- Testes Cordonê, cor

Fonte: Autoria própria.

Figura 32 - Teste com fios de texturas diferentes

Fonte: Autoria própria.

Para o modelo escolhido da família um, a base do vestido é uma estrutura de rede elaborada com a linha cordonê, assim como na quarta amostra da primeira fileira da figura 30; no entanto, a utilização de outros materiais ainda não havia sido descartada, logo foram propostos testes utilizando fio náutico na espessura de três milímetros. Os resultados não foram satisfatórios, tanto na estrutura de rede como em testes com variação de pontos. A estrutura fica visualmente pesada, apesar de maleável e flexível, sendo a possibilidade mais viável a utilização do material em ponto baixo em detalhes ou misturado com outra linha, também em detalhes, como acabamentos e na manga do vestido. A opção para substituir o fio náutico é o fio acrílico *Happiness* da Cisne na cor 01255; utilizando a agulha tamanho 6, a espessura das linhas é semelhante, no entanto o aspecto é diferente, enquanto o primeiro fio, ao tecer, o resultado fica com aspecto rígido, o acrílico produz o efeito visual oposto; outro ponto é o degradê tonal do fio, totalmente dentro da cartela de cores proposta.

Figura 33 - Testes fio náutico

Fonte: Autoria própria.

Figura 34 - Teste fio acrílico

Fonte: Autoria própria.

A partir da análise da espécie *Urticina lofotensis*, uma vez que seu formato é único e com tentáculos e corpo que se movimentam, retraem, como uma dança, a tridimensionalidade e a fluidez passaram a ser necessários para compor o modelo da família 4. A estrutura é simples e consiste na forma circular que se expande e afunila até formar um círculo menor, como a espécie, apenas com a simplificação dos tentáculos, elemento que estará presente no modelo representado por voil e outros tecidos leves e transparentes na peça finalizada.

Com o algodão (figura 35) o objetivo foi observar como a estrutura se comportava, o tamanho necessário e outras observações relacionadas à forma, como os resultados foram bem-sucedidos, segui para a utilização do material em poliéster. Tecer com o fio não foi algo difícil e o resultado obtido foi satisfatório; foi necessário utilizar uma agulha tamanho 6 milímetros e enchimento de fibra ecológica para estruturar. No entanto, a tentativa de misturar dois fios e tecer não obteve bons resultados, funcionou melhor como elemento circular, a estrutura ficou grosseira e houve dificuldade ao tecer mesmo utilizando agulhas de 11 e 12 milímetros e não foi possível afunilar como o esperado, então a amostra foi descartada.

Por último, o fio em acrílico (figura 37), os resultados obtidos foram superiores aos anteriores. Utilizando duas linhas de tonalidades diferentes (uma ligeiramente maior do que a outra, para comparação de tamanho, uma com o início em círculo de 10 pontos e a outra de 8), as duas estruturas sustentaram a forma sem a necessidade de enchimento, além de serem maleáveis e manterem as distorções na forma sem a necessidade de goma, como seria necessário no algodão.

Figura 35 - Teste tridimensional em algodão



Fonte: Autoria própria.

Figura 36 - Testes tridimensionais poliéster



Fonte: Autoria própria.

Figura 37 - Teste tridimensional acrílico



Fonte: Autoria própria.

4.7 Prototipia tridimensional

Para a confecção das peças, foi necessário que algumas escolhas fossem tomadas, como qual técnica seria utilizada, qual a grade para a construção dos moldes, tipo de tecido e materiais. A partir dos testes de materiais descritos anteriormente, as escolhas foram direcionadas e a produção dos protótipos, como processo, também guia as alterações necessárias para a obtenção dos resultados esperados.

O método de modelagem plana utilizado e a tabela de medidas têm como base o livro Modelagem Industrial Brasileira, no tamanho 40 (DUARTE; SAGGESE, 2008, p.28), como pode ser visto na figura 38. A partir da modelagem plana, foi necessário realizar algumas alterações nos moldes, uma vez que o material foi pensado para tecidos planos, enquanto no projeto foi necessária a utilização de malha por diversas variáveis, como o caimento da peça, ajuste ao corpo e compatibilidade com o crochê. Para o molde da malha, é retirada as pences e ajusta-se alguns centímetros nas laterais (variação de 2 a 4 centímetros).

No total, foram desenvolvidos sete moldes, respectivamente: vestido e manga, balaclava, blusa, saia e colã. Para todos, foram necessárias adaptações além das previstas em relação à mudança de técnica; para isso, foi realizada a confecção das peças e os ajustes necessários feitos para que o resultado estivesse o mais próximo possível do esperado e proposto inicialmente.

Figura 38 - Referência de medidas

Tamanhos	36	38	40	42	44	46	48
Busto	80	84	88	92	96	100	104
Cintura	60	64	68	72	76	80	84
Quadril	88	92	96	100	104	108	112
Centro costas	39	40	41	41	41,5	41,5	42
Gancho	25	25,5	26	26,5	27	27,5	28

Fonte: DUARTE; SAGGESE, 2008, P.28

4.7.1 Look 1

O vestido é um projeto ousado, uma vez que buscava utilizar pontos diferentes dentro de uma mesma peça, além de pensar assimetrias e volumes e materiais de espessuras e composições diferentes (algodão e acrílico). O pensamento inicial para a peça seria uma estrutura de rede, em linha de algodão, e aplicações de formas orgânicas, também em crochê, mas em linha sintética, nessa estrutura.

O primeiro teste, figura 39, foi essa tentativa, no entanto, o efeito distanciou muito do esperado. A linha mais espessa, no ponto em rede, ao ser justaposta a uma linha mais fina, também de algodão e mesclada, e a introdução da linha sintética, não causou o efeito visual esperado e distanciou muito a peça do croqui; foi necessário repensar.

Figura 39 - Teste inicial Look 1



Fonte: Autoria própria.

A linha mais espessa de algodão continuou sendo utilizada na peça, no entanto, não foram produzidas peças separadas para se unirem e formarem a peça. O vestido foi construído a partir da técnica de fio conduzido em sua maior parte. Outra adaptação necessária foi inverter a lógica de iniciar pela gola e terminar pela barra da saia; após o primeiro teste, decidi reservar

a estrutura em rede produzida até ali e iniciar a produção da saia, também em algodão e após finalizar essa etapa, voltar a tecer a parte superior do vestido.

Para a saia, pensei em introduzir volumes a partir da variação entre os materiais e os pontos altos e baixos. Com a linha amarela, utilizei pontos duplos, enquanto a linha laranja esteve restrita a pontos baixos; não houve desenho do padrão, as formas surgiram a partir do tecer de forma orgânica e de acordo com o desafio de criar volumes para a peça. A ideia de acrescentar franjas na barra surgiu da necessidade de criar movimento à peça; o acrílico utilizado é um material que, escovado, altera a textura e fica visualmente mais interessante, os pontos tornam-se imperceptíveis. Essa técnica também foi utilizada na peça, mas não está visível na figura 41.

Figura 40 - Detalhe volume saia look 1



Fonte: Autoria própria.

É importante para a peça que houvesse variações de tonalidade em laranja e amarelo e que as formas observadas a certa distância tivessem linearidade, mas não rigidez, assim como a espécie escolhida, com formato similar a galhos de árvore. A variedade de pontos inicialmente seria mais vasta, mas pele estaria exposta ao vestir, durante a confecção, e as horas dedicadas ao projeto permitiram entender a possibilidade de um caminho mais linear e um pouco mais ligado ao tradicional, o que daria maior coesão ao projeto.

A parte de cima do projeto fluiu naturalmente, uma vez que já havia entendido a trajetória necessária para alcançar o resultado. A mudança de algodão para acrílico em relação ao protagonismo na peça foi interessante não apenas em relação à aparência, mas também pelo caiamento e por ser mais leve.

Para as mangas assimétricas, foram utilizados pontos e materiais diferentes, a esquerda seguiu o ponto rede da cava do tecido em sua totalidade (uma manga curta de 15 centímetros), à direita segue a mesma estrutura, porém é alongada até o cotovelo e depois se expande para o formato sino em linha acrílica, seguindo a mesma tonalidade e padrões apresentados no corpo do vestido.

Figura 41 - Frente vestido finalizado



Fonte: Autoria própria.

Figura 40 - Costas vestido finalizado



Fonte: Autoria própria.

4.7.2 Look 2

O desenvolvimento deste vestido demandou o planejamento de um método único baseado em módulos circulares. A partir dos testes realizados na etapa inicial, foi possível entender como as linhas com diversos materiais se comportariam e que, diferente da ideia inicial, não seria possível construir a peça apenas com linhas metálicas (cordône), os motivos seriam além do tempo necessário para a construção dos módulos devido a linha de espessura fina, mas também pelo contraste, o brilhante se destaca apenas na presença do fosco. Após essas definições, o diâmetro base das formas circulares e determinar os módulos, o processo ocorreu a partir da produção de diversas peças de forma orgânica, sem preocupação relacionada a dimensões ou formato, assim surgiram os primeiros módulos. Ainda no início do processo já foi possível determinar alguns parâmetros em relação às linhas. Por possuírem espessuras diferentes, para a linha de algodão seria utilizada linha 2.5 milímetros, enquanto para a de poliamida, ao ser utilizada sozinha, como fio único, a 1.25 milímetros – o que implica na necessidade de fazer dois pontos com a linha de poliamida em uma carreira previamente de algodão e, em situação contrária, saltar pontos -, ao utilizar a linha cordonê dupla, a agulha seguiu a mesma espessura do que no algodão. Em relação aos pontos, foram distribuídos de forma orgânica nas variações: alto, baixo e baixíssimo; todas as formas tiveram o mesmo ponto de partida, um círculo mágico com seis pontos baixos, independente da linha utilizada.

Figura 41- Protótipo Módulo 1



Fonte: Autoria própria.

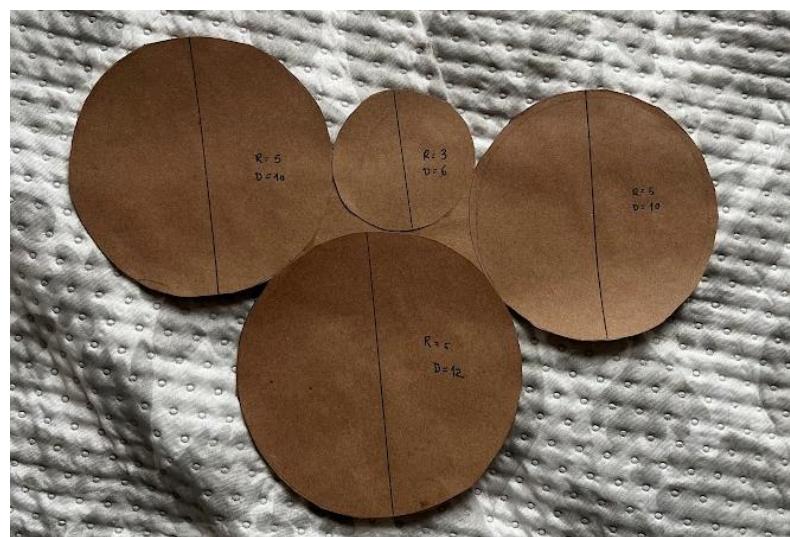
Figura 42 - Protótipo Módulo 2

Fonte: Autoria própria.

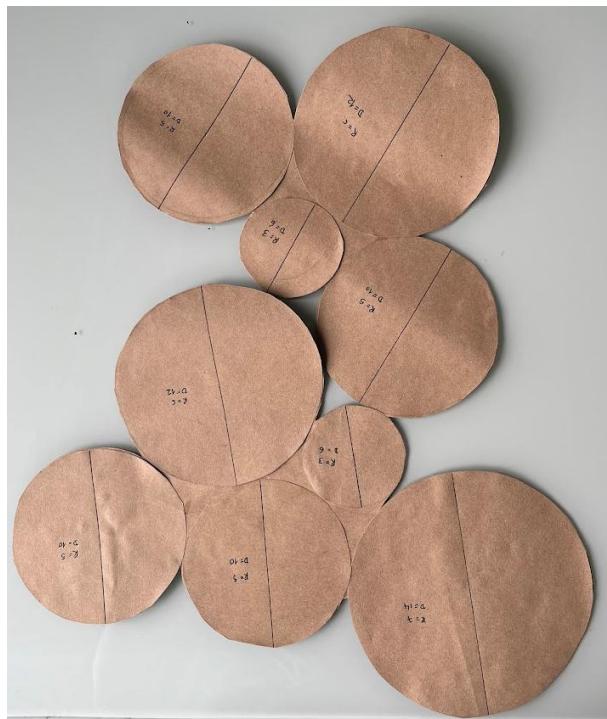
Inicialmente, não existia nenhum tipo de proporção entre as formas, apenas um esboço de como funcionaria o encaixe e, dentre diversos módulos produzidos com diferentes variações de combinações de linhas, após a determinação do encaixe, foi necessário medir o diâmetro das formas e estabelecer as novas medidas para dar início ao processo de encaixe das peças. Como pode ser observado abaixo, o molde inicial definiu os diâmetros base, o primeiro módulo com cinco circunferências de: 3, 5, 6 e 7 centímetros de raio; já o módulo 2 com quatro circunferências de 3, 5 e 6 centímetros de raio, as repetições de elementos ocorrem nos dois módulos de forma igual, o segundo menor raio é repetido. A proporção matemática entre as formas fica melhor representada nos diâmetros que, em ordem crescente, são de 6, 10, 12 e 14 centímetros, múltiplos de dois; a escolha do menor, como 6 centímetros, veio a partir dos testes em amostras que detectou a demanda de um módulo um pouco menor do que o esperado na proporção (8 centímetros) para adequar tanto o encaixe, como os elementos isolados que devem ser aplicados para que o vestido se feche como o croqui base, mesmo com o estudo de forma, apenas os módulos não são suficientes. Após traçar e recortar o módulo do papel, o mesmo feito em tecido, morim, para testes de encaixe no manequim, semelhante à técnica de moulage, porém menos precisa e com menor rigor, apenas para entender a quantidade necessária e possíveis pences. A partir de algumas tentativas, foi possível afirmar que para a confecção apenas do busto e início da saia do vestido, seriam necessários sete módulos (quatro do tipo 1 e três do tipo 2).

Figura 43 - Módulo 1 diâmetros

Fonte: Autoria própria.

Figura 44 -Módulo 2 diâmetros

Fonte: Autoria própria.

Figura 45 - Teste de encaixes 1

Fonte: Autoria própria.

Figura 46 - Teste de encaixes 2

Fonte: Autoria própria.

Figura 47 - Estudo Inicial Manequim, frente



Fonte: Autoria própria.

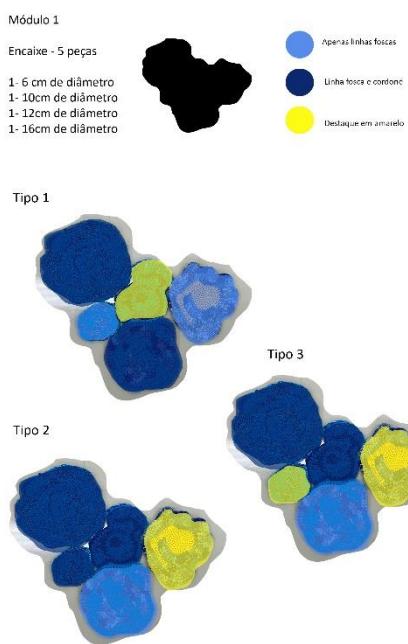
Figura 48 -Estudo Inicial Manequim, costas



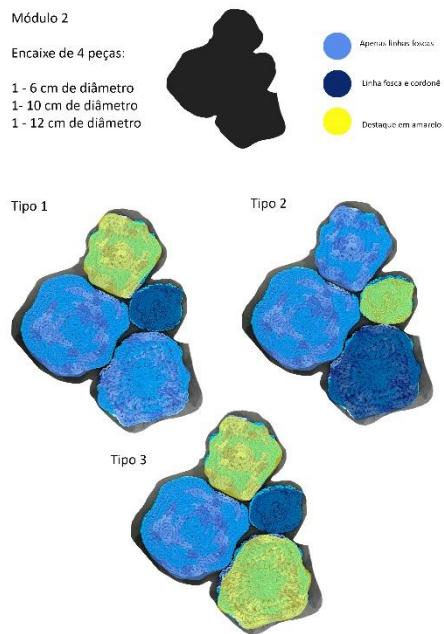
Fonte: Autoria própria.

A definição dessas formas foi importantíssima para determinar a quantidade de círculos necessários para construir a peça, assim como o tempo estimado para a produção e, talvez, o mais importante, a distribuição de cor na peça. O mapeamento foi uma etapa essencial para entender como a divisão de cor e brilho ocorreria dentro da peça, uma vez que a ideia do projeto é trabalhar com formas circulares orgânicas, o que exige certo planejamento. As variações, três para cada módulo, seis no total, foram definidas a partir do encaixe entre os módulos e a distribuição de cores no croqui inicial. É interessante observar a necessidade de planejamento para obter uma peça com o objetivo de ser orgânica e livre, não há criação sem a definição de parâmetros e estudos. Para entender a divisão e os encaixes, foi necessário replicar as formas digitalmente, seguindo a mesma divisão de cores estabelecida na apresentação do módulo e suas variações, assim, é possível visualizar as possibilidades e decidir se todos seriam executados ou não. Nas figuras 51 a 53 estão representados os testes: o módulo 1, representado como M1, se mantém em cada imagem enquanto são representadas as variações do segundo, representado com o M2; para as variações, segue a mesma lógica V1, variação um; V2, variação dois e V3, variação três.

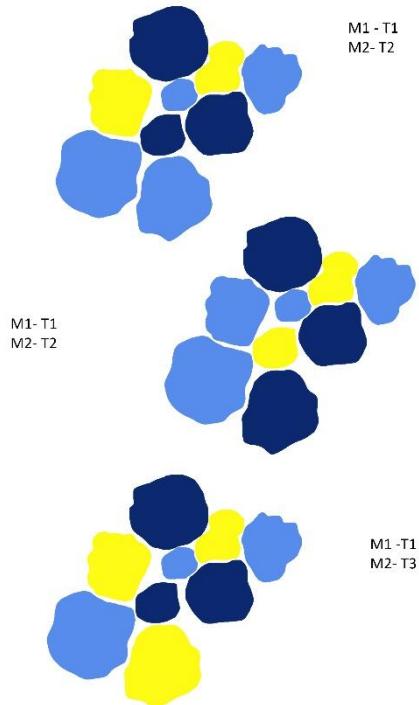
Figura 49 - Módulo 1 e variações



Fonte: Autoria própria.

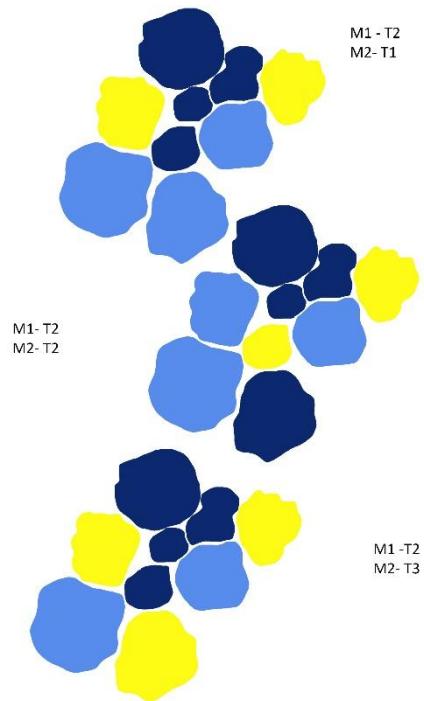
Figura 50 - Módulo 2 e variações

Fonte: Autoria própria.

Figura 51- Teste dos encaixes do Módulo 1, variação 1

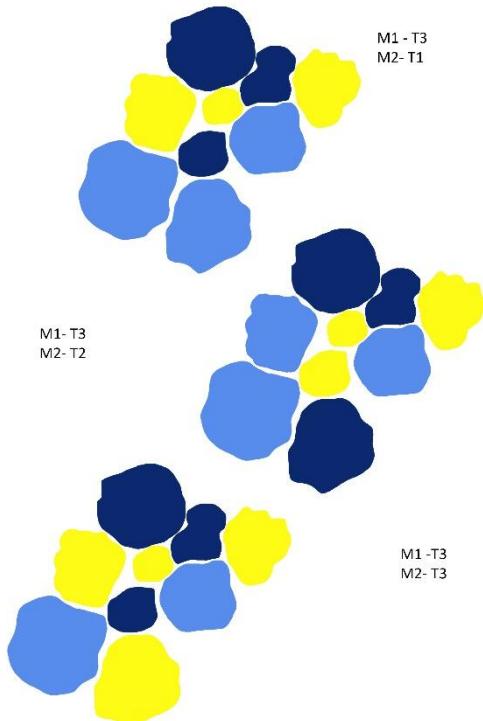
Fonte: Autoria própria.

Figura 52- Teste dos encaixes do Módulo 1, variação 2



Fonte: Autoria própria.

Figura 53- Teste dos encaixes do Módulo 1, variação 3



Fonte: Autoria própria.

O processo indicou a necessidade de seis módulos para a construção da base do vestido, quatro da primeira variação e duas da segunda. No entanto, a peça ainda não estaria completa apenas com esses encaixes, exatamente por isso foi decidido que, para completar a saia, seriam utilizados elementos seguindo as mesmas dimensões previamente estabelecidas de forma livre, de acordo com o espaçamento e necessidade para o desenvolvimento do vestido. Por ser uma peça que demanda bastante planejamento e diversas etapas para a conclusão, o tempo tornou-se uma variável indispensável para a conclusão dentro do prazo necessário, portanto, o tempo para a confecção de cada elemento do módulo foi cronometrado, sendo necessários 152 minutos para finalizar o módulo 1 (sem a costura da união das peças, apenas a produção de cada elemento separado) e 112 minutos para o segundo módulo, seguindo o mesmo padrão, totalizando 832 minutos dedicados a tecer a base do vestido. A união dos módulos foi realizada com linha cordonê em amarelo ouro, agulha 1,75 mm e pontos baixos; para iniciar o processo, os primeiros elementos foram unidos através de alinhavos que foram removidos à medida que a união em crochê se desenvolvia. A costura aparente com as laçadas na técnica do vestido foi uma escolha direcionada a realçar a união das peças e o contraste de cor, com amarelo, assim como no croqui, uma vez que na construção dos elementos e módulos o azul foi predominante. Em média, o processo de costura dos elementos para constituir o módulo durava cerca de 90 minutos; além dos 6 módulos, foram tecidos trinta e sete módulos adicionais, sendo 13 de seis centímetros de diâmetro, 17 de dez centímetros de diâmetro e sete de doze centímetros de diâmetro. No total, ao considerarmos apenas o tempo em média necessário para tecer, unir os elementos e módulos, e os acabamentos, foram aproximadamente 58 horas de trabalho. É a peça mais importante entre as desenvolvidas, seja pelo tempo dedicado ou, mais importante, pela metodologia desenvolvida e aplicada durante o processo.

Figura 54- Encaixe dos módulos no manequim



Fonte: Autoria própria.

Figura 55 - União dos módulos em crochê



Fonte: Autoria própria.

Figura 56 - Frente vestido finalizado



Fonte: Autoria própria.

Figura 57- Costas vestido finalizado

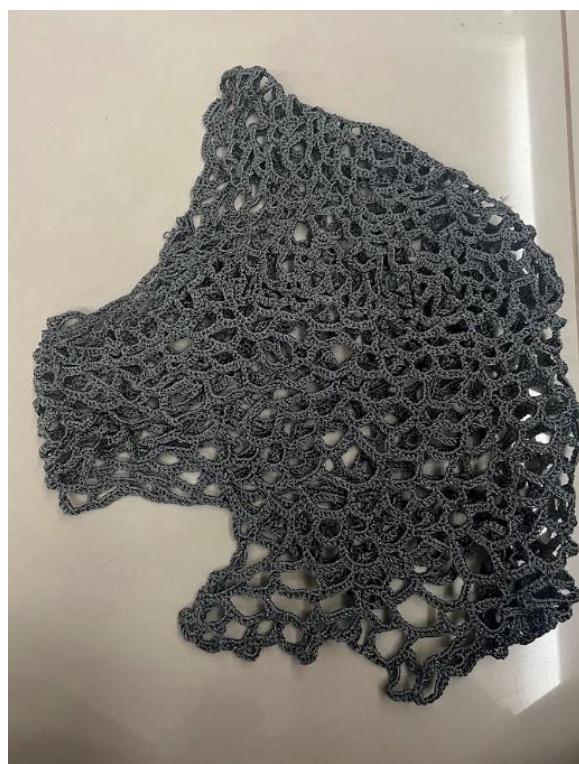


Fonte: Autoria própria.

4.7.3 Look 3

A peça menos convencional da coleção está presente no terceiro modelo escolhido, que possui um acessório de cabeça: a balaclava. Inicialmente, houve a tentativa de utilizar a técnica de moulage, no entanto, o resultado não foi bem-sucedido, sendo necessário adaptar a modelagem de um capuz para alcançar o resultado esperado. O tipo de ponto utilizado também foi alterado, assim como a linha previamente planejada e selecionada. A estrutura era orgânica e reforçada com pontos baixíssimos para manter a estrutura, como na última amostra da segunda fileira da figura 26, inclusive o fio também era cordonê e da mesma tonalidade. Esta escolha não obteve êxito por uma série de fatores: a linha é muito fina e, mesmo com as adaptações necessárias para valorizar o ponto escolhido, o caimento não ficou satisfatório, além da escolha do início do trabalho ter sido o ponto mais alto da cabeça, para evitar emendas atrás, ter facilitado a perda de controle da forma tecida, o que contribui como mais um elemento negativo dessas escolhas. Outro elemento foi a tentativa de alongar a parte traseira, o que gerou um efeito de véu semelhante ao utilizado por freiras.

Figura 58 - Resultado teste inicial balaclava



Fonte: Autoria própria.

A partir das análises dos erros apontados anteriormente, as escolhas do novo teste foram direcionadas à resolução de problemas. A modelagem plana utilizada inicialmente foi inspirada em moldes de capuz (figura 55), no entanto foram necessárias alterações, diminuindo o tamanho, anteriormente na altura dos ombros, para a altura do pescoço, assim como o abaulamento da linha reta da parte frontal para emoldurar o rosto de forma mais eficiente. Outra mudança foi o tipo de fio utilizado: o cordonê foi mantido, mas não como principal; utilizado sozinho apenas em acabamentos e na forma principal foi misturado com fio de fibras naturais na cor cinza, mais próxima a tonalidade utilizada no croqui. Essa escolha possibilitou um caimento superior ao apresentado anteriormente, agora com um pouco de brilho possibilitado pela linha de poliamida, como pode ser observado na figura 59. A comparação entre os dois testes evidencia como a forma, textura e cores foram alteradas durante a etapa de testes e experimentações (figura 60).

Figura 59- Molde inicial balaclava



Fonte: Autoria própria.

Figura 60 -Adaptação teste balaclava algodão



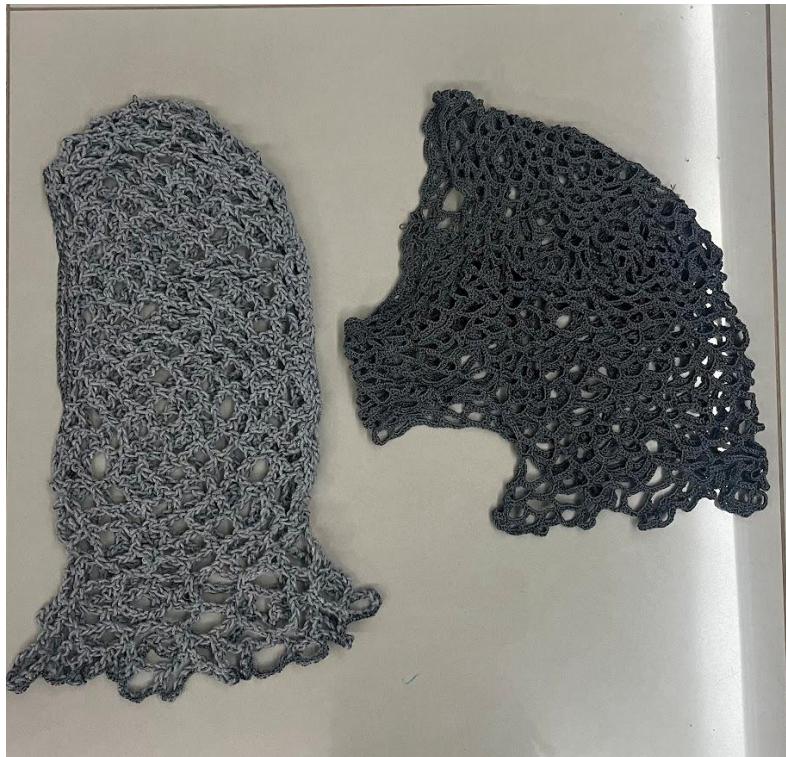
Fonte: Autoria própria.

Figura 61- Resultado das modificações teste inicial



Fonte: Autoria própria.

Figura 62 - Comparação testes inicial e final



Fonte: Autoria própria.

Para a confecção das outras peças que compõem este look, foi seguida a mesma lógica: os moldes pensados para o forro em malha são base para direcionar a trama em crochê, sendo essenciais para a produção. Os materiais utilizados foram: Barbante 6 da marca EuroRoma, na cor 270; linha cordonê na tonalidade anoitecer e a linha, 95% acrílico e 5% poliéster metalizado, cor 1819 da marca Brisa Star. As agulhas utilizadas dependem da espessura da linha, e foram de 6mm para a mistura do barbante com a linha cordonê (e também apenas o barbante); 2.5 mm para a linha cordonê, utilizada apenas em detalhes e aplicações; e agulha 3.5 na linha mista.

As outras peças que compõem o modelo, são de confecção menos elaborada em relação à modelagem; o destaque dessa família é a forma circular e o contraste entre materiais sintéticos e orgânicos. A base das duas peças (parte de cima e de baixo) foi tecida em barbante, por ser uma linha com a característica de maior densidade e opacidade, não foi necessário forro; a trama em pontos altos foi suficiente para fechar a estrutura. Após tecer a parte da frente e das costas seguindo os moldes, foi necessário unir com costura (Figura 63); essa escolha possibilita que a junção seja invisível e não acrescenta volume à peça, o que ocorreria se houvesse sido utilizada a técnica mais comum, união com pontos baixíssimos. Em seguida, foi feita a aplicação de duas estruturas em fio cordonê com forma orgânica, construídas a partir de três carreiras com variação de pontos, baixo e baixíssimo (Figura 60); essas duas aplicações foram fundamentais

para a coesão do conjunto como um todo, além da costura proporcionar um efeito 3D para os elementos.

Figura 63 - Costura de junção do top do look 3



Fonte: Autoria própria.

Figura 64 - Processo de confecção saia do look 3



Fonte: Autoria própria.

Figura 65 - Confecção do forro da saia do look 3



Fonte: Autoria própria.

Figura 66 - Frente top look 3



Fonte: Autoria própria.

Figura 67 - Frente saia finalizada



Fonte: Autoria própria.

Figura 68 - Costas saia finalizada



Fonte: Autoria própria.

4.7.4 Look 4

A última peça a ser confeccionada é a de estrutura mais simples, apenas um colã com volumes que remetem à anêmona *Cribrinopsis albopunctata*. A modelagem plana foi utilizada como guia durante o processo de tecer a base da peça, portanto, foram feitas duas partes, dianteira e traseira, e a união costurada na lateral, a linha utilizada foi da marca Pingouin Ateliê, na cor “debutante”, e a agulha recomendada no rótulo, 3,5 mm, e ponto duplo. O material é 100% algodão mercerizado, o que contrasta com o material escolhido para os volumes costurados, acrílico e poliéster.

Figura 69 - Estrutura body



Fonte: Autoria própria.

Para as estruturas, não foi pensado encaixe em módulos como ocorreu para o *look 2*, embora fosse uma solução possível. Apenas foram estabelecidas dimensões para as formas, raios de 6, 7,5, 10,5, e 16 centímetros de diâmetro. A quantidade de cada forma para a composição da peça foi feita com base na disponibilidade de material. Foram reservados 2 novelos de linha Mollet de 50 gramas (dos quais haviam sido utilizados para desenvolver os testes preliminares) e outros dois de 100 gramas da mesma marca; 4 rolos de “fio rabo de rato”, sendo metade de 100 metros e a outra metade de 50 metros. No total, foram elaborados 23: cinco a partir do novelo de 50 gramas, dez do de 100 gramas e oito dos fios de “fio rabo de rato”. Os elementos foram distribuídos organicamente para ocupar o máximo de espaço da peça, com melhor aproveitamento de encaixes e distribuição harmônica, evitando, quando possível, repetição de

cor e tamanho em áreas próximas. A peça representa, de certa forma, uma possibilidade de colônia desses animais.

Não foi um processo longo, sendo necessários apenas 5 dias de trabalho para a conclusão. A etapa que demandou a maior dedicação realmente foi a produção das formas, com a variação de tempo: 20 minutos para a produção da menor forma e 60 minutos da maior. Também foi necessário costurar elástico na região do busto para proporcionar maior conforto e o ajuste necessário ao corpo. Por último foi adicionado enchimento às estruturas, o que gerou mais volume para o resultado final, intensificando as formas.

Figura 70 - Estudo de encaixe dos elementos



Fonte: Autoria própria.

Figura 71 - Frente body finalizado



Fonte: Autoria própria.

Figura 72 - Costas body finalizado



Fonte: Autoria própria.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da utilização do design como ferramenta de embelezamento do mundo, contando com as emoções do interlocutor para estimular o consumo, principalmente em relação à vida cotidiana (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.12). Os produtos de mídia estão intensamente inseridos nesta lógica: cinema, música e televisão são constituídos pela imagem, esta é elemento fundamental e condutor do Capitalismo Artista, esvaziamento da individualidade do produto com o objetivo de agradar o maior público possível a partir de elementos estéticos. Estes são importantes para a construção do artista enquanto imagem, o figurino sendo um deles, o que inspira a busca de referência de artistas reais, como ocorreu com David Bowie durante a criação do seu álbum “*The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*” e a importância do estilista Kansai Yamamoto no processo.

A criação da persona deve ser pensada em conjunto e simultaneamente, se possível, a estética e figurino da personagem. No projeto, a etapa de criação, pesquisas de referências e inspiração estiveram muito atreladas à criação do que a personagem usaria e quais características possuiria e apresentaria ao mundo; dessa troca surge o tema e consequentemente a coleção.

O projeto pretende, a partir da definição de parâmetros simples e um tema, contar uma história estruturada a partir da linha da trama em crochê. Devido ao caráter artesanal do projeto, a experimentação se torna um dos pilares para o desenvolvimento das peças, testar diversos materiais, técnicas, agulhas e possibilidades. É relevante destacar a técnica utilizada para a proposta e que estrutura todo o planejamento desde o início, o crochê. Ponto fundamental para o caráter experimental do projeto, a necessidade de diversos testes, adaptações e experimentações para que o resultado fosse alcançado, principalmente em relação aos comportamentos dos materiais e administração de tempo em um trabalho de dimensão considerável.

Logo, o projeto proposto é uma equação em que todas as variáveis precisam estar balanceadas para que o objetivo seja concluído. O figurino se apoia nas peças e o mesmo em sentido contrário, a técnica estrutura, mas não define, e o resultado é o alinhamento de todas as variáveis. É possível compreender o projeto como uma tentativa de incorporar técnicas manuais em ambientes em que esse tipo de conhecimento é pouco utilizado e, ao projetar um holofote, ampliar a potência de conhecimentos antigos e geracionais em outra plataforma, em outra perspectiva, para outras pessoas.

REFERÊNCIAS

ATOL. In: **MINI AURÉLIO**, O Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Editora Positivo, 2008.

ANÊMONA. In: **DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA**. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/an%C3%A3Amonas>. Acesso em: 29 nov. 2024

ANÊMONA-CARPETE-GIGANTE: (*Stichodactyla gigantea*). Disponível em: <https://www.biodiversity4all.org/taxa/51239-Stichodactyla-gigantea>. Acesso em: 12 ago. 2024.

BERBEREIA, Tatyane. “**No one stays the same**”: Construção de personas como estratégia de reinvenção artística na música pop. 2020. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/handle/1/21624>>. Acesso em: 02 dez. 2023

CALDAS, Carlos Henrique Sabino. **O videoclipe na era digital: história, linguagem e experiências interativas**. In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 18., 2013, Baurú. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-0712-1.pdf>>. Acesso em: 14 maio 2024.

CAPARELLI, Alice. **Esforço Reprodutivo de Mussismilia brasiliensis (Verrill, 1868) (Cnidaria, Scleractinia, Mussidae) no Complexo Recifal dos Abrolhos, BA, Brasil**. 2004. Dissertação de mestrado (Mestre em Ciências Biológicas (Zoologia).) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/3050/1/618298.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2024.

COLETTE, Wolff. **The art of manipulating fabric**. Krause Publications, 1996.

CORRÊA, Laura Josani Andrade. **Breve história do videoclipe**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Centro-Oeste, 8., 2007, Cuiabá. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centroeste2007/resumos/r0058-1.pdf>>. Acesso em: 14 maio 2024.

COSTA, Francisco. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 7, n. 8, p. 38-41, 2 ago. 2002. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/famecos/article/view/775>. Acesso em: 11 ago. 2024.

DUARTE, Sonia; SAGGESE, Sylvia. **Modelagem Industrial Brasileira**. Vozes, 2008.

EMERENCIANO, Juliana. A Comunicação através das Roupas: Uma Compreensão do Design de Moda além da Superficialidade. **Revista Design em Foco**, Bahia, Brasil, v. II, n. 1, p. 9-25, janeiro-junho 2005. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=66120102>>. Acesso em: 14 maio 2024

GOEDERT, Valter. O simbolismo da água. **Encontros Teológicos**, [s. l.], ano 19, n. 1, ed. 37, p. 79-90, 2004. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://facasc.emnuvens.com.br/ret/article/viewFile/460/447&ved=2ahUKEwimuOjA0eGLAxVNp5UCHUj5DsIQFnoECBMQAQ&usg=AOvVaw3gWPnlr_7MWUQNSjXDsG8k. Acesso em: 25 fev. 2025.

GUY, Debord. **A sociedade do espetáculo: Comentários sobre a sociedade do espetáculo.** Contraponto, 1997.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores:** Como as cores afetam a emoção e a razão. 1^a. ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

JOHNSON, Emily. Kabuki and the Art of...David Bowie?. **Inside Japan**. Disponível em: <<https://www.insidejapantours.com/blog/2016/01/11/kabuki-and-the-art-of-david-bowie/>>. Acesso em: 27 jun. 2024.

LEÃO, Zelinda; KIKUCHI, Ruy; ENGELBERG , Emília. ***Mussismilia brasiliensis***. Disponível em:< <http://www.cpgg.ufba.br/guia-corais/19malci.htm>>. Acesso em: 12 ago. 2024

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo:** viver na época do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. Disponível em:<https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4113494/mod_resource/content/0/A_estetizacao_do_mundo_-_Lipovetsky_Gilles.pdf> Acesso em: 12 out./2023

MADHU, Rema; MADHU, K. *Stichodactyla gigantea* (Forsskål, 1775). In: PRIORITIZED species for Mariculture in India. [S. l.]: Library & Documentation Centre, 2017. p. 381 - 384. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/141566133.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2024.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus:** o figurino em cena. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.

SANAMYAN, N.P; SANAMYAN, K.E. The genera Urticina and Cribrinopsis (Anthozoa: Actiniaria) from the north-western Pacific. **Journal of Natural History**, [s. l.], 21 fev. 2007. DOI <https://doi.org/10.1080/00222930600703532>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00222930600703532>. Acesso em: 16 dez. 2024.

PEREIRA, Dalmir; VIANA, Fausto. **Figurino e Cenografia-** para iniciantes. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2021, p. 6-20. Disponível em: <<https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/653>> Acesso em: 13 out. 2023

RICCIARDI , Izabella. Sob medida: saiba tudo sobre o figurino de Beyoncé na “Renaissance World Tour”: Assinados por grandes grifes, os looks se inspiram nas passarelas mas são exclusivamente feitos para a cantora. **Harper’s Bazaar**, 4 set. 2023. Disponível em:

<<https://harpersbazaar.uol.com.br/moda/sob-medida-saiba-tudo-sobre-o-figurino-de-beyonce-na-renaissance-world-to>>. Acesso em: 13 out. 2023

RODRIGUES, Romulo; VELASCO, Tiago. **A construção da imagem na música pop.** In: Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 17. 2012, Ouro Preto. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2012/resumos/r33-1553-1.pdf>>. Acesso em: 27/06/2024ur/>. Acesso em: 14 out. 2023.

ROJAS-MOLINA, Alejandra; GARCÍA-ARREDONDO, Alejandro; IBARRA-ALVARADO, César; BAH. **Moustapha. Millepora (“fire corals) species: toxinological studies until 2011.** Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Alejandra-Rojas-Molina/publication/285828061_Millepora_fire_corals_species_Toxinological_studies_until_2011/links/5c8eab4445851564fae47997/Millepora-fire-corals-species-Toxinological-studies-until-2011.pdf. Acesso em: 16 dez. 2024.

SANCHEZ, Chelsey. Catsuits, Puffers, and Glam: Dua Lipa’s Hottest Tour Looks: From custom Balenciaga to Mugler. **Harper’s Bazaar**, 22 fev. 2022. Disponível em: <<https://www.harpersbazaar.com/celebrity/latest/g39172815/dua-lipa-future-nostalgia-tour-looks/>>. Acesso em: 14 out. 2023.

SILVEIRA, Maria. **Estética em música pop:** um estudo de caso sobre as eras de Taylor Swift e Dua Lipa. 2021. 106 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <<https://bdta.abcd.usp.br/item/00312466>>. Acesso em: 13 out. 2023

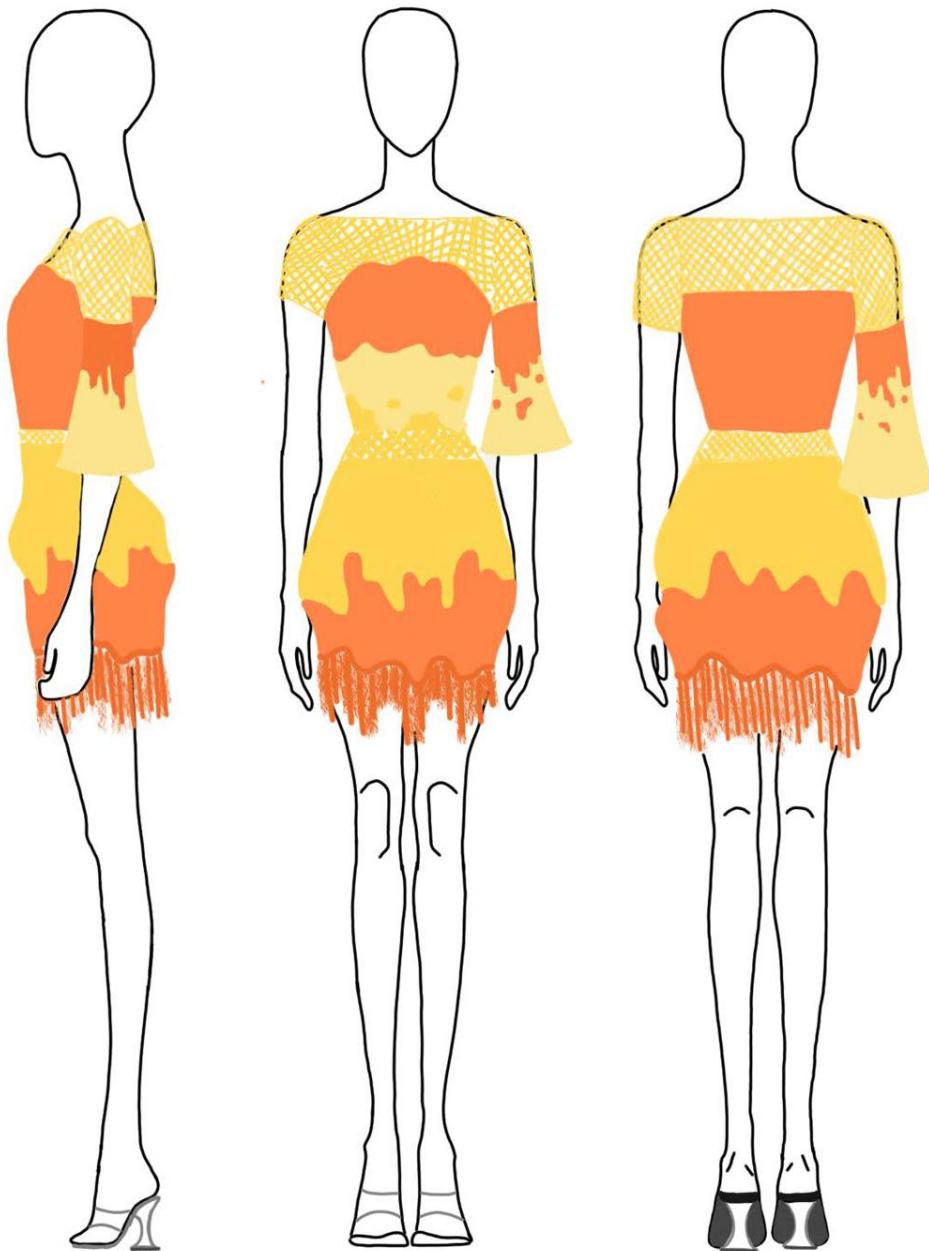
SORELIA FELIX DE CASTRO, Marta; CÉLIA ROLIM COSTA, Nara. Figurino – O Traje de Cena. **Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 79- 93, agosto, 2010. Disponível em: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/05_IARA_vol3_n1_Artigo.pdf>. Acesso em: 14 maio 2024.

URTICINA LOFOTENSIS. Disponível em: <https://inaturalist.nz/taxa/127246-Urticina-lofotensis>. Acesso em: 12 ago. 2024.

VALLE, Eduardo. David Bowie: 50 curiosidades sobre o álbum ‘The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars’: Disco dos mais importantes da carreira de David Bowie fez 50 anos na última semana; para relembrar, reunimos 50 curiosidades sobre sua produção. **Rolling Stone**, 20 jun. 2022. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/musica/david-bowie-50-curiosidades-sobre-o-album-rise-and-fall-ziggy-stardust-and-spiders-mars/>>. Acesso em: 27 jun. 2024.

APÊNDICE A – Croquis técnicos das peças desenvolvidas

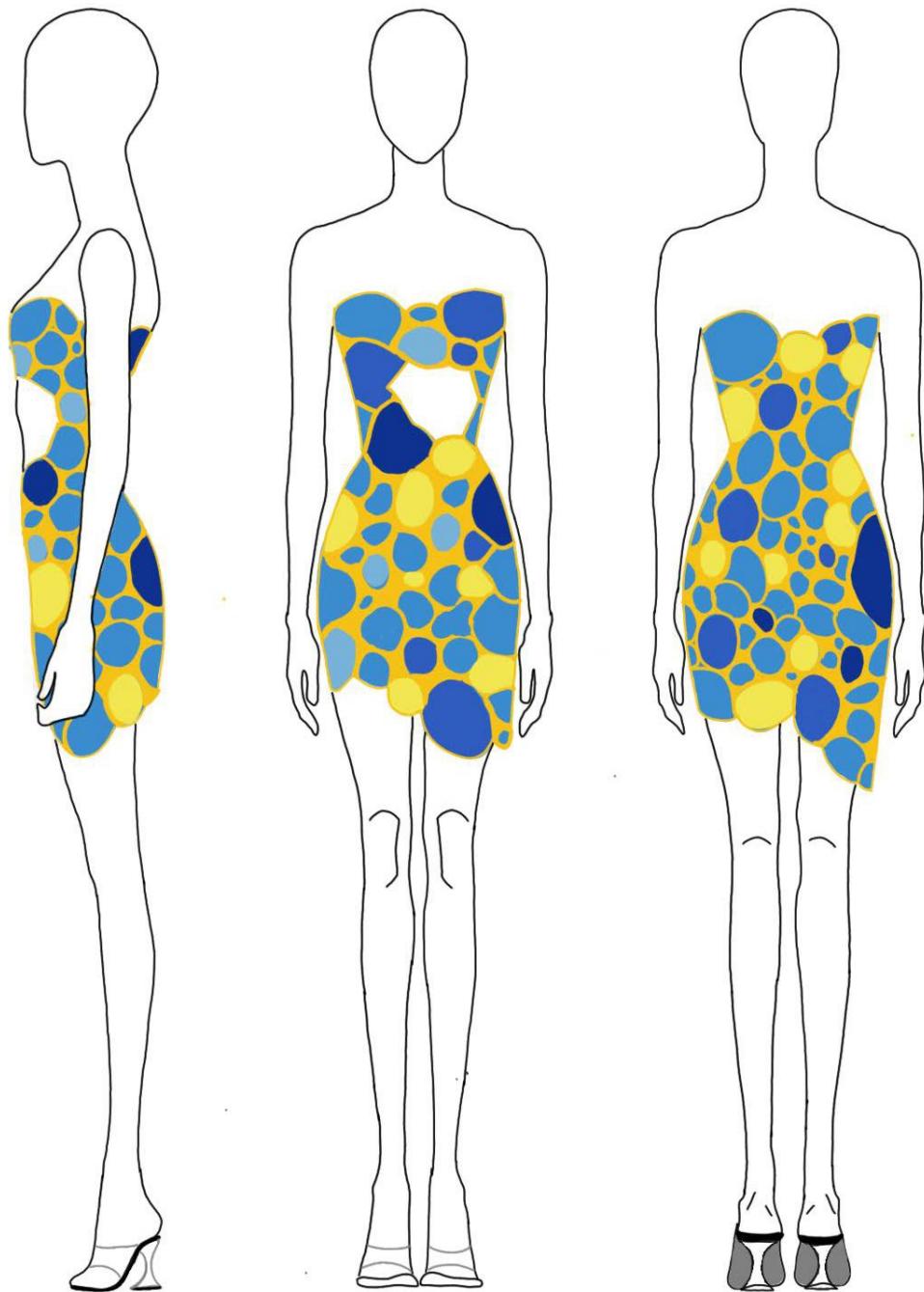
CROQUI TÉCNICO



INFORMAÇÕES TÉCNICAS

Estilista	Mariana Lobato	Linha	Cor	R\$	Quantidade	Composição
Código	1	Linha Diamante premium 452 m	24 - canário	R\$ 34,90	1	100% Algodão
Coleção	Atol	Lã Mollet 100g	325	R\$ 10,99	1	100% Acrílico
Grade	36	Lã Mollet 100g	782	R\$ 10,99	2	100% Acrílico
		Lã Mollet 100g	4817	R\$ 10,99	1	100% Acrílico
		Linhos Duna 100g	9368	R\$ 13,70	1	100% Algodão Mercerizado

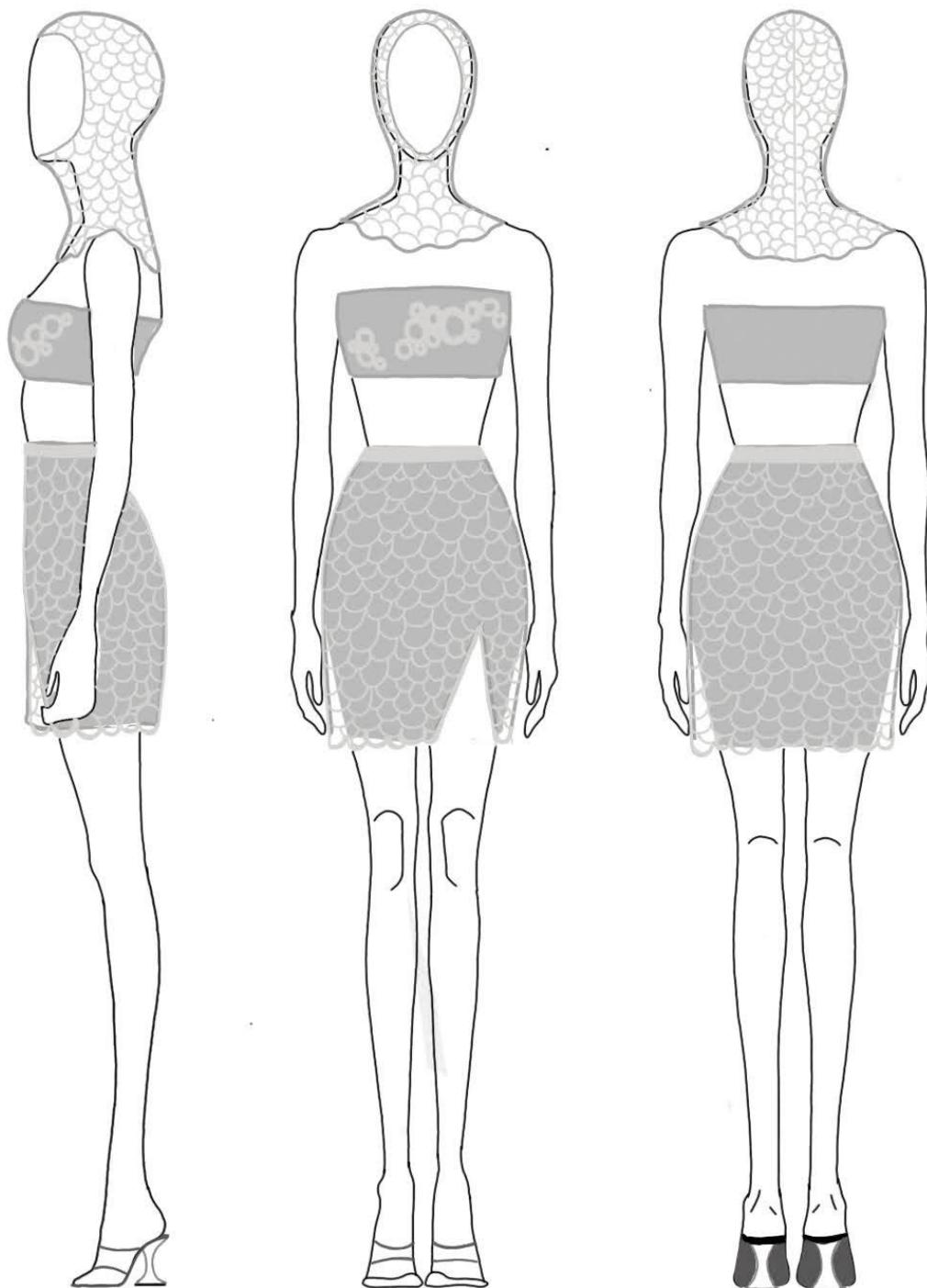
CROQUI TÉCNICO



INFORMAÇÕES TÉCNICAS

Estilista	Mariana Lobato	Linha	Cor	R\$	Quantidade	Composição
Código	2	Linha cordoné - Círculo	2745 - Meia Noite	R\$ 19,90	1	100% Poliamida
Coleção	Atol	Linha cordoné - Filare	1150 - Amarelo	R\$ 32,50	1	100% Poliamida
Grade	36	Linha cordoné - Filare	1010 - Turquesa	R\$ 32,50	1	100% Poliamida
		Amigorumi Eco- Eurorama	903 azul royal	R\$ 7,99	2	85% de algodão reciclado e 15% de outras fibras
		Amigorumi Eco- Eurorama	901 azul piscina	R\$ 7,99	2	85% de algodão reciclado e 15% de outras fibras
		Bella arte - Pingouin	9172	R\$ 8,99	1	100% Algodão Mercerizado

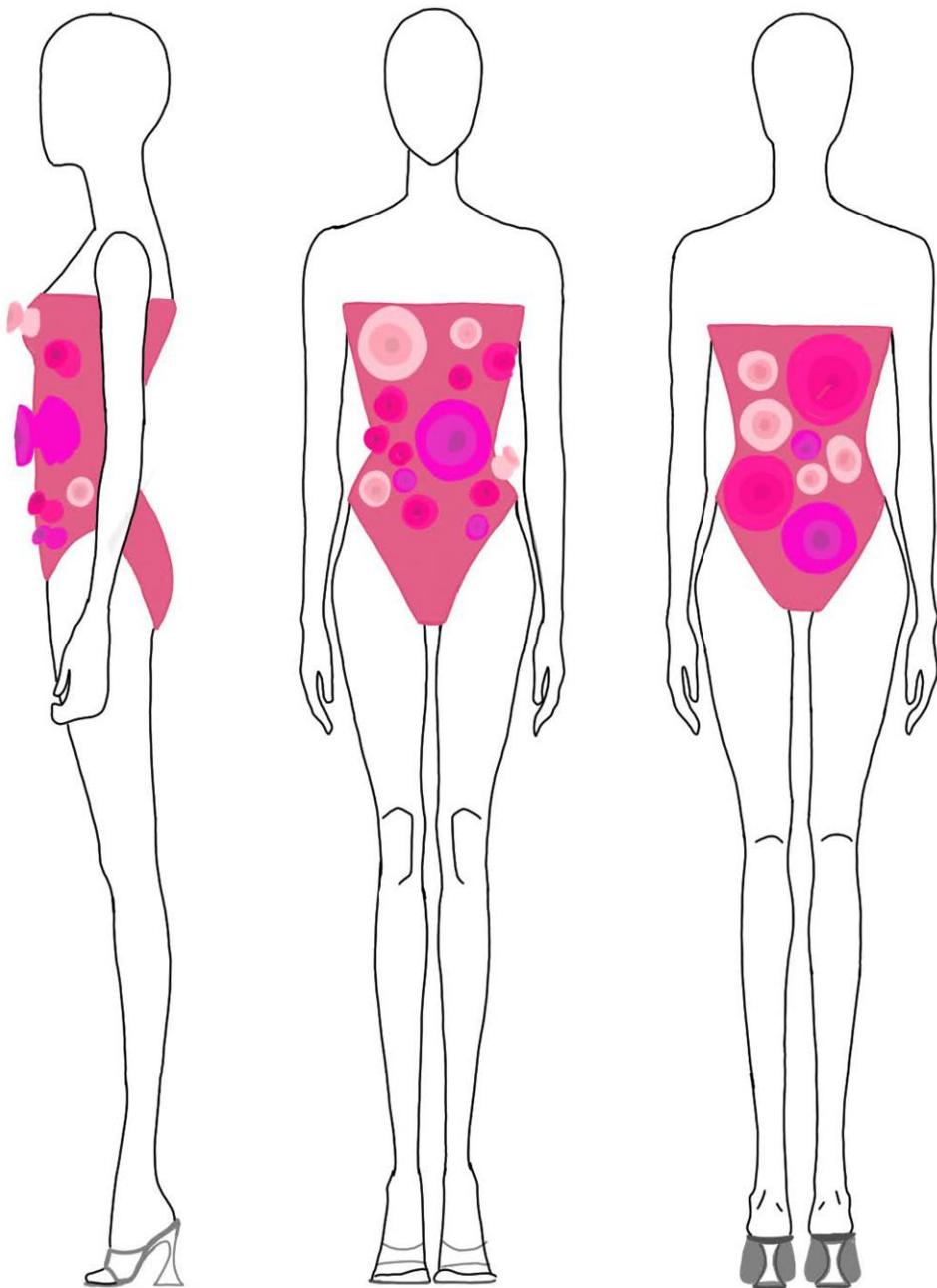
CROQUI TÉCNICO



INFORMAÇÕES TÉCNICAS

Estilista	Mariana Lobato	Linha	Cor	R\$	Quantidade	Composição
Código	3	Barbante nº 6 - Euroroma	270 - cinza	R\$ 18,90	1	100% Algodão
Coleção	Atol	Linha cordonê - Círculo	8087 - anoltecer	R\$ 19,90	1	100% Poliamida
Grade	36	Brisa Star - Pinguin	1819	R\$ 17,90	2	95% Acrílico 5% Poliéster metalizado

CROQUI TÉCNICO



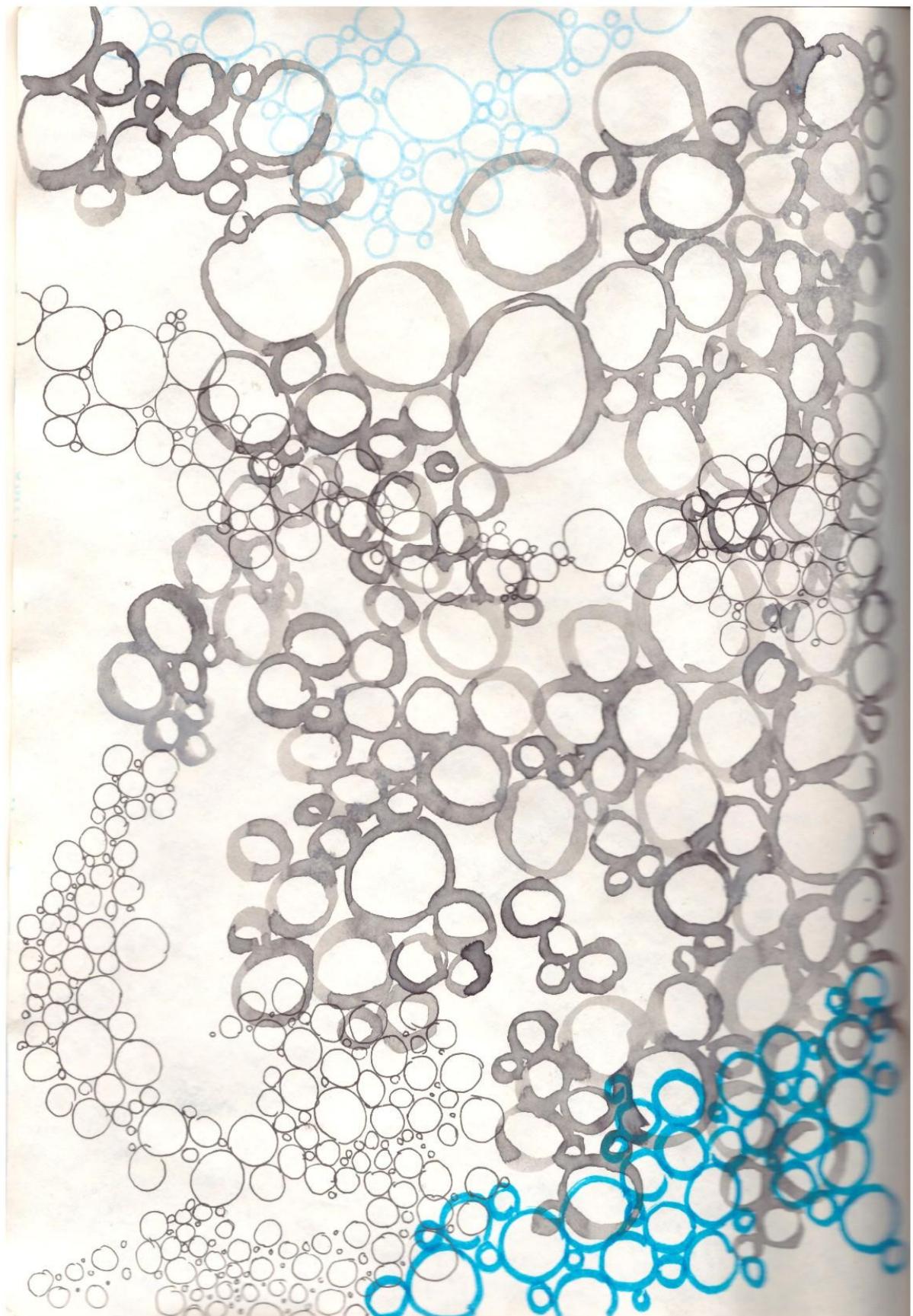
INFORMAÇÕES TÉCNICAS

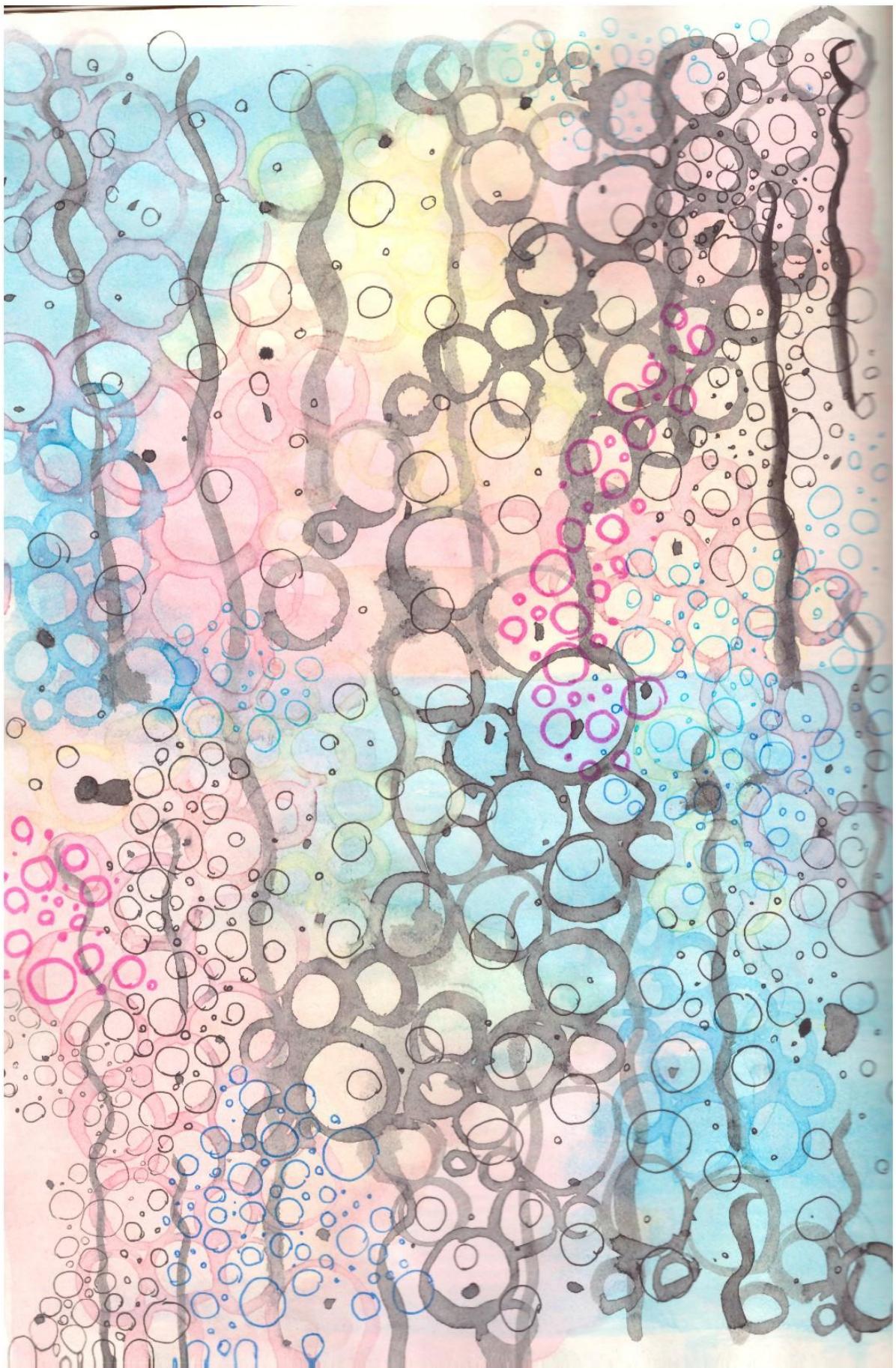
Estilista	Mariana Lobato	Linha	Cor	R\$	Quantidade	Composição
Código	4	Atelié 400g - Pingouin	9085	R\$ 34,80	1	100% Algodão
Coleção	Atol	Lã Mollet 100g	9339	R\$ 10,99	1	100% Acrílico
Grade	36	Lã Mollet 100g	385	R\$ 10,99	1	100% Acrílico
		Lã Mollet 40g	9339	R\$ 4,99	1	100% Acrílico
		Lã Mollet 40g	9288	R\$ 4,99	1	100% Acrílico
		Rabo de rato 50 m	312	R\$ 9,99	2	100% Poliéster
		Rabo de rato 50 m	140	R\$ 9,99	2	100% Poliéster

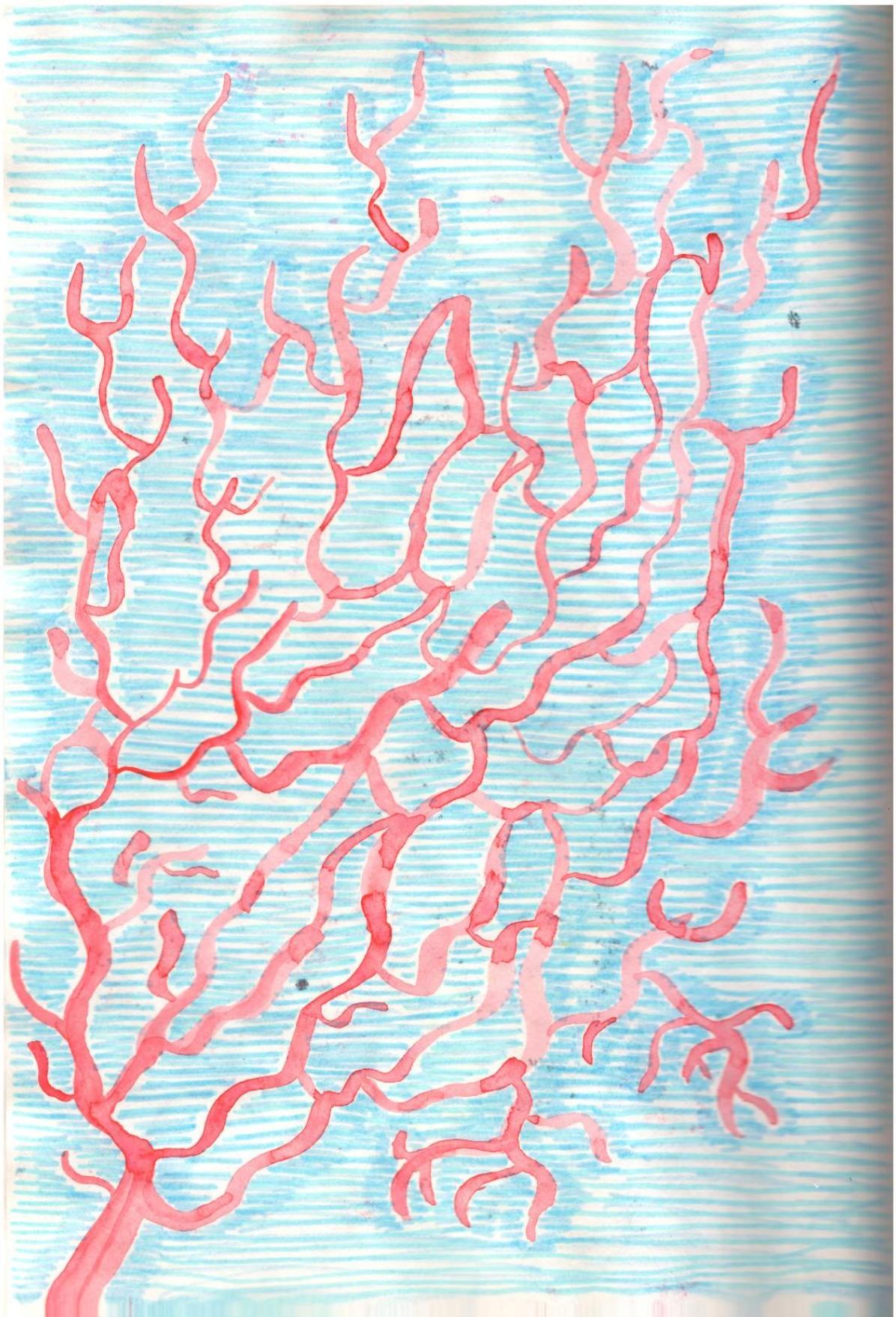
APÊNDICE B- Caderno de processos

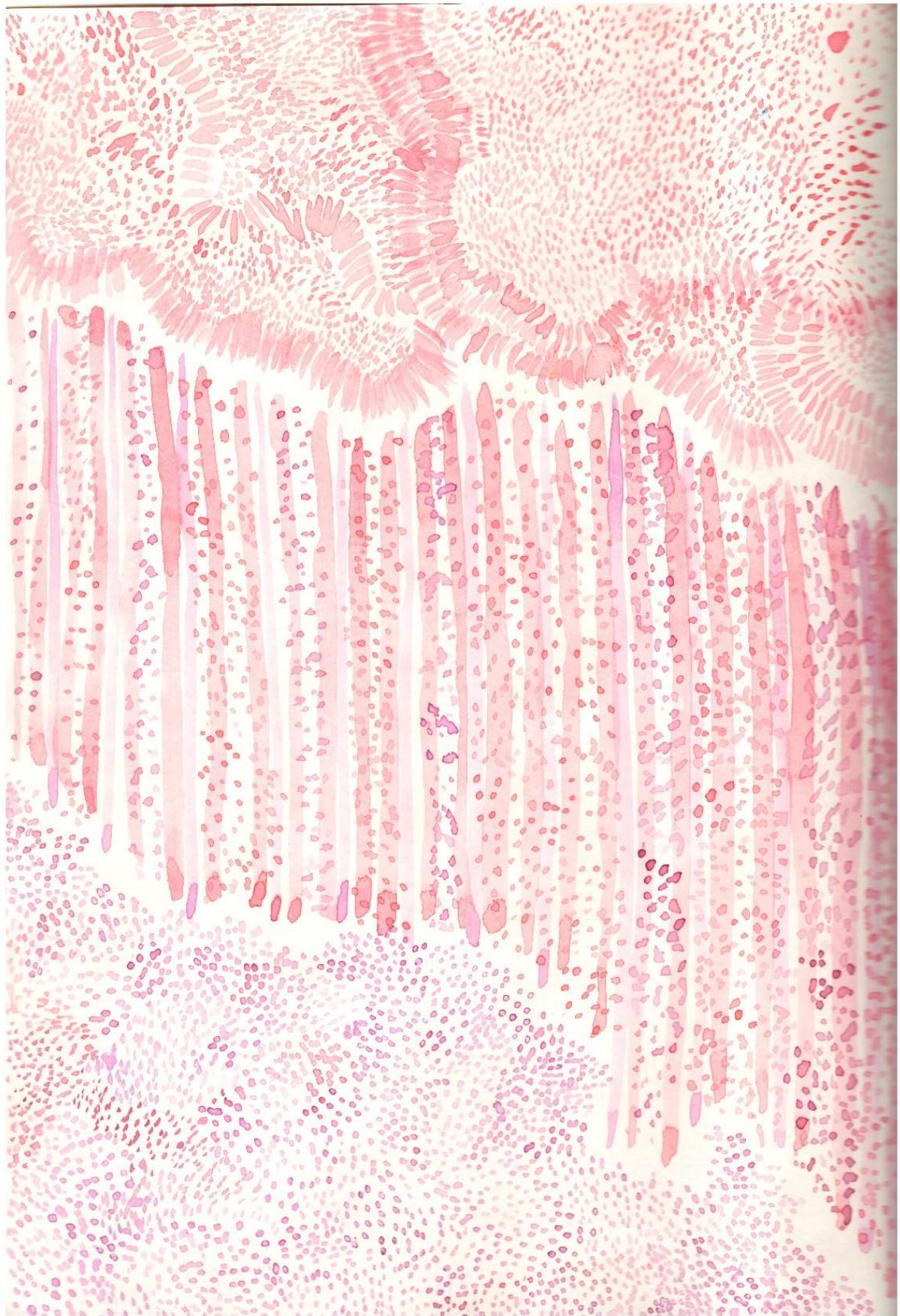






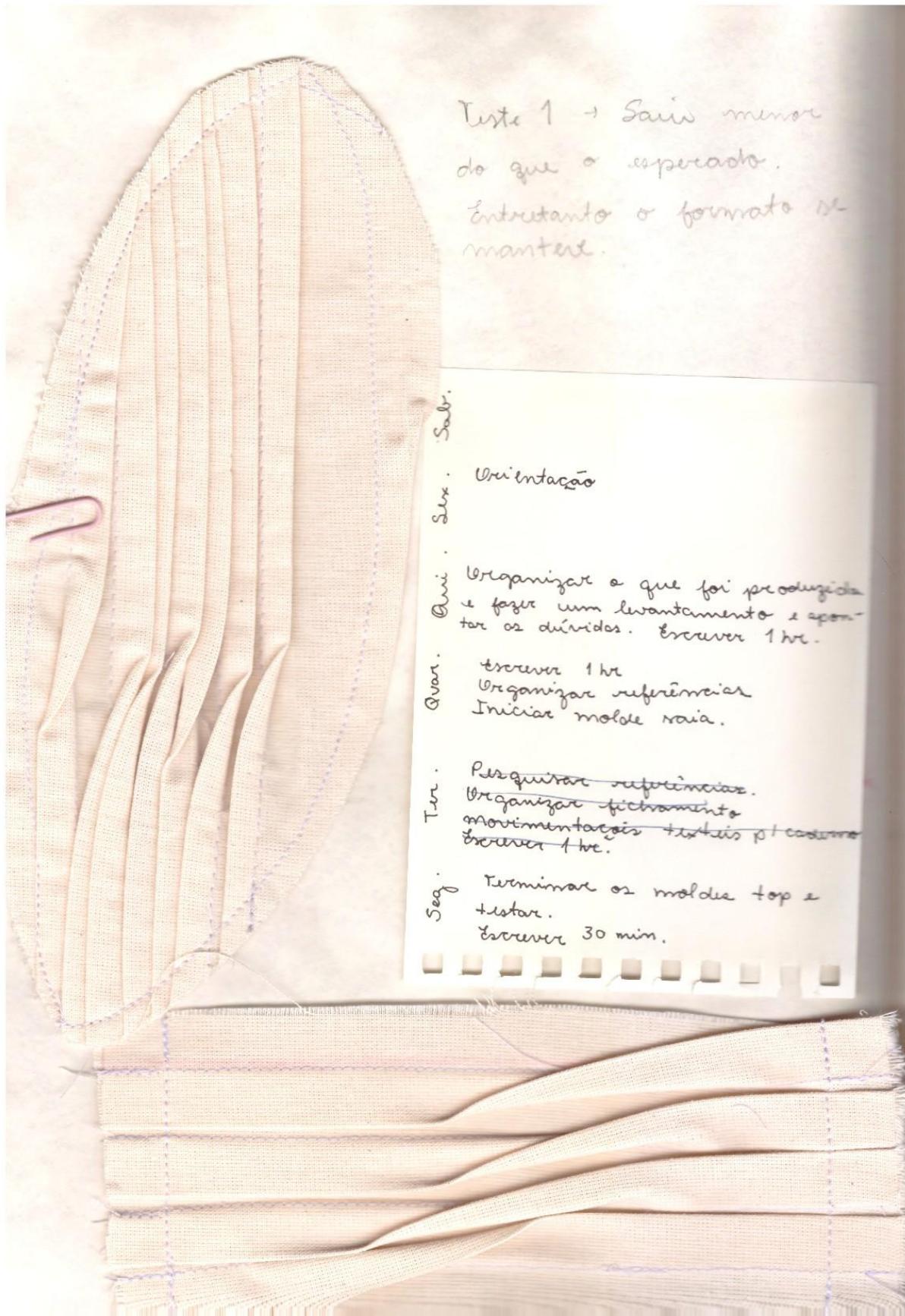












Top simples - idéia original

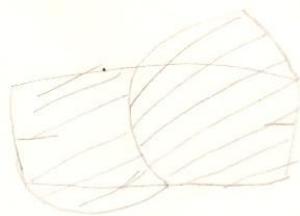
(look família 3)

Adaptações



Fazer essa adaptação
de pense a partir
da base.

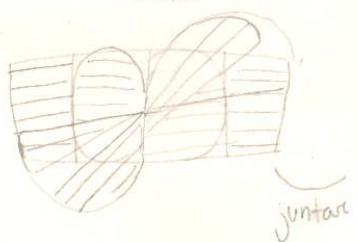
OK!



(TESTE 1)

Frente

Costas



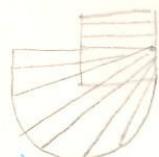
juntar

costas + frente



2x

BUSTO FRENTE 2x



L DETALHE 2x



19

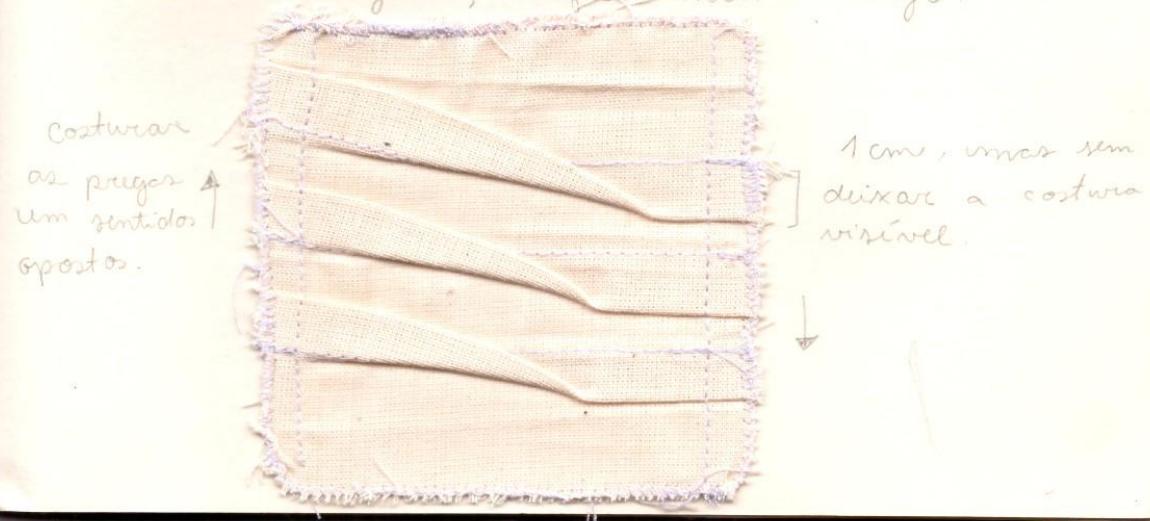


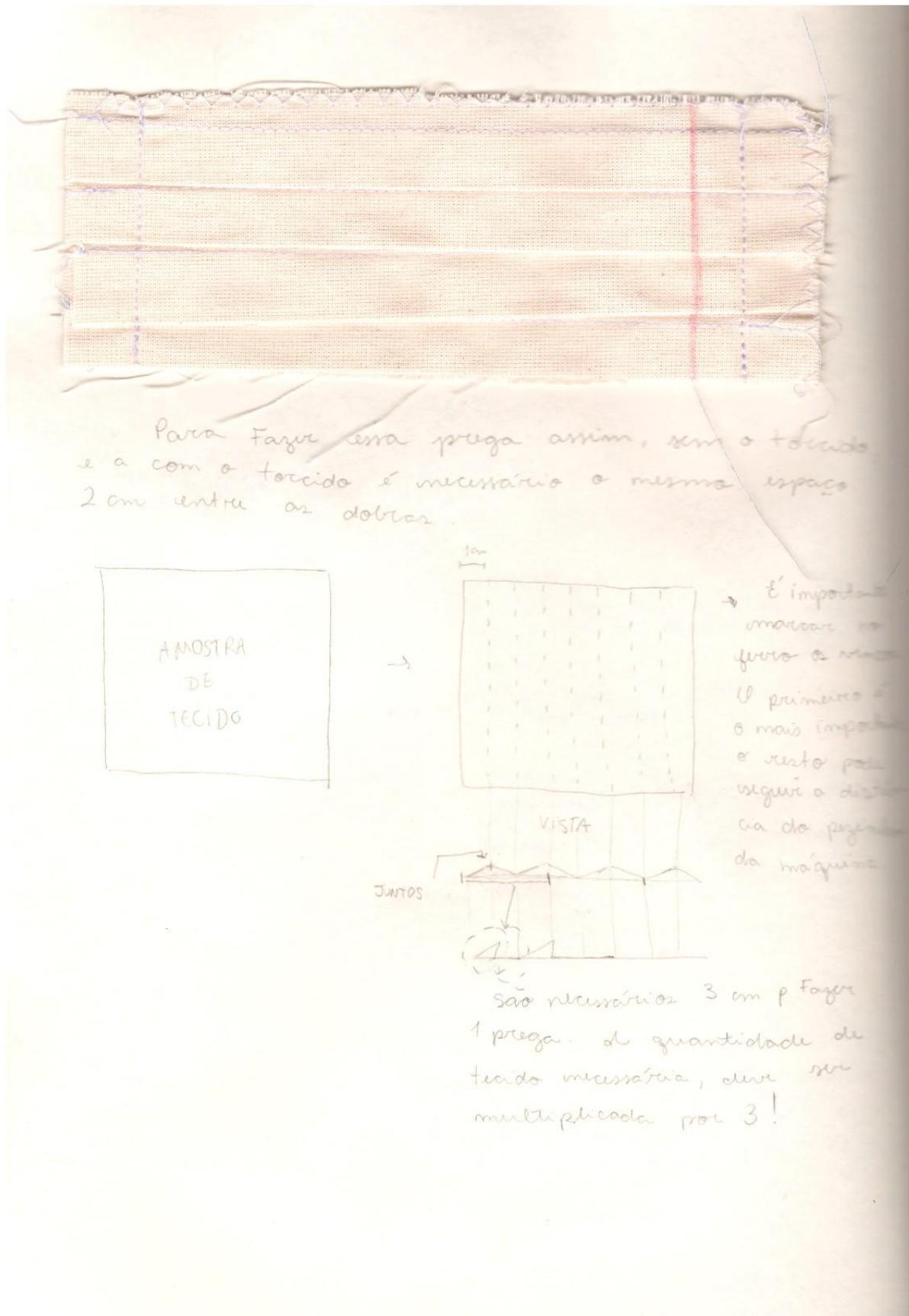
18

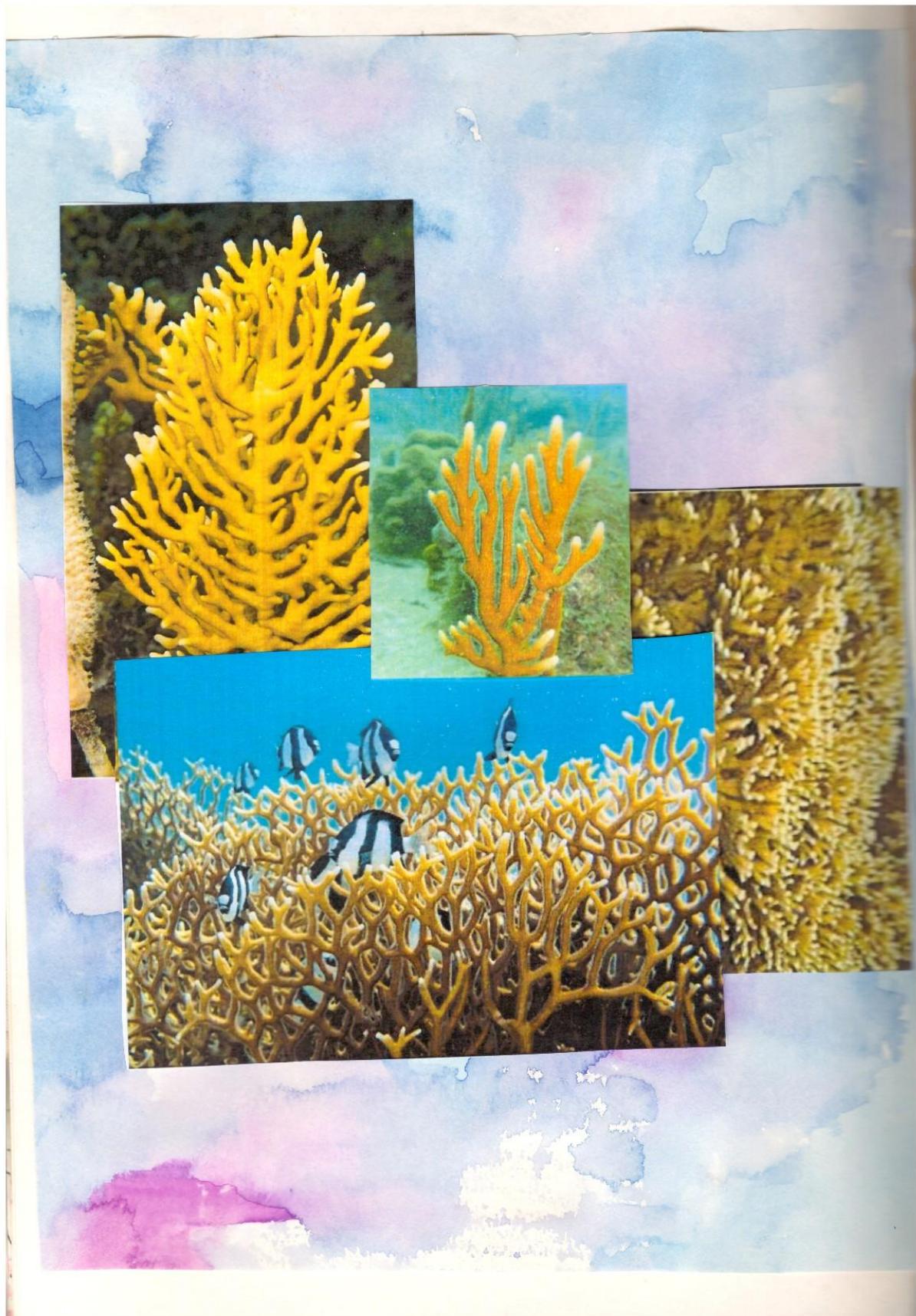
38

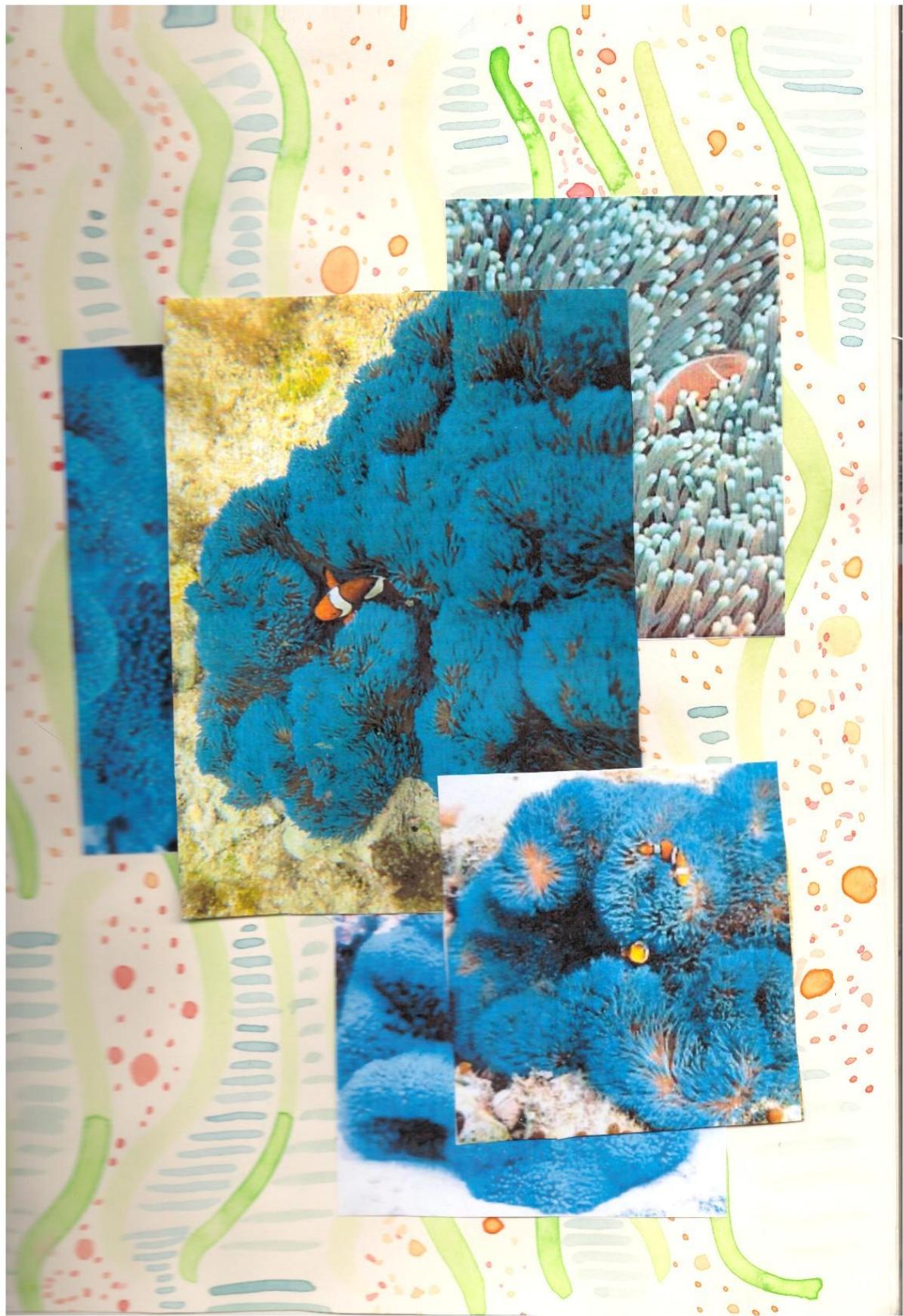
invertido.

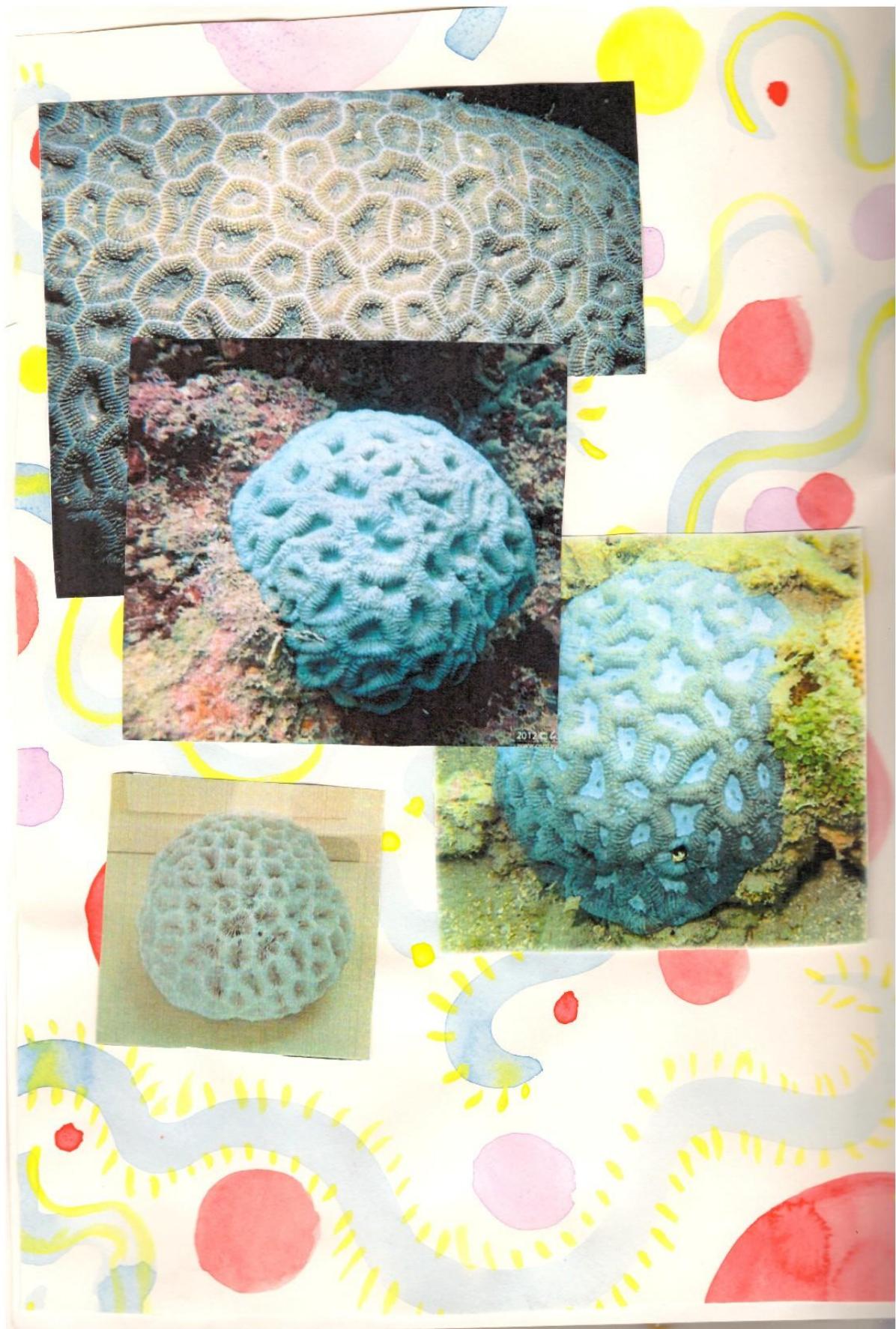
OBS: Após testes, acho que é mais interessante
remover os elementos circulares e experimentar
apenas com texturas. Pregas simples e tocadas,
de 1 cm de largura; 2 fio muito largo.



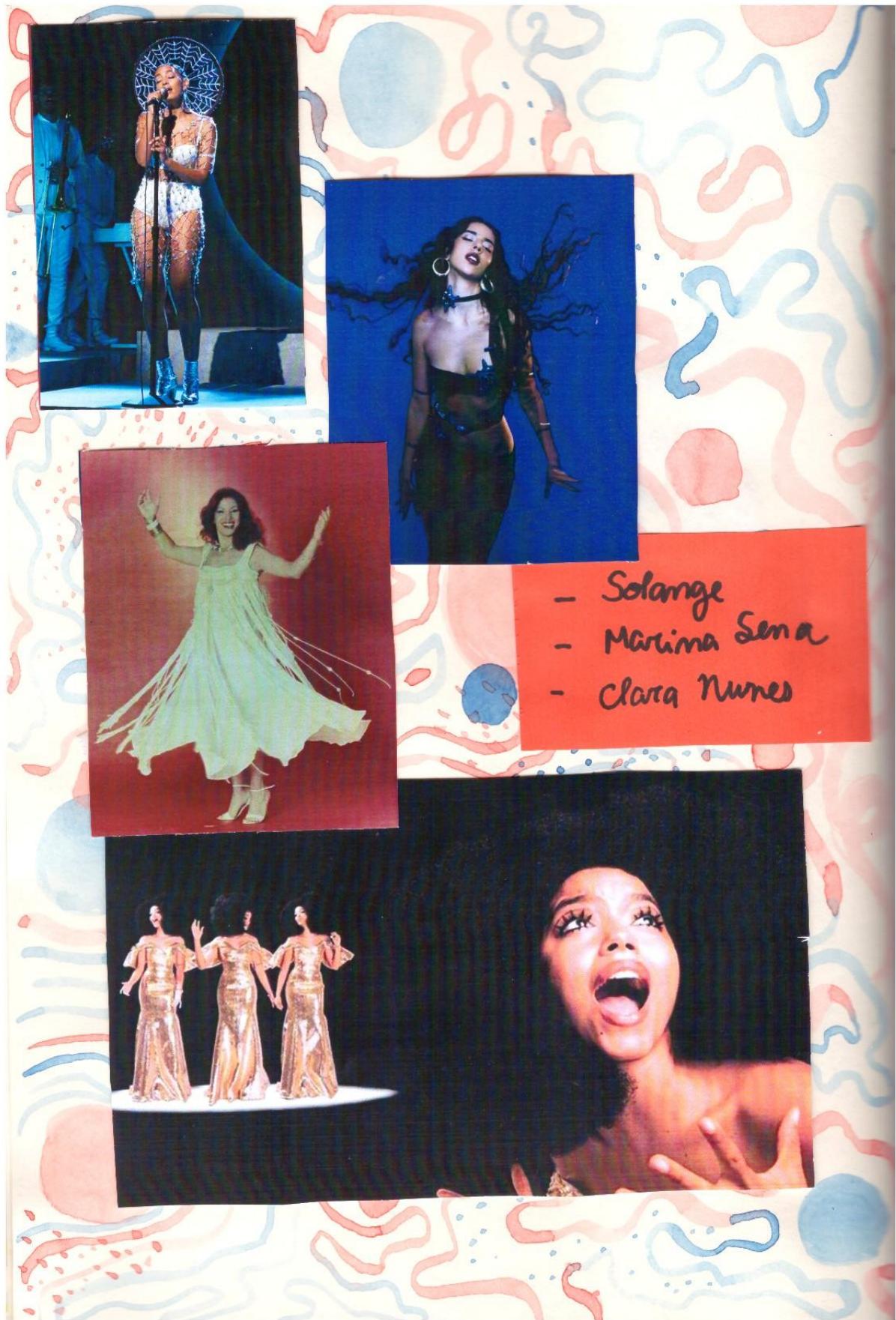




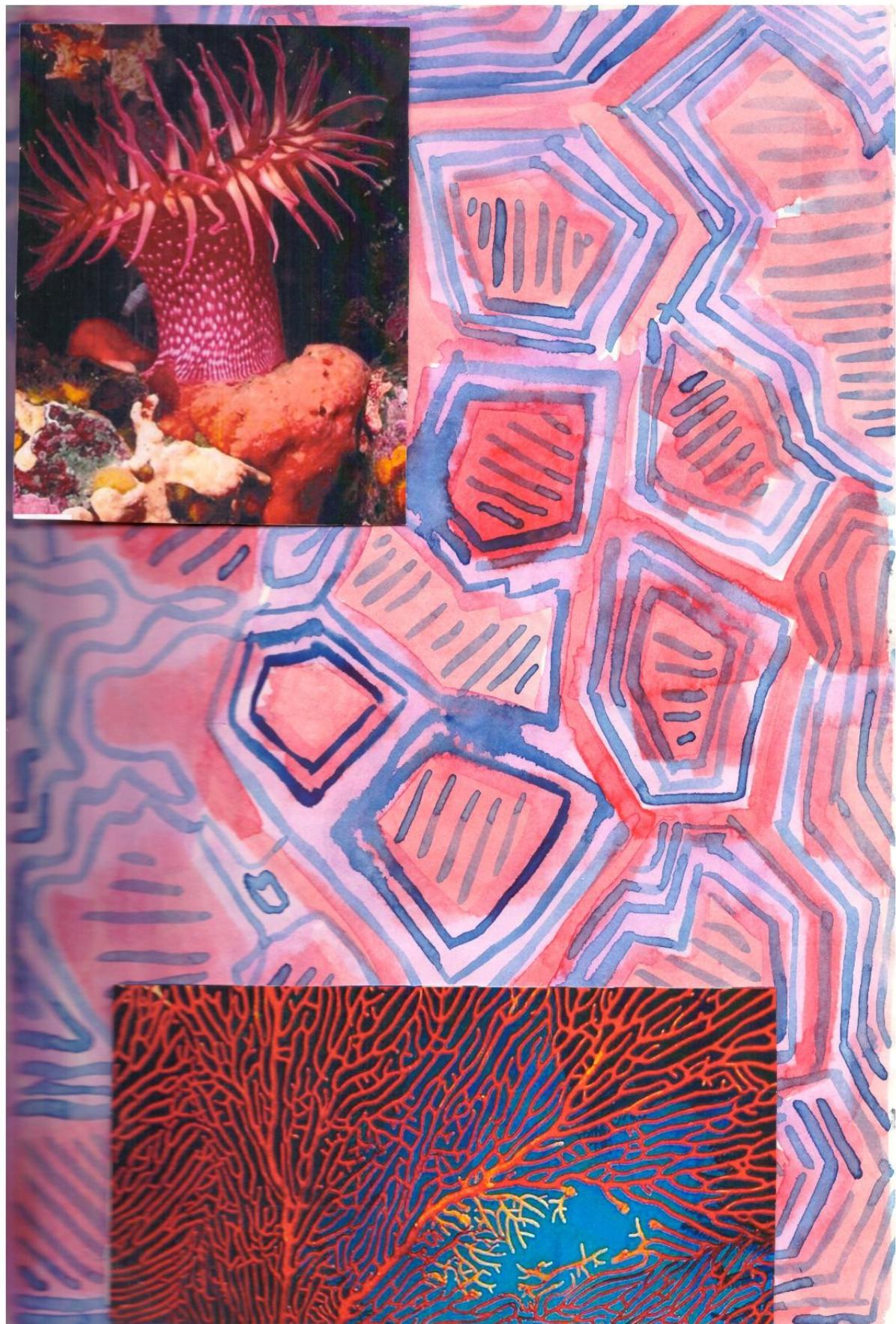






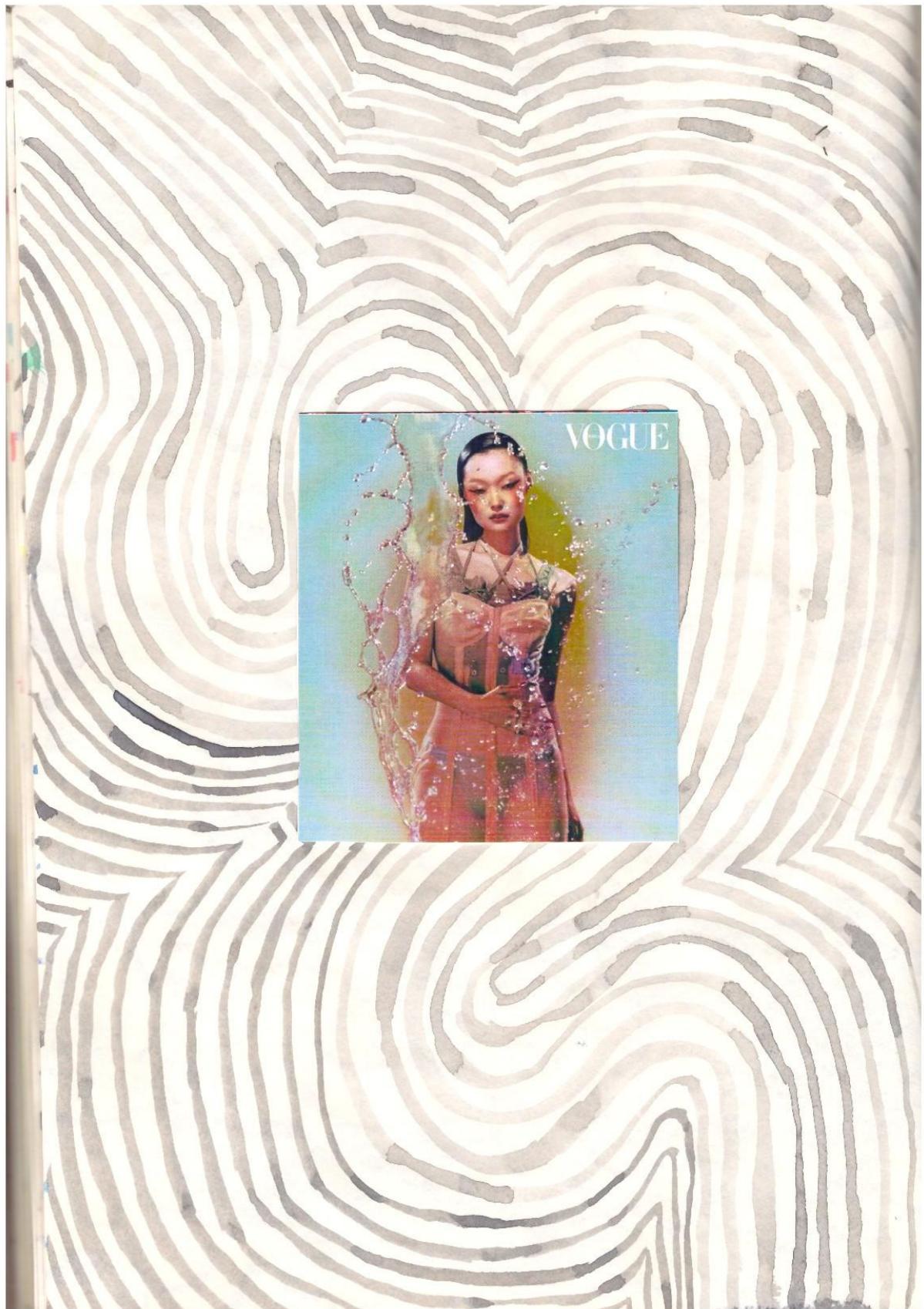


















MODELO ESCOLHIDO

BRISA STAR

2x3
2
10x10
40
35g

Para confeccionar sua peça adquira a quantidade necessária de fio do mesmo lote.

Para confeccionar su prenda favor comprar la cantidad necesaria de hilo, del mismo lote.

www.pingouin.com.br

pingouinfios @fiospingouin

BR
100g

Família 3 → junho - setembro

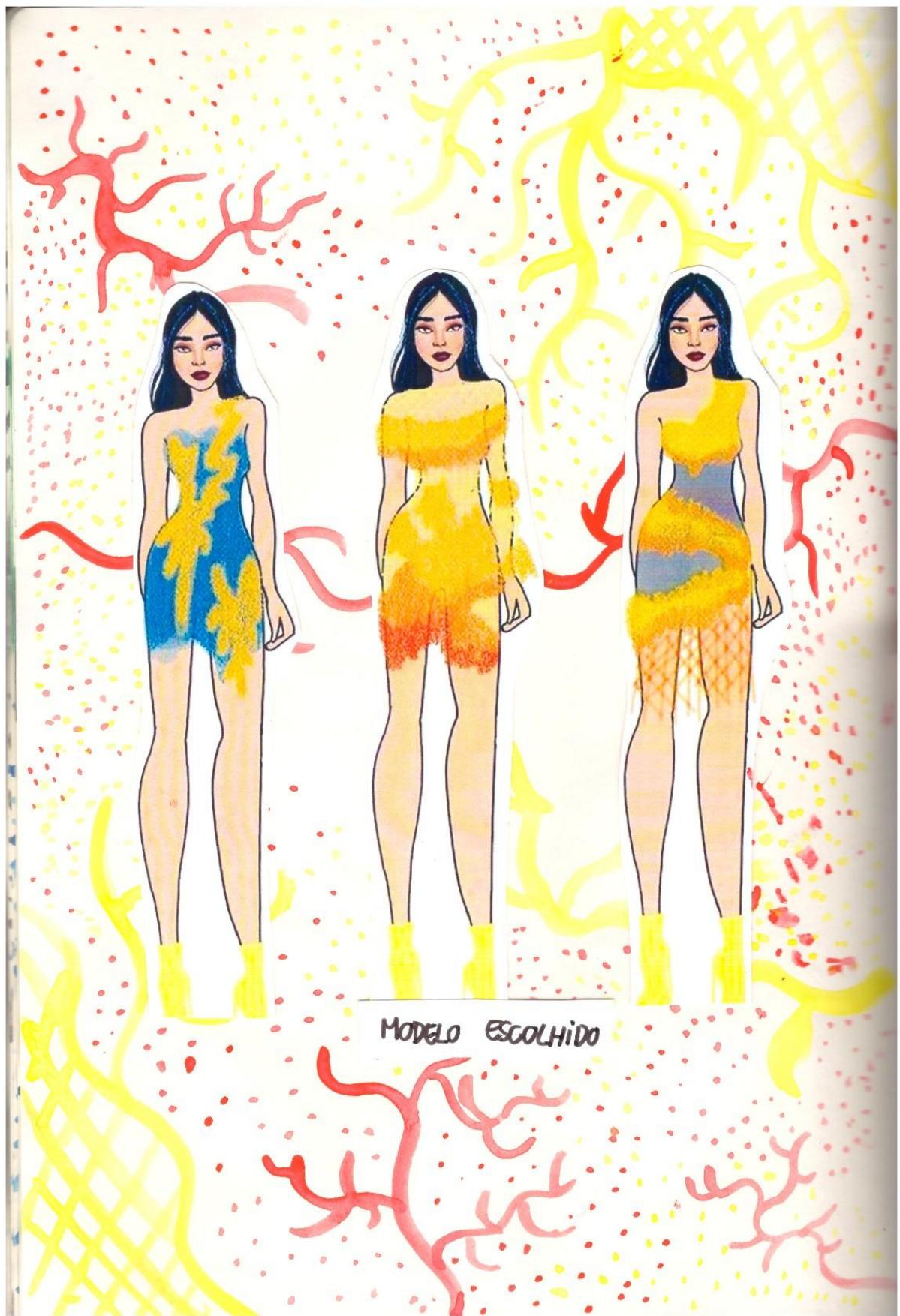
Tempo → Testes → Moldes → Peças
2 meses 3 dias 3 semanas.

Linhos: Euro Roma bainha e Brisa Star cor 1819 e Cordoni amarraçar

VSO: Balaclova, top e saia; fôrro da saia; acabamentos.
(respectivamente)

agulhas: Balaclova - 6 mm
Top: 4 mm
Saia: 3,5 mm (fôrro)
Saia: 6 mm





Família 1

Setembro - outubro

Tempo → Testes → Pega

↓
Us testes

↓
2 semanas

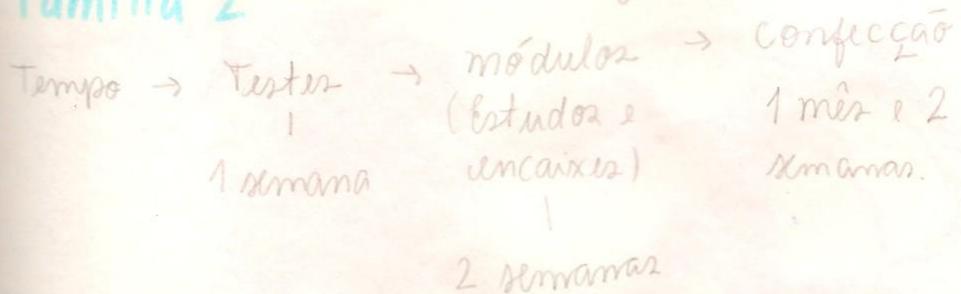
foram ~~sovendo~~
durante a elaboração da peça. A maior di-
ficultade foi em entender como a peça
seria construída e como os materiais
se encaixariam.





Família 2

novembro - dezembro.



Foi um processo muito demorado, cerca de 60 horas apenas tecendo. O método modular é bom mas precisa ser melhorar.

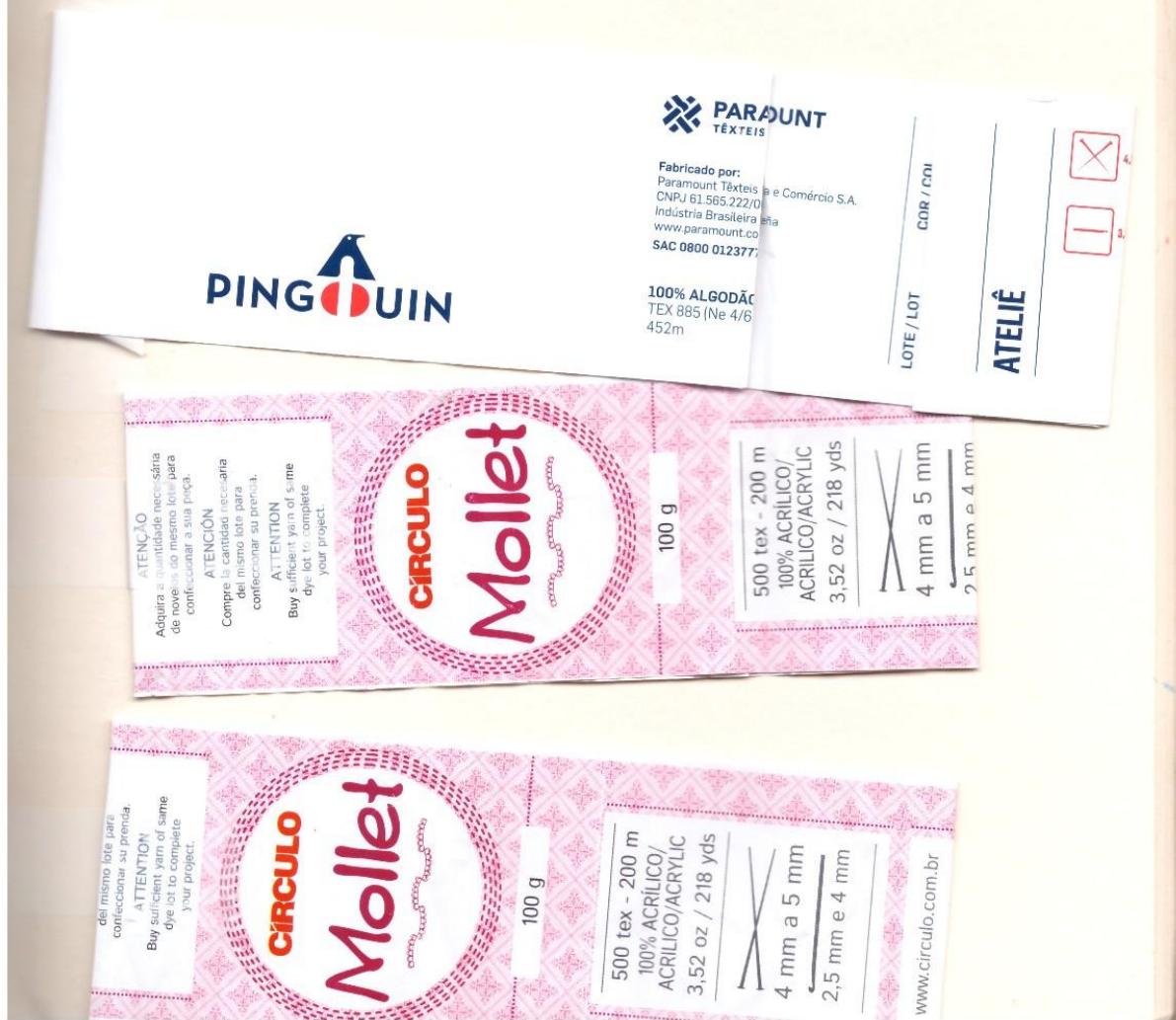




Família 4.

Tempo → Testes → Molde → Confecção
 | | |
 2 semanas 1 dia 3 semanas.

As estruturas modulares variavam de 25 a 1 h a 10 minutos para ficar prontas e foi a parte mais trabalhosa, tanto pela quantidade de estruturas, como pela necessidade de costurar uma base, quanto o enchimento.



APÊNDICE C- Editorial



