



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
ESPECIALIZAÇÃO EM DESIGN PARA ESTAMPARIA**

**CLÁSSICOS MUSICAIS DO CINEMA COMO BASE
NO DESENVOLVIMENTO DE ESTAMPARIA
TÊXTIL PARA O MERCADO PRÊT-A-PORTER**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

Rodrigo da Silva Cassanego

**Santa Maria - RS - Brasil.
2011**

**CLÁSSICOS MUSICAIS DO CINEMA COMO BASE NO
DESENVOLVIMENTO DE ESTAMPARIA TÊXTIL PARA O
MERCADO PRÊT-A-PORTER**

por

Rodrigo da Silva Cassanego

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Design para Estamparia, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Especialista em Design para Estamparia.**

Orientador: Prof^a. Ms^a. Lusa Rosângela Lopes Aquistapasse

**Santa Maria, RS, Brasil
2011**

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Especialização em Design para Estamparia**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a monografia de especialização

**CLÁSSICOS MUSICAIS DO CINEMA COMO BASE NO
DESENVOLVIMENTO DE ESTAMPARIA TÊXTIL PARA O
MERCADO PRÊT-A-PORTER**

elaborada por
Rodrigo da Silva Cassanego

como requisito parcial para obtenção do grau de Especialista em
Design para Estamparia

Comissão Examinadora

Prof^a. Ms^a. Lusa Rosângela Lopes Aquistapasse
(Presidente/Orientador)

Prof^a. Ms^a. Simone Melo da Rosa
(membro/ UFSM)

Prof. Ms^a. Salette Mafalda Oliveira Marchi
(membro/UNIFRA)

Santa Maria, Dezembro de 2011.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu pai Paulo e minha mãe Elsone por estarem sempre ao meu lado, por todo o apoio e o incentivo que sempre me deram em todos os momentos que precisei. Agradeço a eles também por não terem me deixado largar a escola com cinco anos por querer ser “desenhista”.

Aos irmãos, que sempre serviram como exemplo, em especial minha irmã Carina que me incentivou a fazer a seleção para a Pós Graduação (PGDE), pois sem o incentivo inicial este projeto não existiria.

À minha orientadora Lusa Aquistapasse, por ter feito bem mais que apenas orientar, por ter sido uma amiga que me acompanhou nessa caminhada, sempre instigando e aconselhando da melhor maneira possível.

Aquelas pessoas que conheci durante esse processo, pela paciência e por todo o apoio que me foi dado.

Aos grandes amigos que fiz durante as aulas, Carla, Ciana, Reinaldo e Thaís, que muitas vezes me deram forças para continuar.

E à todos aqueles que fizeram parte desta caminhada de alguma forma.

RESUMO

Monografia de Especialização
Especialização em Design para Estamparia
Universidade Federal de Santa Maria

CLÁSSICOS MUSICAIS DO CINEMA COMO BASE NO DESENVOLVIMENTO DE ESTAMPARIA TÊXTIL PARA O MERCADO PRÊT-A-PORTER

Autor: Rodrigo da Silva Cassanego

Orientador: Prof^a. Ms^a. Lusa Rosângela Lopes Aquistapasse

Santa Maria, 19 Dezembro de 2011.

A presente monografia traz o desenvolvimento de um projeto de design para estamparia baseando-se nos filmes do gênero musical como fonte de inspiração para a criação de coleções de estampas. Primeiramente buscou-se estudar mais aprofundadamente os filmes escolhidos, suas sinopses, diretores e figurinistas. Após este levantamento passou para um breve apanhado sobre os acontecimentos na virada do século XIX para o século XX, através do cinema, das artes e da moda, culminando assim na escola design Bauhaus e as artistas que ajudaram a construí-la, para depois estudar sobre o design de superfície e os tecidos e estampas utilizados nas épocas de produção dos filmes selecionados. Em seguida estudaram-se os elementos formais e visuais que se fazem presentes no desenho de superfície têxtil. Após todos os levantamentos anteriores foi possível começar o processo de criação das estampas, onde todos os detalhes acerca de cada coleção de estampas foram vistos e assim a geração das alternativas de design criadas e eleitas.

Palavras chaves: Design de superfície têxtil. Musicais. Prêt-a-porter.

ABSTRACT

Specialization Monograph
Specialization in Design for Stamping
Federal University of Santa Maria

CLASSIC MUSICALS AS BASIS FOR DEVELOPMENT OF TEXTILE STAMPING FOR THE READY TO WEAR MARKET

AUTHOR: Rodrigo da Silva Cassanego

Advisor: Prof^a. Ms^a. Lusa Rosângela Lopes Aquistapasse

Santa Maria, December 19 of 2011

This monograph brings the development of a design project for printing based on the films of the musical genre as a source of inspiration for the creation of collections of stamping. First we sought to study further the films chosen, their synopses, directors and costume designers. After this survey then went for a brief overview of the events at the turn of the nineteenth to the twentieth century, through film, art and fashion, thus leading to the Bauhaus design school and the artists who helped build it, then then study on the design surface and the fabrics and patterns used in times of production of selected films. Then we studied the formal and visual elements that are present in textile surface design. After all previous surveys it was possible to begin the process of creating prints, where full details of each collection of prints have been seen, and thus the generation of design alternatives created and elected.

Key words: Textile Surface Design. Musicals. Ready-to-wear.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Pôster do filme Nasce Uma Estrela	6
Figura 2 - Hollywood do caos.....	7
Figura 3 - Pôsteres dos filmes Quatro Irmãs e Da Mesma Carne	8
Figura 4 - Figurino do filme Agora Seremos Felizes	10
Figura 5 - Pôster do filme Cinderela em Paris.....	11
Figura 6 - Fotografia	12
Figura 7 - Filme Um Dia em Nova York	13
Figura 8 - Figurino do filme Ladrão de Casaca	16
Figura 9 - Figurino do filme Sabrina.....	17
Figura 10 - Pôster Magnólia - O Barco das Ilusões.....	18
Figura 11 - Questão racial.....	19
Figura 12 - Pôsteres dos filmes O homem Invisível e A noiva de Frankenstein	20
Figura 13 - Human Laundry e Belsen ambos de 1945.....	22
Figura 14 - Foto de Anni Albers e a obra Under Way de 1963.....	27
Figura 15 - Foto de Gunta Stölzl e tapeçaria para parede de 1927/28.....	28
Figura 16 - Lilly Reich e a cadeira MR Side Chair	29
Figura 17 - Marianne Brandt e uma de suas colagens.....	30
Figura 18 - Plantação e tecido de algodão.....	36
Figura 19 - Casulos do bicho da seda	38
Figura 20 - Painel semântico	46
Figura 21 - Estampa Bailarinas para marca Leelo e detalhe.....	47
Figura 22 - Estampa Omega News Branco	48
Figura 23 - Estampas florais em preto e branco	48
Figura 24 - Estampas década de 1950	49
Figura 25 - Estampas década de 1950	49
Figura 26 - Estampas década de 1950	50
Figura 27 - Estampas década de 1950	50
Figura 28 - Painel Semântico Nasce Uma Estrela	52

Figura 29 - Flor Papoula	52
Figura 30 - Painel Semântico - Cinderela em Paris	53
Figura 31 - Flor Gérbera	53
Figura 32 - Painel Semântico Magnólia	54
Figura 33 - Flores magnólia	55
Figura 34 - Estudo de estamperia com carimbo artesanal	56
Figura 35 - Cena do filme "Nasce uma estrela"	56
Figura 36 - Projeto para estamperia	57
Figura 37 - Projeto para estamperia	57
Figura 38 - Projeto para estamperia	58
Figura 39 - Projeto para estamperia	58
Figura 40 - Cenas do filme "Nasce uma estrela"	59
Figura 41 - Projeto para estamperia	59
Figura 42 - Módulo e carimbo artesanal	60
Figura 43 - Carimbos desenvolvidos	60
Figura 44 - Carimbo desenvolvido	61
Figura 45 - Carimbo desenvolvido	61
Figura 46 - Cena do Filme "Cinderela em Paris"	62
Figura 47 - Projeto para estamperia	62
Figura 48 - Cena do filme "Cinderela em Paris"	63
Figura 49 - Projeto para estamperia	63
Figura 50 - Projeto para estamperia	64
Figura 51 - Projeto para estamperia	65
Figura 52 - Cena do filme "Cinderela em Paris"	65
Figura 53 - Projeto para estamperia	66
Figura 54 - Projeto para estamperia	66
Figura 55 - Projeto para estamperia	67
Figura 56 - Projeto para estamperia	67
Figura 57 - Projeto para estamperia	68
Figura 58 - Projeto para estamperia	68

Figura 59 - Cena do filme "Cinderela em Paris"	69
Figura 60 - Projeto para estamperia	69
Figura 61 - Cena do filme "Cinderela em Paris"	70
Figura 62 - Projeto para estamperia	70
Figura 63 - Desenhos de observação da flor magnólia.....	71
Figura 64 - Projetos para estamperia	71
Figura 65 - Cena do filme "Magnólia"	72
Figura 66 - Projeto para estamperia - Faixas	72
Figura 67 - Projeto para estamperia	73
Figura 68 - Projeto para estamperia	73
Figura 69 - Projeto para estamperia	74
Figura 70 - Projeto para estamperia	74
Figura 71 - Cena do filme "Magnólia"	75
Figura 72 - Projetos para estamperia	75
Figura 73 - Cena do filme "Magnólia"	76
Figura 74 - Projeto para estamperia	76
Figura 75 - Cena do filme "Magnólia"	77
Figura 76 - Projeto para estamperia	77
Figura 77 - Projeto para estamperia	78
Figura 78 - Estampa artesanal " <i>Offices</i> "	79
Figura 79 - Bandeiras de cores da estampa	80
Figura 80 - Estampa " <i>Poppy</i> "	80
Figura 81 - Estampa " <i>Pity</i> "	81
Figura 82 - Estampa " <i>Bubble</i> "	82
Figura 83 - Estampa " <i>Escalier</i> "	82
Figura 84 - Estampa " <i>Montmartre</i> "	83
Figura 85 - Estampa " <i>Lovely</i> "	84
Figura 86 - Estampa Magnólia 1 e módulo de repetição.....	85
Figura 87 - Estampa Magnólia 2 e variação de rede.....	85
Figura 88 - Estampa Magnólia 3	86

Figura 89 - Bandeiras de cores	87
Figura 90 - Estampa <i>Mississippi</i> 1 com variação da cor do fundo e da forma.....	88
Figura 91 - Estampa <i>Mississippi</i> 2	88
Figura 92 - Estampa <i>Mississippi</i> 3	89
Figura 93 - Editorial da Coleção Magnólia	90
Figura 94 - Editorial das estampas “Lovely”, “Escalier” e “Offices”	91

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Fibras Têxteis	34
Quadro 2 - Fases do Processo Têxtil	35
Quadro 3 - Metodologia Adaptada.....	45

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	1
2 REVISÃO DE LITERATURA	3
2.1 O cinema e o gênero musical.....	3
2.2 A sociedade na época do surgimento dos musicais.....	4
2.3 Os clássicos musicais	4
2.3.2 Nasce Uma Estrela.....	5
2.3.2.1 George Cukor	7
2.3.2.2 Irene Sharaff	9
2.3.3 Cinderela em Paris	10
2.3.3.1 Stanley Donen	12
2.3.3.2 Edith Head.....	15
2.3.3.3 Hubert de Givenchy	16
2.3.4 Magnólia - O Barco das Ilusões	18
2.3.4.1 James Whale	19
2.3.4.2 Doris Zinkeisen.....	22
2.4 A Arte, o Cinema e a Moda	23
2.4.1 A Bauhaus.....	23
2.4.1.1 As artistas mulheres da Bauhaus	25
2.4.2 O design de superfície no Século XX.....	31
2.4.2.1 Tecidos e padronagens na década de 1950	32
2.4.2.2 As fibras têxteis.....	33
2.4.2.2.1 O Algodão.....	35
2.4.2.2.2 A Seda.....	37
2.5. Elementos formais e visuais no desenho de superfície	39
2.5.1 A cor	39
2.5.1.1 A cor na moda	40
2.5.1.2 A cor no cinema	41
2.5.2 Outros elementos do desenho de superfície.....	43

3 PROCESSO CRIATIVO	45
3.1 Fase de preparação.....	45
3.1.1 Análise do Problema	45
3.1.1.1 Análise da relação-social	46
3.1.1.2 Análise do mercado.....	47
3.1.1.3 Características do novo produto	51
3.1.1.4 Exigências para o novo produto.....	51
3.1.1.5 Exigências para o novo produto.....	51
3.2 Fase de geração	51
3.2.1 Conceitos de design.....	51
3.2.2 Geração de alternativas	55
3.3 Fase de realização	78
3.3.1 Configuração dos detalhes.....	78
3.3.2 Desenvolvimento de modelos	79
4 RESULTADOS E DISCUSSÕES.....	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	93
Bibliografia	93
Bibliografia digital.....	93
Fontes fotográficas	95
Filmografia	97

1 INTRODUÇÃO



O cinema sempre fascinou o homem desde seu surgimento. Conforme o portal Edukbr (2010) as primeiras experiências feitas no intuito de criar imagens com movimento datam do século XVIII, quando cientistas constroem aparelhos de forma rudimentar e criam esta ilusão. Em 1895 um filme foi projetado publicamente pela primeira vez em uma tela, ele mostrava cenas simples, entre elas a imagem de um trem chegando à estação. Em pouco tempo a Europa disseminou a exibição de filmes, onde todos possuíam tamanho padrão, para que sua exibição não se restringisse a um determinado local, e como o cinema era mudo, este poderia ser exibido em diversos países, trocando somente as legendas. Segundo Edukbr (2010), em 1898 o cinema começou a mostrar pequenas cenas em seqüência, formando assim uma história. A partir de 1900 o cinema tornou-se popular, grande parte das salas de projeção eram armazéns transformados em cinemas, estes frequentados a princípio por trabalhadores e imigrantes. Na América a indústria cinematográfica que se encontrava focada em Nova York, passa em 1911 a um distrito de Los Angeles chamado Hollywood, transformando-se na capital mundial do cinema. Poucos filmes usavam som antes de 1900, a princípio eram usados fonógrafos para sincronizar músicas e efeitos sonoros gravados em disco; em 1927 a Warner produziu o filme *O Cantor de Jazz* substituindo as legendas dos filmes por diálogo, sendo dubladas quatro cenas e as canções. A partir desta época o cinema mudo deu lugar aos filmes falados que em seu princípio foram um retrocesso em no que diz respeito à técnica.

Com intuito de divulgar sua arte o homem transporta a dança para tela e conseqüentemente o canto, culminando assim nos filmes de gênero musical. Estes acabam sendo influenciadores no vestuário das mulheres da época, por serem saturados de glamour e sofisticação, criando um universo de imagens bastante rico, que servirá de fonte de inspiração para esta investigação.

Esta monografia consolidou-se a partir da necessidade de unir duas áreas de interesse, o design de superfície e a moda, tendo como referência o cinema. Em específico os filmes do gênero musical que fascinam e se tornam ícones, consagrando uma época em que se primava pela sofisticação, geralmente trazendo enredos encantadores e irreverentes e imagens impregnadas de cores e informações.

Sendo assim, o presente trabalho visou elucidar os processos que contemplaram o desenvolvimento de uma coleção de estampas baseadas no imagético lúdico e inspirador dos filmes musicais, traduzindo o romantismo e o fascínio do gênero ao mercado de vestuário prêt-à-porter criando uma imagem urbana relacionada com o público nacional. Para que fosse viabilizado este projeto em design de superfície usou-se a metodologia projetual proposta por Löbach (2000).

Este estudo foi segmentado em tres partes, a primeira destas traz um levantamento acerca dos filmes selecionados para o desenvolvimento das coleções de estampas criadas; uma breve sinopse de cada um dos filmes, seus diretores e figurinistas são os temas abordados neste capítulo; a segunda parte faz um paralelo entre os filmes do gênero musical e a moda, levantando aspectos de design de moda na época em que os filmes foram produzidos, tais como tecidos e estampas, durante a segunda parte estudou-se a escola de design Bauhaus e buscou-se pesquisar mais a fundo as mulheres-artistas que fizeram parte desta; outro tópico traz um apanhado geral sobre os elementos compositivos da imagem, foi estudado o uso da cor na moda e no cinema, a fim de entender a importância que a cor exerce em ambas áreas e conseqüentemente enriquecer o produto final, outros elementos estudados foram a linha, a forma, a repetição, a horizontalidade e a verticalidade; na terceira parte foi mostrado o processo de criação das estampas, neste pode-se acompanhar como se deu o processo de criação, os requisitos do projeto e as soluções encontradas.

2 REVISÃO DE LITERATURA

2.1 O cinema e o gênero musical

Segundo Ewen (1961) na década de 1920 nos Estados Unidos cria-se um novo tipo de teatro musicado, a *musical play*, adaptando os grandes espetáculos musicais unindo seus atos para compor uma história onde as músicas se relacionassem com o enredo da história. O gênero de cinema conhecido como musical surge na década de 1930, impulsionado pelo grande sucesso das *musical play* adaptadas e os aprimoramentos das técnicas de som.

A preocupação maior na adaptação de tais peças era de reinterpretar a linguagem da dança para a câmera mesclando com cantos e músicas. O filme que estabelece o gênero é o chamado “Melodia da Broadway” lançado em 1929, a partir daí são feitos muitos filmes musicais. Logo após a II Guerra Mundial o gênero encontrou seu auge, com produções como “Cantando na Chuva (*Singing in the rain*)”, “Oklahoma!”, “South Pacific”, “O Rei e Eu” (*The King and I*), “Cinderela em Paris” (*Funny Face*), “Gigi” (*Gigi*), “Amor, Sublime Amor” (*West Side Story*), “Mary Poppins”, “Minha Bela Dama” (*My Fair Lady*) e “A Noviça Rebelde” (*The Sound of Music*). A partir da década de 1970 foram ficando cada vez mais escassos estes filmes e eles acabaram então perdendo espaço, sendo raramente produzidas novas películas do gênero. Para o desenvolvimento das coleções de estampas foram selecionados como referência imagética os seguintes filmes musicais: Cinderela em Paris (1956); Magnólia - O Barco das Ilusões (1936) e Nasce uma estrela (1954).

Com o intuito de produzir um trabalho visual coeso, se faz necessário um estudo aprofundado dos filmes musicais acima citados, para tal, agora serão estudados fatores que foram julgados importantes na construção das imagens; diretores, figurinistas e tudo que possa vir a influenciar o processo criativo das coleções de estampas.

2.2 A sociedade na época do surgimento dos musicais

O primeiro filme do gênero musical lançado foi “O cantor de Jazz” (*The Jazz Singer*) em 1927, segundo Seeling (1999) o período de transição entre a década de 1920 e a de 1930 foi bastante contrastante, pois a década que se encerrava foi marcada por grande entusiasmo por parte da população e uma vontade muito grande de viver e experienciar, em contrapartida, a década seguinte foi de tranqüilidade e elegância, devido à insegurança geral causada pelo crash da bolsa de Nova York em 1929 que ocasionou falências e desemprego.

Na década de 30 a *Art Déco* e o Cubismo influenciavam a preferência por linhas geométricas. Os avanços tecnológicos eram celebrados nesta época, com a construção de arranha céus e pontes que antes não eram possíveis. A população, até mesmo aqueles que não tinham condições, queriam ostentar um certo ar elegante, as mulheres usavam vestidos longos de seda, em contraste com as *flappers* da década anterior que se vestiam com camisas esvoaçantes. E apesar do sucesso dos filmes musicais, nessa época eles ainda não ditavam tendência no vestuário feminino, este fato veio a acontecer mais adiante.

2.3 Os clássicos musicais

Segundo Carmelo (2011), os filmes clássicos não necessariamente são aqueles considerados os melhores, a conotação dada ao termo “clássico” está muito mais ligada a uma noção temporal do que qualquer outra coisa. Desta forma, é impossível que um filme recém lançado seja considerado um clássico, para que isso aconteça, este filme tem que ser memorável, ter caráter atemporal e ser reconhecido como retrato social de determinada época.

“Um filme clássico é aquele que, em determinada época, foi cultuado por uma razão particular e em seguida lembrado e apropriado como referência pelas gerações posteriores.” (CARMELO, 2011). Os filmes de gênero musical aqui

estudados sem dúvida são considerados clássicos não só pelo sucesso que obtiveram, mas também, pelas inovações que eles traziam consigo, seja em termos técnicos ou de enredo. O gênero surgiu em uma época onde a população necessitava de algo que os tirasse da vida real e os levasse a um mundo melhor.

“[...] the American musical appears to be a bright, breezy form of escapist entertainment whose primary purpose is to provide a temporary release from the pressures of everyday reality.” (PARKINSON, 2000, p. vi)¹. Conforme definição do autor, o musical americano era uma forma de escapismo que durante muito tempo foi apreciado por milhares de pessoas através de gerações. Os musicais feitos entre 1927 e 1957 eram histórias fantasiosas repletas de artistas que se tornaram grandes nomes na indústria de filmes musicais, geralmente trazendo enredos tanto tristes ou alegres, porém, diferentemente dos filmes não inclusos na categoria dos musicais, estas histórias eram alinhavadas com melodias e números de dança que encantavam o público. As temáticas mais exploradas eram basicamente bastidores do teatro ou cinema, contos de fada ou musicais com temas populares. Talvez pela maneira como estas fossem contadas, sempre repletas de lirismo e encantamento, que este gênero tenha obtido tamanho sucesso e conseqüentemente sido produzido em larga escala.

2.3.2 Nasce Uma Estrela

O Filme *Nasce Uma Estrela* (1954) tem a direção de George Cukor e seu figurino produzido por Irene Sharaff. Este é considerado um dos melhores filmes do gênero musical e se encontra na sétima colocação no ranking da AMERICAN FILM INSTITUTE [2010]. Na Figura 1, o pôster do filme produzido naquela época.

¹ “[...] o musical americano parece ser uma forma brilhante e jovial de entretenimento escapista, cujo principal objetivo é fornecer uma libertação temporária das pressões da realidade cotidiana.” (PARKINSON, 2000, p. vi).

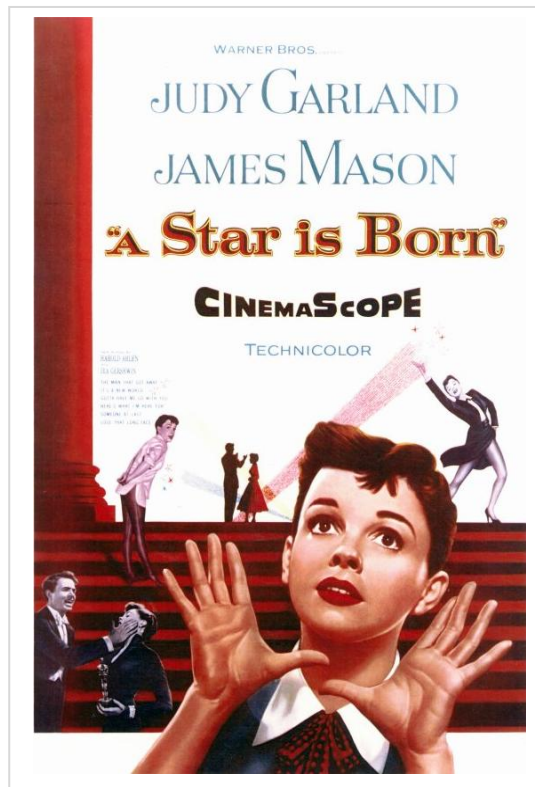


Figura 1 - Pôster do filme Nasce Uma Estrela
Fonte: Movie Goods (2009)

Conforme Parkinson (2007) este é um dos papéis mais desafiadores da carreira da atriz Judy Garland interpretando a personagem principal Esther Blodgett que encontra o sucesso no *showbiz* e o amor de seu mentor Norman Maine, vivido por James Mason, no filme, ao ver sua carreira deslanchar vê também seu casamento e a carreira de seu amado desmoronar. Este filme se tornou um desafio para a atriz pois toda a história pela qual a personagem passa soa muito familiar, a atriz sofria com vícios, falta de profissionalismo e o stress dos casamentos que fracassaram sob os holofotes da mídia. O filme, assim como o clássico Cantando na Chuva (1952), foi uma celebração nostálgica da era de ouro do cinema, porém este mostrou um lado bem mais amargo da profissão, pois o otimismo presente no personagem de Gene Kelly em Cantando na Chuva começava a evaporar com o declínio do personagem Norman Maine (James Mason) evocando um espírito de “final de uma era”.

O papel deu a Judy Garland a oportunidade de provar que além de ser uma excelente atriz dramática, capaz de desempenhar papel tão profundamente complexo, ela era também uma grande artista. Os espectadores testemunharam uma

nova fase na carreira da atriz, pois todos estavam cientes de seus problemas fora das câmeras; a intenção do diretor o filme, George Cukor, foi também de sugerir que a indústria cinematográfica se encontrava em uma “encruzilhada”.

Os *takes* iniciais mostram Hollywood como um lugar de sonhos distante e glamouroso que se transforma em um cenário caótico quando visto de perto.



Figura 2 - Hollywood do caos
Fonte: A Star...(1999)

O diretor tenta utilizar cenas similares e contrastes entre os personagens Norman e Esther enquanto batalham por um objetivo comum, porém, quando Esther se torna famosa as cenas mostram que as estrelas são pessoas comuns que por ter seu ego tão elevado acabam vivendo no limite entre dor e euforia. Cukor tenta desmistificar o estereótipo de Hollywood incluindo cenas que representam cenários de televisão, para conotar que o cinema havia perdido espaço para a “pequena tela” e dependia dessa para publicidade. Conforme Parkinson (2007) essa “crítica” feita pelo autor contribuiu para que Judy Garland perdesse a estatueta do Oscar de melhor atriz para Grace Kelly.

2.3.2.1 George Cukor

O diretor George Cukor nasceu em 7 de Julho de 1899, conforme Lambert (2002) ele teve seu primeiro contato com o teatro quando sua mãe se fantasiava e imitava atrizes da época para entreter seus convidados em festas. O ato de “transformação e disfarce”, assim chamado pelo diretor, o fascinava quando criança

e isto acabou se tornando um elemento presente em diversos filmes dirigidos por ele, explorando a divisa entre teatro e vida real, mostrando diferenças entre quem os personagens são e quem eles representam ser quando se encontram no palco.

O trabalho de Cukor foi subestimado por aqueles que esperam uma identificação imediata, ou assinatura do diretor, pois segundo estes o trabalho dele não teria personalidade em comparação à diretores como Fellini e Hitchcock, que se consagraram em seus respectivos campos. Lambert (2002) afirma que Even Tynan comentou em um artigo que os filmes do diretor simbolizavam Hollywood no ápice de sua elegância; foram dados vários outros rótulos aos filmes de Cukor durante sua carreira, suas obras foram também taxadas como “essencialmente teatrais” e alguns consideravam seus filmes um tanto “femininos”, adjetivos aparte, os filmes dirigidos por ele dispensavam qualquer tipo de categorização. Entre seus filmes mais pessoais estão Quatro irmãs (*Little Women*), Da Mesma Carne (*The Marrying Kind*), A Mulher Absoluta (*Pat and Mike*) e Nasce uma Estrela (*A Star is Born*); ironicamente nenhum destes é derivado do teatro, qualidade destacada pejorativamente por críticos da época. Na Figura 3, os pôsteres dos filmes Quatro irmãs e Da mesma Carne.



Figura 3 - Pôsteres dos filmes Quatro Irmãs e Da Mesma Carne
Fonte: Movie Poster (2002)

Segundo Lambert (2002) em uma de suas conversas com Cukor o diretor disse que "qualquer um que olha para algo especial, de uma forma muito original, faz com que você veja dessa forma para sempre". Com essa afirmação ele tenta nos passar a ideia de que temos uma visão de determinado local a partir do olhar "genial" de outra pessoa. O autor afirma que assim é a arte de Cukor, mostrando de forma icônica situações e lugares de modo a encantar o telespectador; visão essa que lhe rendeu diversas indicações ao Oscar e algumas estatuetas, como por exemplo, em *Nasce Uma Estrela*, onde ele mostra Hollywood de maneira romântica e apaixonada.

Em *Nasce Uma Estrela* as tomadas feitas com a câmera em mãos, e os cortes bruscos e nervosos de imagem, quase que uma transgressão aos padrões "técnicos" foram naturalmente empregados de modo a contribuir para a narrativa dramática do filme. Alguns diretores se aventuram através de um "universo" apenas, porém no caso de Cukor, ele se revelava em diversos mundos, e sua grande virtude era justamente a de acertar na relação entre os sujeitos e seus diferentes mundos, trazendo um frescor que misturava força e sutileza para os gêneros cinematográficos na qual atuou.

2.3.2.2 Irene Sharaff

Segundo Moody (2007) Irene Sharaff é uma renomada estilista nascida em 1910 na cidade de Boston, MA que se estabeleceu na indústria cinematográfica criando os figurinos para clássicos musicais da Broadway nas décadas de 1930, 1940 e 1950. Entre os figurinos assinados por Irene Sharaff estão os dos filmes *Agora Seremos Felizes* (*Meet me in St. Louis*, 1944), *Sinfonia de Paris* (*An American in Paris*, 1951), *Nasce Uma Estrela* (*A Star is Born*, 1954), *Eles e Elas* (*Guys and Dolls*, 1955), *O Rei e Eu* (*The King and I*, 1956), *Amor Sublime Amor* (*West Side Story*, 1957) e *Funny Girl - A Garota Genial* (*Funny Girl*, 1964). A estilista foi levada à Hollywood pela MGM em 1942 pois era reconhecida pelo exímio trabalho de reconstituição de figurinos de época e suas habilidades na criação de peças fantasiosas para números

musicais e, ironicamente, seu primeiro trabalho na MGM foi de desenvolver aventais de laboratório para o filme *Madame Curie* (1943), no ano seguinte, Sharaff desenhou o figurino do primeiro “grande filme” de sua carreira, *Agora Seremos Felizes* (*Meet me in St. Louis*, 1944) (Figura 4) e em seguida o figurino de *Iolanda e o Vigarista* (*Yolanda and the Thief*, 1945).



Figura 4 - Figurino do filme *Agora Seremos Felizes*
Fonte: *Agora...*(2004)

Moody (2007) descreve o estilo de Sharaff como sendo uma explosão de cores primárias vibrantes em contraposição à panos de fundo delicados, tendo gradações sutis de cores e silhuetas que valorizam a forma das estrelas as quais vestiam seus figurinos. Suas criações fluidas e altamente ornamentadas embelezaram quase todos os grandes musicais do cinema durante as décadas de 1950 e 1960, o que rendeu à estilista quinze nomeações ao Oscar e cinco premiações.

2.3.3 Cinderela em Paris

O filme *Cinderela em Paris* (1957) é dirigido por Stanley Donen e em seu elenco traz grandes nomes da época, tais como Fred Astaire, no papel do fotógrafo de moda que a pedido da editora da revista, vivida pela atriz Kay Thompson,

descobre na moça que trabalha na loja de livros, interpretada por Audrey Hepburn, uma grande modelo internacional, que será o rosto da nova coleção de um estilista e representará a nova mulher que além de beleza tem inteligência. Na Figura 5, o pôster produzido na época em que o clássico foi lançado.



Figura 5 - Pôster do filme Cinderela em Paris
Fonte: Movie Goods (2009)

Conforme Parkinson (2007) o filme é uma releitura de outro grande clássico musical de 1951, Sinfonia de Paris. Onde há semelhanças e diferenças entre ambas películas, tais como os personagens de Fred Astaire e Gene Kelly, um fotógrafo e o outro pintor, um filme com locações reais e o outro em cenários. Há também semelhanças com o filme Cantando na Chuva (1952), no que diz respeito aos personagens e situações.

Um elemento bastante explorado na película é a fotografia, como o filme tem como pano de fundo uma revista de moda, os recursos gráficos são bastante explorados, como se pode observar na sequência dos créditos do filme (imagem ao lado), que tiveram colaboração do renomado fotógrafo Richard Avedon.

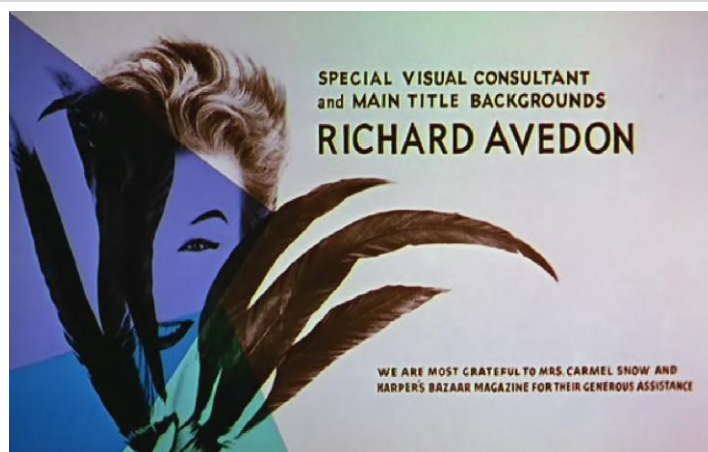


Figura 6 - Fotografia
Fonte: Cinderela...(2010)

Segundo o autor, o filme dá ênfase à modernidade e tecnologia, porém celebrando a evolução do cinema desde o monocromático até a produção de filmes coloridos, as tomadas mostradas no filme com cortes, cores, telas com diversas imagens ao mesmo tempo, cenas congeladas que se transformam em fotografias quebram a linearidade do cinema comercial, tornando-o assim um filme com imagens quase artísticas.

2.3.3.1 Stanley Donen

Segundo Bozzola (2010) Donen começou na Broadway como dançarino na década de 1940 e só depois decidiu tentar o cinema, passando então a trabalhar com os maiores dançarinos e em consequência disso vindo a dirigir alguns dos mais conceituados musicais de Hollywood da época. Mesmo após deixar o gênero musical, o diretor continuou criando filmes com seu toque suave que foram *hits* na década de 1960, porém sua carreira acabou decaindo nas décadas seguintes. Nascido na Carolina do Sul, iniciou-se na carreira de dançarino quando criança, vindo a ter sua primeira aparição na Broadway aos 16 anos, onde começou sua parceria com o ator Gene Kelly, como coreógrafo assistente no show *Best Foot Forward* em 1941. Assim como Gene Kelly, Donen foi para Hollywood e participou novamente como

coreógrafo assistente e dançarino na versão de *Best Foot Forward* (1943) para o cinema. Durante toda a década de 1940 Donen trabalhou somente como coreógrafo. Após sua ida para a MGM em 1945, Donen continuou seu trabalho de colaboração com Gene Kelly, coreografando diversos filmes juntamente com o ator, sua carreira começou a melhorar após trabalhar com o produtor Arthur Freed, como co-coreógrafo e co-escritor do filme *A Bela Ditadora* (*Take Me Out to the Ballgame*, 1949) do diretor Busby Burkley, que contava com a atuação de Frank Sinatra e Gene Kelly.

Dividindo a direção de seu primeiro filme *Um Dia em Nova York* (*On the Town*, 1949) (Figura 7) com Gene Kelly ele recria a parceria entre Donen, Kelly e Sinatra trazendo como abertura um número de dança gravado nas ruas de Nova York, o que traz um ar de novidade para o gênero, tão acostumado com as cenas gravadas em estúdio.



Figura 7 - Filme Um Dia em Nova York
Fonte: Doctor Macro (2010)

Em 1951 Donen estréia como diretor solo, no filme *Núpcias Reais* (*Royal Wedding*, 1951), em 1952 o diretor novamente divide a direção com Gene Kelly,

criando um dos mais renomados filmes da dobradinha, o aclamado clássico Cantando na Chuva (*Singin' in the Rain*, 1952), recheado de números musicais memoráveis, uma ode aos anos de ouro de Hollywood que mostra a inventividade visual e o toque alegre incorporado no filme de Donen e Kelly.

Em 1954, Donen dirige outro filme que se torna um sucesso no gênero musical, Sete Noivas para Sete Irmãos (*Seven Brides for Seven Brothers*, 1954); no ano seguinte, dirigiu juntamente com Gene Kelly o filme *It's Always Fair Weather* que tinha um olhar crítico sobre o otimismo dos filmes do gênero musical, marcando o final da participação de Donen na MGM.

Mesmo sem a produtora, Donen conseguiu continuar sendo um dos diretores mais renomados no gênero ao dirigir os filmes Um Pijama para Dois (*The Pajama Game*, 1957) e Cinderela em Paris (*Funny Face*, 1957). O diretor fez de Cinderela em Paris um filme muito rico em recursos visuais para a época, a utilização de cores e cenários foram o pano de fundo ideal para os números musicais do exímio artista Fred Astaire e da adorável personagem Jo Stockton vivida por Audrey Hepburn, um dos números musicais mais elaborados e destacados no filme é o da música “*Think Pink*” cantada por Kay Thompson. Donen dirigiu alguns outros filmes do gênero musical na década de 1950 e antes que esse gênero fosse decaindo ele mudou sua atenção para as comédias, trabalhando menos frequentemente e geralmente na Europa na década de 1960, expandindo os horizontes criativos de seus filmes, nas décadas de 1970 e 80 o diretor fez poucos filmes, em 1978 dirigiu o filme “*Movie Movie*”, que misturava em seu enredo drama e musical; em 1980 sua tentativa no campo da ficção científica o filme Saturno 3 e o último filme para as telonas dirigido por ele foi O Feitiço do Rio (*Blame it on Rio*, 1984). Após isso ele enveredou para o campo dos filmes para a TV e documentários, deixando o cinema de lado.

2.3.3.2 Edith Head

Segundo Moody [2007] Edith Head foi uma das primeiras mulheres profissionais na indústria cinematográfica, se tornando bastante influente em toda a América do Norte, seus figurinos foram bastante apreciados durante sua carreira, o que acabou lhe rendendo 35 indicações ao Oscar e 8 estatuetas do prêmio. Sua habilidade para criar silhuetas que se adequavam perfeitamente aos personagens e as suas imagens fez com que Head se tornasse uma das figurinistas mais populares entre os diretores e também entre as atrizes da época que se vestiam com suas criações tanto em sua vida privada quanto nas telas do cinema.

Head ensinava Francês em uma escola para meninas em Hollywood quando entrou para o departamento de figurino da Paramount, diz-se que a figurinista conseguiu este emprego no estúdio sem ao menos saber desenhar ou costurar, tendo se utilizado dos desenhos de suas alunas ela conseguiu o emprego e se mostrou uma profissional interessada e dedicada, o que acabou lhe rendendo o cargo de figurinista chefe. Apesar de sua aparência ser um tanto severa, mesmo assim Head conseguia transformar as atrizes em verdadeiras deusas; vestiu as mais badaladas atrizes do cinema, tendo como foco principal em suas criações enfatizar os bons atributos e disfarçar as imperfeições das mulheres, trabalhou em mais de 400 filmes, entre alguns destes podem ser destacados:

A malvada (*All about Eve*, 1950, premiada), Um Lugar ao Sol (*A Place in the Sun*, 1951, premiada), A Princesa e o Plebeu (*Roman Holiday*, 1953, premiada), Sabrina (Sabrina, 1954, premiada), Ladrão de Casaca (*To Catch a Thief*, 1955, indicada) e Cinderela em Paris (*Funny Face*, 1957, indicada). Na Figura 8 pode ser visto um dos figurinos produzidos pela estilista para o filme Ladrão de Casaca.



Figura 8 - Figurino do filme Ladrão de Casaca
Fonte: Cinema Style (2010)

2.3.3.3 Hubert de Givenchy

Segundo Mitchell (2002), apenas o nome de Givenchy já evoca o glamour, a elegância, o refinamento e a simplicidade, qualidades empregadas em todas as suas criações. Suas marcas registradas sempre foram as silhuetas com linhas fluidas, o uso de tecidos estampados e bordados e as cores fortes. Devido ao seu estilo inconfundível, o estilista vestiu diversas mulheres famosas, entre elas Jacqueline Kennedy Onassis, A duquesa de Windsor, a princesa Caroline de Mônaco, Greta Garbo e Audrey Hepburn; esta última sendo sua musa favorita. A história dessa relação entre o estilista e a atriz começou quando ela foi até seu ateliê em Paris à procura de vestidos para seu primeiro grande filme “Sabrina”, pois segundo ela a personagem deveria vir da França usando roupas de estilistas franceses de verdade, sendo assim, a atriz aparece em Sabrina usando pela primeira vez as criações do estilista, que viria a seguir vestindo sua “musa” por quarenta anos. A atriz usava suas criações tanto fora de cena quanto em cena, Audrey Hepburn pode ser vista usando suas criações nos filmes: Cinderela em Paris (*Funny Face*, 1957), Bonequinha de Luxo (*Breakfast at Tiffany's*, 1961), Charada (*Charade*, 1963) e Sabrina (Sabrina, 1957) que além de ser o primeiro filme com a parceria estilista-musa deu também à Givenchy o prêmio Oscar de melhor figurino em 1957 (Figura 9).



Figura 9 - Figurino do filme Sabrina
Fonte: Alison Kerr (2011)

Nascido em 1927, numa cidade chamada *Beauvais*, na França, Givenchy se interessou pelo ramo da moda aos dez anos ao visitar o pavilhão da moda na Exibição Internacional sediada em Paris. Seu grande inspirador desde criança foi Balenciaga, apaixonado pela moda, Givenchy estudou na prestigiada Escola de Belas-Artes de Paris, e após o término de seu curso ele apareceu no ateliê de Balenciaga com seu portfólio, porem foi rejeitado pela falta de experiência. Mais tarde veio a trabalhar com Jacques Fath, depois com Lucien LeLong onde conheceu Christian Dior e Pierre Balmain, e depois trabalhou com Elza Schiaparelli. Givenchy abriu seu ateliê em 1952, em frente ao seu mentor e inspirador Balenciaga. Sua primeira coleção, apesar de ter sido feita em tecido de camisaria masculina, foi um grande sucesso e deu ao estilista notoriedade mundial. Durante as décadas de 1970 e 1980, a marca Givenchy se expandiu para todo o mundo em diferentes áreas, agora além de peças de vestuário, a marca produz fragrâncias, cosméticos e joalheria. O estilista se aposentou em 1995, pressionado pelo conglomerado Frances que comprou seu império em 1988. Hoje ele vive em uma cidadezinha da França e peças *vintage* criadas pelo estilista podem ser vistas nos tapetes vermelhos e até mesmo no Museu Metropolitano de Arte de Nova York e no Musee de Mode em Paris.

2.3.4 Magnólia - O Barco das Ilusões

Este clássico musical lançado em 1936 foi dirigido por James Whale e tem o figurino de Doris Zinkensen, o filme tem seu elenco composto em sua grande maioria por atores e atrizes que já haviam interpretado os personagens anteriormente no teatro. Apesar do filme ter sido produzido em preto e branco, o pôster de divulgação da película era colorido, como pode ser observado na Figura10.



Figura 10 - Pôster Magnólia – O Barco das Ilusões
Fonte: Doctor Macro (2010)

Parkinson (2007) afirma que Magnólia foi o primeiro musical a abordar a questão racial e preconceito. Tanto o filme quanto a versão produzida nos palcos mostram que apesar de brancos e negros serem socialmente segregados eles dependiam um do outro culturalmente.

No filme podem-se ver exemplos de segregação racial durante as apresentações em que brancos cantam músicas tradicionalmente cantadas por pessoas negras, como na cena onde a personagem principal interpreta uma canção caracterizada como negra, prática bastante comum em 1887 conhecida como *blackface*, pois os negros não tinham permissão de se apresentar para um público composto por pessoas de pele clara.



Figura 11 - Questão racial
Fonte: Magnólia (2005)

O filme também quebrou a tradição de outras películas desse gênero onde o número musical era incorporado na narrativa sem necessariamente fazer parte do enredo, em *Magnólia* as canções eram parte integrante da história e em algumas cenas os figurantes participavam do coro da música. Estas eram geralmente cantadas em cenas privadas como forma de expressão ao invés de serem performances públicas e, portanto tinham um caráter mais pessoal. (PARKINSON, 2007).

Além da questão racial presente na trama do filme, este conta a história de amor entre Magnólia Hawks (Irene Dunne) e o misterioso Gaylord Ravenal (Allan Jones), que surge no barco da família da jovem Magnólia que cruza o Rio Mississippi entre os moradores das cidades por onde passam. Quando descoberto que a atriz principal da companhia Julie LaVerne (Helen Morgan) é na verdade mulata esta e seu marido, o ator principal da companhia, tem de deixar o barco as pressas. Os dois são então substituídos por Magnólia e Gaylord, dando então início à sua história de amor.

2.3.4.1 James Whale

Segundo Lugowski (2010) o diretor James Whale é bastante conhecido tanto dentro quanto fora dos círculos acadêmicos, e tem a reputação de ter sido um

grande diretor. Apesar de estarmos nos aprofundando em sua carreira devido ao filme musical *Magnólia – O Barco das Ilusões* dirigido por ele em 1936, os filmes pela qual o diretor teve maior reconhecimento foram do gênero de terror, entre suas obras estão *Frankenstein* (1931), *The Old Dark House* (1932), *O Homem Invisível* (*The Invisible Man*, 1933) e *A Noiva de Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, 1935). Na Figura 12 podem ser observados os pôsteres dos filmes *O Homem Invisível* e *A Noiva de Frankenstein*.



Figura 12 - Pôsteres dos filmes *O homem Invisível* e *A noiva de Frankenstein*
Fonte: Professor Mortis (2011)

Embora não seja um dos “cânones” entre os grandes escritores, Whale merece consideração pelo caráter historiográfico de autoria, pois seus filmes funcionam em estudos de cinema e discursos populares. O trabalho do diretor merece ser estudado em parte devido à sua preocupação em termos de performance,

visibilidade, reconhecimento e até mesmo seu modo autoral. O “*Auteurism*”² estava em ascensão quando a carreira e a vida de Whale estavam passando por um momento obscuro. Naquela época, os críticos acreditavam que o “*auteur*” era um tipo de diretor que merecia reconhecimento, não importando este ser bom ou ruim, o mais importante era que este estilo o separava dos demais, pois podiam ser reconhecidos traços peculiares que tornavam a narrativa dos filmes única.

Os trabalhos que são considerados os melhores na carreira de Whale foram produzidos durante um curto período de tempo quando o presidente da Universal, Carl Laemmle e o produtor Carl Laemmle Jr. deram permissão para que Whale tivesse liberdade para criar seus filmes, contanto que esses conseguissem gerar lucros e fossem bem recebidos pelo público, gerando reconhecimento para a empresa. Quando, em 1936, o estúdio foi vendido para banqueiros a liberdade de criação do diretor foi cortada e seus filmes foram alterados para que pudessem ser introduzidas questões da Alemanha nazista e propagandas, estas alterações fizeram com que os filmes perdessem seu apelo.

Whale que apesar de ter vindo de origem humilde sabia que para manter a imagem de cavalheiro Inglês que adotara ele precisaria de dinheiro, durante toda sua carreira o diretor foi guardando dinheiro, e, no final da década de 1930, descontente com os filmes produzidos pelo estúdio, Whale começou a fazer filmes como freelancer, porém, não conseguiu escapar da fama dada à ele pelos produtores de que ele seria um profissional “difícil” de trabalhar, e por consequência as ofertas de trabalho começaram a parar, o diretor em resposta simplesmente deixou Hollywood e se dedicou à pintura e teatro para o resto da vida.

² *Auteurism* – Expressão sem tradução para a língua portuguesa, proveniente da palavra francesa “*auteur*”, que consiste na idéia que o filme deve primeiramente revelar os sentimentos e crenças do diretor como se ele houvesse escrito o filme.

2.3.4.2 Doris Zinkeisen

Conforme Imperial [2008] Doris Zinkeisen nascida em 1898, juntamente com sua irmã Anna estudou na Royal Academy Schools em Londres, com o auxílio de uma bolsa escolar.

Entre suas diversas ocupações, Zinkeisen foi pintora, ilustradora, figurinista e cenógrafa. Dividiu um estúdio com sua irmã durante as décadas de 1920 e 1930 onde puderam se propagar por inúmeros ramos artísticos, chegando a criar pôsteres e peças publicitárias, e no ramo da pintura, fez algumas pinturas mural e tradicional. Em 1929, a artista ganhou medalhas de um Salão em Paris por suas exposições. Em 1936 Doris e sua irmã fizeram murais para os navios RMS Queen Mary e RMS Queen Elizabeth. Seu estilo de vida se refletia em sua arte, que mistura retratos da sociedade da época, com animais e pessoas, e cenas cotidianas dos parques de Londres e Paris. (PAUL, 2010).

Ficou bastante conhecida como pintora e passou a fazer diversas exposições na *Royal Academy* e na *Royal Society of Portrait Painters*. Durante a Segunda Guerra Mundial ela se uniu a Brigada de resgate e em 1944 começa a pintar cenas da guerra no noroeste da Europa, as cenas retratadas em suas pinturas nessa época são em sua grande maioria da guerra e das enfermarias, como se observa nos dois quadros da artista mostrados na Figura 13. (IMPERIAL, 2008).



Figura 13 - Human Laundry e Belsen ambos de 1945

Fonte: Imperial (2008)

Sua produção como figurinista não foi o foco de sua carreira profissional, desenhou poucos figurinos de filme e sets para o teatro, fez cerca de dez filmes como figurinista, entre estes o mais famoso é *Magnólia - O Barco das Ilusões* (Magnólia, 1936). A artista veio a falecer em 3 de janeiro de 1991 com 92 anos.

2.4 A Arte, o Cinema e a Moda

Muitas foram as transformações ocorridas na virada do século XIX para o século XX, principalmente no que se refere à tecnologia, política e sociedade. Os conceitos sobre o fazer e o ver do espectador, se acentuam, delimitam e se refazem os conceitos de artesanato, arte e arte aplicada. Como exemplo pode-se traçar um paralelo entre a arte e o cinema, pois nesse período ocorriam diversas transformações em ambas as áreas. Como visto anteriormente, o cinema começou sua grande guinada nessa virada de século, ao mesmo tempo em que um fenômeno parecido ocorria no campo das artes (*Art Nouveau, Art Déco*). Os artesões, no intuito de aprimorar suas técnicas começaram a buscar escolas de artes e ofícios. Visavam não mais a pequena produção e sim a produção em massa, o que culminava com a exigência de um novo desenho, não mais carregado de formas e simbolismo, mas de uma singularidade e limpeza formal para a grande produção.

2.4.1 A Bauhaus

A Bauhaus surge em 12 de abril de 1917 com a proposta de ser uma escola inovadora que unisse arte e técnica, questão essa que já era abordada no final do século XIX muito antes de seu surgimento. John Ruskin foi um dos primeiros artistas a se rebelar contra o modo de produção industrial, tendo como aluno William Morris que juntamente com Ruskin participou do movimento Arts and Crafts, que defendia o modo de produção artesanal em contrapartida ao modo industrial adotado pela

Inglaterra, que era na época considerada líder absoluto no que diz respeito aos progressos técnicos e culturais. Obviamente a tentativa de Morris e Ruskin de criar um contra-movimento à industrialização acabou se dissipando com o tempo, pois esta não conseguia concorrer com a produção industrial. (DROSTE, 1994).

Paralelamente, a partir da década de 1870 vários países começaram a criar museus e escolas, no intuito de desbancar a Inglaterra do seu posto de pólo industrial mundial, na década de 1890 a arte nova alemã Jugendstil tomou poder, impulsionada por uma onda de reforma proveniente da Inglaterra e da Bélgica, que acabou dominando a Europa. A fim de estudar o que levava a Inglaterra a se manter no topo da cadeia industrial, o governo prussiano enviou em 1896 Hermann Muthesius em uma missão de seis anos para o país, e em sua volta recomendou que as escolas de artes contassem com oficinas e fossem contratados artistas modernos para lecionar nas escolas. Entre uma das escolas criadas pode-se citar a Deutsche Werkstätten. (DROSTE, 1994).

Porém, apesar das escolas de artes e ofícios serem calcadas na ideia de produção totalmente artesanal, na Alemanha a produção mecanizada foi largamente empregada, fazendo com que seus produtos em nada se parecessem com os produtos da Inglaterra que permaneciam fiéis aos preceitos das Arts and Crafts. No decorrer da década de 1890 a Alemanha tomou o lugar da Inglaterra como nação líder no quesito industrial, mantendo-se como tal até a Primeira Guerra Mundial. A fim de buscar uma linguagem própria de estilo e consolidação da Alemanha como a nova grande nação industrial acabou sendo criada a Werkbund alemã em 1907 que foi a associação artística mais importante antes da Primeira Guerra Mundial. A Werkbund organizou diversas exposições e trabalhou juntamente a escolas de artes e ofícios e em 1912 Walter Gropius se tornou membro da associação, construindo diversos edifícios que foram considerados avançados para a época, fazendo Gropius um arquiteto respeitado, apesar de ser bastante jovem. (DROSTE, 1994).

No período que antecedeu a Primeira Guerra vários contra-movimentos foram organizados com o objetivo de reformar o modo de vida e a civilização, e enquanto isso a Werkbund e os artistas do Jugendstil tentavam aliar arte e máquinas.

Em 1915 Gropius foi citado como possível sucessor de Henry van de Velde na direção da Escola de Artes e Ofícios fundada por ele, porém esta foi fechada. Havia outra Escola Superior de Artes em Weimar, cujo diretor Fritz Mackensen, cogita a possibilidade da abertura de um curso de arquitetura, pensando então em colocar Gropius na direção do curso. Em 1916 Gropius propôs a criação de um estabelecimento de ensino que utilizasse o caráter artístico em prol da indústria, comércio e artesanato; porém, seu pedido foi negado pelo ministério Grão-ducal do estado da Saxônia. (DROSTE, 1994).

Em 1917 o corpo docente da Escola Superior de Belas-Artes exige a abertura de um departamento de arquitetura, porém Gropius não é nomeado como diretor da Escola pelas autoridades de Weimar, o corpo docente decide nomeá-lo como novo diretor da Escola, então a Superintendência da Casa Real e o Estado Livre da Saxônia-Weimar apóiam sua nomeação. Gropius pede então para que lhe sejam designadas a Escola de Artes e Ofícios e a Escola Superior de Belas-Artes, tendo seu pedido acatado ele passa a dirigir as duas escolas com um único nome “Staatliches Bauhaus in Weimar”. Uma escola que prometia revolucionar o modo de produção vigente. (DROSTE, 1994).

A Bauhaus surgiu com a premissa de unir arte e técnica através da experimentação e do aprofundamento nas questões subjetivas e multidisciplinares que envolviam o ato de concepção de seus projetos. Um dos objetivos da escola era de que “(...) em conjunto, artistas e artesãos deveriam criar a ‘estrutura do futuro’”. (DROSTE, 1994, p.17).

2.4.1.1 As artistas mulheres da Bauhaus

Segundo Droste (1994) a meta da escola e dos mestres da Bauhaus era que entrassem na escola 100 homens e 50 mulheres. Porém, a escola foi obrigada a aceitar a mesma quantidade de homens e mulheres devido a nova constituição de Weimar, que garantia as mulheres a liberdade de aprendizagem, dando a estas a

oportunidade de ingressar em qualquer academia e elas aproveitaram a oportunidade, que no período de guerras era impossível.

Gropius deixava claro para as turmas de estudantes, que mulheres deviam ser tratadas como iguais e não deveriam receber nenhum tratamento especial, pois no trabalho todos são artesãos e se havia igualdade de direitos também deveria haver igualdade nas obrigações. Porém, em setembro de 1920 Gropius sugeriu ao Conselho de Mestres que os critérios de seleção para a entrada de novos alunos fosse mais rigorosa, sobretudo no que dizia respeito as mulheres. Sugeriu também que as mulheres após sair do *Vorkurs*³ deveriam ser enviadas diretamente para o ateliê de tecelagem, tendo como opções os ateliês de encadernação e cerâmica.

Em 1922 o ateliê de encadernação foi encerrado, e após relutantemente negar às mulheres o direito de escolher pelo ateliê de Olaria, Gropius que era chefe do ateliê juntamente com Marcks, em outubro de 1923 aceitou que duas mulheres sem *Vorkurs* participassem do ateliê, pois este sofria com a falta de mão de obra. Porém, nenhuma mulher era autorizada a frequentar o ateliê de arquitetura. A Bauhaus de Weimar dificultou bastante a inclusão das mulheres em quaisquer campos considerados masculinos da escola e, quando elas conseguiam transpor as barreiras impostas eram mandadas novamente para o ateliê de tecelagem. Grande parte da produção das mulheres daquela época na Bauhaus era tida como feminina e artesanal, e portanto acabava sendo rejeitada pelos homens que temiam que uma produção demasiadamente decorativa acabasse colocando em perigo o grande objetivo da Bauhaus que era a arquitetura.

³ Curso preliminar obrigatório para todos os alunos, sendo a principal estrutura do sistema de ensino da escola.

a) Anni Albers

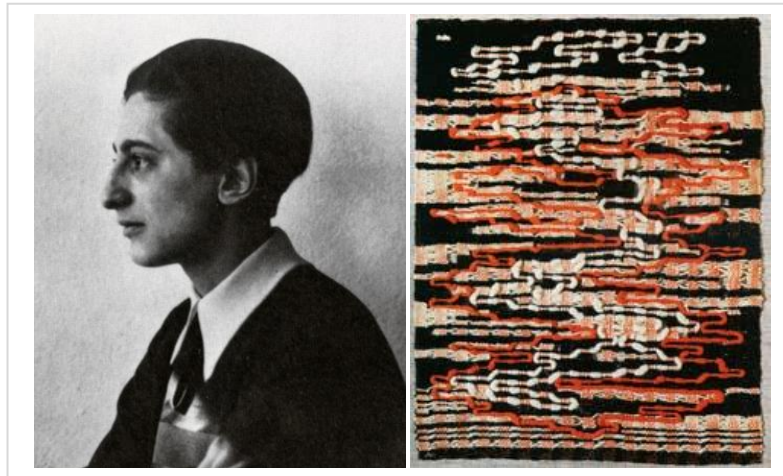


Figura 14 - Foto de Anni Albers e a obra Under Way de 1963
Fonte: Albers Foundation (2004)

Conforme Piroch (2000) Anni Albers, nascida Anni Fleischmann, nasceu em 12 de Junho de 1899 em Berlim, na Alemanha e faleceu em 9 de maio de 1994, com 94 anos na cidade de Orange em Connecticut, a artista estudou na Bauhaus de 1922 a 1930 e foi diretora assistente de tecelagem e esteve nas três sedes da Bauhaus - Weimar, Dessau e Berlim. Na Juventude foi pintora, passado em que foi desestimulada por Oskar Kokoschka, o que a levou a ingressar em uma escola.

Anni casou-se com Josef Albers, outro artista da Bauhaus, e segundo Fenton (2005) juntamente com ele foi uma das designers idealistas, tentando criar uma nova visão da Europa, baseando-se na ideia de que todos os objetos da vida cotidiana com design de alta qualidade poderiam melhorar as vidas de todas as pessoas. Devido ao idealismo de Anni e seu marido eles acabaram sendo refugiados do nazismo na Alemanha, indo para Nova York, onde Anni trabalhou como professora assistente na *Black Mountain College* na Carolina do Norte.

Segundo Fenton (2005), a curadora de arte Matilda McQuaid, disse que Albers abordava o têxtil quase como uma escultora, sua opinião era de que o fio devia falar por si mesmo, que de certa forma a mão do artista, artesão ou tecelão não iria interferir em como o fio quer ser visto. Suas contribuições artísticas eram bastante

significativas, tanto que em 1949 ela se tornou a primeira artista têxtil a ter uma exposição solo no *Museum of Modern Art* (MoMa em NY).

Curiosamente, tecelagem não era exatamente a área na qual a artista era interessada, porém, devido aos limites impostos pelos diretores da Bauhaus que acreditavam que as mulheres tinham certas limitações e portanto não poderiam frequentar certos ateliês Anni acabou levando o processo de criação dos seus têxteis para um novo patamar. Ficou conhecida por sua experimentação com novos materiais, combinando fibras tradicionais como linho e algodão com fibras metálicas e plásticas.

b) Gunta Stölzl

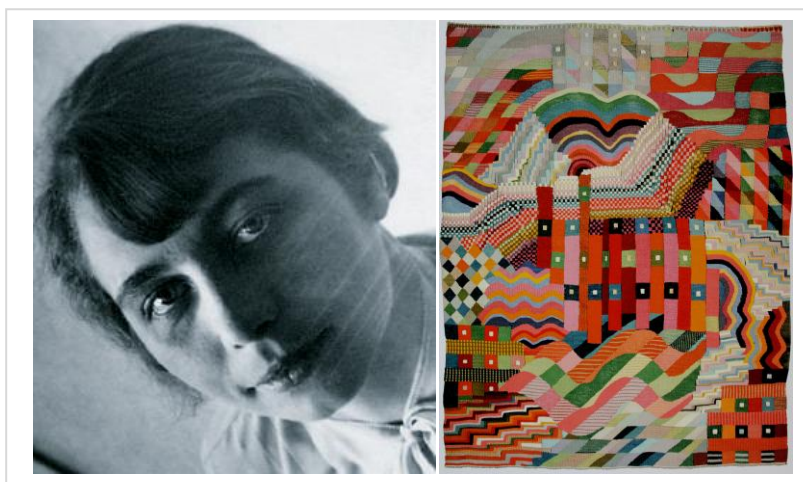


Figura 15 - Foto de Gunta Stölzl e tapeçaria para parede de 1927/28
Fonte: Gunta Stölz (2010)

Conforme Droste (1994) Gunta nasceu em Munique, na Alemanha, em 1897 e faleceu em 22 de abril de 1983 aos 86 anos em Zurique, na Suíça. A artista foi aluna da Escola de Artes e Ofícios de Munique no período de 1914 a 1916, quando deixou a escola e regressou em 1919, frequentando a Escola até 1925. Gunta fez aulas com Paul Klee e também estudou no ateliê de tecelagem, vindo a se aprofundar nesta área. Construiu e dirigiu os ateliês de tecelagem em Herrlinberg/Zurique. Lecionou na Bauhaus de outubro de 1925 a setembro de 1931. Foi mestre artesã no atelier de tecelagem a partir de 1927. Em 1931 fundou uma fabrica de tecelagem manual em

Zurique. Trabalhando juntamente com arquitetos, Gunta produziu materiais de decoração e tapetes. Após abrir e fechar a fábrica algumas vezes, com diferentes sócios e nomes, Gunta em 1967 acaba desistindo da fábrica e concentra-se na confecção de tapeçarias de parede. “Stölzl foi a tecedeira mais importante da Bauhaus, apoiando e influenciando a transição de peça individuais pictóricas para designs industriais modernos”. (DROSTE, 1994, p. 253). Suas obras que obtiveram maior destaque foram as tapeçarias para parede, produzidas adaptando os conhecimentos obtidos pela artista através de Johannes Itten e Paul Klee.

c) Lilly Reich



Figura 16 - Lilly Reich e a cadeira MR Side Chair
Fonte: Core77 (2000)

Lilly Reich nasceu em Berlim, Alemanha em 16 de junho de 1885 e faleceu em 14 de dezembro de 1947. Segundo Droste (1994), teve formação como bordadeira e aderiu a Deutscher Werkbund em 1912 e em 1920 ela foi a primeira integrante do sexo feminino do Conselho da Werkbund. Trabalhou em estúdio próprio em Berlim no período de 1914 a 1924 onde prestava serviços de decoração de interiores, arte decorativa e moda. Seus trabalhos que obtiveram maior reconhecimento foram aqueles produzidos a partir de sua parceria com Ludwig Mies van der Rohe, como se pode ver na Figura 16, onde atribui-se que Lilly tenha desenvolvido os acabamentos em couro para a cadeira *MR Side Chair*.

Entre 1924 e 1926 trabalhou com design de exposições e moda. Reich foi chefe do departamento de design de interiores da Bauhaus de 1932 a 1933. Depois de 1945 trabalhou com estúdio de arquitetura, design, têxteis e moda. Deu aulas na Academia das Artes Plásticas de Berlim em 1945 e 1946, falecendo no ano seguinte.

d) Marianne Brandt



Figura 17 - Marianne Brandt e uma de suas colagens
Fonte: Marianne-Brandt (2008)

Marianne Brandt nasceu em Chemnitz na Alemanha em 1º de outubro de 1893 e faleceu em Kirchberg, Saxônia em 1982 aos 89 anos. Conforme Droste (1994) a artista estudou pintura e escultura em Weimar e posteriormente veio a estudar na Bauhaus no período de 1924 a 1926. Foi aluna de Josef Albers e László Moholy-Nagy no curso preliminar e participou dos ateliês de Paul Klee e Wassily Kandinsky. Estudou no ateliê de metal, onde aprendeu a arte da ourivesaria em prata. Foi assistente do atelier de metal em 1927 e no ano seguinte passou a chefe do atelier. Trabalhou no atelier de arquitetura de Gropius em Berlim produzindo trabalhos nos ramos de mobiliário e interiores. Trabalhou também na fábrica de objetos de metal Ruppelwerk, onde readaptou o sistema de produção de design. Lecionou na Academia de Artes Plásticas de Dresden no departamento de cerâmica, madeira e

metal; na Academia de Arte Aplicada em Berlim e como consultora industrial de design no Instituto de Arte Aplicada. A partir de 1954 Brandt dedicou-se ao trabalho privado vindo a falecer em 1983. Seus trabalhos individuais dentro da Bauhaus são de extrema simplicidade formal, exemplos da utilização de formas geométricas básicas no design de artefatos, especialmente suas peças em metal. Mesmo após da escola se voltar para o fabrico industrial seus artigos continuam sendo considerados alguns dos melhores, especialmente os candeeiros.

2.4.2 O design de superfície no Século XX

O século XX sem dúvida alguma foi o século da evolução tecnológica, inclusive no campo do design de superfície, desde o surgimento das fibras sintéticas que o homem vem aprimorando as técnicas de tecelagem, buscando novas tramas e materiais na criação de padronagens. O desenho de superfície se encontra presente desde os primórdios da civilização, com o intuito de adornar os objetos ou planos na qual são empregados. O ato de imprimir em suporte material é a tarefa de transmitir para tal um determinado conteúdo ou signo. (AQUISTAPASSE, 2010).

Durante o século XIX se deu o amadurecimento da Revolução Industrial, onde novas técnicas e produtos foram criados, por esta razão no final deste século começou a ser procurada a especialização na mão-de-obra. A partir do século XX os produtos manufaturados modificaram completamente o seu modo de produção, pois estes se beneficiavam do progresso obtido no século anterior e em consequência disso o desenho de superfície. (AQUISTAPASSE, 2010).

Os processos que antes eram artesanais, onde estampas eram produzidas com carimbos em pranchas de madeira, no começo do século XIX o processo mais utilizado passa a ser através da máquina de impressão com cilindros, que vinha sendo aperfeiçoada desde o século anterior. (AQUISTAPASSE, 2010).

Outro processo de estampagem que é bastante utilizado até os dias de hoje é o de impressão a quadros, também conhecida como *silk screen*, que consiste na impressão através de uma tela com um tecido fino onde a arte é gravada, sendo cada

cor separada em telas diferentes, somente a tinta que passa pela tela gravada se fixa no tecido. Um processo posterior a este é o de estamperia rotativa com cilindro gravado, onde a tinta é aplicada no centro do cilindro giratório e o tecido passa de forma contínua. (AQUISTAPASSE, 2010).

Com todos os avanços ocorridos no século XX foi possível a fabricação de diversos tipos de tecidos, tramas e processos de impressão diferentes, o design de superfície por volta de 1930-1950 já se valia de diversas técnicas que possibilitavam uma infinidade de possibilidades. Por este motivo procurou-se estudar mais a fundo este período.

2.4.2.1 Tecidos e padronagens na década de 1950

Nesta investigação, os filmes selecionados que serviram de referência à criação da coleção, um foi rodado na década de trinta, e dois foram na década de cinqüenta. Devido a esta particularidade um pequeno levantamento com referência ao tecidos em voga em cada década se faz importante.

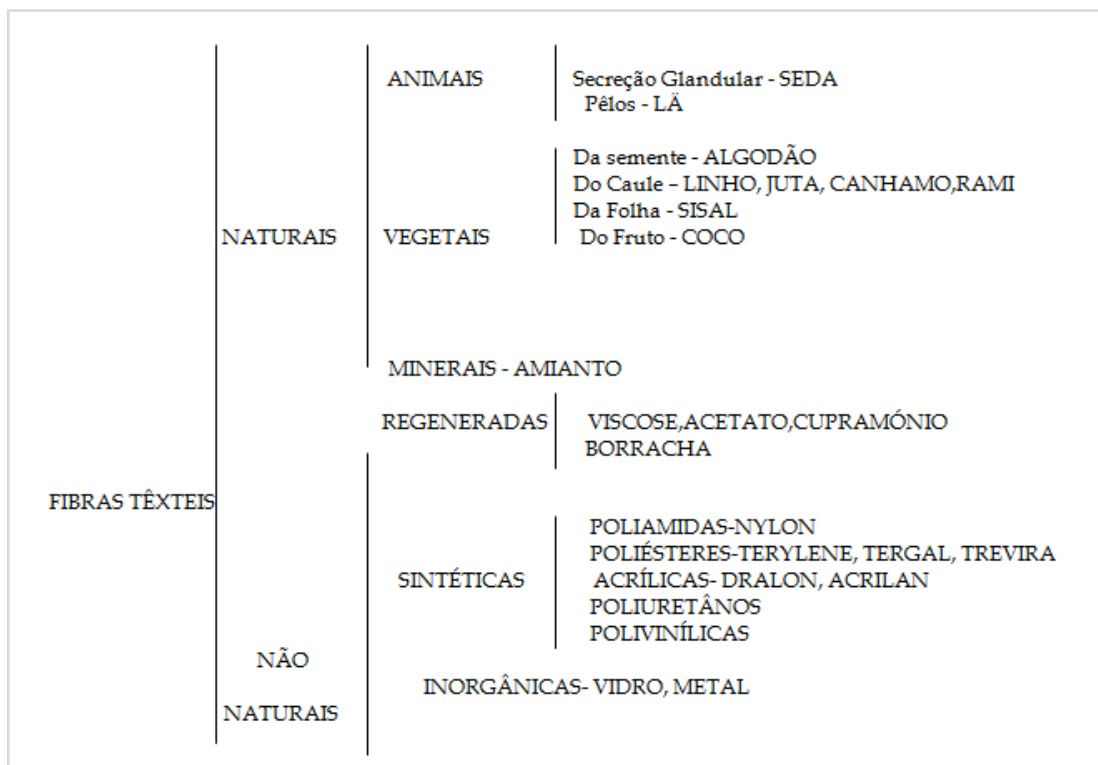
Conforme Sayuri (2010), na década de 1950 os tecidos luxuosos haviam retornado na manufatura de peças de vestuário, sobretudo devido ao lançamento do “*New Look*” de Christian Dior, que em um período pós guerra veio como promessa de tempos melhores, pois segundo Mendes e de La Haye (2009) o conjunto “*Bar*”, peça central da coleção de Dior, era composto de um casaco de xantungue e uma saia fina de lã plissada sustentada por uma anágua com camadas de seda e tule. Embora o *New Look* tenha acentuado a diferenciação entre as classes sociais, ele também serviu como promessa de que tempos mais alegres se aproximavam, fomentando assim o progresso da sociedade. (SEELING, 1999, p. 236).

Seeling (1999) diz que esta década representou uma mudança radical para a moda, que devido a escassez de recursos em detrimento da guerra havia minimizado a utilização de tecido em seus trajes e agora novamente se “esbanjava” nos tecidos, mesmo que ainda não houvessem fundos para tal, a moda havia adquirido caráter otimista e opulento.

Tecidos como Fustão cotelê, cetim e sedas foram bastante utilizados nessa época (SAYURI, 2010). Ao mesmo tempo em que jovens rebeldes andavam com jeans e jaquetas de couro influenciados pelo filme Juventude Transviada (*Rebel Without a Cause*, 1955). Conforme Lad (2006) na década de 1950 foram utilizados em diversas roupas tecidos de algodão e lã, e muitos paletós feitos em *tweed*. Atores Hollywoodianos como Gregory Peck usavam ternos confeccionados em flanela; calça de flanela usada juntamente de camisas com as mangas dobradas era considerado o *look* da moda casual da época. Nesta década, eram empregadas estampas como florais, listras, petit-poá, formas abstratas e estampas de leopardo.

2.4.2.2 As fibras têxteis

Antes de se definir um tecido, devemos primeiramente conhecer qual a composição do tecido, com relação ao tipo de fibra que este é composto. Sendo assim define-se fibra têxtil a um filamento de reduzido diâmetro e com alguns centímetros de comprimento que reúne as propriedades físicas necessárias para junto com outros filamentos semelhantes ser transformado mecanicamente em fio (fiação) e posteriormente tecido (tecelagem). As fibras são classificadas quanto a sua origem, como pode ser visto no Quadro 1.



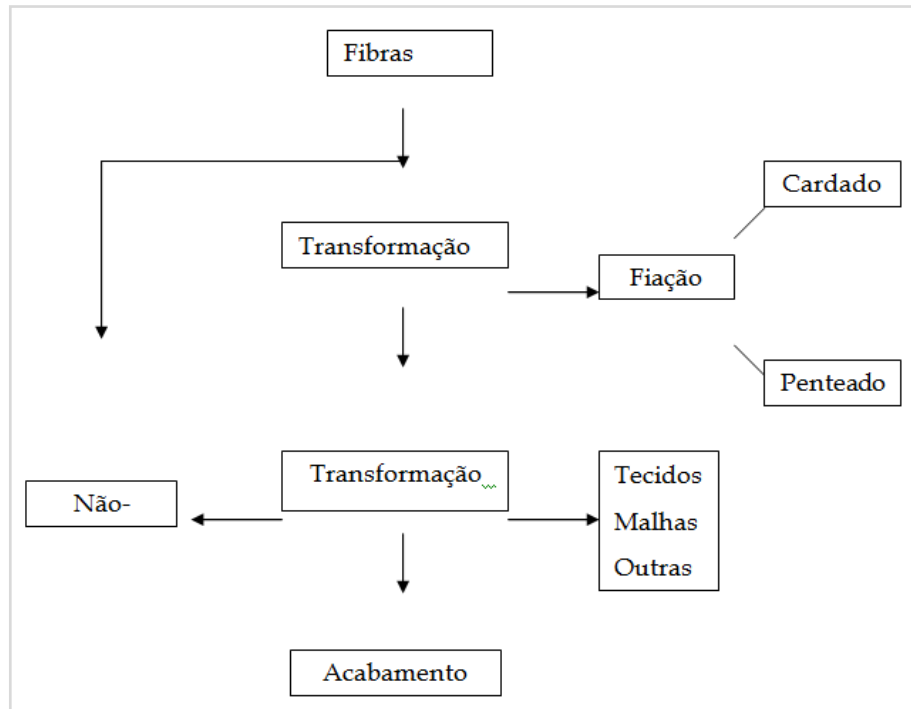
Quadro 1 – Fibras Têxteis
Fonte: Aquistapasse (2001)

- As fibras naturais encontram-se na natureza, já em forma de fibras e são usadas desde a antiguidade, principalmente as extraídas de caules fibrosos a exemplo do linho e a do pêlo do carneiro, a lã.
- As fibras não naturais regeneradas resultam de uma investigação científica e surgiram no início do século XX. A sua composição química final é igual ou semelhante à da matéria-prima que lhe deu origem. Ex.: Viscose-Celulose, tirada da polpa da madeira. Apenas um processo químico-industrial produz as fibras de celulose capazes de serem fiadas e tecidas.
- As fibras sintéticas provêm da pesquisa científica sobre a química grandes polímeros (em cadeia) e as suas fórmulas são o resultado da síntese laboratorial, a partir de resíduos do petróleo. (adaptado de Aquistapasse, 2001)

Na fabricação têxtil o uso conjunto de fibras naturais e não naturais possibilita como resultado uma infinidade de tecidos com características diferenciadas quanto as propriedades de proteção, resistência ao uso, apelo estético e inovação constante.

As fibras têxteis possuem também propriedades que podem dar aos tecidos e as malhas, elasticidade, resistência, diâmetro (*finesse*), ondulação, higroscopicidade, resistência à tração entre outras.

O processo têxtil contempla também o *processo de transformação têxtil*, onde há diversas fases que podem ser desenvolvidas, independente uma das outras. Estas fases podem ser melhor visualizadas no Quadro 2



Quadro 2 - Fases do Processo Têxtil
Fonte: Aquistapasse (2001)

2.4.2.2.1 O Algodão

Algodão é a matéria fibrosa que envolve as sementes contidas no fruto do algodoeiro. Na indústria têxtil é bastante empregada, pois seu fio pode ser usado em formas de fibras, fios e tecidos. É um dos tecidos que mais absorve a umidade do ar como as das tintas para o tingimento e estamparia. (AQUISTAPASSE, 2001).

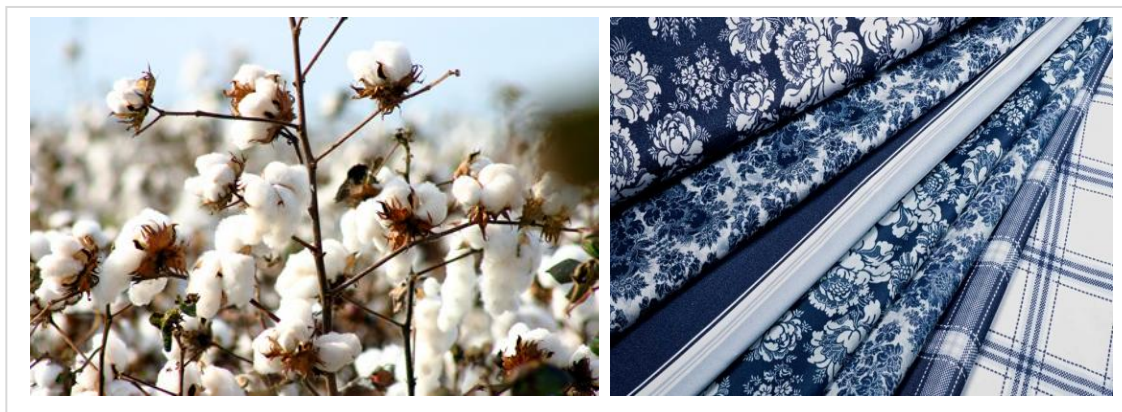


Figura 18 - Plantação e tecido de algodão
Fonte: Fashion Bubbles (2011)

Mesmo sendo uma das fibras mais antigas a ser utilizada pelo homem, o algodão entrou na história econômica mundial, somente a partir da manufatura de tecidos, no século XVIII, na Inglaterra, durante a Revolução Industrial.

Com relação a sua produção, os Estados Unidos, com o seu *cotton belt* do sul, é o maior produtor mundial de algodão, seguido da ex União Soviética, esta porém tem o maior rendimento por hectare. Em seguida os maiores produtores são a Índia, China, Brasil, Sudão, Paquistão, Egito, Turquia e México.

No que se refere aos tipos de tecidos obtidos a partir da fibra do algodão, que chegam a mais de vinte, podemos citar os mais conhecidos que são:

- **Cambraia** - Tecido fino, leve e transparente. Produzido por tecelagem plana, recebe um tratamento de goma. No Séc. XIX e início do XX, era muito usado para roupas íntimas e blusas delicadas.
- **Cambrieta** - Tecido branco de algodão de trama fechada, feito pela primeira vez em Cambrai, França, recebendo acabamento com leve brilho numa das faces. No Séc. XIX era usado para blusas simples e batas.
- **Cetim de algodão** - Fazenda forte e lustrosa, geralmente feita de algodão com tecelagem de cetim. É muito usado para forro de casacos e para roupas de noite.
- **Morim** - Antigo tecido feito primeiramente em Calicute, sudoeste de Madras, Índia. É um pano de algodão durável e rústico, geralmente tinto. Muito usado como tecido doméstico, no século XX serve para roupas informais de verão.
- **Musselina** - 1. Tecido feito originariamente na cidade de Mosul (atualmente Iraque) e importada pela Europa no século XVII. No século já se fabricava musselina na Inglaterra e na França. De tecelagem lisa, que pode ser fabricada em ampla variedade de pesos, era muito usada no século XIX para roupas íntimas, blusas e vestidos de verão. No século XX sua popularidade chegou ao auge na década de 60, quando surgiu a voga de musselinas estampadas importadas da Índia. Tecido fino, leve e liso, geralmente de algodão, seda ou lã, ligeiramente firme. Mouseline de soie é a versão mais conhecida, usada principalmente durante o século XIX para vestidos, blusas e saias.

- **Organdi** - Do francês organdi, que significa musselina para encadernação, é um tecido de algodão muito leve, fino e transparente, engomado por processo químico. No final do século XIX e no início do século XX, foi muito utilizado para adornar vestidos, em particular os de noite. Desde a Segunda Guerra Mundial, o organdi passou a ser feito de raíom, seda e outras fibras.
- **Crepe** - Tecido com aspecto granulado e toque áspero obtido com fios químicos ou naturais com alta torção. Nome derivado da palavra francesa crêpe que significa crespo. Produzido geralmente com fios dispostos alternadamente 2S e 2Z na trama e no urdume. É também um tecido de algodão com aspecto plissado ou ondulado no sentido do urdume.
- **Cretone** - Tecido fechado de algodão com ligamento tela, usado para lençóis e fronhas. Do Francês Cretone.

2.4.2.2.2 A Seda

A seda é das fibras a mais nobre, pois pode em preço se comparar ao ouro. Os tecidos obtidos com esta fibra possuem como característica a leveza, o brilho e o acabamento primoroso. As diferentes texturas no tecido final dependem dos tipos de casulos utilizados na sua fabricação e também na lavagem do material. As sedas naturais são o resultado da junção de vários casulos e têm a cor branca. Os chamados casulos de tussor produzem um tecido semelhante ao xantungue, e os casulos verdes a mais pura seda, considerada pelos chineses como o diamante das tecelagens (AQUISTAPASSE, 2001).

O conhecimento da seda remonta a antiguidade, quando foi chamada de sericum, derivado de Serica na China. Os chineses outorgam à Imperatriz Hsi Ling Shi, o incentivo para a criação dos bichos-da-seda, a qual considerava uma arte. Isto aconteceu durante o reinado de seu marido o imperador Huang Ti (III mil. a. C.).

Com relação à produção, a sericultura é a técnica que consiste em manter plantações de amoreiras, para alimentar o bicho-da-seda e posterior obtenção de fios de seda os quais serão transformados em tecidos.

As amoreiras, que servem para a criação, pertencem ao gênero Morus, da família das moráceas. No Brasil encontram-se mais comumente as espécies Morus alba (amoreira branca) planta de caule simples que atinge até 15m de altura, e Morus nigra (amoreira preta) que tem suas folhas alternadas e agudas. (Enc. Barsa, v. 18, p. 10355, 1997).



O inseto que produz a seda é um lepidóptero bomicídeo (*bombix mori*) de corpo amarelado. Tem ciclo completo, ou seja, fase larval (crisálida) e adulta (mariposa). A criação do bicho-da-seda, é a fase da sericultura que vai da eclosão dos ovos (nas cimento das larvas) até a formação e colheita dos casulos, e tem a duração aproximada de quarenta dias.

Figura 19 - Casulos do bicho da seda
Fonte: Revista Galileu (2011)

Com relação aos tecidos obtidos com seda podemos citar alguns, onde juntamente com o uso de outros fios, tem como resultado tecidos mistos:

- **Cetim** - Denominado em homenagem a Zaitum, na China, de onde se origina, o cetim era a princípio um tecido brilhante de seda em trama bem fechada. Tecido luxuoso, o cetim é mais usado para roupas de noite.
- **Faille** - Tecido leve, macio e brilhante de seda ou raion, com um efeito de listras transversais em relevo. Semelhante ao gorgorão, porém muito mais macio, a faille é usada desde meados do século XIX para diversos trajes femininos, principalmente casacos e vestidos.
- **Tafetá** - Tecido fino e firme, de seda natural ou artificial, com um brilho iridescente. Acredita-se que tenha recebido esse nome por causa do tecido persa *taftan*. Desde o século XIX, é muito usado para roupas de toalete.
- **Tule** - Originariamente feito de gaze ou seda, o tule é um tecido fino de malha hexagonal, utilizado em adornos de vestidos, em chapelaria e em vestidos de noiva. No século XX, costuma ser feito de náilon. Acredita-se que tenha surgido em Tulle ou em Toul, ambas na França, no século XVIII.
- **Xantungue** - Seda tecida a mão originariamente produzida na província de Shantung, na China. O Xantungue é fino e macio, tecido com fios irregulares, para produzir uma superfície desigual. O Xantungue do séc. XX é geralmente feito de seda misturada a algodão ou raion, criando um tecido mais pesado que o original, o qual hoje é pouco encontrado. Os dois tecidos são tradicionalmente usados para roupas de toalete.

Com relação à fibras químicas, estas vieram de encontro para uma maior produção e desenvolvimento da indústria têxtil, que buscou no século XX modos de suprir a demanda por tecidos e malhas, de uma população mundial em acelerado crescimento. Com relação a isto podemos citar Medeiros (1995) quando diz:

as fibras químicas representam uma alternativa criada pelo homem para as necessidades de diversas indústrias, antes dependentes exclusivamente das fibras encontradas na natureza. [...] Em razão de suas qualidades e excelente aceitação pelo mercado, as fibras químicas tiveram expandida sua gama de utilização, com aplicação específicas, além de ampliar o uso das fibras naturais.

A primeira fibra química produzida em escala comercial foi o *raion*, em 1910, e vinte anos depois se iniciava a produção comercial do *náilon*, a primeira fibra química sintética, obtida a partir da manipulação do petróleo. Os tecidos obtidos com o uso de fibras químicas, podem ser dos mais variados tipos, pois dependem do tipo de padronagem (tecelagem) que são feitos, a partir das três denominações básicas que são: *o tafetá, a sarja e o cetim*.

2.5. Elementos formais e visuais no desenho de superfície

2.5.1 A cor

Conforme Barros (2006) a cor possui diversas maneiras de ser utilizada como elemento durante o ato criativo, podendo utilizar-se dela combinando tons que atraíam, choquem ou acalmem a visão. Sem dúvida alguma é de extrema dificuldade o estudo da cor, dado o caráter efêmero que esta possui, a cor depende da percepção humana para existir e do contexto em que se insere, por não ser elemento tangível. O seu estudo pode ser bastante abrangente, podendo passar pela composição química dos pigmentos, pela física da luz e até mesmo pelo funcionamento do nosso aparelho visual, bem como as implicações psicológicas envolvidas no processo de entendimento da cor. O estudo da cor na escola Bauhaus era de grande importância, considerada pelos professores da instituição como componente fundamental na criação, possuindo valor semelhante ao da forma do design.

Gomes Filho (2000) propõe que no que diz respeito ao processo visual a cor atua no âmbito emotivo. Através da cor o desenho pode tomar diferentes narrativas e a percepção do receptor em relação ao mesmo pode ser alterada conforme as cores empregadas. É um elemento que possui grande força e pode expressar algo ou até mesmo reforçar informações visuais. Dependendo de sua organização, as cores podem fazer com que objetos recuem ou afastem-se dentro do

contexto na qual estão inseridos, podendo também interferir na percepção de volume. Dentro de uma composição a cor pode interferir no equilíbrio ou desequilíbrio desta no espaço bidimensional através da utilização alternada de cores.

A cor traz consigo significados universais provenientes de experiências coletivas e pode também ter valor independente informativo através dos significados adicionados a ela simbolicamente. A cor pode contribuir de diversas formas, tendo determinada função na configuração de produtos (tais como botões de emergência em maquinários); pode assumir caráter psicológico, mexendo com a emoção do usuário em relação ao produto; pode trazer consigo simbolismos, ser mera ferramenta mercadológica (como exemplo da utilização de cores que estão tendo maior saída) ou até mesmo ser utilizada na cromoterapia. Lurie (1997) ressalta que psicólogos comprovaram que as cores podem afetar a pressão sanguínea, a pulsação e até mesmo o ritmo respiratório.

2.5.1.1 A cor na moda

Conforme Lurie (1997) no âmbito da moda, a cor é de suma importância pois é parte integrante da linguagem transmitida através das roupas. A escolha de cores nas roupas pode muitas vezes estar relacionada com o estado de espírito da pessoa, porém esta não é uma afirmação de todo segura, pois ao decorrer do dia o humor de uma pessoa pode variar. O uso da cor também se baseia nas crenças, costumes de uma sociedade e simbolismos envolvidos por trás do seu emprego.

Deve-se observar que as cores podem alterar o modo como uma peça de vestuário é percebida ou até mesmo a percepção da forma do corpo de quem a veste. Pezzolo (2003) diz que a cor na vestimenta pode ressaltar pontos positivos quando utilizada de maneira correta e também disfarçar imperfeições. As cores claras tendem a aumentar o foco do olhar na região na qual é utilizada, assim como tecidos com acabamento brilhante, peças escuras e foscas funcionam dando efeito contrário e criando a ilusão de diminuição de área. As cores vibrantes colocam em evidencia e dão um aspecto alegre ao vestuário, tais como laranja, amarelo, vermelho, verde-

bandeira e azul; já as cores sóbrias tendem a acalmar e suavizar a aparência, entre essas cores estão os tons bege, perola, rosa, lilás, gelo, verde-água e azul-acinzentado. Para as pessoas de baixa estatura o contraste de cores é bastante arriscado, pois deve-se procurar criar uma linha continua entre tronco e membros inferiores, evitando também a utilização de cintos de cores chamativas. Quem possui quadris largos jamais deve usar calças em cores claras, para o excesso de busto o recomendado é o uso de blusas em tons escuros, evitando cores chamativas e tons escuros favorecem pessoas que estão acima do peso.

2.5.1.2 A cor no cinema

Sabe-se que o cinema nem sempre contou com filmes ricos em cor como nos dias de hoje, segundo Durán (2009) os primeiros experimentos para a colocação de cores nas películas foram feitos à mão, e até 1920 as cores utilizadas nos filmes eram apenas sépia, verde e azul isoladamente com o intuito de adornar o filme. Com a tecnologia de som já funcionando, buscou-se então o aprimoramento da filmagem em cores, utilizando-se de filtros coloridos, onde cada cena devia ser gravada mais de duas vezes para que cada uma delas fosse registrada com um filtro de cor diferente, ou então as cenas eram captadas por diversas câmeras ao mesmo tempo, cada uma com um filtro de cor diferente. Essa tecnologia foi utilizada principalmente em trechos de filmes musicais. Na década de 1930 a empresa Technicolor surge com um novo tipo de película que filmava em três cores ao mesmo tempo em três filmes com as cores primárias, que quando sobrepostos criavam a ilusão de cor. Nas décadas de 1940 e 1950 os filmes de gênero musical se destacaram bastante, principalmente pelo uso das cores vibrantes e suas coreografias.

[...] a cor no filme deve cumprir uma missão essencialmente psicológica. Deve ser, não bela, mas significativa. Somente deste modo tem a sua presença uma justificação expressiva e pode servir para dizer coisas que não poderiam ser ditas sem a sua intervenção. Se tal não acontece, a cor não apenas resulta nociva para o filme como corre o risco de empobrecê-lo a ponto de fazê-lo regredir para um nível inferior ao alcançado no velho preto e branco. (SETARO, 2011).

Com esta colocação, Setaro (2011) mostra que a cor no filme tem o papel de ser um instrumento com a qual o diretor deve dar o tom psicológico do filme, agregando à cor não apenas o caráter de embelezamento, mas também de significação na narrativa da história, e que se a cor não for devidamente empregada pode até mesmo acabar prejudicando a ideia a ser transmitida para o telespectador.

Conforme Lurie (1997) as “donzelas” dos filmes aparecem usando vestidos brancos, para simbolizar sua fragilidade, inocência e pureza. Na ficção o branco é empregado também para denotar que o personagem sofre de uma doença grave, pois a palidez da roupa acaba por revelar uma fragilidade na figura dramática.

A cor pode ser empregada no filme exercendo determinadas funções, sendo as psicológicas e críticas as mais eficientes. A função psicológica da cor no filme diz respeito às emoções que se busca passar ao telespectador, Lurie (1997) cita como exemplo o filme *O deserto vermelho* (*Deserto rosso*, 1964), de Michelangelo Antonioni que tem tonalidades apagadas integradas na narrativa do filme através de um ar cinzento, que faz com que não se tenham tonalidades de cor mais vivas, “Isto se justifica porque, no filme, o mundo é visto pelos olhos de uma mulher que sofre de neurose e se sente separada da realidade.” (LURIE, 1997). Nessa situação a cor tem o papel de passar a visão da protagonista sobre os acontecimentos, sem a necessidade de quaisquer outros tipos de indicações.

Há também a intervenção crítica da cor, onde esta não necessariamente condiz com emoções envolvidas no enredo, geralmente tendo o papel de passar o ponto de vista do autor, como crítica da realidade na qual a história está inserida.

2.5.2 Outros elementos do desenho de superfície

a) A Linha

Elemento componente do desenho, a linha é de grande importância na construção de qualquer projeto gráfico, segundo Wong (1998) uma linha pode ser definida como a trajetória de um ponto em movimento, esta tendo apenas comprimento mas não largura; a linha possui posição e direção definida por pontos e muitas vezes pode formar a margem de um plano. A linha pode até mesmo ser composta por formas de largura estreita e com comprimento acentuado, passando a ideia de finura. A sucessão de pontos enfileirados também pode ser percebida como uma linha, caracterizando uma linha conceitual e não visual, pois apesar de ser percebido como linha ainda é uma fileira de pontos. A linha enquanto forma pode ser reta, curva, quebrada, irregular ou desenhada a mão.

b) A Forma

São caracterizados como forma todos os elementos visíveis, sejam estes pontos, linhas ou planos. É também definida como a figura ou imagem, delimitada por linhas conceituais que compõem a borda da forma. Podem ser planas ou com volume, positivas ou negativas, sua percepção se dá através da experiência visual do observador. Para que uma forma seja percebida são necessárias variações no campo visual, acontecendo através da variação de estímulos visuais tal como o contraste presente nos elementos componentes de certo objeto. (GOMES FILHO, 2000).

c) A Repetição

Um dos elementos mais importantes no desenho de superfície, a repetição consiste na utilização de determinada forma ou unidade formal mais de uma vez em um só desenho. Geralmente nos transmite harmonia na composição, sendo

comparada por Wong (1998) como a batida de um ritmo, dependendo da escala na qual é dada a repetição esta tanto pode proporcionar um efeito simples, com formas grandes; ou até mesmo se parecer com uma textura, quando houverem formas pequenas.

Wong (1998) categoriza a repetição em oito tipos diferentes, são eles:

- **Repetição de Formato:** tem como elemento principal o formato, podendo estes serem de diferentes tamanhos e cores.
- **Repetição de Tamanho:** caracterizada pela repetição de formatos iguais ou muito parecidos, sem alteração de tamanho.
- **Repetição de Cor:** podendo variar tamanhos e formatos, porém com a mesma cor repetida para todos os elementos.
- **Repetição de Textura:** com variação de formatos, tamanhos ou cores porém utilizando a mesma textura, podendo ela ser tátil ou visual.
- **Repetição de direção:** se dá quando os formatos possuem o mesmo senso de direção.
- **Repetição de posição:** relacionada com a estrutura de repetição utilizada e a disposição dos formatos dentro dela.
- **Repetição de Espaço:** onde todas as formas utilizam-se do espaço da mesma maneira.
- **Repetição de Gravidade:** define-se como repetição de formatos de mesmo peso ou leveza, estabilidade ou instabilidade; sendo este um tipo de repetição difícil de ser empregado, pois para que isto ocorra é necessária uma repetição absoluta.

3 PROCESSO CRIATIVO

Durante esta fase veremos como se deu o processo de criação das estampas desenvolvidas no decorrer da presente pesquisa. As análises e processos foram adaptados da proposta de design projetual sugerida por Löbach (2000). Na concepção do produto *estamparia têxtil*, o grau de complexidade foi mínimo, por esse motivo foi concebida uma metodologia específica para este estudo, levando-se em consideração a visualidade de algumas imagens captadas dos filmes, seguidas de imagens específicas de flores que possuíam relação com o enredo de cada filme.

No quadro 3 pode-se ver as etapas compreendidas no processo criativo desenvolvido para a criação deste produto.



Quadro 3 - Metodologia Adaptada
Fonte: Do Autor (2011)

3.1 Fase de preparação

3.1.1 Análise do Problema

Produto: coleção de estampas para suporte têxtil utilizando como base para a criação filmes do gênero musical.

Objetivos: Desenvolver e produzir protótipos de uma coleção de estampas para superfície têxtil visando o mercado prêt-a-porter.

3.1.1.2 Análise da relação-social

A coleção de estampas foi direcionada para o mercado de roupas prêt-à-porter feminino. Pelo público alvo ser composto de mulheres com elevado poder aquisitivo que procuram peças de vestuário diferentes. O fator status foi levado em consideração no ato do projeto, buscando soluções novas e interessantes unindo clássico e moderno. Para tanto, o gestual e o manual foram bastante explorados, pois estes dão à estampa um caráter quase que “exclusivo” e “manual”. Para melhor entendimento do público alvo foi criado um painel semântico (Figura 20), que mostra o perfil da mulher que irá utilizar as peças de roupa produzidas com as estampas. Uma mulher na faixa dos 20 aos 35 anos, despojada e irreverente que saiba utilizar elementos clássicos sem perder a jovialidade no vestir; interessada em uma estética “vintage” e de temáticas simples.



Figura 20 - Painel semântico
Fonte: Do Autor (2011)

3.1.1.3 Análise do mercado

Durante a análise de mercado buscou-se encontrar estampas que se assemelhavam com a estética buscada nas coleções de estampas que foram desenvolvidas.

Na figura 21, alguns elementos chamam a atenção, tais como o ritmo dado pela união dos elementos que compõe a estampa, criando linhas curvas que fazem com que o olho percorra toda a imagem. A linearidade dada pelo desenho manual presente nesta imagem, é a expressão do desenho que se buscou para os estudos, quebrando qualquer dureza formal e linear, com traços livres e despreocupados. No detalhe da figura pode-se observar o “desencaixe” da figura em relação à cor, algo que será valorizado nestas estampas, a beleza através da imperfeição.



Figura 21 - Estampa Bailarinas para marca Leelo e detalhe
Fonte: Leo Conrado (2009)

A estampa da figura 22 foi selecionada como objeto de estudo por se assemelhar em parte com as estampas da coleção originada pelo filme *Magnólia - O Barco das Ilusões*. Devido ao fato de que o filme é em preto e branco e a estampa em questão possuir elementos nesses tons, a linearidade do desenho e também uma imagem que nos remete ao início do século XX.



Figura 22 - Estampa Omega News Branco
Fonte: Bruxelas (2011)

Em busca de estampas florais em preto, branco e cinza foi realizado um estudo de campo em lojas de tecidos da cidade de Santa Maria - RS, na figura 23 podem ser observados dois exemplos que representam grande parte das estampas encontradas com estes requisitos; na imagem da esquerda observa-se que a preocupação dada ao *rapport* é mínima, tendo em sua composição galhos com flores aleatoriamente distribuídos no espaço; já na imagem da direita, pode-se perceber a repetição dada através de um módulo de tamanho pequeno, o que faz com que este se torne bastante perceptível, dando ritmo para a composição.



Figura 23 - Estampas florais em preto e branco
Fonte: Do Autor (2011)

Devido ao fato de que haviam poucas estampas que se assemelhavam com a estética esperada para as coleções buscou-se então a estamparia da década de 1950 para ajudar a balizar o processo criativo.

Na figura 24 pode-se ver a utilização da linha e desenhos proporcionados por estas, conferindo às estampas um ar descontraído que é bastante presente no design têxtil dessa época, pode-se observar o ritmo e a sutileza na construção do módulo para *rapport*, bastante difícil de ser identificado.



Figura 24 - Estampas década de 1950
Fonte: Kathy Kavan (2010)

Na figura 25, além da linearidade bastante presente em quase todas as estampas dessa época, pode ser destacada a justaposição entre áreas chapadas e texturas, tanto produzidas com hachuras lineares como com o efeito “manchado” dado ao fundo do tecido.

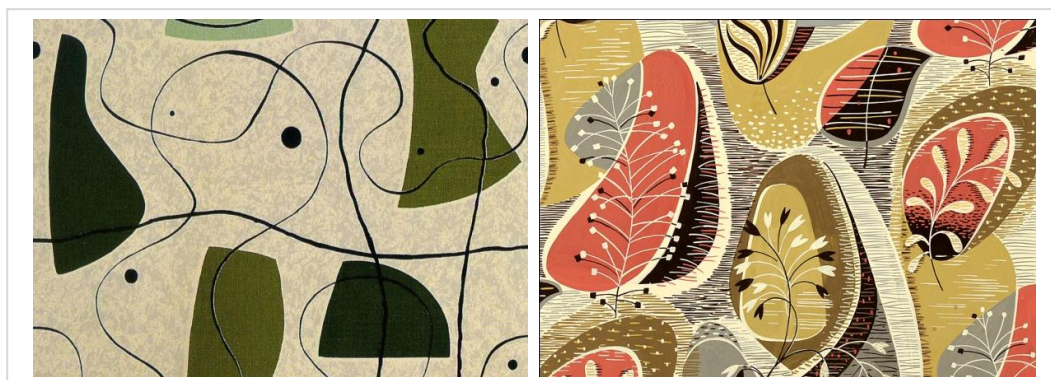


Figura 25 - Estampas década de 1950
Fonte: Kathy Kavan (2011)

A conexão sutil de formas chapadas dada através da linha e a simplicidade formal também devem ser observadas, assim como nas estampas mostradas na figura 26.



Figura 26 - Estampas década de 1950
Fonte: Kathy Kavan (2011)

A figura 27 possui duas estampas que foram elencadas justamente pelo caráter figurativo das mesmas, onde se podem distinguir figuras humanas e animais, temas estes que também foram posteriormente explorados no desenvolvimento de alguns projetos para estamperia nesta investigação.



Figura 27 - Estampas década de 1950
Fonte: Kathy Kavan (2011)

3.1.1.4 Características do novo produto

A coleção de estampas foi desenvolvida utilizando imagens dos filmes musicais selecionados, transformando-as em referência para o ato projetual. As estampas resultantes mesclam uma imagem clássica, porém, tem em sua composição elementos que tornam a estampa alegre e descontraída ao mesmo tempo. Estas estampas buscam agregar características opostas, tais como feminino e masculino, florais e padrões geométricos; manual e tecnológico.

3.1.1.5 Exigências para o novo produto

Nesta fase da metodologia projetual foram elencados os fatores levados em consideração durante esta fase do processo, que são os seguintes:

- criação de desenhos com grande relação formal e visual com o filme escolhido, para cada linha proposta na coleção de estampas;
- cada linha da coleção utilizar-se-á de um processo de impressão têxtil;
- os desenhos resultantes deveriam ter a justaposição entre clássico e moderno;
- cada linha de desenhos deveria conter estampas com o motivo floral, bem como motivos geométricos;

3.2 Fase de geração

3.2.1 Conceitos de design

Para nortear a criação das coleções de estampas foram eleitas imagens de cada filme que a princípio foram julgadas interessantes do ponto de vista visual. Para cada filme foram selecionadas no mínimo seis imagens.

a) Nasce uma estrela

Para este filme foram selecionadas cenas com formatos geométricos e também cenas com temas florais, sendo estas retiradas da sequência musical contida na película onde a atriz principal se vê pela primeira vez em uma grande produção musical. Na figura 28 o painel semântico criado e a cartela de cores resultante do mesmo.



Figura 28 - Painel Semântico Nasce Uma Estrela
Fonte: Do Autor (2011)

Para auxiliar na criação das estampas, utilizou-se como referencia a flor Papoula (Figura 29), presente em uma das cenas selecionadas do filme.

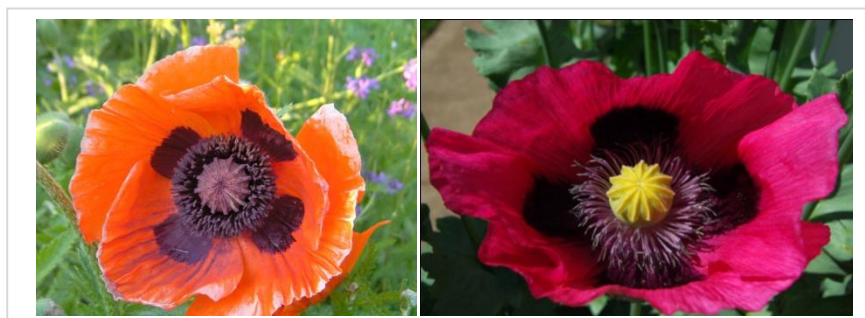


Figura 29 - Flor Papoula
Fonte: Post Cards (2009)

b) Cinderela em Paris

No Filme Cinderela em Paris foram selecionadas imagens que, tanto lembram Paris, como o Arco do Triunfo do Carrossel, a Basílica do Sagrado Coração de Montmartre e a Torre Eiffel; quanto cenas de dança, como as extraídas do números musicais “*Think Pink*” e “*On How to be Lovely*”. A partir destas imagens foi elaborada a cartela de cores que virá a guiar a fase de criação. (Figura 30)



Figura 30 - Painel Semântico - Cinderela em Paris
Fonte: Do Autor (2011)

A flor Gérbera (Figura 31) foi retirada de uma das cenas selecionadas do filme e foi utilizada para agregar a suavidade floral requerida nos projetos para estamparia têxtil.

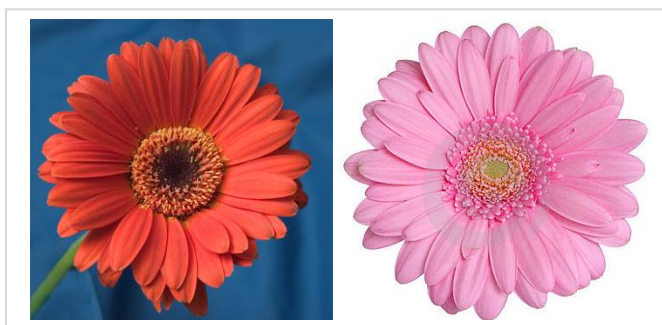


Figura 31 - Flor Gérbera
Fonte: Altius Directory (2010)

c) Magnólia - O Barco das Ilusões

Do filme *Magnólia*, foram utilizadas imagens do número musical “*Ol’ Man River*” que mostra cenas dos trabalhadores rurais na lida de campo, carregando sacos de algodão, arando a terra, etc. De outro número musical, foi extraída a imagem da mocinha do filme interpretando em *Black Face* a música “*Gallivant’ Aroun*” e outras cenas de trechos gerais do filme que mostram a fachada do barco/teatro e sua riqueza de detalhes.



Figura 32 - Painel Semântico Magnólia
Fonte: Do Autor (2011)

Para o filme além da cartela de cores obtida através das imagens do filme, levando em consideração que ele é em preto e branco, foi utilizada como cartela de cores complementar a flor magnólia resultando nas cartelas de cores que podem ser vistas no painel imagético da figura 32. Como auxiliar no processo de criação também foram utilizadas as flores *magnolia sieboldii* e *magnolia liliflora* (Figura 33).



Figura 33 - Flores magnólia
Fonte: Planta Sonya (2010)

3.2.2 Geração de alternativas

A partir desta etapa foi iniciado o processo de geração de alternativas que contemplassem os requisitos estéticos e formais exigidos para cada linha de estampas. Para a geração de alternativas foram utilizados processos semelhantes para a criação das estampas, estas foram impressas em folhas tamanho A3 e posteriormente seus traços foram reforçados com caneta, os traços salientados nas imagens foram então novamente transferidos para o papel vegetal. As formas escolhidas de cada cena foram então retiradas do papel vegetal e escaneadas. Uma vez que estas estavam no computador elas foram transformadas em módulos de repetição para a criação das estampas.

a) Nasce Uma Estrela

A princípio, em caráter experimental, foi criado um carimbo artesanal utilizando-se como referência para a criação os quadrados bastante presentes nas cenas selecionadas do filme, juntamente com a flor da papoula, resultando no estudo da figura 34.



Figura 34 - Estudo de estamparia com carimbo artesanal
Fonte: Do Autor (2011)

A partir do processo de criação adotado, foi utilizada a imagem retirada do filme (Figura 35) como base para a obtenção de módulos de repetição e por consequência a das estampas. A cena da figura 34 serviu como referência para a criação de alternativas de design para estamparia, principalmente pelo uso de figuras geométricas.



Figura 35 - Cena do filme "Nasce uma estrela"
Fonte: A Star....(1999)

Na figura 36 pode-se observar a estampa originada da imagem do filme, utilizando as formas geométricas encontradas na cena e agregando a flor para compor com as imagens geométricas resultantes através do processo criativo.

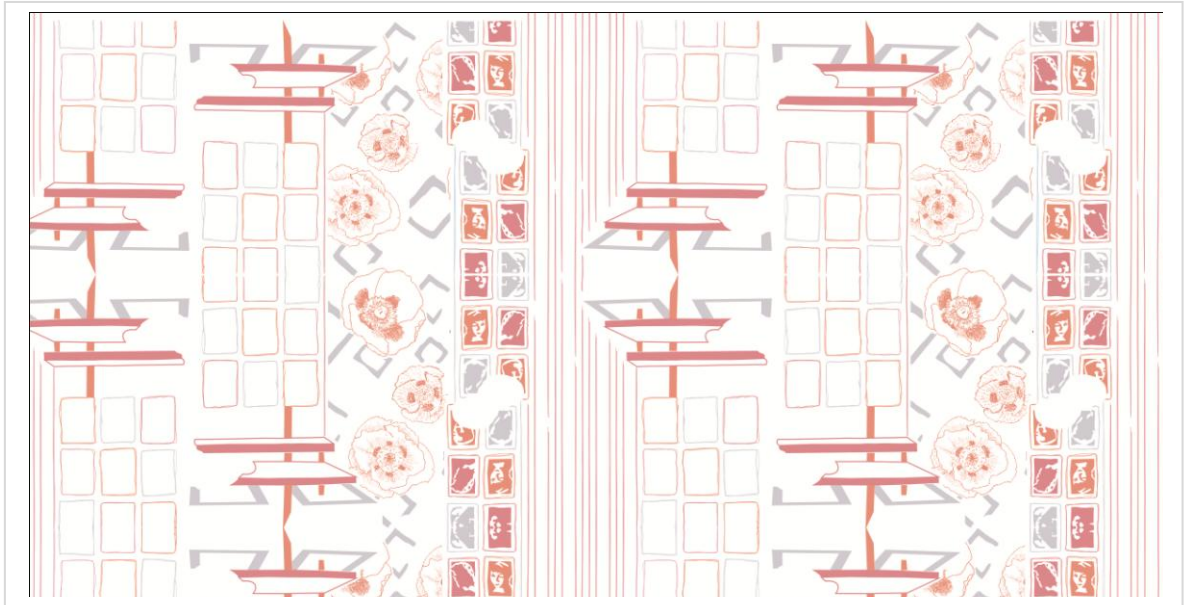


Figura 36 - Projeto para estampaaria
Fonte: Do Autor (2011)

Na alternativa apresentada na figura 37 foram utilizados aos elementos geométricos da mesma imagem, porém estes foram dispostos de forma diferente, dando destaque para os rostos desenhados na parede da cena (Figura 35).

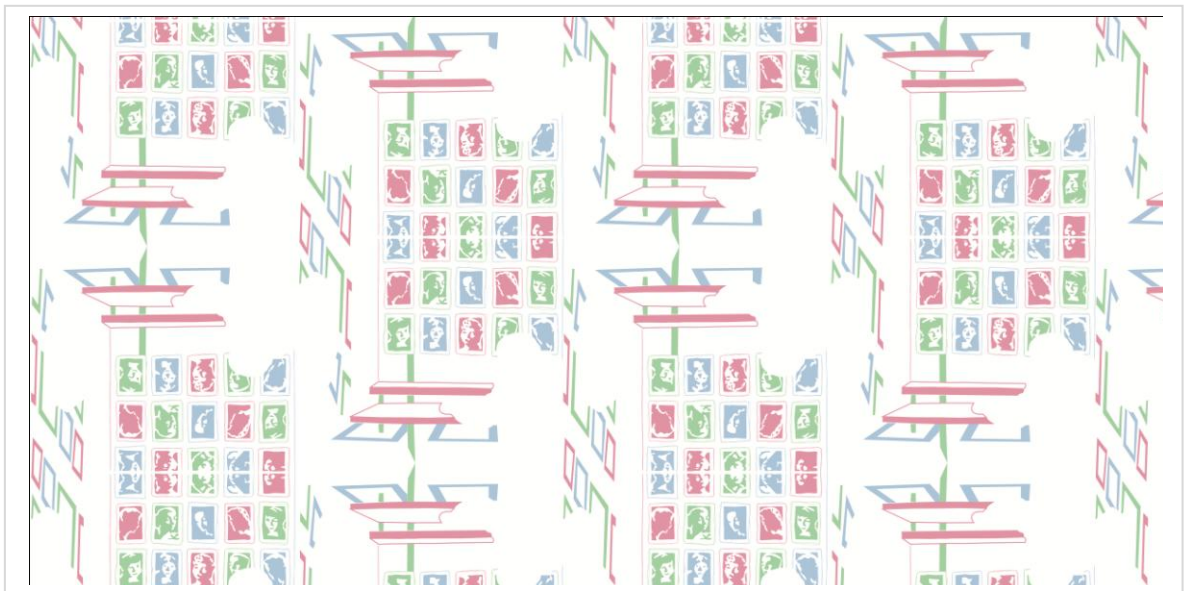


Figura 37 - Projeto para estampaaria
Fonte: Do Autor (2011)

Após a utilização das figuras humanas presentes na cena buscou-se retrabalhar imagens da atriz, compondo com imagens retiradas da cena, na figura 38 pode-se observar o modulo originado neste estudo, juntamente com sua repetição.

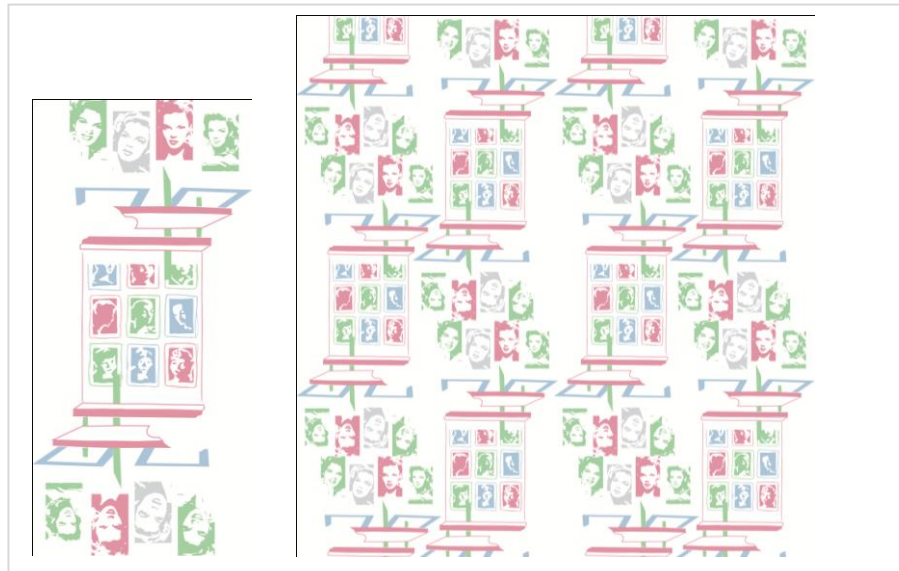


Figura 38 - Projeto para estamperia
Fonte: Do Autor (2011)

Unindo a ideia da utilização das imagens de fotos com o formato resultante da cena, criou-se um novo modulo de repetição, desta vez se utilizando do deslizamento como artifício para disfarçar a repetição dos módulos (Figura 39).

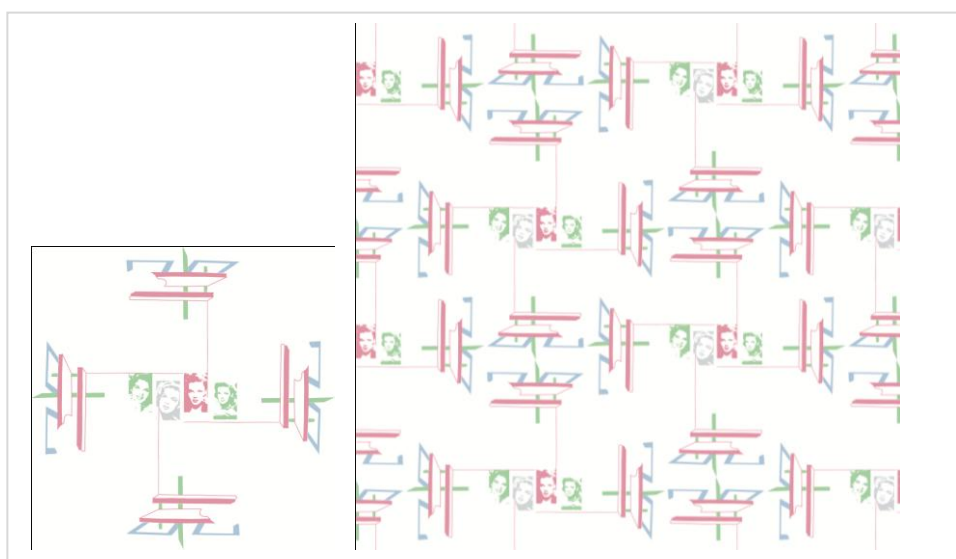


Figura 39 - Projeto para estamperia
Fonte: Do Autor (2011)

Para a criação de novos projetos de estamparia foram combinadas as duas cenas do filme aqui mostradas na figura 40, o fator que levou à associação das duas cenas foi a utilização das penas de pássaros nos chapéus das personagens.



Figura 40 - Cenas do filme "Nasce uma estrela"
Fonte: A Star... (1999)

Na figura 41 pode-se ver o módulo criado ao lado da repetição obtida.



Figura 41 - Projeto para estamparia
Fonte: Do Autor (2011)

Após a criação de alguns desenhos para estampa foi decidido que seria interessante voltar à proposta de realização de estampa através de carimbos artesanais, pois assim seria possível o estudo de outra técnica de estampa. Assim sendo, procurou-se adaptar as estampas criadas para a obtenção de carimbos, como pode ser observado nas figuras 42 e 43.

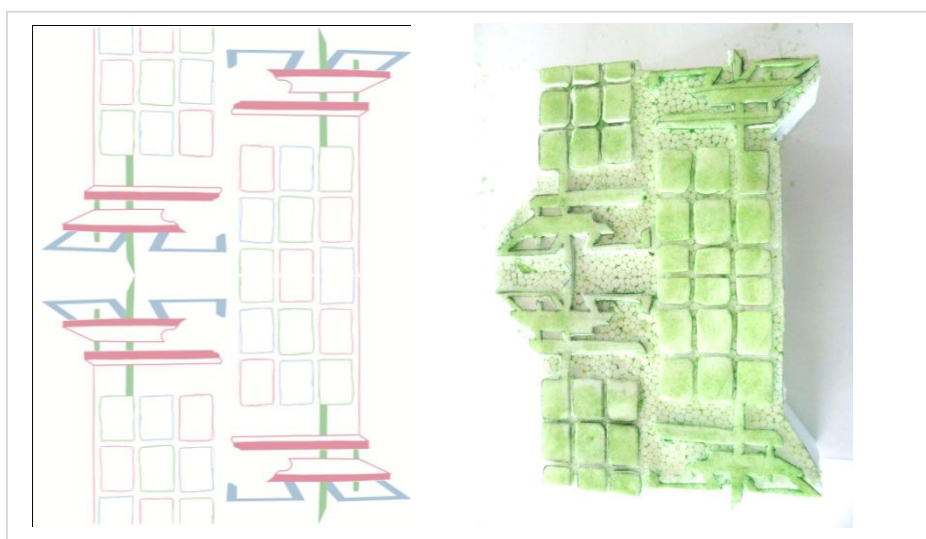


Figura 42 - Módulo e carimbo artesanal
Fonte: Do Autor (2011)



Figura 43 - Carimbos desenvolvidos
Fonte: Do Autor (2011)

Ainda utilizando-se da temática dos pássaros, presente na figura 43, foi desenvolvido um carimbo com o intuito de mimetizar a pena das aves quando

impressa no tecido, para tal foi utilizado barbante em sua confecção que conferiu a tal o efeito desejado.



Figura 44 - Carimbo desenvolvido
Fonte: Do Autor (2011)

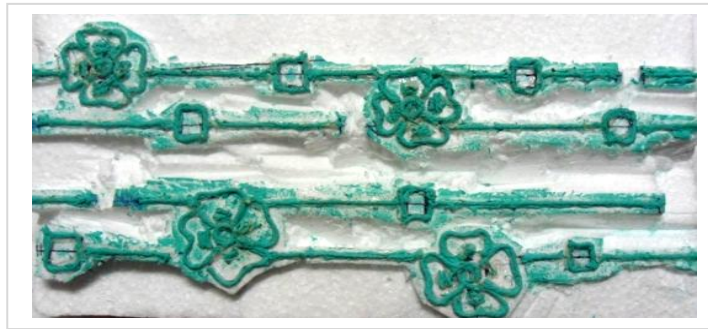


Figura 45 - Carimbo desenvolvido
Fonte: Do Autor (2011)

b) Cinderela em Paris

Para o filme Cinderela em Paris foi pensado o desenvolvimento de coleções de estampas mais descontraídas que as outras coleções, pelo caráter lúdico do filme e a utilização predominante de cor e movimento dada no filme.

A cena do filme mostrada na figura 46 é da sequência do filme em que a personagem principal vai para Paris e tem de ser fotografada em frente ao Arco do Triunfo de Carrossel, e essa é a imagem final apresentada.



Figura 46 - Cena do Filme "Cinderela em Paris"
Fonte: Cinderela... (2010)

Utilizando-se da imagem da figura 46 como base para a criação, foram retirados detalhes que se julgaram componentes importantes para a criação da estampa (Figura 47), a linearidade presente nas barras do Arco foi utilizada como elemento principal para a construção de diferentes planos na estampa; sendo uma com a figura humana, e os pilares deslocados ao fundo com texturas aplicadas, e outro plano composto por uma profusão de balões, sendo que alguns destes se sobrepõem e invadem o outro plano, unindo ambas as partes da estampa, deixando-a assim dinâmica e interessante.

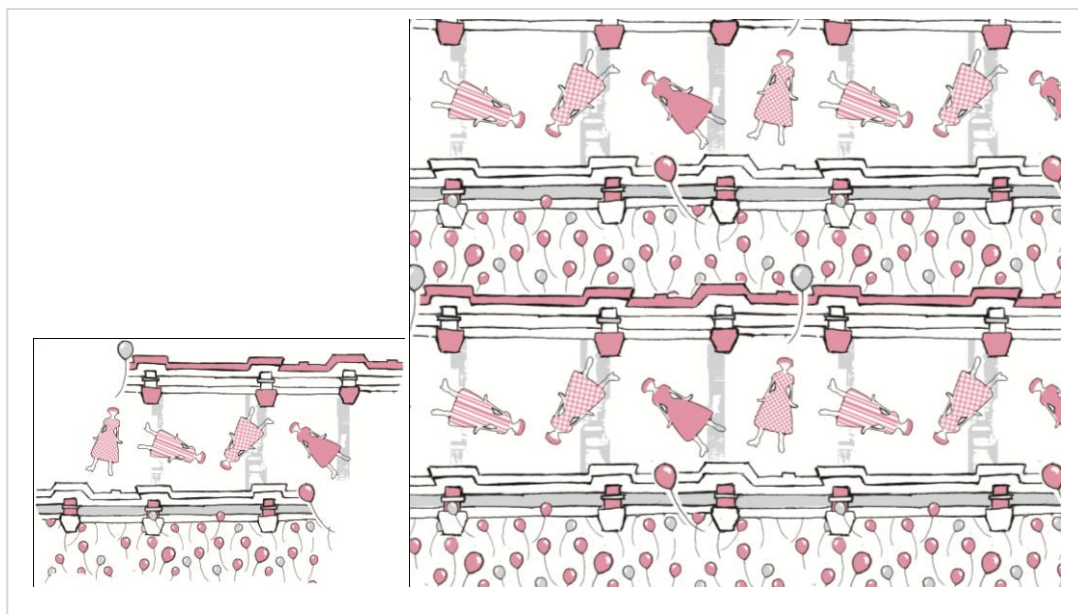


Figura 47 - Projeto para estamperia
Fonte: Do Autor (2011)

Outra cena retirada do filme e utilizada como fonte de inspiração para as estampas desenvolvidas foi a que mostra a Basílica do Sagrado Coração de Montmartre, em francês, *Basilique du Sacré-Cœur* (Figura 48).



Figura 48 - Cena do filme "Cinderela em Paris"
Fonte: Cinderela (2010)

Nesta primeira tentativa, foi utilizada a imagem da Basílica rebatida, e recombinada com a repetição do mesmo elemento em gradação, formando um formato quase ogival, como pode ser visto na figura 49, com o módulo obtido e a sua repetição gerada.

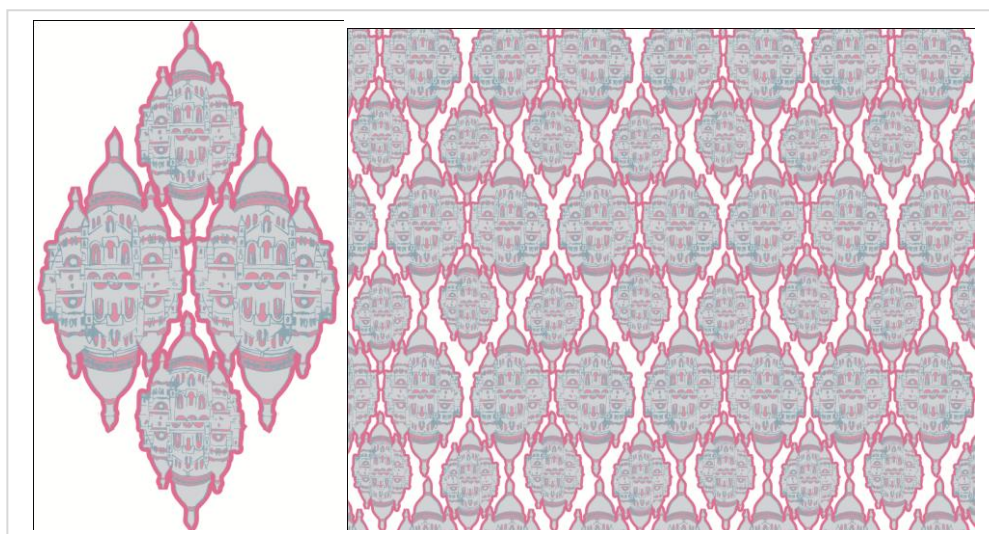


Figura 49 - Projeto para estampa
Fonte: Do Autor (2011)

Em um segundo momento (Figura 50) o mesmo elemento foi explorado, desta vez desagrupado, sendo utilizado em separado o desenho linear, o preenchimento das linhas e o fundo do desenho, criando uma nova dinâmica quando repetidos.



Figura 50 - Projeto para estamparia
Fonte: Do Autor (2011)

Mais uma vez utilizando-se a imagem da Basílica de Montmartre, agregaram-se também outros elementos que compunham a imagem retirada do filme, tais como as escadarias que levam à Basílica, e também a flor retirada de outra cena e utilizada para agregar às estampas certa delicadeza, fator que faz parte dos requisitos para este projeto de estamparia. O resultado pode ser visto na figura 51.

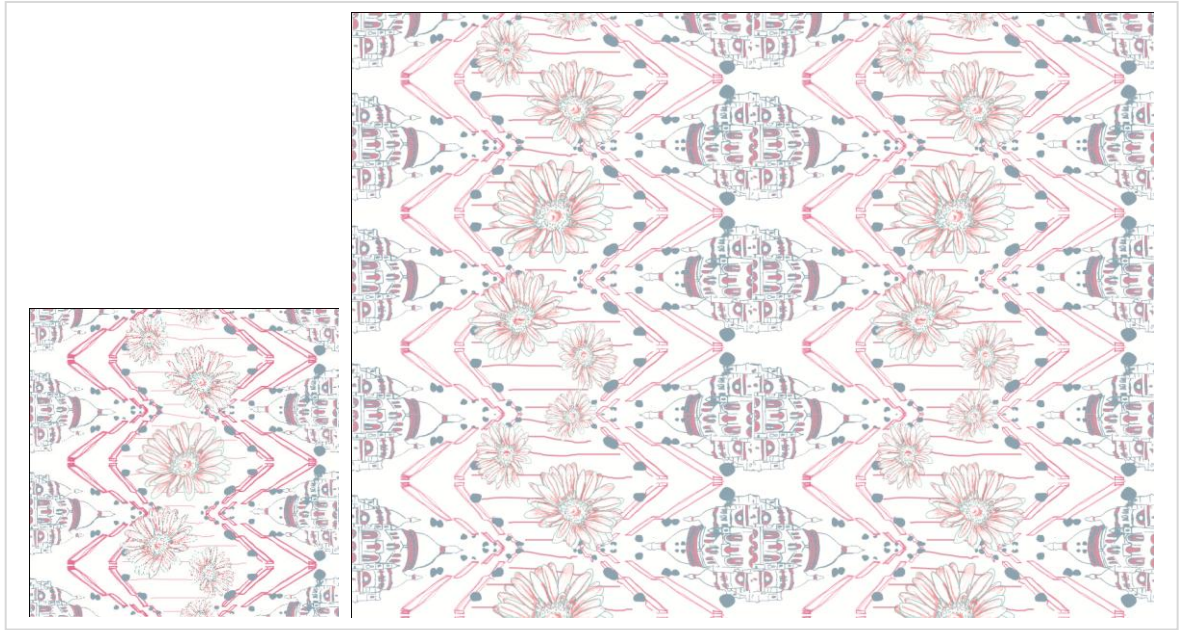


Figura 51 - Projeto para estamparia
Fonte: Do Autor (2011)

A cena do filme mostrada na figura 52 é da seção em que as atrizes cantam a musica “*On how to be lovely*”, essa imagem foi escolhida primeiramente pela riqueza de detalhes que possui



Figura 52 - Cena do filme "Cinderela em Paris"
Fonte: Cinderela (2010)

O detalhe em formato da letra “Q” contido na imagem do filme foi utilizado como elemento compositivo da estampa, criando uma espécie de “elo” entrelaçado formando um formato ogival/losangular, o detalhe da parede foi

reinterpretado e colocado no centro para compor com a outra forma gerada, o módulo e sua repetição podem ser vistos na figura 53.

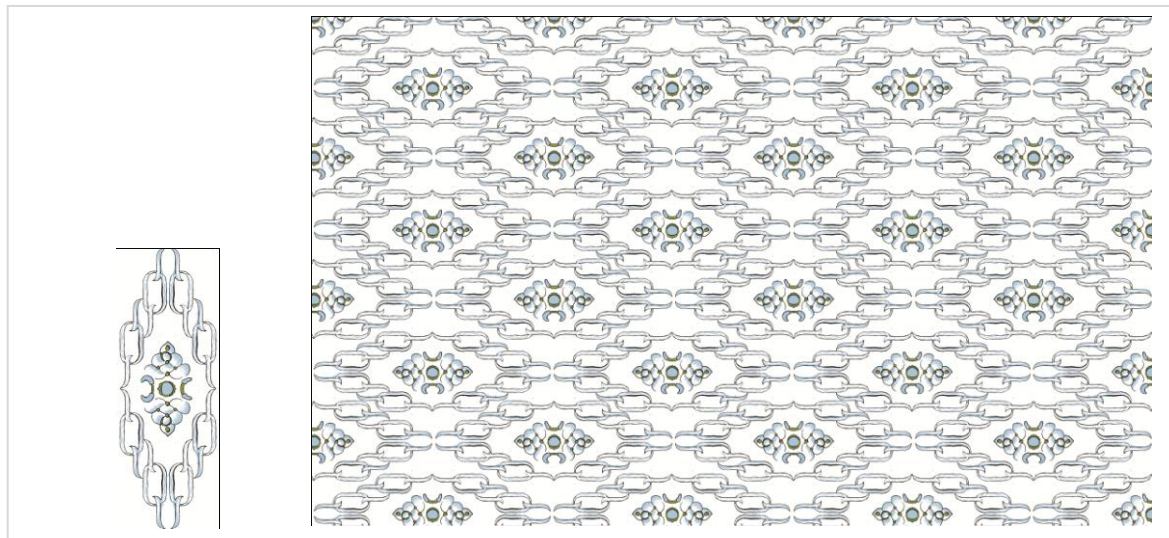


Figura 53 - Projeto para estamparia
Fonte: Do Autor (2011)

A escada presente na imagem serviu como elemento para a criação do projeto de estamparia mostrado na figura 54, esta foi rebatida e os formatos retirados dos “vãos das escadas” redistribuídos, as flores foram acrescentadas para suavizarem as formas geométricas.



Figura 54 - Projeto para estamparia
Fonte: Do Autor (2011)

Apenas um detalhe retirado da cadeira presente no fundo da cena serviu para a criação do módulo e sua repetição presentes na figura 55.

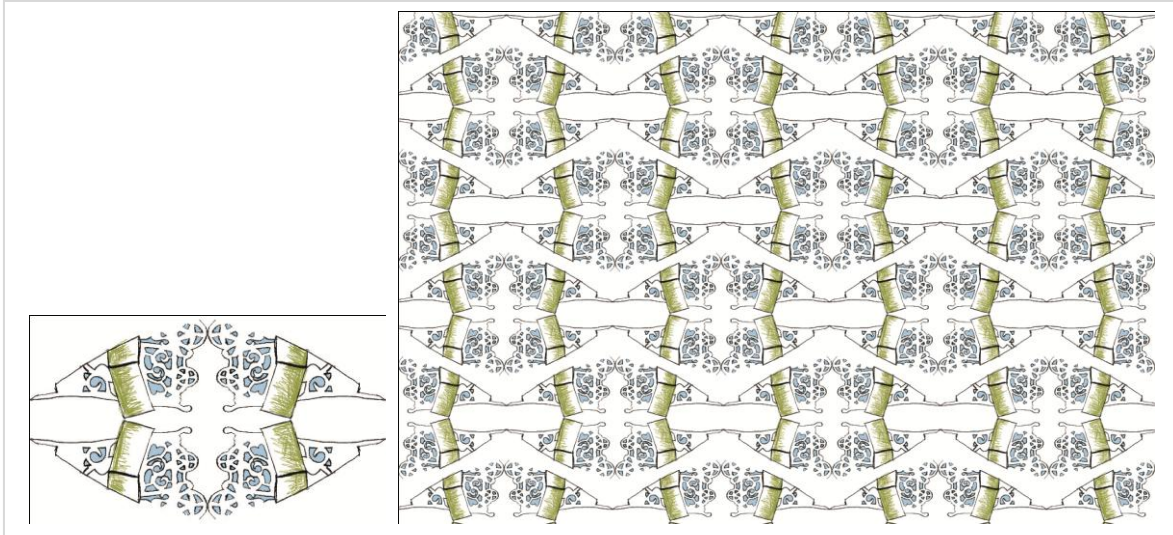


Figura 55 - Projeto para estamparia
Fonte: Do Autor (2011)

Para a criação do módulo para repetição mostrado na figura 56 foi utilizado como referência uma pintura presente no fundo da imagem, que foi combinada com outro elemento presente na parede da cena.

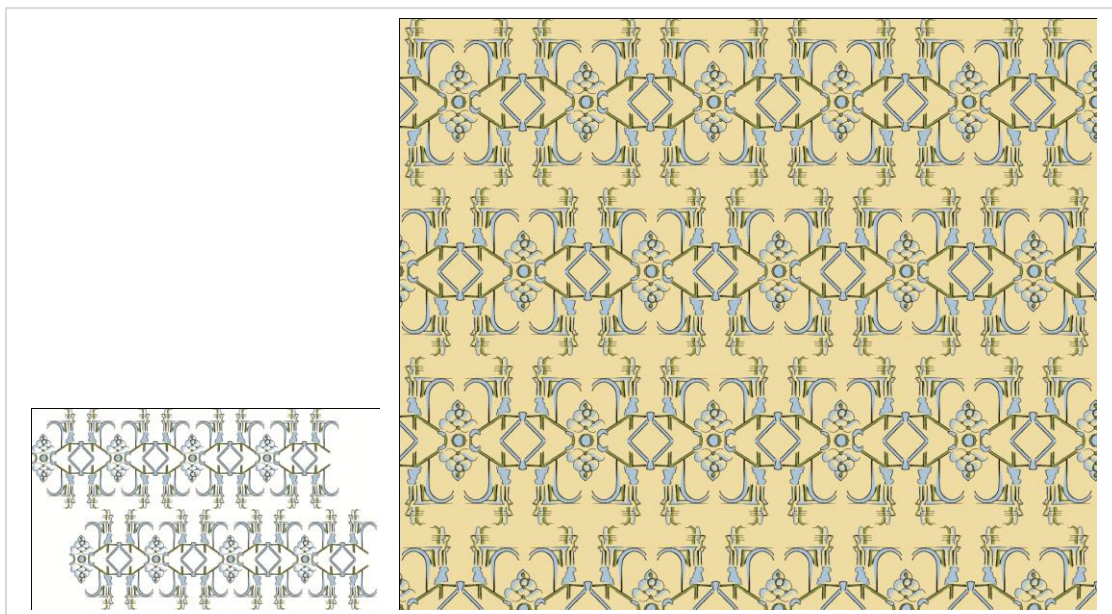


Figura 56 - Projeto para estamparia
Fonte: Do Autor (2011).

Após utilizados os referenciais de objetos presentes na imagem, pensou-se em utilizar a expressão corporal durante a dança para compor um novo módulo para repetição, na figura 57 pode ser visto o módulo e sua repetição, que nesse caso foi feita por deslizamento, ou seja, o módulo foi repetido com deslocamento vertical para que o ritmo se altere e a repetição se torne menos perceptível.

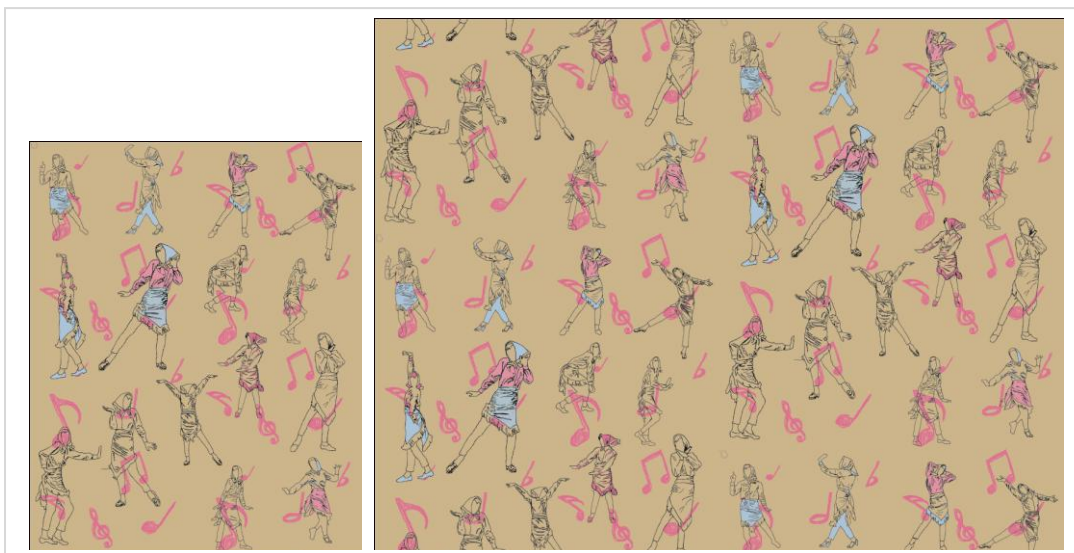


Figura 57 - Projeto para estampa
Fonte: Do Autor (2011)

Na figura 58 os elementos foram recombinaados e sua abordagem foi alterada, se utilizando de ovas para criar ritmo e as notas musicais que nos remetem à música, novamente o módulo foi repetido com deslizamento horizontal.

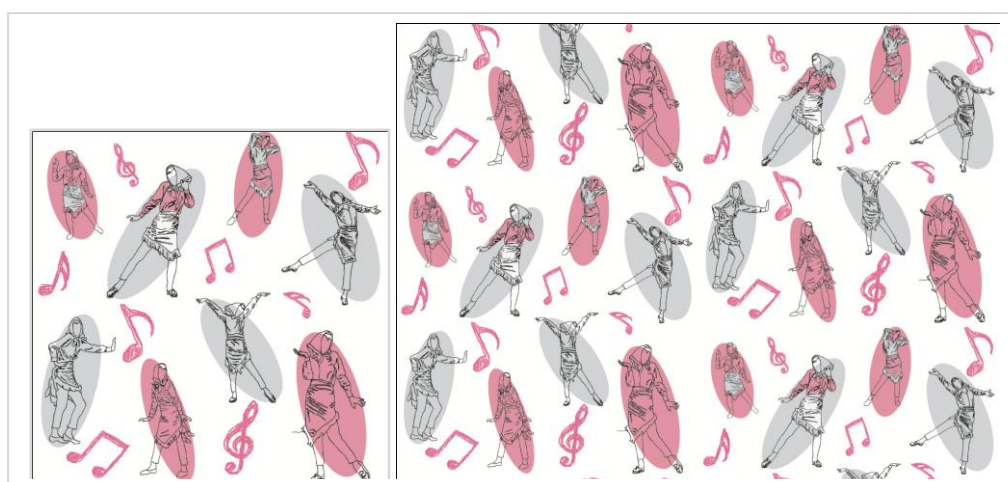


Figura 58 - Projeto para estampa
Fonte: Do Autor (2011)

A Cena mostrada na figura 59 serviu como fonte imagética para a criação das próximas estampas,



Figura 59 - Cena do filme "Cinderela em Paris"
Fonte: Cinderela... (2010)

Na figura 60 os projetos criados a partir da cena selecionada, foram retirados elementos lineares encontrados na escadaria e nas paredes da cena selecionada, e a flor gérbera foi incorporada nos projetos para suavizar o caráter geométrico.



Figura 60 - Projeto para estampa
Fonte: Do Autor (2011)

O próximo estudo desenvolvido tomou como inspiração a cena de dança da musica “*Think Pink*”, mostrado na figura 61.



Figura 61 - Cena do filme "Cinderela em Paris"
Fonte: Cinderela... (2010)

Uma parte da imagem foi redesenhada e rebatida, construindo um módulo de repetição livre, o que possibilita que a repetição seja mais fluida e menos visível, como mostrado na figura 62.

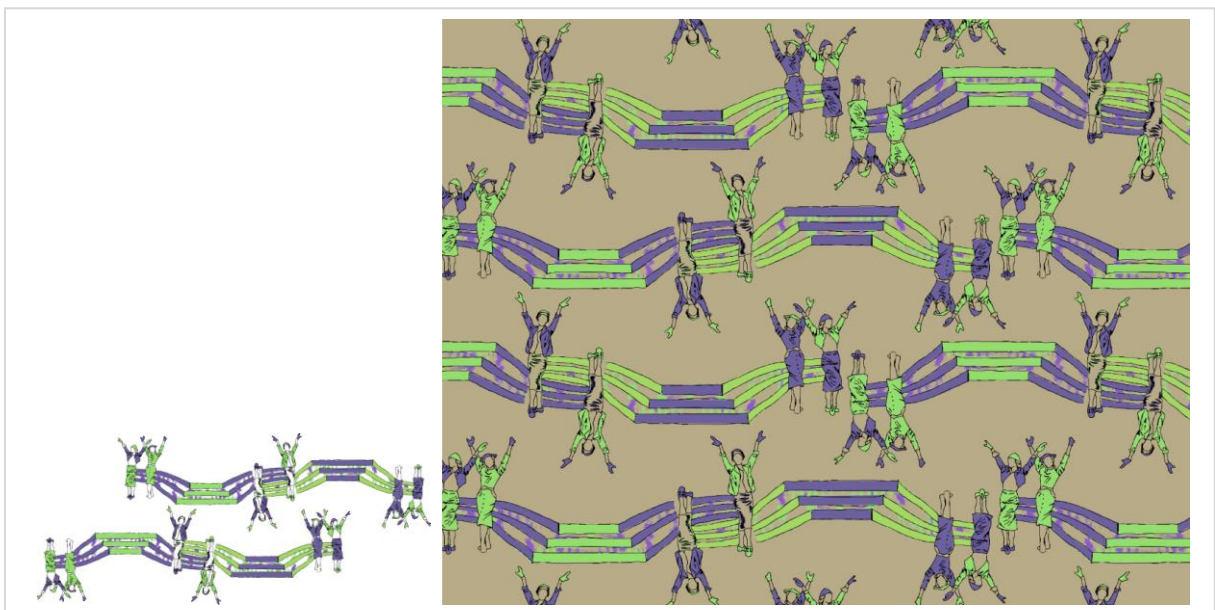


Figura 62 - Projeto para estamparia
Fonte: Do Autor (2011)

c) Magnólia - O Barco das Ilusões

O processo de criação do filme Magnólia se deu de forma diferente dos outros, a princípio foram recolhidas imagens contendo a flor, essas foram desenhadas novamente a mão (Figura 63), estudadas e reorganizadas de modo a criar possíveis estampas.

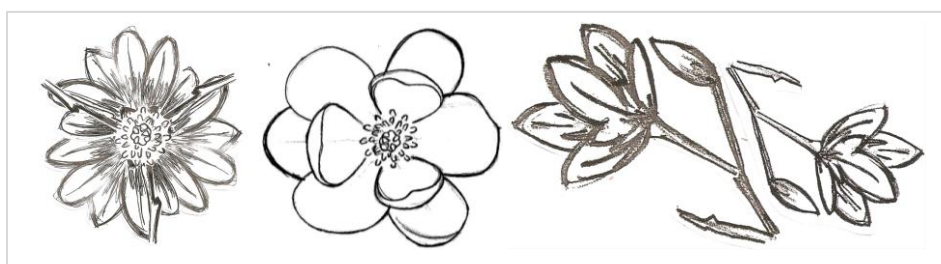


Figura 63 - Desenhos de observação da flor magnólia
Fonte: Do Autor (2011)

Na figura 64 podemos ver algumas das primeiras tentativas geradas se utilizando das flores como elemento compositivo principal.

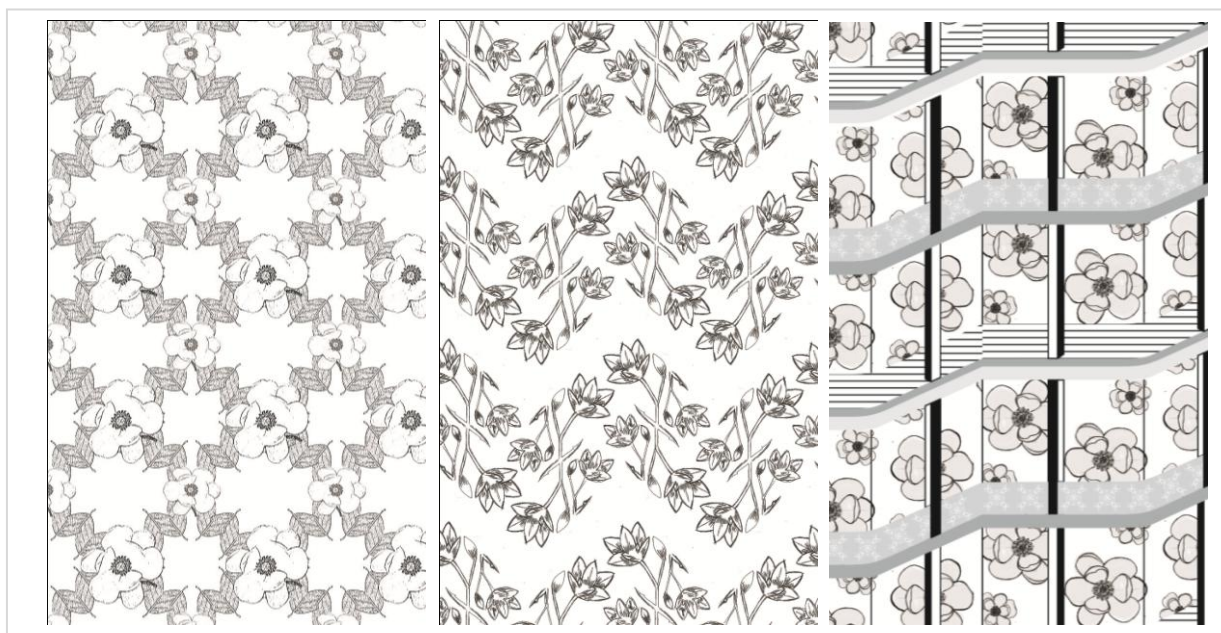


Figura 64 - Projetos para estamparia
Fonte: Do Autor (2011)

Após esse estudo preliminar pensou-se então em utilizar como inspiração a cena da figura 65, que mostra a faixa entalhada que faz parte do navio onde se passa o filme, criando assim um barrado originado a partir dos desenhos de observação da flor.



Figura 65 - Cena do filme "Magnólia"
Fonte: Magnólia...(2005)

Na figura 66 podemos observar os resultados do estudo que partiu da ideia de criar uma faixa ou barrado se utilizando da flor como referência. Uma forma obtida a partir dos desenhos rebatida para formar o barrado.



Figura 66 - Projeto para estampa - Faixas
Fonte: Do Autor (2011)

Ainda utilizando a mesma forma originada a partir dos desenhos de observação criou-se a repetição da figura 67, que de certa forma lembra a clássica estampa *pied-de-poule*.

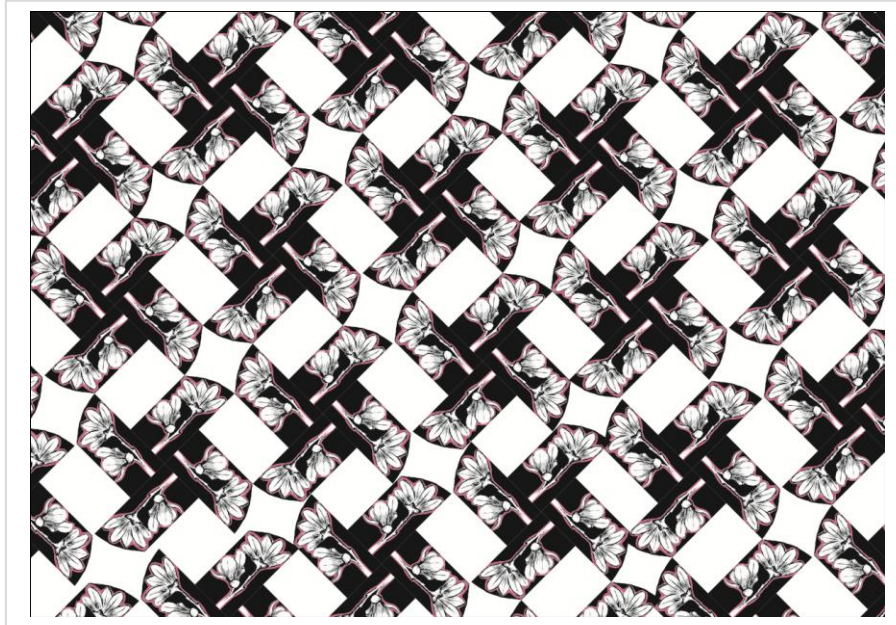


Figura 67 - Projeto para estamparia
Fonte: Do Autor (2011)

A alternativa da figura 68 foi desenvolvida a partir dos desenhos de observação, a rede com formato hexagonal se deu devido a união de três flores com seus caules, que quando estendidos serviram como elemento de conexão entre as flores grandes e as menores.

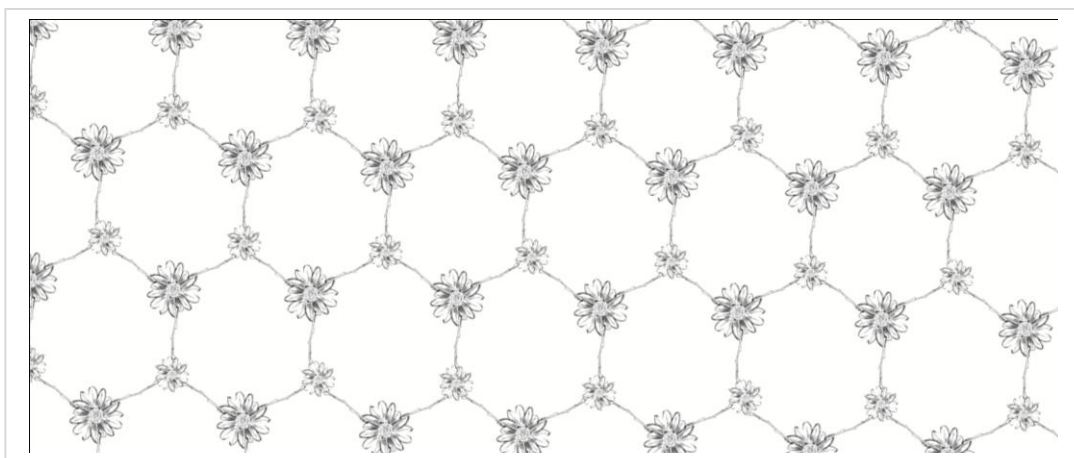


Figura 68 - Projeto para estamparia
Fonte: Do Autor (2011)

Na tentativa mostrada na figura 69 procurou-se utilizar também o caule das flores para compor um listrado irregular, com linhas despreocupadas e a gradação no tamanho das flores.

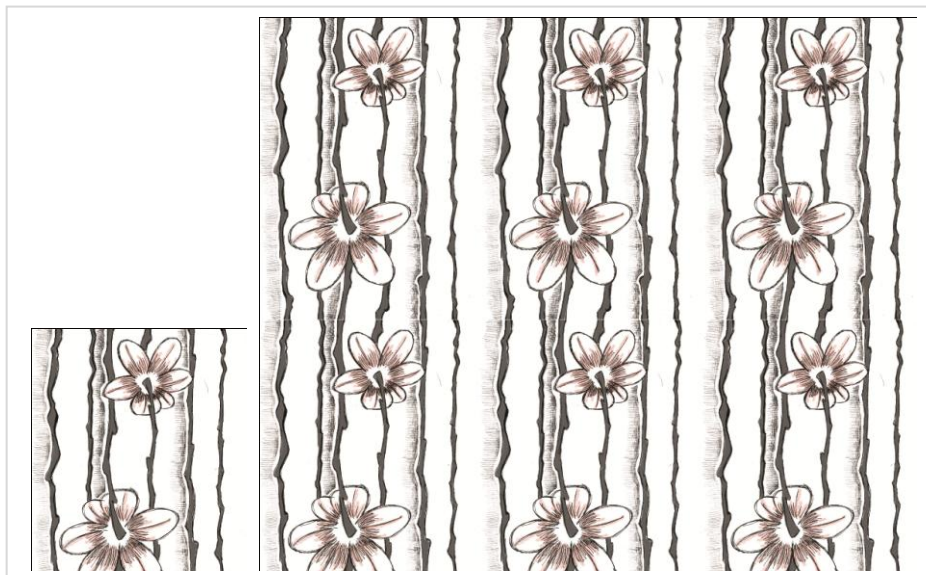


Figura 69 - Projeto para estamparia
Fonte: Do Autor (2011)

Após estas alternativas buscou-se tentar unir o floral com cenas retiradas do filme, como exemplo a figura 70 em que a flor magnólia é inserida no formato retirado do barrado presente no barco.

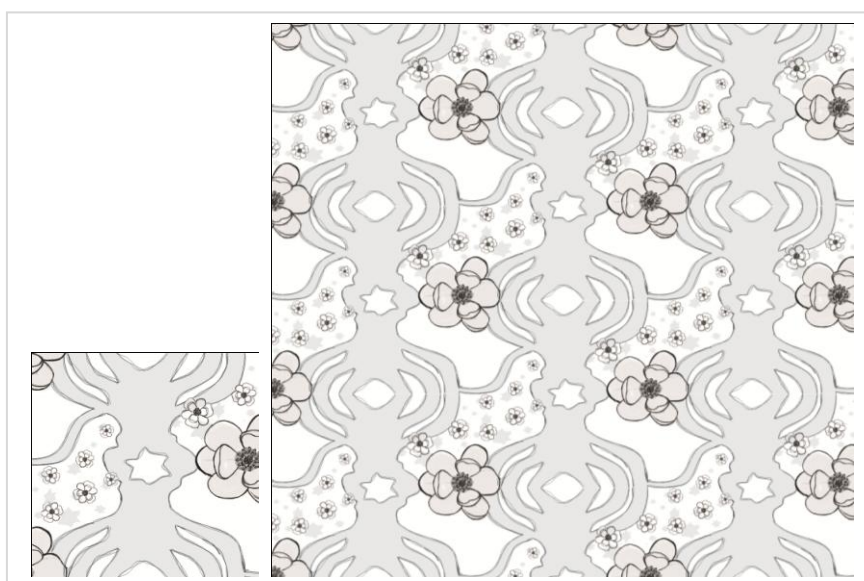


Figura 70 - Projeto para estamparia
Fonte: Do Autor (2011)

Após estas tentativas trabalhou-se, assim como nos outros filmes, com as imagens do filme. A primeira cena escolhida para isso se passa durante o número musical “*Ol’ man river*” onde são mostradas cenas dos homens fazendo colheita de algodão (Figura 71).



Figura 71 - Cena do filme "Magnólia"
Fonte: Magnólia...(2005)

Na figura 72 as estampas criadas a partir da imagem selecionada.

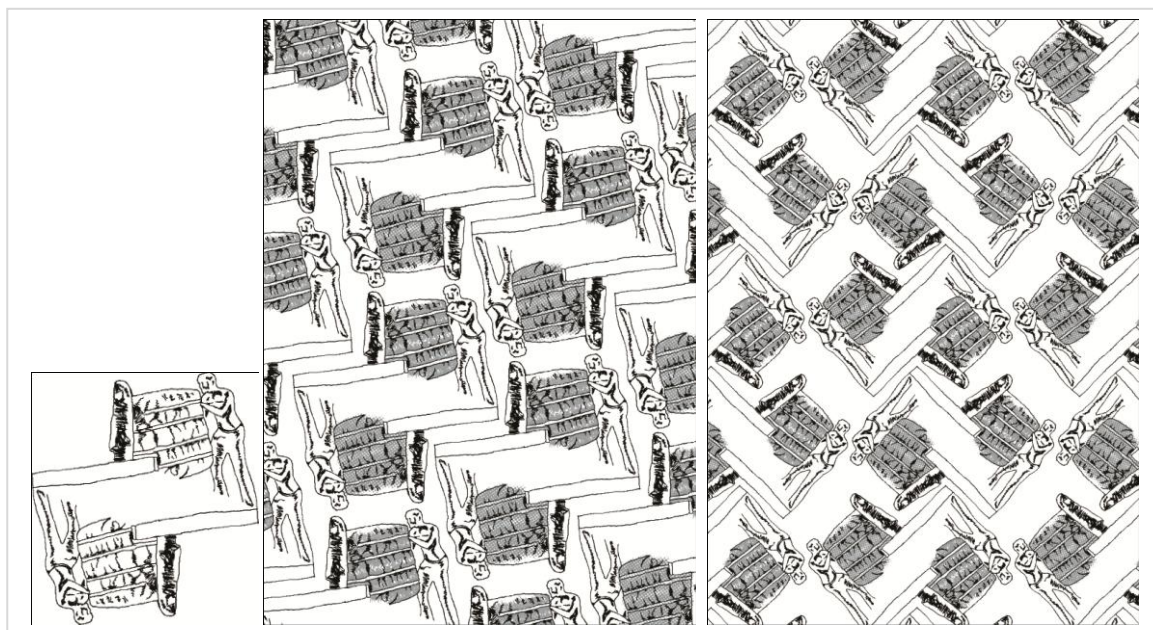


Figura 72 - Projetos para estamparia
Fonte: Do Autor (2011)

Outra cena selecionada do mesmo numero musical (Figura 73), mostra os homens remando em uma espécie de barco.



Figura 73 - Cena do filme "Magnolia"
Fonte: Magnolia...(2005)

A imagem de dois homens remando foi retrabalhada e utilizada na criação da alternativa mostrada na figura 74, os elementos foram dispostos de forma que de longe se dê a impressão de ser um padrão listrado, tendo seu ritmo alterado pela alternância dos personagens.

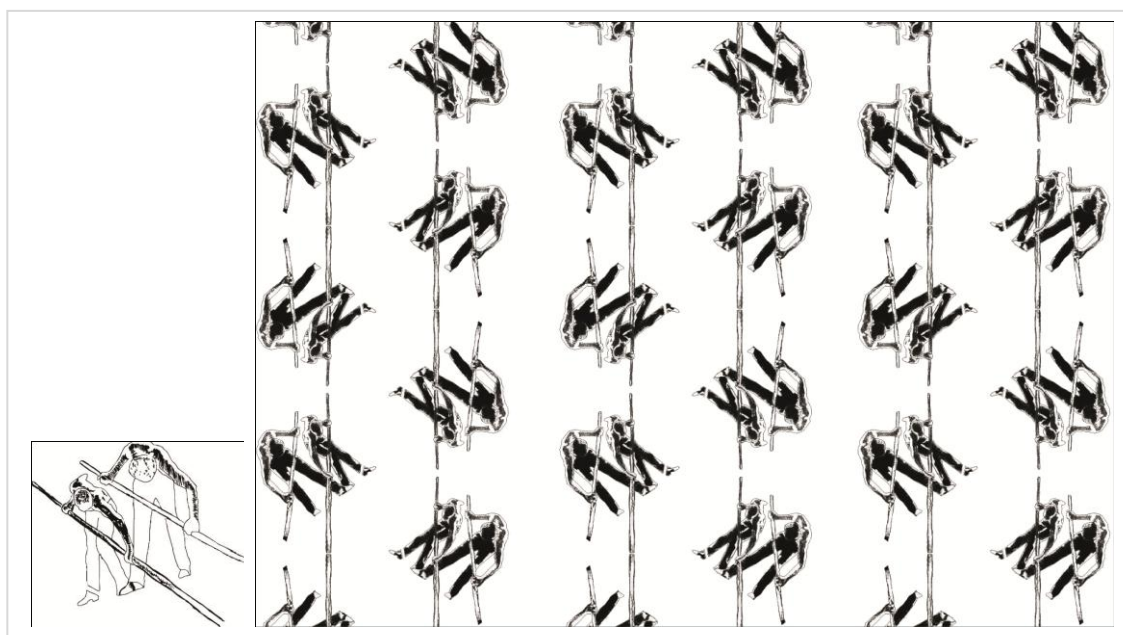


Figura 74 - Projeto para estampa
Fonte: Do Autor (2011)

A cena da figura 75 é composta de diversos elementos e, portanto foi selecionada como base para a obtenção das próximas alternativas.



Figura 75 - Cena do filme "Magnolia"
Fonte: Magnolia...(2005)

O detalhe do “barrado” do barco foi utilizado como inspiração para a criação da estampa mostrada na figura 76, neste caso o uso dos desenhos da flor Magnólia foi retomado.

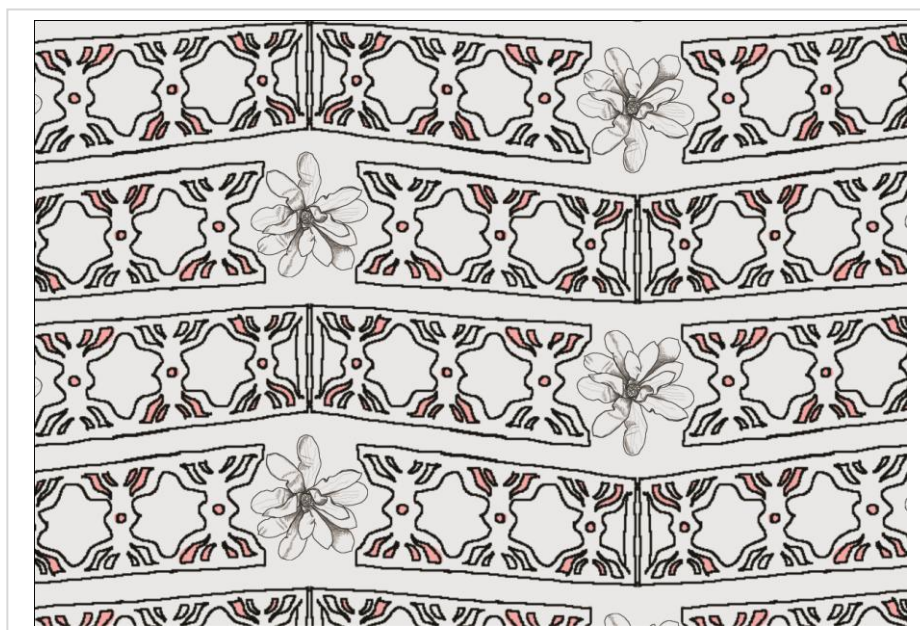


Figura 76 - Projeto para estamparia.
Fonte: Do Autor (2011)

Na figura 77 foi utilizada novamente a cena do filme como inspiração, porém nesta estampa foram empregados dois desenhos diferentes da flor magnólia. A estampa foi disposta no sentido horizontal, com faixas bem definidas.



Figura 77 - Projeto para estampa
Fonte: Do Autor (2011)

3.3 Fase de realização

Nesta fase são especificados todos os detalhes técnicos pertinentes aos projetos selecionados, bem como o desenvolvimento dos modelos e os resultados obtidos durante o processo.

3.3.1 Configuração dos detalhes

Tendo a fase de geração de alternativas de design terminada, foram então selecionados os projetos e organizados conforme suas coleções.

As estampas originadas a partir do filme “Nasce Uma Estrela” são produzidas com a técnica de carimbos artesanais.

O filme “Cinderela em Paris” teve suas estampas impressas digitalmente, das alternativas geradas quatro delas foram produzidas em cetim nas dimensões 1,40x2m, devido às restrições da impressora que possibilita apenas esta largura.

As estampas do filme “Magnólia – O Barco das Ilusões” foram separadas em duas linhas distintas; uma delas sendo intitulada “Magnólia”, que possui 3 desenhos contendo temas florais, e a outra linha chamada “Mississipi”, que possui a mesma quantidade de estampas da outra linha, porém estas são compostas de figuras humanas, as estampas deste filme foram feitas no método de impressão a quadros, através de tela serigráfica emulsionada.

3.3.2 Desenvolvimento de modelos

As alternativas de design selecionadas tiveram seus protótipos produzidos seguindo as especificações de cada coleção, neste tópico serão mostradas as alternativas selecionadas bem como suas especificidades.

a) Nasce Uma Estrela

Na figura 78 pode ser vista a estampa “*Offices*” produzida com carimbo artesanal e impressa com tinta para tecido.



Figura 78 - Estampa artesanal "*Offices*"
Fonte: Do Autor (2011)

As bandeiras de cores desenvolvidas para a estampa “Offices” podem ser observadas na figura 79.



Figura 79 - Bandeiras de cores da estampa
Fonte: Do Autor (2011)

A estampa artesanal mostrada na figura 80 teve seu carimbo produzido com barbante, e foi impressa em tecido de algodão. O motivo foi reproduzido por translação, onde sua repetição se dá reproduzindo a modulação exatamente igual lado a lado.

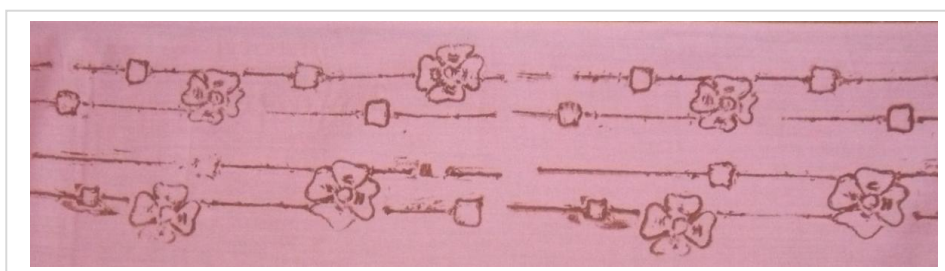


Figura 80 - Estampa "Poppy"
Fonte: Do Autor (2011)

A estampa “Pity”, mostrada na figura 81, possui como diferencial o fato de que devido a versatilidade do carimbo produzido as formas puderam ser distribuídas no tecido de forma aleatória; outra grande característica presente em todas as estampas artesanais é que devido à quantidade de tinta utilizada, e até mesmo à força aplicada no ato da impressão, cada elemento acaba sendo levemente diferente dos outros.



Figura 81 - Estampa "Pity"
Fonte: Do Autor (2011)

b) Cinderela em Paris

Para o filme "Cinderela em Paris" foram selecionadas quatro estampas distintas, sendo que duas contendo figuras humanas e as outras duas a mistura de padrão geométrico com florais.

Estampa "Bubble"

A estampa "Bubble" impressa digitalmente pode ser vista na figura 82. Sua composição se utiliza de diferentes planos de repetição (faixas), tendo dentro destas distintas áreas de interesse, a faixa contendo a figura humana se utiliza de translação rotacional, onde o elemento se repete modificando seu eixo de rotação, ao mesmo tempo em que os elementos contidos no fundo da imagem são repetidos através de pura translação, sem alteração em sua rotação. A segunda faixa, contendo os balões se utiliza de gradação de tamanho (dilatação) e variação de cor para conferir ritmo à composição.



Figura 82 - Estampa "Bubble"
Fonte: Do Autor (2011)

Estampa "Escalier"

A estampa "Escalier" (Figura 83) foi também produzida através de impressão digital em cetim. A imagem trabalhada inicialmente foi espelhada e encaixada de forma que sua repetição se tornasse quase imperceptível, após esse processo, o módulo foi repetido por translação.



Figura 83 - Estampa "Escalier"
Fonte: Do Autor (2011).

Estampa “*Monmartre*”

A fotografia da estampa “*Montmartre*” pode ser vista na figura 84. Os elementos ovais ou losangulares contidos na estampa foram obtidos se utilizando dos conceitos de simetria bilateral, onde ambos os lados do elemento são geometricamente iguais. Os motivos florais foram dilatados e repetidos para compor uma diferente área de interesse dentro da estampa.

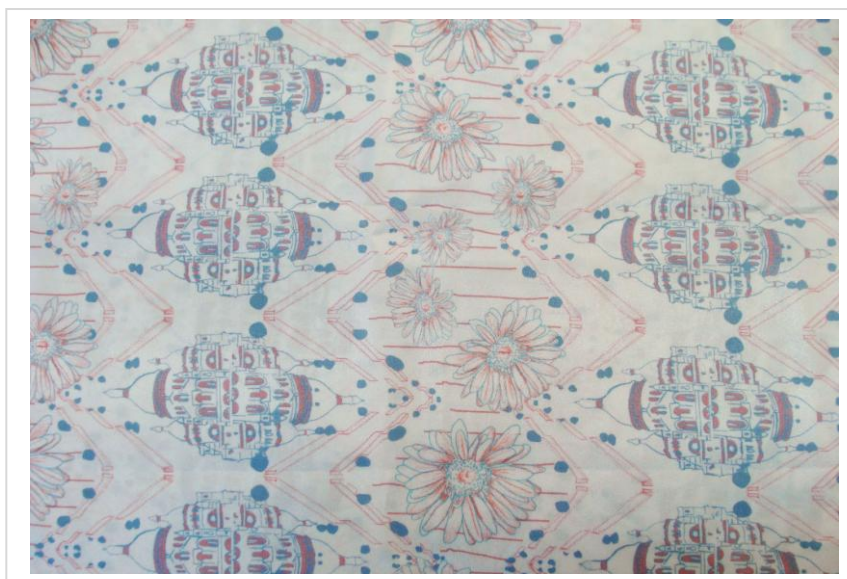


Figura 84 - Estampa “*Montmartre*”

Fonte: Do Autor (2011)

Estampa “*Lovely*”

O resultado da estampa “*Lovely*” se encontra na figura 85, esta estampa, se utilizou da simetria bilateral na construção dos elementos triangulares e ogivais que compõe o desenho, o tema floral sofreu dilatação em sua repetição.



Figura 85 - Estampa "Lovely"
Fonte: Do Autor (2011)

c) Magnólia – O Barco das Ilusões

As estampas desenvolvidas a partir do filme “Magnólia” foram impressas através do processo de impressão a quadros, o que possibilitou uma maior experimentação, devido aos custos serem bastante inferiores à impressão digital.

Linha “Magnólia”

Na figura 86 pode-se ver a estampa da coleção magnólia impressa sobre tecido de algodão, juntamente com o elemento de repetição. O elemento inicial foi repetido utilizando-se um eixo de simetria, criando nova modulação, que quando repetida compôs com o fundo áreas cheias e vazadas criando novas formas no desenho.

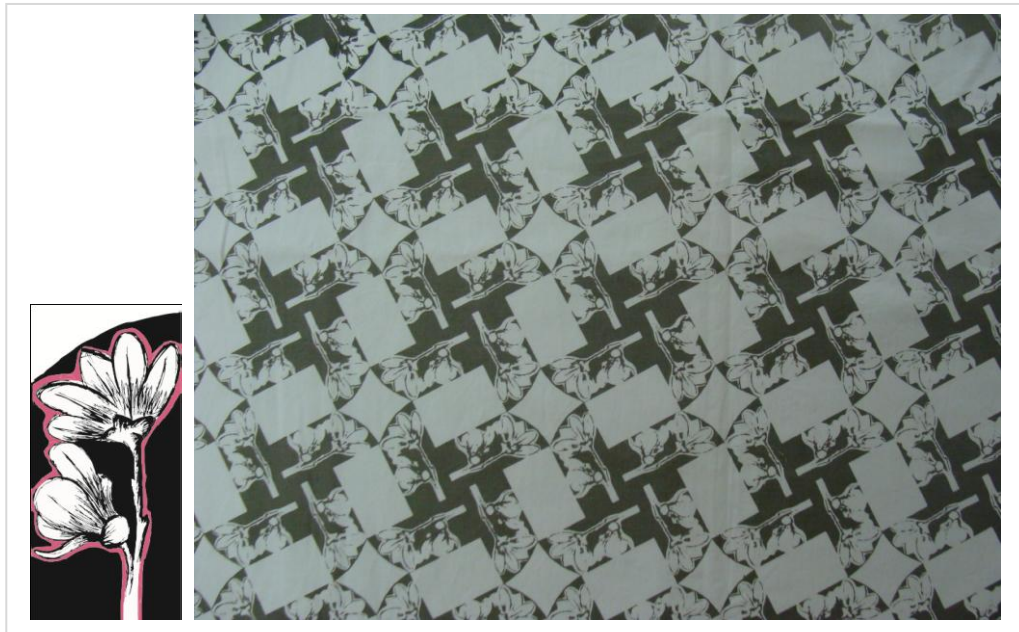


Figura 86 - Estampa Magnólia 1 e módulo de repetição
Fonte: Do Autor (2011)

Na figura 87 um exemplo das possibilidades de experimentação na impressão a quadros. Na direita pode ser vista a mesma modulação da estampa do lado esquerdo impressa em duas cores com a sobreposição das imagens, dando novo ritmo à estampa inicial, através de simetria rotacional foi composto o padrão, que quando unido transformou-se em uma composição hexagonal.

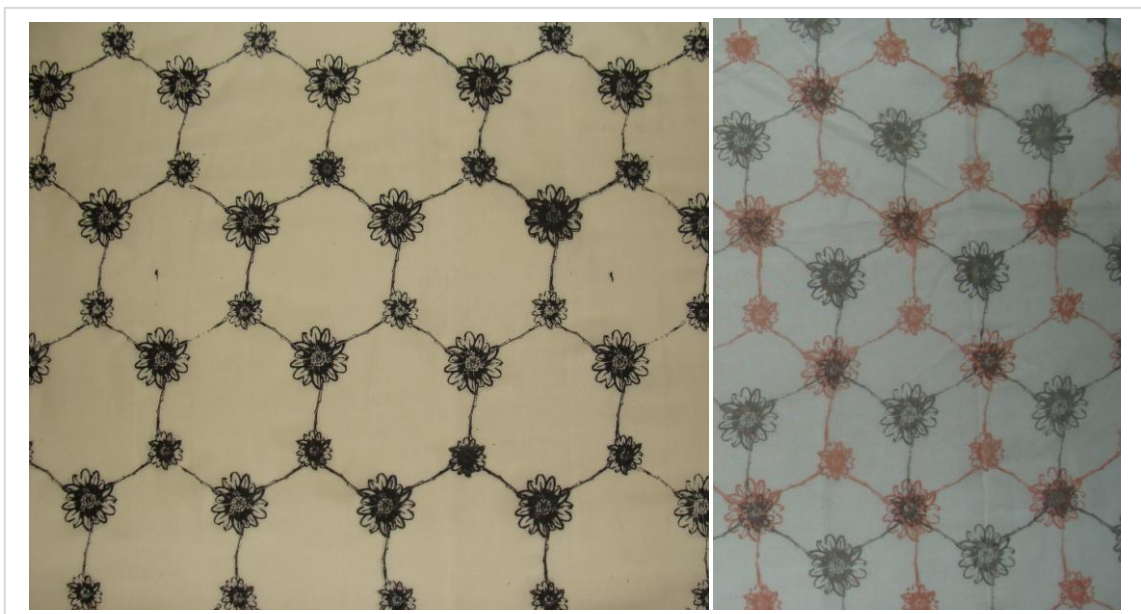


Figura 87 - Estampa Magnólia 2 e variação de rede
Fonte: Do Autor (2011)

Na figura 88 o tecido impresso a quadros em tecido de algodão, com três cores diferentes de tinta, possuindo desenho predominantemente vertical, onde as linhas irregulares deixam o fundo sobressalente, e com o elemento flor em dois tamanhos diferentes (dilatação). A característica maior deste desenho é o linear.



Figura 88 - Estampa Magnólia 3
Fonte: Do Autor (2011)

Na figura 89 as bandeiras de cores feitas a partir do módulo da estampa.



Figura 89 - Bandeiras de cores
Fonte: Do Autor (2011)

Linha “Mississipi”

Utilizando como fonte de inspiração o trabalho do homem da virada do século XIX a linha de estampas “Mississipi” se vale da figura humana como elemento compositivo nas estampas. Esta linha , assim como a linha “Magnólia”, foi feita com impressão a quadros sobre tecidos de algodão.

A primeira estampa desta coleção pode ser vista na figura 90, o padrão linear que tem seu ritmo dado pela alternância horizontal da imagem.



Figura 90 - Estampa *Mississippi* 1 com variação da cor do fundo e da forma
Fonte: Do Autor (2011)

A segunda estampa escolhida para esta linha pode ser vista na figura 91. Com a figura humana predominantemente linear buscou-se que a estampa possuísse composição com ritmo em diagonal, o qual é acentuado pela cor escura da linha e texturas e uma cor de contraste a qual fica sob a imagem principal.



Figura 91 - Estampa *Mississippi* 2
Fonte: Do Autor (2011)

Na figura 89 a terceira alternativa eleita para a linha, assim como as outras desta coleção, foi impressa através do processo de estamperia a quadros, nesta estampa novamente as diferentes áreas de interesse criam diferentes faixas que podem ser utilizadas em separado, a diatção no tamanho dos elementos florais, a conexão formal através da linha e a translação bilateral foram utilizadas nesta para conferir ritmo ao produto final.

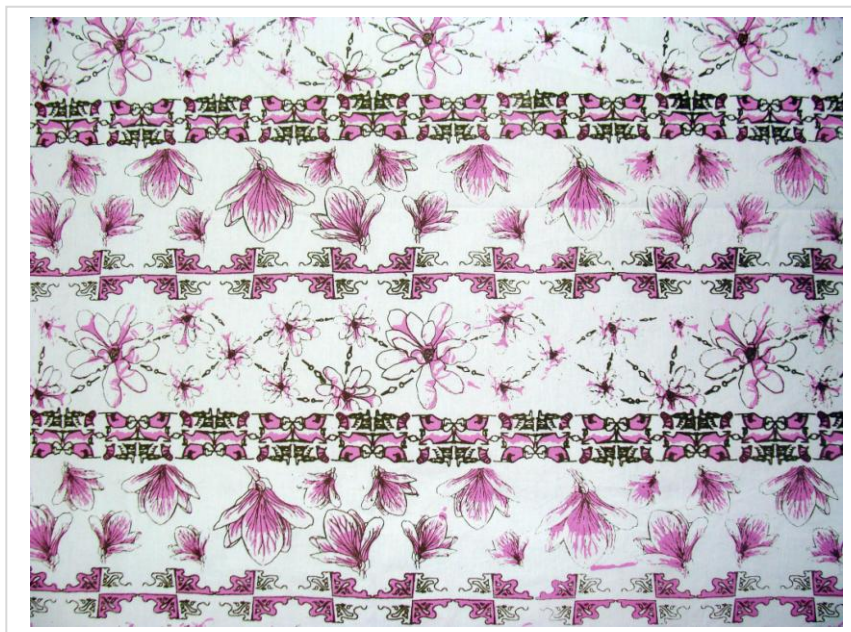


Figura 92 - Estampa *Mississippi 3*

Fonte: Do Autor (2011)

4 RESULTADOS E DISCUSSÕES

Considerando o fato de que houve mudanças no decorrer da presente investigação, o resultado final apresentado foi coerente com a proposta pensada em um primeiro momento. No início da realização deste projeto pensava-se em utilizar como fonte de *inspiração* e *referência* os quatro filmes mais representativos dos *Musicais*, no entanto, fez-se a opção por três. O fator tempo foi determinante para a tomada de decisões, que resultou em três coleções distintas, tanto ao seu aspecto do desenho de superfície, quanto a aspectos de produção (manual, semi-industrial e digital). Acredita-se que de um modo geral as alternativas obtidas no decorrer desta pesquisa foram bastante satisfatórias, as estampas produzidas atenderam aos requisitos eleitos na fase de projeto, com a união do estilo clássico com moderno – *moda* - e floral com geométrico – *estampa*-.

Com o intuito de fazer uma verificação acerca da aplicabilidade das estampas desenvolvidas em peças de vestuário, foi produzida uma espécie de editorial de moda, utilizando os tecidos impressos emulando vestidos, e o resultado pode ser visto nas figuras 93 e 94.



Figura 93 - Editorial da Coleção Magnólia
Fonte: Do Autor (2011)

Através das fotos foi possível perceber que as estampas, apesar de terem sido concebidas partindo-se de um referencial pouco, ou até mesmo nunca

trabalhado, podem atingir um público que não tenha conhecimento dos filmes da qual as imagens foram originadas. As resultantes dessa pesquisa foram estampas diferenciadas e de certo modo lúdicas, pela larga utilização de cor em algumas coleções e também pelos *motivos* inusitados utilizados em suas construções através de suas *redes e rebatimentos*.



Figura 94 - Editorial das estampas "Lovely", "Escalier" e "Offices"
Fonte: Do Autor (2011)

Como experiência pessoal em pesquisa teórico/prática, este estudo foi bastante engrandecedor, pois foi possível aprofundar o conhecimento na área do Design de Superfície e do produto, bem como conhecer um pouco mais deste gênero do cinema clássico, bem como o saber mais através da história e das biografias e pesquisas de campo (documentários e filmes relacionados ao tema). O aprendizado, iniciado no período de coleta de dados para o desenvolvimento da monografia, foi maximizado durante o decorrer dos créditos do curso. Com os novos conhecimentos adquiridos neste período foi possível direcionar o foco do projeto e experimentar diferentes abordagens dentro do design de superfície, sobretudo no campo da estamparia têxtil.

Cada filme teve suas especificidades pensadas para que pudessem se adequar à proposta que, de certa forma, acabou tendo fundo investigativo. No filme "Magnólia - O Barco das Ilusões" foi explorado o enredo do filme, buscando os tecidos

de algodão, largamente empregados naquela época, tal como as cenas mostrando os trabalhadores nas lavouras de algodão. Para os filmes "*Nasce Uma Estrela*" e "*Cinderela em Paris*" as referências para a escolha dos tecidos foram buscadas nas décadas de lançamento ou nas décadas que os filmes eram ambientados, sendo assim foi eleita a década de 1950, repleta de tecidos luxuosos. O fator de diferenciação entre os tecidos de um filme para o outro foi a escolha do cetim para a impressão das estampas de "*Cinderela em Paris*", enquanto o outro filme variou entre tecidos leves e pesados.

A propensão à extensa experimentação durante o *Processo Criativo*, combinada com os três diferentes filmes (época, enredo, fotografia e montagem) acabou resultando nas combinações documentadas em texto e imagens no decorrer da presente monografia.

Através das distintas técnicas de impressão foi possível um maior contato com o design de superfície, e assim um entendimento maior dos diferentes processos para cada técnica, pois quando se trata do design de superfície e da estamperia têxtil, a criatividade se faz necessária desde a concepção da proposta até o resultado final que é a impressão têxtil.

A criatividade do designer está portanto no entendimento do todo - *Projeto - Desenho - Produto*. (Gomes, 2001)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia

AQUISTAPASSE, Lusa Rosângela Lopes. **CULTURA MATERIAL: A estampa têxtil como fator de inovação no comércio de tecidos de Lã**. Dissertação de Mestrado. Curso de Engenharia de Produção. Universidade Federal de Santa Maria. RS 2001.

BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe**. São Paulo: Editora Senac, 2006.

EWEN, David. **A História Do Musical Americano**. Rio de Janeiro : Lidador, 1967.

GOMES FILHO, J. **Gestalt do objeto: Sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

LÖBACH, Bernd. **Design Industrial: bases para a configuração dos produtos industriais**. Rio de Janeiro, RJ : Ed. E. Blücher , 2001.

LURIE, Alison. **A Linguagem das Roupas**. Rio de Janeiro, RJ: Rocco. 1997.

MALDONADO, Tomás. **Design Industrial**. Lisboa : Edições 70 , 1991.

MENDES, Valerie; DE LA HAYE, Amy. **A moda do século XX**. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes. 2009.

PARKINSON, David. **The Rough Guide To Film Musicals**. New York, NY: LegoPrint. 2007.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Moda fácil**. São Paulo, SP: Codex, 2003.

SEELING, Charlotte. **Moda: O século dos estilistas 1900-1999**. Italia: Könemann. 1999.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1998.

Bibliografia digital

AMERICAN FILM INSTITUTE. **AFI's Greatest Movie Musicals**. Disponível em: <<http://connect.afi.com/site/DocServer/musicals25.pdf?docID=204>> Acesso em: 02 Jun. 2010.

AQUISTAPASSE, Lusa Rosângela Lopes. **Material de Aula sobre impressão**. 2010.

BOZZOLA, Lucia. **Stanley Donen** - Biography. Disponível em:<
<http://www.allmovie.com/artist/stanley-donen-88027/bio>>. Acesso em 18 dez 2010.

CARMELO, Bruno. 2011. **A Velhice dos Clássicos**. Disponível em:<
<http://www.outraspalavras.net/2011/07/07/a-velhice-dos-classicos/>> Acesso em 05 set 2011.

DURÁN, Claudia. 2009. **Technicolor, o cinema de cores vivas**. Disponível em:<
<http://www.mundocor.com.br/cores/technicolor.asp>>. Acesso em 02 set. 2011.

EDUKBR. Disponível em:< <http://www.edukbr.com.br>> Acesso em: 01 Jun. 2010.

FENTON, Serena. 2005. **Anni Albers** - Bauhaus Textiles. Disponível em:<
<http://layersofmeaning.org/archives/000210.html>>. Acesso em 06 set 2011.

GARCIA, Cláudia. Anos 50: A época da feminilidade. **Almanaque Folha: Especial Moda. Set, 2007**. Disponível em: < <http://almanaque.folha.uol.com.br/anos50.htm>>. Acesso em 05 jan. 2011.

IMPERIAL War Museum. [2008]. **Doris Zinkeisen**. Disponível em:<http://www.iwm.org.uk/upload/package/99/artists/doris_zinkeisen.html>. Acesso em 23 dez 2010.

LAD, Kashmira. 2006. **1950's Clothing** - Fifties Fashion. Disponível em:<
<http://www.buzzle.com/articles/1950s-clothing-fifties-fashion.html>>. Acesso em 02 set 2011.

LAMBERT, Gavin. **George Cukor**: On Cukor. 2002. Disponível em:<<http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/george-cukor/on-cukor/564/>>. Acesso em 21 dez 2010.

LUGOWSKI, David. **James Whale**: Senses of cinema.2005. Disponível em:<<http://www.sensesofcinema.com/2005/great-directors/whale/>>. Acesso em 21 dez 2010.

MITCHELL, Sandy. 2002. **All About Givenchy**. Disponível em:
<http://www.essortment.com/lifestyle/givenchy_smkb.htm>. Acesso em 15 jan 2011.

MEDEIROS. **Fibras**.1995. Disponível em:<www.bndes.gov.br/...fibras.pdf>. Acesso em 12 nov 2011.

MOODY, Gary. [2007]. **Irene Sharaff**. Disponível em: <http://theoscarsite.com/whoswho3/sharaff_i.htm>. Acesso em 14 dez 2010.

_____, Gary. [2007]. **Edith Head**. Disponível em: <http://theoscarsite.com/whoswho/head_e.htm>. Acesso em 14 dez 2010.

PAUL Mayhew Fine Art. [2010]. **Doris Zinkeisen and Anna Zinkeisen Exhibition**. Disponível em: <<http://www.paulmayhew.co.uk/Zinkeisenpage.htm>>. Acesso em 23 dez 2010.

PIROCH, Sigrid. 2000. **Anni Albers's Bauhaus Loom, Hand Looms** – The Spinning Wheel Sleuth, Supplement 3, Maio 2000, p 11-14. Disponível em: <http://www.artsstudio.org/anni_albers.htm>. Acesso em 06 set 2011.

SAYURI, Juliana. 2010. **História dos Tecidos** – Idade Contemporânea. Disponível em: <<http://modaspot.abril.com.br/tecidos/tecidos-historia/idade-contemporanea?page=5>>. Acesso em 02 set. 2011.

SETARO, André. 2011. **A Cor no cinema: função e disfunção**. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI5094572-EI11347,00-A+Cor+no+cinema+funcao+e+disfuncao.html>>. Acesso em: 02 set. 2011.

TRIGO, Régis. **Dono de algumas obras-primas mas geralmente subestimado: um dos grandes diretores que Hollywood já teve**. 2005. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/perfil.php?id=11595>>. Acesso em 18 dez 2010.

Fontes fotográficas

ALBERS FOUNDATION . **Foto de Anni Albers e a obra Under Way de 1963**. Disponível em: <<http://www.albersfoundation.org/Albers.php?inc=Galleries&g=i680>>. Acesso em 25 nov 2011.

ALISONKERR. **Figurino do filme Sabrina**. 2011. Disponível em: <<http://alisonkerr.wordpress.com/2011/03/20/style-on-film-sabrina/>>. Acesso em 11 nov 2011.

ALTIUS DIRECTORY. **Flor Gérbera**. 2010. Disponível em: <<http://www.altiusdirectory.com/Shopping/images/gerbera.jpg>>. Acesso em 11 ago 2011.

BRUXELAS tecidos. **Estampa Omega News Branco**. 2011. Disponível em:<http://www.bruxelastecidos.com.br/tecidos_produtos.php?catg=3&pagina=10>. Acesso em 18 set 2011.

CINEMASTYLE. **Figurino do filme Ladrão de Casaca**. 2010. Disponível em:<<http://www.cinemastyle.blogspot.com/2010/09/edith-head-fashion-icon.html>>. Acesso em 11 nov 2011.

CORE77. **Lilly Reich e a cadeira MR Side Chair**. 2000. Disponível em:<<http://www.core77.com/AWID/reich.html>>. Acesso em 11 nov 2011.

DOCTOR MACRO. **Filme Um Dia em Nova York**. Disponível em:<http://www.doctormacro.com/Images/Posters/O/Poster%20-%20On%20the%20Town_01.jpg>. Acesso em 20 out 2011.

_____. **Poster Magnólia – O Barco das Ilusões**. Disponível em:<<http://www.doctormacro.com/Movie%20Summaries/S/Show%20Boat%20%281936%29.htm>>. Acesso em 3 fev 2011.

FASHION BUBBLES. **Plantação e tecido de algodão**. 2011. Disponível em:<<http://www.fashionbubbles.com/historia-da-moda/algodao-a-fibra-mais-usada-no-mundo/>>. Acesso em 11 nov 2011.

GUNTASTOLZ. [2011]. **Foto de Gunta Stölzl e tapeçaria para parede de 1927/28**. Disponível em:<http://www.guntastolz.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Wall-Hangings/1482856_PGWmvmk#74320280_dAtBH>. Acesso em 11 nov 2011.

IMPERIAL War Museum. **Human Laundry e Belsen ambos de 1945**. [2008]. Disponível em:<http://www.iwm.org.uk/upload/package/99/artists/doris_zinkeisen.html>. Acesso em 23 dez 2010.

KATHYKAVAN. **Modernist textiles | 1950's & Henry Moore**. 2010. Disponível em:<<http://kathykavan.com/modernist-textiles-1950s-henry-moore>>. Acesso em 14 set. 2011.

LEOCONRADO. **Estampa Bailarinas**. 2009. Disponível em:<<http://leoconrado.com/2009/ilustracao/leeloo-estampas/>>. Acesso em 18 set 2011.

MARIANNE-BRANDT. **Marianne Brandt e uma de suas colagens**. 2008. Disponível em< <http://www.marianne-brandt.com/>>. Acesso em 11 nov 2011.

MOVIE GOODS. **Pôster do filme Cinderela em Paris**. 2009. Disponível em:<http://www.moviegoods.com/movie_poster/funny_face_1957.htm >. Acesso em 03 fev 2011.

_____. **Pôster do filme Nasce Uma Estrela**. 2009. Disponível em:<http://www.moviegoods.com/movie_poster/a_star_is_born_1954.htm>. Acesso em 03 fev 2011.

MOVIEPOSTER. **Pôsteres dos filmes Quatro Irmãos e Da Mesma Carne**. 2002. Disponível em:< http://www.movieposter.com/poster/b70-9729/Little_Women.html >. Acesso em 11 nov. 2011.

PLANTA SONYA. **Flores magnólia** . 2010. Disponível em:<http://www.plantasonya.com.br/wp-content/img/magnolia_sieboldii2.jpg>. Acesso em 20 jun 2011.

POST CARDS from wild wood. **Flor Papoula**. 2009. Disponível em:<<http://postcardsfromwildwood.files.wordpress.com/2009/06/deep-pink-and-black-poppy.jpg?w=450&h=299>>. Acesso em 11 ago 2011.

PROFESSORMORTIS. **Pôsteres dos filmes O homem Invisível e A noiva de Frankenstein**. 2011. Disponível em:<<http://professormortis.wordpress.com>>. Acesso em 11 set 2011.

REVISTA GALILEU. **Casulos do bicho da seda**. [2011]. Disponível em:<>. Acesso em 12 nov 2011.

Filmografia

A STAR is Born. Produzido por Sidney Luft. Escrito por Moss Hart. Dirigido por George Cukor. Estrelado por Judy Garland, James Mason, Jack Carson, Charles Bickford et al. 2 DVDs (176 min.), color.

AGORA seremos felizes. Produzido por Arthur Freed. Escrito por Irving Brecher e Fred F. Finklehoffe. Dirigido por Vincent Minelli. Estrelado por Judy Garland, Margareth O'brien, Mary Astor, Lucille Bremer et al. 2 DVDs (113 min). Color. Oscar de melhor atriz infantil.

AMOR sublime amor. Produzido por Saul Chaplin. Escrito por Ernest Lehman. Dirigido por Robert Wise. Estrelado por Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, Rita Moreno et al. 1 DVD (154 min.), color.

CINDERELA em paris. Produzido por Roger Edens. Escrito por Leonard Gershe e dirigido por Stanley Donen. Musica de George e Ira Gershwin. Intérpretes: Audrey Hepburn, Fred Astaire, Kay Thompson et al. 1 DVD (103 min), color.

MAGNOLIA - O Barco das Ilusões. Produzido por Carl Laemmle Jr. Escrito por Oscar Hammerstein. Dirigido por James Whale. Estrelado por Irenne Dunne, Allan Jones, Charles Winninger, Paul Robeson et al. 1 DVD (110 min aprox.)preto e branco.