



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Engenharias

Guarda-Roupa
Entre a Moda e o Figurino

Maria Afonso Coelho

Relatório de Projeto para obtenção do Grau de Mestre em
Design de Moda
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Professor Doutor José Mendes Lucas
Coorientadora: Professora Doutora Maria Manuela Bronze da Rocha

Covilhã, outubro de 2018

Ao meu pai e à minha irmã.

Agradecimentos

Este projeto não seria possível sem a presença e o apoio de algumas pessoas que se tornaram apoios fundamentais.

Em primeiro lugar agradeço ao meu orientador, Professor Doutor José Mendes Lucas, e à minha coorientadora, Professora Doutora Maria Manuela Bronze da Rocha, que foram incansáveis pela paciência e no apoio à realização deste projeto. Foram sem dúvida o meu maior pilar.

Quero agradecer ao meu pai, Rui, e à minha irmã, Alice, pela capacidade de me orientarem, sem eles perdia-me sem dúvida. E também pelo apoio à fotografia de cena, atrás da câmara e da iluminação, num palco muito improvisado.

À Paula Costa, minha madrinha, pelo amor incondicional e pela ajuda à construção da lingerie.

Agradeço em seguida ao Cláudio Gonçalves pela delicadeza e dedicação às fotografias de moda; e ao New Hand Lab pela disponibilização do espaço.

Agradeço aos amigos que me apoiaram diretamente neste projeto: à Bruna Monteiro, pela motivação e pela beleza à frente da camara; ao Pedro Realinho, pelo carinho e pelo apoio à maquilhagem e cabelos; à Leonor Rodrigues pela imensa amizade, pela força de vontade que me deu e pela disponibilidade para me apoiar enquanto atriz; à Márcia Gomes e à Jeanneth Vieira pela amizade e disponibilidade para se colocarem à frente da camara.

Fora do apoio académico, agradeço aos meus outros amigos, da Covilhã e do Porto, que me deram força de vontade e foram incansáveis no apoio emocional. A eles que me enchem o coração por acreditarem em mim até ao fim.

A todos, o meu imenso obrigada.

Resumo

Este projeto explora o design de Moda e o design de Figurino.

O texto é uma reflexão sobre cada um dos designs, os seus processos de pensamento e os seus desenvolvimentos e execuções. Indica, também, uma alusão do envolvimento da moda com o figurino, no teatro e no cinema, e compara os propósitos de cada um.

Tendo como ponto de partida *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca foram criados e confeccionados uma coleção de moda e um figurino para teatro. Neste texto explica-se o processo de pensamento, de desenvolvimento e execução do design de Moda, do design Figurino e faz-se uma reflexão sobre as semelhanças e diferenças encontradas entre as poéticas associadas a cada um. Reflete-se igualmente sobre a relação da moda com o figurino no teatro e no cinema, e as funções atribuídas a cada um.

Palavras-chave: Design de Moda, Design de Figurino, Vestuário, Teatro

Abstract

This project explores the Fashion design and the Costume design.

The text is a reflection on each of the designs, their processes and their developments and executions. It also indicates an allusion to the involvement of fashion and costumes, in theatre or cinema.

Taking as a starting point *The House of Bernarda Alba*, by Federico García Lorca, a fashion collection and a theatre costume were created and made. In this text is explained the process of thinking, of development and execution of Fashion design, of Costume design, and a reflection is made on the similarities and differences found between the poetics associated with each one. It also reflects on the relationship between fashion and costume in the theater and cinema, and the roles assigned to each.

Keywords: Fashion Design, Costume Design, Clothing, Theatre

Índice de Figuras

Figura 1: Painel de Inspirações	36
Figura 2: Painel de Inspirações	37
Figura 3: Painel Inspirações	38
Figura 4: Painel Público Alvo	39
Figura 5: Painel Ambiente	40
Figura 6: Painel Materiais	41
Figura 7: Painel Cores	41
Figura 8: Esboços de Moda	42
Figura 9: Frentes dos coordenados 1 ao 5	43
Figura 10: Costas dos coordenados 1 ao 5	43
Figura 11: Frentes dos coordenados 6 ao 10	44
Figura 12: Costas dos coordenados 6 ao 10	44
Figura 13: Peças que compõem o Coordenado 1	47
Figura 14: Peças que compõem o Coordenado 2	47
Figura 15: Peças que compõem o Coordenado 3	48
Figura 16: Peças que compõem o Coordenado 4	49
Figura 17: Peças que compõem o Coordenado 5	49
Figura 18: Peças que compõem o Coordenado 6	50
Figura 19: Peças que compõem o Coordenado 7	50
Figura 20: Peças que compõem o Coordenado 8	51
Figura 21: Peças que compõem o Coordenado 9	51
Figura 22: Peças que compõem o Coordenado 10	52
Figura 23: Logótipo SILÊNCIO	53
Figura 24: Imagem da etiqueta SILÊNCIO para bordar	53
Figura 25: Etiqueta SILÊNCIO já bordada	54

Figura 26: Pormenor de um coordenado concluído	56
Figura 27: Fotografia do coordenado 1	57
Figura 28: Fotografia do coordenado 1	57
Figura 29: Fotografia do coordenado 1	57
Figura 30: Fotografia do Coordenado 5	58
Figura 31: Fotografia do Coordenado 5	58
Figura 32: Fotografia do Coordenado 5	58
Figura 33: Fotografia do Coordenado 10	59
Figura 34: Fotografia do Coordenado 10	59
Figura 35: Fotografia do Coordenado 10	59
Figura 36: Fotografia do Coordenado 10	59
Figura 37: Encenação de Elias Andreato, SP, Brasil, 2013	62
Figura 38: Encenação de Maria João Luís, Lisboa, Portugal, 2009	63
Figura 39: Encenação de Altair de Sousa, Goiás, Brasil, 2017	63
Figura 40: Encenação do grupo de teatro Atalaya, Sevilha, Espanha, 2014	63
Figura 41: encenação de Rafael Mallagutti, SP, Brasil, 2015	64
Figura 42: Encenação de Fernando Pivotto, SP, Brasil, 2017	64
Figura 43: Encenação dos alunos finalistas da ESTAL, Lisboa, Portugal, 2015	65
Figura 44: Vestidos e Mantos Negros	67
Figura 45: Vestidos e Mantos Negros	67
Figura 46: Corpetes	67
Figura 47: Corpetes	67
Figura 48: Fotografia de Jaroslaw Datta	68
Figura 49: Esboços de Figurino	69
Figura 50: Ilustração para as cinco irmãs, Ato 1	70
Figura 51: Ilustração para Bernarda, La Poncia e a Criada, Ato 1	71
Figura 52: Ilustração para as cinco irmãs, Ato 2	72
Figura 53: Ilustração para as quatro irmãs, final Ato 3	73

Figura 54: Ilustração para Bernarda, La Poncia e a Criada, Ato 2 e 3	74
Figura 55: Ilustrações para Bernarda	75
Figura 56: Ilustrações para Angústias	76
Figura 57: Ilustrações para Madalena	77
Figura 58: Ilustrações para Amélia	77
Figura 59: Ilustrações para Martírio	78
Figura 60: Ilustrações para Adela	78
Figura 61: Ilustração para La Poncia	79
Figura 62: Ilustração para Criada	79
Figura 63: Pormenor de figurino concluído	81
Figura 64: Fotografia de Bernarda	82
Figura 65: Fotografia de Bernarda	82
Figura 66: Fotografia de Angústias	82
Figura 67: Fotografia de Angústias	82
Figura 68: Fotografia de Adela	83
Figura 69: Fotografia de Adela	83
Figura 70: Fotografias do Ato 1	83
Figura 71: Fotografias do Ato 2	84
Figura 72: Fotografias do Final Ato 3	84

Índice

	Pág.
Agradecimentos	v
Resumo	vii
Abstract	ix
Índice de Figuras	xi
INTRODUÇÃO	1
Motivação	1
Estrutura do Projeto	2
ENQUADRAMENTO TEÓRICO	3
1. MODA	3
1.1. O percurso para a Moda	3
1.2. Andar na Moda	5
1.3. O designer e o processo de Moda	6
2. FIGURINO	9
2.1. O que é o Figurino	9
2.2. O Figurino na História do Teatro Ocidental	11
2.3. Quem faz o Figurino e como o faz	14
3. Moda vs. Figurino	19
DESENVOLVIMENTO PROJETUAL	21
PARTE I	21
1. Proposta	21
1.1. Objetivos Gerais	22
1.2. Objetivos Específicos	22
2. Metodologia Projetual	23
3. Resumo do Texto	25
4. Análise do Texto	29
4.1. Temas da Obra	30
4.2. Personagens	30
PARTE 2	33
1. MODA	33

1.1. Pensamento Inicial	33
1.2. Tendências	34
1.3. Mais Pensamento	35
1.4. Inspirações	36
1.5. Painéis	38
1.5.1. Público-alvo	38
1.5.2. Ambiente	39
1.5.3. Materiais	40
1.5.4. Cores	41
1.6. Esboços	42
1.7. Ilustrações	43
1.8. Memória Descritiva	45
1.9. Marca e Logótipo - SILÊNCIO	52
1.10. Fichas Técnicas	54
1.11. Execução dos Coordenados	55
1.12. Sessão Fotográfica	57
2. FIGURINO	61
2.1. Pensamento Inicial	61
2.2. Encenações e figurinos para <i>A Casa de Bernarda Alba</i>	62
2.3. Mais Pensamento	65
2.4. Inspirações	66
2.5. Esboços	69
2.6. Ilustrações	70
2.7. Memória Descritiva	75
2.8. Fichas Técnicas	80
2.9. Execução dos Figurinos	81
2.10. Fotografia de Cena	82
3. Análise do Projeto	85
Conclusão	87
Bibliografia	89
Anexos	91
Anexo 1: Fichas Técnicas de Moda	93
Anexo 2: Fichas Técnicas de Figurino	127

Introdução

O vestuário é qualquer peça de roupa usada para vestir o corpo humano. Na sua origem, há milhares de anos, a sua função era proteger o homem pré-histórico das mudanças climáticas, mas servia, também já nessa altura para mostrar a força do caçador que envergava a pele do animal feroz que matara.

Desde então, o vestuário era usado com uma função social, e com o evoluir dos tempos, essa função social do vestir foi, também, evoluindo e crescendo.

O uso do vestuário tornou-se também uma norma em todo o mundo. O vestuário difere com as culturas e as sociedades. O estado da nudez passou a ser considerado indecente, em quase todas as sociedades. Na grande maioria também diferencia géneros e posições sociais.

Os propósitos do vestuário também diferem conforme as situações. Armaduras e uniformes, vestidos de gala e *smokings*, *jeans* e *t-shirts*, tudo é vestuário, mas cada peça é usada para uma situação específica, como a guerra, ou o trabalho no hospital, ou uma festa ou simplesmente sair à rua casualmente. Ou então, atores em cena, a representar personagens que vivem estas situações.

Estas são as duas vertentes do vestuário que vão ser exploradas neste projeto: o design de moda e do design de figurino.

A Moda e o Figurino andam lado a lado na criação de vestuário, com objetivos e perspetivas diferentes. Este projeto explora as semelhanças e as diferenças que existem entre as duas áreas, na criação de uma coleção de moda e outra de figurinos para teatro, a partir do mesmo texto dramático.

Como se chega ao conceito num e no outro? Em que é que a ilustração, o desenho técnico ou a ficha técnica podem ser diferentes? Os métodos de confeção são idênticos? São questões a ser respondidas ao longo deste trabalho.

Motivação

Este projeto foi motivado pela vontade de explorar duas áreas que fazem parte do percurso académico da autora. A licenciatura em Design de Figurino e o mestrado de Design de Moda criaram uma oportunidade de perceber em que é que diferem estas áreas que à primeira vista parecem idênticas, por lidarem, ambas, com o vestuário. Também, o gosto pessoal está implícito na ideia para o projeto e, de certa forma, a vontade de perceber até que ponto é

possível trabalhar nas duas áreas, sem que se nenhuma se sobreponha à outra ou, então, juntando-as às duas.

Estrutura do Projeto

Neste trabalho tentou-se criar uma linha de pensamento que refletisse o projeto em si.

Num primeiro capítulo faz-se um enquadramento teórico sobre a moda e o figurino. Reflete-se resumidamente sobre a história da moda, apontando mais concretamente a evolução do vestuário desde o momento em que se torna Moda. Reflete-se também sobre para quem é feita a moda, o seu público, e sobre quem a faz e de que forma é feita. De seguida, explica-se o que é o figurino, fundamentando-o com a evolução da história do teatro ocidental. Explica-se, depois, o trabalho do figurinista. O final do capítulo fala-se sobre o cruzamento da Moda com o Figurino.

O segundo capítulo fala sobre o desenvolvimento projetual. Aqui expõe-se a proposta do projeto, indicando os objetivos e a metodologia projetual. Inclui também um resumo do texto de inspiração para os projetos e uma análise do mesmo. Numa segunda fase deste capítulo desenvolvem-se dois projetos. Para cada um dos designs, especifica-se a respetiva evolução conceitual, inspirações, e desenvolvimento criativo e execuções. Faz-se, no fim do capítulo, uma análise de ambos os projetos.

No capítulo final, faz-se uma análise do trabalho desenvolvido e uma reflexão sobre o cumprimento dos objetivos propostos, e apresentam-se as conclusões a que se chegou.

Enquadramento Teórico

1. Moda

1.1. O percurso para a Moda

A palavra Moda provem do latim *modus* que significa costume, modo. Assim, refere-se ao comportamento de uma sociedade numa determinada época, os seus costumes, e também a sua forma de vestir. No entanto, o termo evoluiu com a mudança no pensamento em relação ao vestuário.

A palavra Moda, como conceito que reflete a maneira como o vestuário mostra as diferenças entre classes sociais, épocas e lugares, surgiu no século XV, na Europa Medieval. Antes desta época, as pessoas encaravam o vestir com o intuito de se protegerem do tempo, de doenças, etc. “*Os primeiros soldados romanos, ao mandarem as capas de lã por cima dos ombros para se protegerem da chuva, estavam a realizar um puro ato de proteção.*”¹ (BARTHES, 2013: 6). O vestuário tinha um sentido puramente funcional. No século XV, com o crescimento das cidades e o aumento do número de artesãos de vestuário, o ato de vestir tornou-se uma forma de ornamentar o corpo. Começaram a surgir as diferenças nas peças de vestuário, tecidos e ornamentos, que faziam distinguir as classes sociais mais ricas das mais pobres. A nobreza vestia cores de pigmentos mais dispendiosos, tecidos mais elaborados, e joias em prata e ouro. Os burgueses, classe social de comerciantes que surgiu nesta época, começou a querer copiar os nobres na sua forma de vestir, para se distinguir também do povo.

A moda evoluiu, sempre em constante mudança, conforme a época e o local, passando por vários estilos que marcaram a História da Moda, como o Barroco, em que predominavam as cores, os tecidos e pormenores que embelezavam tanto a moda feminina como a masculina, ou

¹ Tradução da autora. No original: “*The first Roman soldiers to throw a wool cover over their shoulders so as to protect themselves from the rain were performing an act of pure protection.*”

mais tarde, o estilo Império que veio acalmar o olhar, com peças de vestuário em tons mais lisos, cortes e volumes diferentes dos estilos anteriores, e com pouco interesse em pormenores exagerados.

A Revolução Industrial, no final do século XVIII, veio facilitar o fabrico de vestuário. A invenção da máquina de costura reduziu o tempo de confeção de uma peça de vestuário. Um vestido já não demorava semanas (às vezes meses) a fazer, ou seja, os compradores começaram a obter mais e mais vestuário, já não era um privilégio dos membros da realeza e das cortes.

Diversas fontes concordam que Charles Frederick Worth² (1825-1905) foi o primeiro designer de vestuário, em meados do século XIX, com um grande negócio que empregava alfaiates e costureiras. O sucesso de Worth, permitia-lhe ditar tendências de moda, que os seus clientes seguiam. O estilo de roupa que Worth desenhava, era grandemente ornamentada, com tecidos ricos e glamourosos, e foi com as suas criações que surgiu o segmento de moda chamado *haute couture*.

Ao longo do início do século XX, várias casas de design de vestuário começaram a surgir, em grande número em Paris, e em Londres, numa escala mais reduzida. Nesta altura apareceram, também, as lojas de roupa *ready-to-wear*, para além das comuns lojas de roupa por medida. Desfiles de moda, realizados em Paris, serviam de referência tanto para revistas de moda estrangeiras como para estas casas de comércio popular, que compravam coordenados e faziam cópias para vender a preços inferiores.

Estes designers de *haute couture* começaram, a partir daqui, a ditar as tendências com os seus designs, influenciando o que todas as pessoas vestiam, de que forma o faziam, e em que ocasião. Paul Poiret e os seus *kimonos* reinventados, tornaram o ato de vestir mais cómodo, e sem ser necessária a ajuda de criadas para o fazer. Mariano Fortuny y Madrazo foi um designer que se dedicou a criar tingimentos ondulantes de cores pastel em simples vestidos da mais refinada seda, que se tornaram indispensáveis para muitas mulheres, do virar do século, como a bailarina Isadora Duncan.

O pós-guerra trouxe as maiores mudanças no modo de vestir, vistas até esta época. Os designs criados refletiam o evoluir da sociedade que deixou de vez o espartilho e as crinolinas, para se tornar mais livre e menos constrangedor. Os cabelos curtos, as saias acima do joelho e o corte reto na figura feminina, foi um estilo que custou a entrar no gosto de grande parte dos designers da época. Coco Chanel, Jean Patou e Jeanne Lavin foram designers que predominaram esta época. Chanel e Patou revolucionaram com a popularização do *look* desportivo e do *little black dress*. Lavin começou por criar roupas para a filha, para as amigas da filha e para as suas mães, até chegar ao enorme negócio de design onde criava, também, *looks* masculinos, desportivos e *lingerie*. Estas características do vestuário acompanhavam a

² Worth nasceu em Londres, mas a sua vida profissional passou-se, principalmente, em Paris.

sociedade da Época de Ouro, e eram apresentadas pelas estrelas de Hollywood, e por outros representantes da alta sociedade.

A partir daqui, foram surgindo novos designers e novas casas de moda que vieram revolucionar o mundo da moda, glorificando os diferentes estilos que caracterizaram cada década do século XX, sempre apresentados por celebridades em eventos sociais. Hoje em dia, os grandes designers, das grandes capitais da moda, são copiados por empresas de *fast fashion*, que fabricam enormes quantidades de roupa de qualidade inferior, a preços mais baixos, para o público geral.

O termo Moda deixou de ter o sentido em que era até aqui empregado, no qual modo e costumes de uma sociedade se destacavam da sua definição, e passou a ser entendido como significando o vestuário que predomina de uma sociedade ou cultura, numa determinada época. Assim, o termo usado hoje em dia refere-se à forma de vestir e ao propósito com que se veste.

1.2. Andar na Moda

Segundo Roland Barthes (2013) o Homem veste-se com três propósitos fundamentais que são a proteção, o pudor e a ornamentação. A proteção foi sempre o primeiro propósito do uso do vestuário, antes mesmo de diferenciar classes sociais ou culturas.

De forma idêntica, Anderson & Anderson (1999) defendem a ideia dos três motivos do uso do vestuário explorados por James Laver, no seu livro *Clothes*³. Estes três motivos são o princípio da utilidade, em que as pessoas se vestem no sentido de se protegerem das condições climáticas, o princípio da hierarquia, no qual as pessoas se vestem para revelar o seu estatuto social e a sua importância na sociedade, e, por fim, o princípio da sedução, que acentua o facto de as pessoas se vestirem de forma a atrair, dentro do que é considerado atrativo em cada época. Anderson & Anderson (1999) afirmam que Laver aplica o princípio da hierarquia mais aos homens, o da sedução mais às mulheres, e o princípio da utilidade a ambos.

Anderson & Anderson afirmam que está na natureza da moda estar em constante mudança. Concordam também que a moda “*declara o que vai ser considerado bonito e, como tal, o que vai ser pensado como feio por já não estar na moda.*”⁴ (ANDERSON & ANDERSON, 1999: 22). Barthes (2013) afirma que a ornamentação é, de longe, o fator principal da escolha do vestuário.

Mas o design de moda procura aliar a funcionalidade à estética de uma peça de vestuário. A estética não é só o visual, é o que o visual transmite, é o conteúdo por trás das escolhas

³ Estes autor e livro são citados e discutidos em ANDERSON & ANDERSON (1999).

⁴ Tradução da autora. No original: “*It declares what will be considered beautiful and, therefore, what will be thought ugly by reason of no longer being fashionable.*”.

visuais. Barthes afirma que o que é interessante de ver na moda “*não é a passagem da proteção para a ornamentação (uma mudança ilusória), mas a tendência de cobrir o corpo de forma a integrar-se a si mesmo num sistema organizado, formal e normativo que a sociedade reconhece.*”⁵ (BARTHES, 2013: 6). Neste sentido, defende que a moda revela ser tão importante para embelezar o corpo, como para a aprovação dos outros no seu uso. O uso de determinado tipo de roupa é influenciado por pessoas que são consideradas ícones a seguir.

Falar de moda, hoje em dia, é falar tanto de designers e suas coleções, como dos *influencers* que dão uso às tendências propostas para cada estação, e influenciam o público geral no uso do vestuário proposto pelos tais designers. Barthes concorda que “*é a apropriação da sociedade sobre a forma e o uso, que cria o vestuário, não as variações na sua utilidade ou o seu valor decorativo.*”⁶ (BARTHES, 2013: 7). É esta influência que torna real esta passagem do designer para o público.

As tendências de moda são uma ferramenta que serve para os designers conseguirem expressar a mensagem, que põe nas suas coleções, à sociedade. As tendências não valorizam apenas a componente estética, mas são uma ferramenta que ajuda o designer a expor à sociedade a mensagem que pretende transmitir com a sua coleção. Celebidades e *bloggers*, *influencers* no geral, transmitem, através de redes sociais e outros meios de comunicação, estas mensagens que têm impacto na moda e nas tendências em qualquer momento.

A moda é, assim, feita para quem se determina a seguir estas tendências propostas pelos designers, para serem divulgadas por pessoas que têm visibilidade social para as comunicar ao público geral. A moda serve qualquer pessoa no seu dia-a-dia. Num contexto social, com amigos ou no trabalho; quem faz uso da moda fá-lo para se integrar na sociedade. Mas moda, também, atua no atrativo; quem “anda na moda” fá-lo para se sentir bem consigo mesmo, fá-lo para se expressar no uso dessas roupas.

1.3. O designer e o processo de Moda

A moda é criada por designers, que exploram e tentam criar novas ideias de vestuário. Baseiam-se em tendências que são analisadas e previstas, por especialistas, em diversas plataformas, como o sítio online WGSN.

⁵ Tradução da autora. No original: “*What should really interest the researcher, historian or sociologist, is not the passage from protection to ornamentation (an illusory shift), but the tendency of every bodily covering to insert itself into an organized, formal and normative system that is recognized by society.*”

⁶ Tradução da autora. No original: “*It is the appropriation by society of a form, or a use, through rules of manufacture, that creates a garment, not the variations in its utilitarian or decorative quantum.*”

Uma coleção, quer seja criada por um indivíduo quer seja criada por uma empresa, passa por uma série de etapas.

Todo o design começa com a criação. *“Criar é uma questão de misturar elementos conhecidos de uma maneira nova e estimulante para gerar combinações e produtos diferentes.”* (JONES, 2005: 99). Na criação de moda existem elementos que se devem ter em conta: a silhueta, a linha e a textura. A silhueta é o elemento que vai causar o primeiro impacto num coordenado. Volumes ou ausência destes criam silhuetas diferentes, que sugerem mensagens ou ideias diferentes. A linha pode ter que ver com os cortes ou com o tecido em si; o olhar é direcionado para estas linhas conforme o designer quiser; é um equilíbrio ou desequilíbrio do corpo. A textura funciona conforme os materiais que se escolhem. Um tecido pode ter textura própria ou ser completamente liso, e o uso de um ou de outro sugere ideias diferentes. Segundo Sue Jenkyn Jones (2005), para um coordenado, a textura é tanto um elemento visual como um elemento sensorial.

Ainda na criação do design existem princípios que são ferramentas estéticas para a criação de um coordenado. Estes princípios do design servem para criar foco ou efeitos num coordenado. Os princípios do design são: a repetição, que cria textura ou formas com o uso repetido, de forma regular ou irregular, de uma característica; o ritmo, que é criado a partir da repetição, tem intervalos ou pausas visuais; a gradação, é a repetição trabalhada com o aumento ou redução distâncias ou tamanhos; a radiação, trabalha linhas que abrem a partir de um ponto; o contraste, foca em pormenores que se destacam significativamente do resto do coordenado; a harmonia, de cortes ou de cores, implica uma leveza no olhar; o equilíbrio, trabalha com as simetrias e as assimetrias e proporção, que permite perceber os elementos individuais em relação ao coordenado total.

Os esboços aparecem ao mesmo tempo que a criação pois é necessário expressar as ideias no papel. Os esboços são a primeira fase da resolução das silhuetas, dos cortes e dos princípios do design a expor.

Segundo Jones (2005) a cor de uma coleção é o que vai determinar o clima e a sintonia entre os vários coordenados. Cada cor transmite diferentes emoções ou remete para diferentes situações. E estas emoções e situações diferem consoante a cultura de cada lugar. A escolha da cor, nesta fase, está normalmente limitada ao que as empresas oferecem: normalmente oferecem as cores básicas e as previstas pelas tendências atuais.

A escolha dos tecidos acompanha a escolha das cores, pois a cor implica o tecido. Há designers que escolhem primeiro o tecido antes de criar, mas outros desenham os seus coordenados e só depois escolhem os tecidos que se adequam ao que pretendem. O aspeto visual não é o mais importante na escolha do tecido. É necessário ter em conta o seu caimento, peso, fluidez ou rigidez, entre outros, para que o efeito pretendido seja alcançável. A construção de tecidos e malhas, em empresas especializadas é também possível: tingir os fios na cor pretendida, criar as texturas pretendidas, e produzi-las.

As ilustrações finais vão mostrar o aspeto final da coleção. Tudo deve ser expresso numa ilustração: desde a silhueta que se definiu pelos esboços até à exposição de todos os pormenores que se pretendem criar. O realismo ou a abstração de uma ilustração depende do designer e o que o designer pretende expressar na sua criação.

Em seguida vêm os desenhos técnicos. Os desenhos técnicos, ou *flats*, são desenhos pormenorizados de cada peça de cada coordenado. Aqui identifica-se o tamanho da peça e são expostos todos os cortes, costuras, pespontos, detalhes, colocação e proporção de aplicação de bolsos e botões, acabamentos, etc. As fichas técnicas completam os desenhos técnicos descrevendo toda peça e indicando todas as informações de materiais e aviamentos, e de todos os pormenores que possam ser impercetíveis no desenho técnico.

Com a fase da criação concluída, vem a fase seguinte, a da execução.

Na execução começa-se pela modelação, que é a passagem para papel em tamanho real de todos os cortes de uma peça. A modelação é feita, normalmente, a partir de moldes base⁷, que são passados para novo papel com todos os detalhes de pinças, alturas de cintura e anca, para depois serem modificados de forma a criar os moldes pretendidos. Os moldes podem, também, ser feitos com as medidas do modelo ou pessoa que vai usar o coordenado, como é feito na *haute couture*, onde as criações são feitas por medida. Outra opção de modelação é a *moulage*, que é fazer a modelação diretamente no manequim. “Quando a forma e tamanho estão corretos, o tecido é removido e copiado para um molde em papel” (JONES, 2005: 149).

De seguida são contruídos os protótipos, ou *toile*, onde os moldes são testados num tecido similar ao tecido final, para compreender se existem modificações a serem feitas nos moldes, ou não, e para ver o caimento do tecido.

O corte do tecido é a etapa seguinte, colocando os moldes por cima do tecido e prendendo-os com alfinetes ou pesos. Sue Jenkyn Jones (2005) afirma que ao passar o molde para o tecido é preciso ter em atenção o sentido do fio direito e do viés, e posicionar o molde conforme se quer cortar no tecido. Os pormenores, como pinças, pregas e altura de bainha, devem ser marcados no tecido, com lápis ou giz. Por fim, corta-se o tecido.

As costuras vêm por fim, tendo em atenção todos os pormenores identificados nas fichas técnicas. Cada material tem especificações de costura, como diferentes espessuras de agulhas e fios para tecidos mais leves ou mais texturados, ou apoio de papel na costura de plástico ou couro. Por fim são feitos os acabamentos e colocados os aviamentos.

⁷ Molde base é um molde feito com as medidas base de um corpo específico, normalmente feito em cartão para ser reutilizado.

2. Figurino

2.1. O que é o Figurino

“Qualquer coisa vestida num espetáculo é um figurino, quer sejam várias camadas de vestuário ou coisa nenhuma.”⁸

(ANDERSON & ANDERSON, 1999: 18).

Um figurino é tudo o que veste uma personagem, e tal como Anderson & Anderson afirmam, um figurino pode ser constituído tanto pela sobreposição de várias peças de roupa como pela nudez do ator, ou qualquer outra forma de vestuário capazes de caracterizar a personagem. Anderson & Anderson comentam que o facto de um espetáculo ser feito com a “roupa de ensaio” é, simplesmente, porque a dramaturgia pede que os atores interpretem um ensaio. É impossível negar os figurinos, porque o que quer que se use no espetáculo, sejam roupas de ensaio, fatos neutros ou traje de época, vai sempre criar impacto no público, o qual, não tendo sido tomado em conta pode contrastar com a mensagem da encenação. O figurino deve ser pensado, e confeccionado ou selecionado, de forma cuidada, pois vai afetar a personagem que veste, e todo o espetáculo.

O figurino é o elemento visual mais próximo do ator. Deve expressar uma personagem e todas as qualidades da sua vida ou da sua forma de ser. *“Cada figurino que criamos para um espetáculo deve ser exatamente adequado tanto à personagem que ajuda a expressar quanto à ocasião em que serve.”⁹* (JONES, 2004: 94).

⁸ Tradução da autora. No original: *“Anything worn in a production is a costume, whether it be layers of clothing or nothing at all.”*

⁹ Tradução da autora. No original: *“Each separate costume we create for a play must be exactly suited both to the character it helps to express and the occasion it graces.”*

É, também, necessário entender que o figurino ajuda o ator a interpretar a sua personagem, dando-lhe maior valor cénico. Quando, por exemplo, um espetáculo *“se passa num período histórico identificável, o guarda-roupa pode oferecer grande suporte através da autenticidade, nos cortes e nos detalhes. Para além da sua contribuição visual, podem ajudar os atores a desenvolver um sentimento pelo comportamento do período, particularmente no movimento.”* (REID, 1996: 20). Da mesma forma, um ator jovem interpretando um velho, terá alguma dificuldade em que acreditem nele apenas pela sua interpretação; *“uma mulher interpretando uma menina cheia de inocência e pureza, terá dificuldade em convencer o público da sua sinceridade, se ela estiver a usar um vestido de malha vermelha de decote profundo e saia curta, e sandálias de couro vermelho envernizado que prendem até ao joelho”*¹⁰ (ANDERSON & ANDERSON, 1999:18).

O figurino pode informar sobre a idade, o sexo, o estatuto social e a profissão de uma personagem, assim como a sua localização e cultura, ou a estação do ano (clima) em que se encontra, entre outros aspetos físicos. O figurino pode, também, revelar pormenores das características psicológicas da personagem como atitudes ou emoções, que são facilmente transportados para o vestuário.

No teatro o que importa é aparentar e não ser. Nos figurinos acontece o mesmo. O aspeto de um tecido, a sua textura e a sua cor, mudam drasticamente num espetáculo. Um tecido com muitos pormenores, pode perder a sua qualidade em palco, quer pela distância do público, quer pela luz que afeta sempre os tecidos. Pequenas joias podem perder o impacto em palco, e bijuteria barata pode ser o ideal para passar a ideia da joia para fora de palco. Jones (2004) afirma que *“Os materiais reais com que um figurino de teatro é feito contam muito pouco. Exteriormente, pode não passar de nada mais do que um arranjo de veludos gastos e vidro “brilhante” barato.”*¹¹ (JONES, 2004: 91).

Um figurino é composto, para além do vestuário, por acessórios, como joalheria/bijuteria, leques ou qualquer outro acessório que o complementa, e maquilhagem e cabelos, que são fundamentais na caracterização de uma personagem. A maquilhagem muda o aspeto de um ator, se assim se pretender. Envelhecimentos e cicatrizes, ou máscaras e próteses, são algumas formas de maquilhagem que podem ajudar na caracterização de uma personagem.

Um texto dramático apresenta várias ideias, vários significados, sendo o ponto de vista escolhido o que muda um mesmo texto de espetáculo para espetáculo. *“[Um texto dramático] pode ser interpretado, encenado, e desenhado de diferentes formas e de vários pontos de*

¹⁰ Tradução da autora. No original: *“Obviously a woman portraying a young girl full of innocence and purity will have trouble convincing the audience of her sincerity if she is clad in a short-skirted, low-cut red knit dress and red patent leather sandals that lace to the knee.”*

¹¹ Tradução da autora. No original: *“The actual materials of which a stage costume is made counts for very little. Outwardly it maybe nothing more than an arrangement of shabby velvets and cheap glass “glits”.”*

vista, sem que saia do texto."¹² (INGHAM & COVEY, 1992: 10). Num processo de trabalho como é a construção de um figurino, pretende-se verificar se o mesmo funciona ou não funciona, termos que ajudam no trabalho do figurinista, pois significa que existe uma série de possibilidades de recuperar o design que não funciona. *"Num espetáculo que funciona, o mundo visual da personagem, desde a arquitetura da sua casa até à forma como aperta a sua gravata, torna-se inseparável de quem ele é."*¹³ (INGHAM, 1998: 35). O figurino é um meio para o entendimento da personagem, quer para o ator, quer para o público. A atenção do espetador dirige-se para o impacto visual de um figurino, o que influencia a sua visão geral do espetáculo.

O figurino deve ser sempre apropriado à personagem dentro da dramaturgia que se está a seguir. Sendo uma parte de um todo, o figurino tem de ter em atenção todos os elementos de um espetáculo, a cenografia, a luz e a própria dramaturgia.

*"(...) um espetáculo é a soma de todos os factos e nenhum facto é mais importante que o outro (...) o sucesso do espetáculo depende do equilíbrio criado entre todas as partes no todo."*¹⁴

(INGHAM & COVEY, 1992: 12)

2.2. O Figurino na História do Teatro Ocidental

Foi a partir das tragédias da Antiguidade Grega, que a importância do figurino para o espetáculo se estabeleceu. Ésquilo, ficou conhecido por estabelecer o que se tornou o figurino da Tragédia Grega. O figurino servia para dar visibilidade ao ator que se encontrava no centro de um anfiteatro. Este figurino era composto por uma túnica longa com mangas e com padrão, coturnos (sapatos de grandes plataformas) que serviam para dar altura ao ator e máscaras que, para além de serem construídas para amplificar a voz, serviam para identificar e expressar as emoções das personagens. Também, nas Comédias Gregas se utilizavam as máscaras para reconhecimento das personagens. Usavam partes do corpo exageradas (próteses), como barrigas e rabos almofadados, e falos enormes para aumentar o efeito cómico. Ao contrário das longas túnicas das tragédias, nas comédias usavam túnicas curtas, muito semelhantes às usadas pelos gregos no dia-a-dia.

¹² Tradução da autora. No original: *"It can be acted, directed, and designed in many ways and from many angles without departing from the text."*

¹³ Tradução da autora. No original: *"In a performance that works, the character's visual world, from the architecture of his house to the way he notes his tie, becomes inseparable from who he is."*

¹⁴ Tradução da autora. No original: *"(...) a play is a sum of all its facts and no fact is, ultimately, more important than the other (...) the success of the play depends on the balance created between all the parts within the whole."*

A Antiguidade Romana desenvolveu muito o teatro, espalhando-o por todo o Império. No entanto, as convenções gregas para os figurinos não se alteraram.

Com a queda do Império Romano, o teatro quase que se extinguiu. Os artistas de espetáculos eram denunciados pela Igreja, por serem considerados perigosos pagãos.

Quando o teatro voltou a ser permitido, durante a Idade Média (entre os séculos V e X), as representações eram apenas feitas pela Igreja, em solo sagrado, representando cenas bíblicas, e, como tal, os figurinos eram inspirados nas vestes eclesiásticas. Mais tarde, estas cenas litúrgicas moveram-se para as praças de comércio, tornaram-se mais teatralizadas, e “*as personagens adquiriram trajes mais extraordinários que elevavam o efeito dramático*”¹⁵ (ANDERSON & ANDERSON, 1999: 9).

Estes dramas litúrgicos já se encontravam espalhados por toda a Europa quando, no início da Alta Idade Média, no século XI no Festival dos Tolos, apareceram as comédias litúrgicas que eram representadas por membros do clero de estatuto mais baixo, onde se ridicularizavam os clérigos de estatuto mais elevado e a vida na Igreja. Mais tarde, no século XII, apareceram as comédias seculares, representadas por cidadãos, que eram responsáveis por arranjar os figurinos, quando a Igreja não tinha.

Apareceram também as peças de moralidade a partir de 1400 e evoluindo até 1550. Mais dramáticas, eram peças que procuravam sempre ter uma moral no final. Também surgiram as Câmaras do Retórico, sociedades que se preocupavam com a poesia, a música e o drama, que foram significantes para o desenvolvimento do drama isabelino.

Já no final da Idade Média começaram a aparecer as companhias de atores profissionais, na Europa. Ricardo III e Henrique VII mantinham, ambos, companhias de teatro, cujos espetáculos eram apresentados nas residências de Nobres.

O Teatro Medieval chegou ao fim pela mão de Elizabeth I, que proibiu todos os dramas religiosos em 1558. O fator para a queda desta forma de teatro foi a decadência da Igreja Católica, por consequência da Reforma Protestante. A abolição deste género teatral forçou cada país a desenvolver a sua forma de teatro, o que permitiu aos dramaturgos voltar aos temas seculares e estudar o teatro da antiguidade clássica.

Segundo Anderson & Anderson (1999), no teatro renascentista italiano era comum a riqueza dos figurinos. Viam-se representações teatrais, em que os atores envergavam lindos trajes da moda da Itália Renascentista, em que até os criados se apresentavam tão bem vestidos como os seus mestres.

Em 1560 foi criada, em Itália, a Commedia dell' Arte, um espetáculo feito a partir de pequenos episódios improvisados que se centravam no ator, com pouco cenário, e poucos

¹⁵ Tradução da autora. No original: “(...) *the characters acquired more extraordinary accoutrements that would heighten the dramatic effect (...).*”

adereços para além de máscaras que identificavam cada personagem. Esta forma teatral esteve no seu auge entre 1575 e 1650, mas continuaram a aparecer peças escritas para este tipo de espetáculo. Carlo Goldoni, um dramaturgo veneziano, contribuiu para a evolução da *Commedia dell'Arte*, ao escrever peças mais sofisticadas inspiradas em eventos reais, onde incluía, da mesma forma, a comédia.

O Teatro Renascentista inglês surgiu de várias influências teatrais, como os mistérios medievais, a tragédia ateniense, o drama espanhol renascentista e a própria *Commedia dell'Arte*. As companhias de teatro, que estavam ligadas às famílias aristocratas e faziam várias representações em vários locais, foram as pioneiras na fundação do palco isabelino. Segundo Anderson & Anderson (1999), nesta época, os figurinos seguiam o estilo Isabelino do dia-a-dia londrino, aos quais se acrescentavam adereços que criavam um ambiente fantástico, nos espetáculos. Estas vestimentas eram, normalmente, adquiridas em segunda mão, dos aristocratas que patrocinavam as companhias teatrais. Em 1642, com a eclosão da Guerra Civil Inglesa, as autoridades protestantes proibiram todas as apresentações teatrais dentro dos limites da cidade de Londres, um ataque às supostas imoralidades do teatro que esmagou qualquer resto da tradição dramática inglesa.

Depois de 18 anos de proibição de espetáculos em Inglaterra, houve uma restauração do drama inglês com a reabertura dos teatros em 1660. As peças de comédia escritas no período da Restauração (comédias da restauração) são caracterizadas pelo seu cariz sexual explícito. Nesta altura já eram mulheres a representar papéis femininos, o que até que até à altura era proibido. Apareceram igualmente, nesta época, as comédias sentimentais que ganharam muita popularidade.

O Neoclássico foi o auge do teatro no século XVIII. Foi um regresso ao decoro e ao rigor dos valores clássicos. O melodrama é o grande género teatral implantado neste período. É um género que foi caracterizado pelos gestos grandiosos e excessivos. Os figurinos e os cenários eram elaborados e complexamente extravagantes. Vários atores e atrizes começaram a querer que a personagem ditasse o figurino. Entendiam que a personagem necessitava de ser explorada através do figurino.

No início do século XIX, o teatro caracterizou-se pelo romantismo, com uma tendência para a precisão histórica nos figurinos e cenários. Anderson & Anderson (1999) afirmam que James Robinson Planché, designer e historiador, foi pioneiro deste movimento ao criar os figurinos com maior cuidado histórico vistos até aí em Inglaterra, para a peça de Shakespeare *King John*, encenado por Charles Kemble em 1823.

Ao longo do século XIX continuaram a desenvolver-se a exatidão histórica e o propósito da personagem, para os figurinos de teatro.

A segunda parte do século surgiu com um conflito entre dois tipos de teatro, com dois tipos de teatro: o realista e o simbolista (ou expressionista). O realismo surgiu na Rússia, e

como o próprio nome indica, apresentavam-se cenas realistas e naturais. Stanislavski desenvolveu o realismo cénico, por vezes de forma excessiva, criando figurinos com tanto pormenor que os atores tinham dificuldade em se mover. Já o teatro simbolista evoca a sensação de forças misteriosas no trabalho do destino humano, chegando a apresentar cenas quase irreais, como acontece no chamado Teatro do Absurdo.

No fim do século XIX, este realismo que dava tanta atenção aos detalhes, tornou-se demasiado para muitos fazedores de teatro, e surgiu assim um movimento anti realismo. Adolphe Appia (1862-1928), Gordon Craig (1872-1966) e Max Reinhardt (1873-1943) lideraram este movimento que exigia figurinos e cenários que remetessem para a historicidade da época, sem que fossem necessariamente sua reprodução fiel.

“(...) uma interpretação visual que reforçaria os principais temas da peça e, assim, acrescentar-lhe um detalhe ou um ponto de vista para realçar o todo, sem ser posta em causa a devoção à precisão histórica.”¹⁶

(ANDERSON & ANDERSON, 1999: 16).

Hoje em dia, continua a ser este o pressuposto de um designer de figurinos na conceção de figurinos para uma peça histórica, apesar de todas as outras formas teatrais e de pensar o teatro, que surgiram nos séculos XX e XXI.

2.3. Quem faz o Figurino e como o faz

O designer de figurino, ou figurinista, é a pessoa que cria ou planeia os figurinos para um espetáculo. O impacto visual que cria influencia toda a apresentação e, como tal, é um ponto importante na criação de um espetáculo. Anderson & Anderson (1999) afirmam que é da responsabilidade dos designers de figurino e cenografia criar a atmosfera adequada para o espetáculo, chegando a acrescentar referências que possam não estar implícitas no texto.

Um figurinista deve ter um conhecimento, bastante elevado, sobre as pessoas, sobre a época e o lugar onde vivem; deve conhecer contextos históricos, sociedades, culturas, etc. Ingham (1998) acredita que o caminho para perceber uma personagem é igual ao caminho para perceber alguém que acabámos de conhecer. Segundo a mesma autora, tudo o que um designer sente ou observa, consciente ou inconscientemente, ao longo da vida, influencia as ideias e imagens da realização de um design. *“Nós acumulamos informação sobre a pessoa, ou*

¹⁶ Tradução da autora. No original: *“(...) a visual interpretation that would reinforce the play’s main themes and thus add an accent or viewpoint to the dominant flavor without questioning devotion to historical accuracy.”*

personagem, observando o discurso, ações específicas, e o comportamento geral.”¹⁷ (INGHAM, 1998:34).

São estas informações, estas influências, que fazem com que o figurinista seja capaz de criar figurinos para uma personagem, e que seja capaz de a distinguir das outras personagens pelas suas características individuais. Jones afirma que o figurino de teatro “*é projetado para uma personagem específica, numa cena específica, de uma peça específica - não determinado apenas para uma personagem, numa cena, numa peça, mas para aquela personagem, naquela cena, naquela peça - e, portanto, é uma parte orgânica e necessária do drama em que é exibido.*”¹⁸ (JONES, 2004: 93). Acima de tudo, o designer de figurino é capaz de explorar e criar diferentes designs para um espetáculo que já pode ter sido encenado inúmeras vezes. É o facto de conseguir encontrar pormenores no texto e nas personagens, que o designer é capaz de sugerir e impor ideias diferentes. Ingham & Covey (1992) estão de acordo quando dizem que uma peça pode ser levada a cena enfatizando diferentes temas e evidenciando diferentes características. As mesmas autoras afirmam também que é importante entender que, apesar de ser possível criar o design de várias formas, nem sempre todas as ideias funcionam na encenação.

O figurinista inicia o processo de design com a leitura o texto, prestando atenção a todos os aspetos que descrevem a cena, as personagens e todas as características em termos de época, estação do ano, etc. que possam conter informações para a criação do guarda-roupa do espetáculo: “*tudo o que é dito na peça, tudo o que acontece na peça, e tudo o que é descrito pelo dramaturgo deve ser examinado*”¹⁹ (INGHAM & COVEY, 1992: 10). O designer deve, sempre, reler o texto, apropriando a sua leitura à intenção dramática do encenador. São estas outras leituras que o ajudam a descobrir os factos que fundamentarão o design e o espetáculo. “*Quanto mais completa for a análise do texto por parte do designer, antes do processo colaborativo começar, mais o designer pode ser flexível no processo de criação.*”²⁰ (INGHAM & COVEY, 1992: 11).

¹⁷ Tradução da autora. No original: “*We accumulate information about the person, or character, by observing speech, specific actions, and general behavior.*”.

¹⁸ Tradução da autora. No original: “*It is designed for a particular character, in a particular scene in a particular play - not just for a character in a scene in a play, but for that character in that scene in that play - and accordingly it is an organic and necessary part of the drama in which it appears.*”

¹⁹ Tradução da autora. No original: “*Everything that is said in the play, everything that happens in the play, and everything that is described by the playwrighter must be scrutinized*”

²⁰ Tradução da autora. No original: “*The more complete a designer’s analysis of the script is before the collaborative process begins, the more flexible that designer can be in the process of creating a physical production.*”

Após as leituras surgem questões: O que significa o texto? Como é que me devo sentir em relação ao que acontece? Qual é o impacto na audiência que o autor pretendeu? Qual é o impacto que eu pretendo que exista? Ingham afirma também que existem uma série de perguntas que um designer de figurinos deve fazer a si próprio para uma boa compreensão das personagens:

I. Onde é que eles estão?

a. Em que país, cidade, lugar, construção, ambiente, etc.?

b. Como é que os personagens descrevem o lugar em que estão?

c. Existe algum significado especial para o lugar em que estão?

II. Quando estão eles?

a. Em que dia, mês, ano, século, estação, hora do dia, etc.?

b. Será que os personagens têm algo específico para dizer sobre quando estão?

c. Existe algum significado especial para quando eles estão? É, por exemplo, um feriado nacional?

III. Quem são eles? (Considere personagens separadamente e, como um grupo ou grupos).

a. Como é que eles estão relacionados?

b. Quais são os seus papéis na vida? Incluir empregos e profissões, bem como as classes sociais e económicas.

c. O que é que eles pensam um do outro?

d. O que é que eles pensam de si mesmos?

e. Sob que forma de governo é que vivem? Quais são as suas atitudes sobre a forma de governo em que vivem?

f. Qual o papel que a religião tem nas suas vidas? Qual a religião? Quais são as suas atitudes sobre a sua religião?

g. Quais são as atitudes predominantes em relação ao sexo, família, casamento e conduta ética? Será que eles vivem dentro dessas atitudes ou se revoltam contra elas?

IV. O que é que aconteceu antes da peça começar?

V. Qual é a função de cada personagem na peça?”²¹ (INGHAM, 1998: 55).

O processo de criação é um processo coletivo que envolve as diversas áreas necessárias à conceção do espetáculo. A luz que provoca mudanças, mesmo que ligeiras, na cor do figurino,

²¹ Tradução da autora. O texto original é demasiado longo para se colocar na referência.

a cenografia que cria um ambiente em conjunto com os figurinos, mesmo que seja contrastar com os mesmos, e principalmente a encenação, que liga todas estas linhas de criação, incluindo som e/ou vídeo, que podem criar mudanças na ambiência do espetáculo. Tendo em conta todas as diferentes áreas da concepção de um espetáculo, torna-se mais fácil direcionar os processos de criação num sentido comum.

A fase seguinte é a do desenvolvimento do design. Pesquisar figurinos já construídos para a mesma peça pode ser um passo por onde começar. Conhecer a história da época ou da cultura que o texto dramático descreve é sempre o primeiro passo para o desenvolvimento do design. Criar ou não uma peça histórica, ou seguir ou não a época que o texto apresenta, é uma opção da encenação; mas ao conhecer estas características percebe-se o motivo pelo qual as personagens agem da forma que agem, ou dizem o que dizem.

Os estudos iniciais surgem nesta fase, onde se esboçam as ideias que surgiram nas pesquisas. Desenvolver as ideias que surgiram nas primeiras leituras, e as ideias que surgiram nas conversas com o encenador e os colegas das outras áreas. É nesta etapa da criação que se desenvolvem as formas, e se exploram cores e texturas. Quando os esboços formam uma linha de pensamento coerente para o design de figurinos, fazem-se ilustrações que detalham os figurinos pormenorizadamente, em conjunto, com todas as personagens de uma cena, ou em separado, representando cada personagem individualmente. Aqui são representadas as silhuetas, as cores, os tecidos, os acessórios, os penteados e maquilhagem, etc. Ao longo destas fases, a comunicação com o encenador e com as outras áreas de criação é indispensável.

Com o design concluído e retificado, fazem-se desenhos técnicos que especificam neles os cortes, pinças, pregas, etc., e fichas técnicas que descrevem cada peça de vestuário a realizar, incluindo os materiais, as cores, e qualquer tipo de aviamentos, ou passamanarias. É, também, nesta fase que se tiram medidas aos atores, adicionando-as às fichas técnicas das personagens que cada um irá interpretar. São feitos painéis com as entradas e saídas de cena, de todos os figurinos.

A compra de todos os materiais surge nesta fase anterior à construção dos figurinos. Tingimentos, envelhecimentos dos tecidos, ou outras modificações, surgem logo de seguida.

O passo seguinte é o da construção dos figurinos. Inicia-se com os moldes, feitos a partir das medidas de cada ator, constroem-se protótipos, faz-se a prova nos atores e verifica-se se existem alterações a serem feitas nestes moldes.

Por último, cortam-se os tecidos e cosem-se as peças e fazem-se provas finais. Quando as provas não revelam erros nem há mudanças a serem feitas fazem-se os acabamentos de bainhas, colocam-se botões e outros aviamentos e finalizam-se os figurinos. Os figurinos estão prontos para entrar em cena.

É importante referir que nem sempre a criação de um figurino envolve todos estes processos de criação. Quando o orçamento impede, ou quando a encenação pede, o design

passa diretamente à compra de peças de vestuário já construídas. Os alugueres de figurino são uma alternativa mais barata à a sua construção, e nos vários guarda-roupas em que se arrendam é possível encontrar diferentes figurinos que se podem adequar ao design feito.

3. Moda vs. Figurino

O design de moda e o design de figurino são duas áreas de design de vestuário que, apesar de serem comuns em vários aspetos dos seus processos, diferem em vários campos. Os seus propósitos diferem; ambos se dirigem para pessoas, mas enquanto a moda as veste no seu dia-a-dia, para que se sintam bem consigo mesmas e para se expressarem através das suas roupas, o figurino veste personagens que existem numa determinada situação, e serve essas personagens reforçando as suas vivências, crenças e personalidades.

O figurino sempre teve com inspiração a moda da época, de cada época. As peças eclesiásticas da Idade Média ou a *Commedia dell'Arte*, são exemplos do uso da moda como figurino. Assim como é exemplo a década dourada de Hollywood, que apresentou filmes onde protagonizavam coordenados feitos por designers das grandes casas de moda, como Chanel, Givenchy ou Dior. Mas ao contrário dos outros exemplos, a moda aproveitou estes filmes para expor as suas criações ao público. *“À medida que o cinema criou impacto na imaginação do público, no início dos anos de 1910, o design de figurino e suas modas transcendentais se tornaram uma força implacável e sedutora.”*²² (MUNICH, 2011: 19). A moda no ecrã influenciou pessoas comuns a consumirem estas criações, ou outras semelhantes, para uso diário. Um figurino que apareça no ecrã, facilmente influencia o público que assiste ao filme.

Mas apesar do figurino poder ser feito através do uso de peças já existentes, ou como nestes filmes, por coordenados da alta costura, o propósito do figurino continua a ser servir a personagem. Mesmo nestes filmes, em que o designer de figurinos era designer de moda, a escolha de um ou outro coordenado foi feita por causa da personagem. Quem é, o que faz, em que é que acredita ou quais são as suas vontades ou vivências, são questões que influenciam a

²² Tradução da autora. No original: “As early cinema took hold of the public imagination in the early 1910's, costume design and its transcending fashions became an implacable and alluring force.”.

escolha do figurino. Os figurinistas “*criam sensações emocionais no figurino através de detalhes minuciosos (...) devem transmitir*”²³ (MUNICH, 2011: 22). O que se pretende dizer com isto é que um design de moda usado num filme ou num espetáculo em palco, tem um sentido que nunca terá fora daí. Jones concorda que “*o figurino de teatro é uma criação do teatro. A sua qualidade é puramente teatral e levada para fora do teatro, perde a sua magia de vez.*”²⁴ (JONES, 2004: 90).

E é essa a verdadeira diferença que separa o design de moda do design de figurino. Enquanto que a moda não tem exigências relativas a uma única pessoa, visto que cria para um grupo de pessoas (público-alvo), o figurino é feito para uma personagem única, trabalhando em tudo o que a caracteriza física, psicológica e emocionalmente.

O design de moda gere-se pelas tendências feitas para cada estação (Primavera/Verão, Outono/Inverno) mas o próprio design não depende de nada para além das inspirações e ideias do designer. O trabalho do designer de moda é individual. No design de figurino, o figurinista tem de ter em conta, para além das personagens, a encenação e os outros designers que criam para o mesmo espetáculo (a luz, a cenografia, etc.). O seu trabalho é individual, mas feito em coletivo.

A moda pode ser ou não vestível, pode criar e apresentar em passerelle peças que normalmente não serão usadas no dia-a-dia, mas não deixam de transmitir alguma mensagem proposta pelo designer. Da mesma forma, uma peça criada para o figurino pode não ser vestível fora de palco, mas isso não impede que o mesmo sirva a personagem e o espetáculo.

Outras razões mais técnicas que distinguem as duas áreas, mas que dependem, obviamente, de cada designer, são os esboços, ilustrações e desenhos técnicos. O corpo é a principal diferença nos esboços e ilustrações. Na moda, os esboços tendem a registar silhuetas do próprio design, paletas de cor e alguns pormenores, e os corpos alongados das ilustrações registam modelos de passerelle, altos e magros (mais uma vez depende de cada designer) sendo que o importante é registar o design; uma coleção pode até ser totalmente desenhada sobre um mesmo corpo sem que altere a perceção do design. No figurino, como o design é criado para uma personagem interpretada por um ator, os esboços e as ilustrações tendem a registar o corpo desse mesmo ator, para criar uma noção, o mais próxima possível, do que se irá traduzir em palco. O figurino tem sempre que ter em conta o ator e o seu corpo, e o design moda não necessita de um corpo específico, pois cria para um grande público.

²³ Tradução da autora. No original: “(...) also create an emotional feel in the costume through minute detail (...)”

²⁴ Tradução da autora. No original: “A stage costume is a creation of the theatre. Its quality is purely theatrical and taken outside the theatre, it loses its magic at once.”

Desenvolvimento Projetual

Parte I

1. Proposta

Neste projeto procurou-se fazer uma comparação entre duas áreas de design de vestuário: a moda e o figurino. Desenvolveram-se duas propostas de design, uma de moda e outra de figurino, a partir da peça de teatro A Casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca, para tentar perceber de que forma uma se assemelha ou contrasta com a outra.

Desenvolvendo, em paralelo, os dois processos de trabalho, criaram-se dois pensamentos com ideias iniciais comuns, mas que resultaram em duas propostas que diferem uma da outra, porque, principalmente, o propósito de cada um é diferente.

No projeto de moda procurou-se seguir os passos para o processo de design, desde o pensamento inicial, passando pelo desenvolvimento do design em si, e terminando com a confecção e a sessão fotográfica, feita como que para um editorial de moda. O texto e as personagens de A Casa de Bernarda Alba foram chave para a definição do público-alvo e para as características dos coordenados.

O processo para o design de figurinos seguiu-se ao de moda, passando por caminhos comuns, com o pensamento inicial, o desenvolvimento do design e a confecção e a fotografia de cena, mas onde a moda segue passos como a definição do público-alvo e a escolha de uma tendência a seguir, o figurino focou-se em perceber as personagens e servi-las, vestindo-as.

Objetivos Gerais

O objetivo geral deste projeto foi a criação de uma coleção de moda e de um guarda-roupa de figurinos, a partir de *A Casa de Bernarda Alba*, texto dramático de Federico García Lorca, de forma a comparar ambos os processos de design das duas áreas de design de vestuário.

Objetivos Específicos

Os objetivos específicos deste projeto prático são:

- Elaborar uma coleção de moda, sabendo analisar tendências, e compreendendo e aplicando os passos para o processo de design;
- Elaborar um guarda-roupa de figurinos de teatro, compreendendo e aplicando os passos para o processo de design;
- Aplicar conhecimentos teóricos e práticos adquiridos quer na licenciatura (Design de Figurinos) quer no mestrado (Design de Moda);
- Compreender semelhanças e diferenças entre cada um dos processos de design, analisando o projeto.

2. Metodologia Projetual

Tabela 1: Metodologia projetual

Fonte: Autoria Própria

ETAPAS	AÇÕES	
Planeamento	<ul style="list-style-type: none"> . Proposta para o projeto; . Texto e análise do texto e das personagens. 	
	MODA	FIGURINO
Planeamento do Projeto	<ul style="list-style-type: none"> . Identificação do problema de design; . Ideias iniciais para os coordenados. 	<ul style="list-style-type: none"> . Identificação do problema de design; . Ideias iniciais para os figurinos.
Especificação do Projeto	<ul style="list-style-type: none"> . Análise de tendências; . Definição do consumidor (público-alvo). 	<ul style="list-style-type: none"> . Análise de outras propostas de design já feitas.
Delimitação Conceitual	<ul style="list-style-type: none"> . Definição das ideias fundamentais para o design (painéis de inspiração); . Definição de conceitos (painel de ambiente). 	<ul style="list-style-type: none"> . Definição das ideias fundamentais para o design (inspirações); . Definição de conceitos.
Geração de Alternativas	<ul style="list-style-type: none"> . Alternativas para a solução do problema (esboços); . Definição das formas e materiais para o design (painéis de cor e de materiais). 	<ul style="list-style-type: none"> . Alternativas para a solução do problema (esboços); . Definição das formas e materiais para o design.
Avaliação e Elaboração	<ul style="list-style-type: none"> . Seleção das melhores alternativas (ilustrações); . Elaboração de desenhos técnicos e fichas técnicas; . Elaboração de moldes e protótipos. 	<ul style="list-style-type: none"> . Seleção das melhores alternativas (ilustrações); . Elaboração de desenhos técnicos e fichas técnicas; . Elaboração de moldes e protótipos.
Realização	<ul style="list-style-type: none"> . Execução (correções dos moldes, aquisição de matérias-primas e aviamentos, confeção); . Sessão Fotográfica. 	<ul style="list-style-type: none"> . Execução (correções dos moldes, aquisição de matérias-primas e aviamentos, confeção); . Fotografia de Cena.
Análise do Projeto	<ul style="list-style-type: none"> . Análise pessoal de ambos os projetos, comparando as ideias e os processos. 	

A metodologia projetual para este projeto foi adaptada da metodologia para o desenvolvimento de produtos de moda/vestuário, criada por Maria Celeste De Fátima Sanches Montemezzo na sua dissertação de mestrado em Desenho Industrial, Diretrizes metodológicas para o projeto de produtos de moda no âmbito acadêmico (2003). Adaptou-se esta metodologia de forma a integrar dois processos de design que diferem entre si, o de design de moda e o de design de figurino, alterando ou excluindo pontos que não eram necessários do original.

3. Resumo do texto

A Casa de Bernarda Alba é um texto dramático em três atos. Nesta casa, num pequeno povoado no interior de Espanha, vivem Bernarda, a matriarca, as suas cinco filhas, Angústias, Madalena, Amélia, Martírio e Adela, a sua mãe senil, Maria Josefa, e lá trabalham La Poncia e a Criada.

No início do primeiro ato, La Poncia conversa com a Criada, enquanto arrumam a sala de visitas para receber as pessoas que acompanharam o cortejo fúnebre do segundo marido de Bernarda Alba. Na sua conversa, descrevem Bernarda como tirana com todos à sua volta, incluindo as suas cinco filhas, feias e solteiras. Descobre-se, logo nesta cena, que Angústias possui um dote deixado pela morte do seu pai, primeiro marido de Bernarda, ao contrário das suas irmãs que nada herdaram do seu recém-falecido pai. Entram em cena as mulheres vindas do enterro, e Bernarda ordena as criadas que sirvam os homens, que ficaram fora da casa a conversar. Bernarda conduz as orações pelo marido e, depois das mulheres saírem, fala mal delas, acreditando que irão comentar o que se passou. Em seguida, anuncia às mulheres da casa que a partir desse momento manterão um luto durante oito anos, sem que possam sair de casa. Ouvem-se gritos fora de cena e entra a Criada para contar a Bernarda que Maria Josefa teve um ataque de senilidade; Bernarda ordena que a outra leve a sua mãe para um local escondido no pátio, para que os vizinhos não a vejam. Angústias é apanhada a conversar com um homem ao portão da casa, e Bernarda bate-lhe por se opor a qualquer relacionamento que as filhas tenham com homens. Amélia e Martírio comentam a história do pai de Adelaida, uma mulher do povoado, que se fala ter dado muitas desilusões a mulheres, e a sua história é sinal do perigo que é conviver com os homens. Madalena entra em cena afirmando que Pepe Romano pedirá Angústias em casamento, mas acredita que isto se deve ao interesse do rapaz pelo dote da irmã mais velha. Adela lamenta a sua sorte, pois está apaixonada, em segredo, por Pepe. Este ato termina com Maria Josefa a aparecer em palco gritando, em sua senilidade, o que as irmãs sentem: “Quero ir embora daqui, Bernarda! Bernarda, eu quero um varão para me casar e ter alegria!”

O segundo ato procede com uma cena, no interior da casa, onde as irmãs se encontram a bordar o enxoval de Angústias. Falam da corte de Pepe à irmã, que vem todas as noites, falar-lhe à janela do quarto, e La Poncia conta a história do marido que não lhe trouxe alegria. Adela, que esteve ausente no início da cena, aparece transtornada, que La Poncia assume dever-se ao facto de a filha mais nova de Bernarda cobiçar o noivo da irmã mais velha. La Poncia diz em segredo a Adela que esta deve esperar que a irmã morra, visto que já é velha e fraca, para depois se tornar a segunda mulher de Pepe Romano. Adela revolta-se dizendo que amará quem ela queira. Quando as restantes irmãs se queixam dos seus destinos solitários, La Poncia conta-lhes dos novos homens, que apareceram no povoado, para virem trabalhar na próxima colheita, e que vêm a cantar. As irmãs saem para irem espreitar as frestas das janelas

e ver os homens a passar, e entra Angústias dizendo que uma das irmãs lhe roubou o retrato que ela tinha do noivo. Adela é considerada suspeita pelo roubo, mas a mando de Bernarda, La Poncia descobre o retrato no quarto de Martírio. Martírio diz ter se tratado de uma brincadeira inocente, mas Adela acusa-a de nutrir uma paixão secreta por Pepe. Começa uma discussão, que põe em palavras as paixões escondidas, invejas e ciúmes, e onde Adela e Martírio revelam acreditarem que Pepe se casará com Angústias apenas pelo seu dinheiro. Bernarda ordena silêncio, e, em privado, La Poncia diz-lhe acreditar que Martírio apenas roubara o retrato por amor a Henrique Humanas, um rapaz que a cortejara, mas que Bernarda proibira de casar com a filha, por ser de classe social inferior. Bernarda, transtornada com o que a serva lhe diz, põe-na no seu lugar afirmando que ela apenas está naquela casa por piedade sua. Mais uma vez, La Poncia fala o que vê, e comenta o facto de Pepe ter estado até às quatro e meia da madrugada em volta da casa, mas quando Angústias nega que ele tenha estado com ela até tão tarde, percebe-se que ele esteve na companhia de outra pessoa da casa. Em particular, Adela revela a Martírio que mantém em segredo um caso com o noivo da irmã mais velha. Logo, La Poncia diz que uma jovem solteira da aldeia engravidara e depois do menino nascer o matara. O povo, lá fora, grita pela morte da pecadora à qual se juntam Bernarda e Martírio. Adela, por sua vez, pede a libertação da jovem, lembrando-se que o amor secreto com Pepe está, também, em perigo.

O terceiro ato inicia-se com uma ceia entra a família Alba e uma convidada da matriarca, Prudência, que comenta o desgosto causado pela sua filha que foi expulsa de casa pelo pai. Com Angústias e Martírio chateadas uma com a outra, Bernarda obriga-as a que façam as pazes nem que seja pelas aparências da casa. Angústias desconfia de Pepe, que lhe disse que não viria ter com ela essa noite por ter compromissos com os pais noutra povoado. As irmãs saem para ir se irem deitar. Ficam La Poncia e Bernarda a conversar sobre o que a serva crê que está para se passar. Bernarda põe de lado essa ideia, acreditando ter o controlo total do que se passa em sua casa. La Poncia parece aperceber-se da chegada de uma desgraça e comenta com a criada o caso de Adela com Pepe, que entra no pátio e desaparece logo em direcção ao curral. Entra Maria Josefa, com uma ovelha nos braços e comenta, em sua loucura, o poder que Pepe tem sobre as cinco irmãs, que estão destinadas à solidão. Martírio aparece atrás de Adela, e vai até ao curral chamá-la, que aparece pouco tempo depois, a ajeitar a camisa de dormir. As duas discutem; Martírio acusa Adela de querer roubar o homem à irmã mais velha, e Adela acusa a irmã de também estar apaixonada pelo rapaz, acusação esta que Martírio confirma. Adela fala então da sua vontade de fugir daquela casa e se tornar amante de Pepe, e Martírio ameaça contar a Bernarda o que se passa. Bernarda entra em cena e apercebendo-se do que se está a passar ameaça bater em Adela, e a filha, furiosa, pega no bastão da mãe e parte-o em dois. Com toda a agitação, entram em cena as outras mulheres, e, virando-se para a irmã mais velha, Adela afirma ser a verdadeira mulher de Pepe. Bernarda pega numa espingarda sai para o curral e dá um tiro. Martírio, com maldade, dá a entender que a mãe acertou no alvo, quando na verdade Pepe apenas fugiu quando ouviu o tiro. Adela tranca-se no curral e quando, finalmente, La Poncia consegue abrir a porta, descobre-se Adela enforcada, já sem vida. Com

o alvoroço que se acende entre as outras filhas, Bernarda ordena mais uma vez silêncio, e perante a notícia de que os vizinhos já se tinham apercebido que alguma coisa se passara, Bernarda ordena que se diga que a filha morreu pura, para que não se saiba da desgraça que se passou. Fecha o pano.

4. Análise do texto

A Casa de Bernarda Alba foi o último texto dramático escrito pelo autor espanhol Federico García Lorca. É uma tragédia em três atos e faz parte de uma trilogia, onde se integram as obras *Bodas de Sangue* (1933) e *Yerma* (1934). Lorca não viu a sua obra encenada porque a obra foi finalizada apenas 30 dias antes da sua morte.

Esta obra centra-se na opressão que uma mãe, Bernarda, exerce sobre as suas filhas, Angústias, Madalena, Martírio, Amélia e Adela, num sistema repressivo que valoriza a tradição acima de tudo e de onde resulta um fim trágico.

Numa casa de paredes brancas vivem nove mulheres, Bernarda, a matriarca, sua mãe, Maria Josefa, as cinco filhas, Angústias, Madalena, Amélia, Martírio e Adela, La Poncia, a governanta e a Criada, todas sufocadas por um calor abrasador.

Após a morte do seu segundo marido, Bernarda decreta um luto de oito anos às filhas, que as impede de sair de casa e impede que outros entrem na mesma. Os conflitos da família Alba começam quando Bernarda aceita que Pepe Romano namore com Angústias, a filha mais velha, filha do primeiro marido desta mãe e a única que herdou um dote do pai. O falado noivado é motivo de discussões e desacatos. Adela, a filha mais nova, está apaixonada por Pepe e ambos mantêm uma relação amorosa em segredo, que mais tarde vai sendo revelada e é fonte de invejas e ciúmes. Martírio, a segunda mais nova, esconde uma paixão não correspondida pelo rapaz, o que a impele a confrontar Adela com a sua relação proibida.

Bernarda representa a autoridade e repressão que as filhas encaram, cada uma de sua forma, desde a submissão ou resignação à rebeldia. Os desejos e as frustrações destas filhas vêm ao de cima e fazem gerar uma série de conflitos que passam pela luta contra a tradição e repressão à tentativa da liberdade emocional e sexual, que se agravam até ao nível desespero. Maria Josefa, aparece apenas para dar voz a estas frustrações dizendo, no final do primeiro ato, “Não, não me calo. Não quero ver mais estas mulheres solteiras, suspirando pelo casamento, com o coração desfeito em pó.”

Toda a ação se passa dentro de quatro paredes, onde a única vista para o exterior é através das frinchas das janelas. As mulheres estão confinadas a este espaço sufocante onde parece faltar o ar, numa atmosfera pesada e opressiva da qual todas se querem libertar. As regras a que têm de obedecer e a obsessão de Bernarda pelo controlo e pelo rigor contrastam com o que se passa fora de casa, no exterior da casa. Dentro de casa existe o rigor e o silêncio a fim de se manter a dignidade; no exterior existe a liberdade dos homens que cantam ao vir da terra, dum lado, e do outro, a condenação de uma mãe, que matou o próprio filho recém-nascido por não ser casada.

Acaba por ser uma tragédia causada pelas frustrações e pelas diferenças sociais à qual Bernarda dá tanta atenção, e pela condição da mulher na Espanha dos anos 30. Mesmo perante

o suicídio de Adela, que acontece após Martírio comunicar falsamente que Bernarda matou Pepe Romano, a matriarca exige silêncio às filhas, para que não se saiba fora daquela casa nada mais que: a filha mais nova morreu virgem! Até ao fim, o que importa é a aparência.

4.1. Temas da Obra

Pela análise feita a esta obra dramática, conclui-se que os temas centrais a abordar são a opressão sobre a mulher e o desejo pela liberdade. Estes temas completam-se com subtemas como o autoritarismo de Bernarda, e o ódio e a inveja entre as irmãs.

4.2. Personagens

Bernarda

Bernarda Alba, de 60 anos, é a matriarca da família. Enviuvando pela segunda vez, impõe um luto severo sobre as filhas, afastando-as de qualquer “vento da rua” (Lorca, 1º Ato, p.26).

Bernarda é uma mulher que crê nas convenções morais e sociais, nas tradições e no papel da mulher como ser ao dispor do homem. O rigor é exigido à mulher e ao homem tudo se lhe consente. “Para as mulheres, linha e agulha. Chicote e mula para os homens. Assim vive a gente de posses.” (Lorca, 1º Ato, p.27)

Acredita na boa fachada que impede que os outros vejam a realidade. Os choros são impedidos, e os desgostos ocultados.

Crê-se superior a todos no povoado onde vive e, como tal, nenhum homem da terra serve para casar com as suas filhas. Impediu o noivado de Martírio com Henrique Humanas por estas razões sociais e hierárquicas.

Bernarda representa o poder e a autoridade que são exigidos dentro desta casa. As suas ações são engrandecidas pelo uso de um bastão, que é quebrado, no final da peça, por Adela quando esta se farta por fim da opressão da mãe. Usa linguagem considerada opressiva com todas as mulheres dentro da casa, exigindo o respeito e a obediência das filhas, o confinamento da mãe, e a servitude e subordinação de La Poncia e da Criada.

Esta obsessão pelo controlo da casa faz com que Bernarda recuse perceber todos os dramas que se desenrolam dentro de sua casa. Chega ao ponto de não querer ver, e não querer entender o que se passa à sua volta. E essa obsessão leva a que, mesmo perante a morte da sua filha mais nova, queira manter o controlo das emoções das filhas e manter as aparências, dizendo que Adela morreu sem cometer pecados. “Adela, a filha mais nova de Bernarda Alba, morreu virgem. Ouviram-me?! Silêncio! Já disse: silêncio!”

Angústias

Angústias, de 39 anos, é a filha mais velha de Bernarda com o seu primeiro marido. É herdeira de uma pequena fortuna, deixada pelo pai aquando da sua morte, e, apesar dos seus desencantos e da sua idade, fica noiva de Pepe Romano. As irmãs desconfiam que este noivado é apenas pelo dote que ela tem, mas para Angústias o que lhe mais importa é sair daquela casa e livrar-se do poder que a mãe tem sobre ela. O propósito dela, com este noivado, é pura e simplesmente fugir da submissão para o casamento.

Madalena

Madalena, de 30 anos, é a primeira filha do segundo casamento de Bernarda. Era muito ligada ao pai, que sempre a defendia, e, por isso, é a que mais sofre com a sua morte. Madalena aceita com resignação o poder que Bernarda impõe sobre as filhas, porque acredita que não vai ter a sorte de casar para poder sair dali. Esta submissão que mostra contrasta com o que sente: “Malditas sejam as mulheres!”, diz Madalena em resposta ao que Bernarda diz sobre o que compete às mulheres.

Amélia

Amélia, de 27 anos, é a mais tímida das irmãs. Tal como Madalena, está conformada com o poder que Bernarda tem sobre elas e resigna-se quanto ao seu destino naquela casa. Para Amélia o que mais a incomoda é a crueldade com que as pessoas falam umas das outras e a rapidez com que se põem a apontar o dedo aos pecados.

Martírio

Martírio tem 24 anos e é a personagem mais complexa da peça. Esteve para casar com Henrique Humanas, mas a mãe proibiu esse noivado pelo facto de o rapaz não ter o estatuto social adequado. É doente, depressiva e pessimista, e mostra uma insatisfação pessoal e sexual pelo roubo do retrato de Pepe. Confronta Adela pela a relação que esta tem com o rapaz e, puramente por inveja, acaba por ser a responsável pelo suicídio da irmã, quando lhe diz que Bernarda matou Pepe.

Adela

Adela, de 20 anos, é a filha mais nova de Bernarda. Esta personagem é a única que enfrenta Bernarda diretamente contra a sua tirania e a sua opressão. Demonstra o seu desejo de liberdade quer por palavras quer por ações, traduzidos no vestido verde, ou no leque florido. Também o seu desejo de liberdade de amar quem quer se concretiza pelas escapadelas a meio da noite para ir ter com Pepe. Desafia a moral estabelecida pela sociedade dizendo que o seu corpo é de quem ela quiser. Para engrandecer este sentimento, Adela parte ao meio o bastão de Bernarda, que é o símbolo do seu poder dentro da casa. E por fim, com a falsa ideia que Pepe foi morto pela mãe e sem ideia de como se libertar daquela casa, enforca-se.

La Poncia

La Poncia, também de 60 anos, é a criada mais antiga de Bernarda, a que a conhece melhor e a sua confidente. La Poncia é, também, a que repara nas frustrações e nos conflitos existentes entre as filhas, e aconselha atenção a Bernarda para que ela impeça que aconteçam desgraças.

Maria Josefa

Maria Josefa, é a mãe de Bernarda. Esta personagem entra em cena apenas para dar voz às frustrações das cinco irmãs, voz esta que é ignorada por ser considerada louca.

Criada

A criada era a amante do recém-falecido marido de Bernarda, e sofre com a sua morte.

Pepe Romano

Pepe, de 25 anos, é a razão de muitos dos conflitos que se passam dentro da casa de Bernarda Alba. Apesar de nunca entrar em cena, está sempre presente quer pelo noivado com Angústias, quer pelo romance com Adela e até mesmo no amor não correspondido que Martírio sente por ele.

Parte II

1. Moda

1.1. Pensamento Inicial

No início deste projeto, foi complicado perceber como se iria fazer uma coleção de moda inspirada em tantas mulheres diferentes. Após a análise do texto e das personagens, tentou-se perceber de que forma isto poderia ser feito.

Em primeiro lugar foi preciso definir o público-alvo, a partir das características das personagens do texto dramático. As personagens todas abrangem faixas etárias completamente distintas, e as suas personalidades e vivências divergem em demasia. Optou-se por se restringir ao grupo das cinco irmãs que vivem em situações paralelas, sob a opressão da mãe e sem o direito de viverem a vida como desejam. Ainda assim, estas cinco mulheres têm a sua maneira de ser, os seus desejos e sonhos, e que cada uma luta por aquilo que quer da sua forma específica. As cinco irmãs vão dar a cara pelas outras mulheres que, em qualquer sociedade, vivem com problemas sociais e familiares semelhantes.

O público-alvo dedica-se, então, a mulheres entre os 20 e os 40 anos de idade que vivem submissas da sua família e da sua sociedade, e que enfrentam a opressão social ao longo das suas vidas. Mulheres que tentam, mas nem sempre conseguem ou querem, expressar as suas opiniões, as suas vontades e os seus desejos, a sua voz. O público-alvo vai-se refletir nas cinco irmãs da obra, que são ícone transversal deste problema mundial, impondo as suas características e vivências nos coordenados.

Começou-se, então, por ver de que forma é que estas irmãs se equiparavam - o luto, a clausura, o rigor a que estão sujeitas, a sexualidade proibida - e quais eram as características que as individualizavam - os seus desejos, a submissão, a resignação ou a rebeldia de cada uma, o vestido verde de Adela, as paixões reprimidas, as paixões recíprocas, o contentamento, o desgosto e a morte (o suicídio) -.

Todas elas têm a sua maneira de reagir à opressão em que vivem: Adela é que se expressa mais em relação aos seus desejos, mostrando a todas o que sente, e Martírio vive com a inveja no sangue, tentando destruir os sonhos da irmã mais nova. Madalena e Amélia sentem-se mais resignadas com o facto de não terem liberdade própria; já Angústias não se importa de casar com um homem que apenas a quer pelo seu dinheiro, porque esse casamento vai livrá-la daquela casa. Todas elas funcionam de formas diferentes num sistema que as quer todas da mesma forma.

Com o público-alvo definido, estudaram-se as tendências para 2019, de forma a obter mais informação para a criação da coleção.

1.2. Tendências

Analisaram-se as tendências de 2019 de acordo com a WGSN, plataforma online que se dedica à análise e previsão de tendências.

A mensagem principal das Macrotendências de 2019 é Ação/Reação, inspirada nos discursos poderosos e nas reações espontâneas a que se tem vindo a assistir e que geram diálogos e discussões. A solução para este caos é agir e dar um passo em frente. Ação/Reação implica ser proativo; criar contrabalanço: conforto/desconforto; criatividade/complacência; cidade/país; proteger/protestar; individual/inclusivo. Ação/Reação divide-se, assim, em três partes procurando ativar a comunidade (*Common Ground*), ativar o corpo (*In Touch*) e ativar a criatividade (*Creative Manifesto*).

Para este projeto escolheu-se o *Creative Manifesto* pela temática inerente à *Casa de Bernarda Alba*. Esta macrotendência quer resolver questões causadas pela conformidade, como a desigualdade e as pressões (sociais, económicas...). *Creative Manifesto* surge pela vontade de se ser diferente, de se ser ouvido e de criar impacto num mundo que cada vez mais quer a verdade e a transparência e por isso vai-se valorizar a criatividade e expressão pessoal no design. Esta tendência procura evoluir das correntes reações para as futuras ações. Passa por questionar os sistemas que definem a sociedade, as normas e padrões e a autoridade, para encorajar novas vozes reacionárias, participar em manifestações ou aderir a partidos políticos e, sobretudo, criar sistemas e não coisas.

Creative Manifesto afirma que entrar numa zona desconfortável é essencial para a criação, que é necessário sentir para se criar e que o que é desconfortável de se ver inspira ação. Esta ideia tornou-se num ponto crucial para o design da coleção de moda pois estas personagens vivem no extremo desconforto que é esta opressão a que estão sujeitas e é esse desconforto que as faz reagir.

1.3. Mais Pensamento

A fase seguinte do projeto serviu para aglomerar as ideias mestres já definidas e explorá-las de forma a criar a coleção de moda.

Decididos o público-alvo e a tendência a seguir, que evocam a desigualdade e as pressões causadas pela sociedade para produzir novas reações na criação, é necessário começar a transpor as ideias e elaborá-las. Tornou-se importante explorar a das irmãs vivência em clausura, esta prisão sem liberdade, contrastando com a individualidade de cada uma, e de que forma seria possível transmitir esta ideia para o público.

A ideia da personalidade individual e que se esconde por baixo da opressão e da submissão é como ver um corpo vestido e o mesmo corpo nu ou em roupa interior; são os dois a mesma pessoa, mas representam aspetos diferentes. O corpo vestido é o que é apresentado no dia-a-dia, o que é socialmente correto e o que caracteriza a pessoa, quer pelo seu estatuto na sociedade quer pela sua forma de viver. O corpo nu é o corpo pessoal, aquele que apenas essa pessoa vê ou aquele que apenas vê quem a pessoa permite.

O que este primeiro corpo vestido mostra aos outros é uma austeridade e um formalismo extremo; mostra o luto que lhe é exigido e a clausura em que vive. Um fato, calça e casaco formal, é um coordenado que reflete o rigor que se quer mostrar. Por outro lado, o corpo interior nu ou em lingerie transmite uma sensibilidade que contrasta com o rigor do corpo totalmente tapado. Ao mesmo tempo, o corpo completamente despido pode ser visto como frágil no olhar do outro, e até na sua intimidade estas mulheres são sensíveis a isso. Não querem ser mais frágeis do que já são sob a opressão de Bernarda. Um corpo em roupa interior torna-se, então, mais interessante de trabalhar, quer pelas hipóteses a trabalhar no design e na visão final, quer na exploração da sensibilidade e vontades de cada pessoa. Também a delicadeza da lingerie e a sua feminilidade e sensualidade são ideias importantes para as personagens a representar. Estas mulheres que se veem privadas dos próprios desejos e sexualidade, tendem a querer mostrar um lado mais feminino e sensual, mesmo que este esteja escondido.

Outro ponto que é interessante tratar é a ideia das transparências (do tule, ou da renda), para representar os véus usados no luto. E a questão é: de que forma é possível usar este elemento na coleção? Tanto pode ser num pormenor ou num elemento do coordenado, como

seria um véu em relação à roupa de luto, ou usar o tule ou a renda no próprio fato, servindo para reforçar a imposição do luto nestas mulheres, e revelar discretamente a lingerie.

Assim, temos três elementos essenciais para a ideia desta coleção: o fato, constrangedor e confrangedor; a lingerie, única e pessoal; e o tule ou renda, para o luto.

O drama passa-se no verão, um verão abrasador e sufocante, e por isso esta coleção será Primavera/Verão 2019. No entanto, há que ter em conta que este verão abrasador é referência ao sufoco pelo qual elas passam durante a peça toda, e que se vive naquela casa.

A partir daqui foi essencial direcionar a pesquisa para estas ideias que se formularam e criar painéis que ajudassem a compor a ideia do conceito.

1.4. Inspirações

A pesquisa de inspirações foi feita com alguns conceitos base que solidificaram as ideias principais para a concretização da coleção. Os elementos visuais importantes para esta transposição da ideia para o visual foram: a silhueta linear e vertical, o preto, a sobreposição de transparências, a textura, etc. Os painéis mostram a direção da pesquisa e o processo de desenvolvimento da estética da coleção.

O primeiro painel de inspirações mostra a direção usada na pesquisa de elementos visuais para o desenvolvimento da coleção. Nestes coordenados de coleções de Youjia Jin, podemos observar o rigor e a rigidez dos fatos, e a ideia de uniformidade entre eles.



Figura 1 (pág. anterior): Painel de Inspirações - Elementos visuais: desconstrução do fato, linhas retas, uniformidade.

Fonte: Autoria Própria

O segundo painel de inspirações envolve os conceitos da individualidade e, nalguns casos, da sexualidade proibida e como tal, desejada. As cinco mulheres têm personalidades completamente diferentes que vão desde a submissão às regras da mãe, até à revolta contra as mesmas, mas todas elas demonstram a sua vontade de saírem dali e de serem desejadas. A lingerie rendada e opaca; os bodys e os conjuntos de soutien e cuecas, mostram a diversidade da roupa interior, que se quer explorada na coleção.



Figura 2: Painel de Inspirações - Elementos visuais: diferentes tipos de lingerie, o preto e transparência das rendas vs. a opacidade das malhas

Fonte: Autoria Própria

O terceiro painel mostra várias ideias do uso da transparência do tule e da renda, que interessam trabalhar. O vestido em tule oculta levemente ou torna-se completamente opaco, dependendo das camadas, o corpo que se encontra por baixo. É interessante trabalhar com múltiplas camadas de tule ou renda, sobrepondo-as ou não.



Figura 3: Painel Inspirações - Elementos visuais - a opacidade e a transparência de diferentes camadas de tule e a uniformidade do preto

Fonte: Autoria Própria

Após a criação destes três painéis tornou-se claro de que forma é que se podiam juntar todos os conceitos definidos anteriormente. Estas pesquisas revelaram a versatilidade do tule, que é capaz de revelar ou ocultar o que se encontra por baixo, a austeridade dos fatos, com as suas linhas retas e direitas, que impõem ordem ao corpo, a lingerie que é sensual mesmo escondendo o corpo, e por fim o impacto do preto nos painéis.

Assim, igualdade entre as irmãs, na casa restrita a uma série de regras opressivas e sob o véu negro do luto que lhes é imposto, seria representada por uma coleção de fatos em tule preto, e uma desconstrução desses mesmos fatos de forma a constringir as mulheres às peças que representam a opressão de Bernarda. Já a individualidade de cada irmã seria representada por lingerie, que é ligeiramente oculta pelo tule do luto e das imposições. A lingerie é a peça que demonstra a forma como cada irmã se exprime em relação à opressão da mãe, mas, submissa ou revolucionária, todas mostram o que sentem.

1.5. Painéis

1.5.1. Público-alvo

O painel de público alvo mostra a ideia que se formou das irmãs. Mulheres num luto imposto, que numa angústia constante, mas com vontade de mostrar os seus desejos. É um ambiente confrangedor e constringedor.

Este painel representa o silêncio em contraste com a vontade de se exprimir e a frustração de não o conseguir. Mostra a força da uniformidade, mostra o impacto que causa ver uma série de mulheres juntas, vestidas de negro e sob uma opressão cortante.

O painel tem uma textura para dar relevo às paredes que fecham as cinco mulheres dentro da prisão que é a sua própria casa. Apresenta diferentes emoções que as irmãs transmitem ao longo da peça, como a frustração e o desespero, a inquietação e a submissão e o desejo.

Pretendia-se, com este painel, mostrar a escuridão em que se tornam estas vidas quando lhes é proibida a liberdade.



Figura 4: Painel Público Alvo

Fonte: Autoria Própria

1.5.2. Ambiente

O painel de ambiente apresenta as cinco irmãs, entre as paredes da sua prisão, com um véu que parece que as sufoca. As irmãs são representadas pela mesma imagem por terem todas o mesmo destino previsto, oito anos encarceradas numa casa que privilegia as aparências, ou seja, o que parece para quem está fora da casa, ao invés do que diferencia cada uma delas e do que as torna únicas, como os seus sentimentos e os seus desejos.

Este painel reflete o sufoco em que vivem as irmãs, durante o verão abrasador, na casa onde não entra uma brisa. Este sufoco é também emocional, causado pela clausura a que são submetidas.

É um painel que pretende representar a opressão que Bernarda lhes impõe ao ponto de as tornar todas iguais. Mas a igualdade que se apresenta é apenas exterior. Nota-se, com uma referência ao texto o ponto de partida para todas as demonstrações de angústia e desespero. O vestido verde de Adela pretende mostrar que, apesar de todas estas mulheres quererem mostrar o que sentem e parar com a opressão, apenas Adela o faz, impondo-se contra a mãe.



Figura 5: Painel Ambiente

Fonte: Autorial Própria

1.5.3. Materiais

Neste painel estão representados os tecidos que se pretendem utilizar nesta coleção. Em primeiro plano está o tule preto, revelando a sua versatilidade de revelar ou ocultar conforme as camadas utilizadas. O tule que se pretende utilizar é um tule mais rígido e mais áspero, que ajuda a representar o luto e a opressão a que as mulheres estão confinadas e será utilizado para realização dos fatos.

Do outro lado apresenta-se uma malha de algodão preta e outra verde, ambas suaves ao toque e confortáveis para o uso interior. Usadas na lingerie, são também uma proteção contra a aspereza do tule. O verde na lingerie serve para representar o início da revolta de Adela contra Bernarda.

Não estando representados no painel, juntam-se, também, os diversos aviamentos, que serão completamente descritos nas fichas técnicas mais à frente.

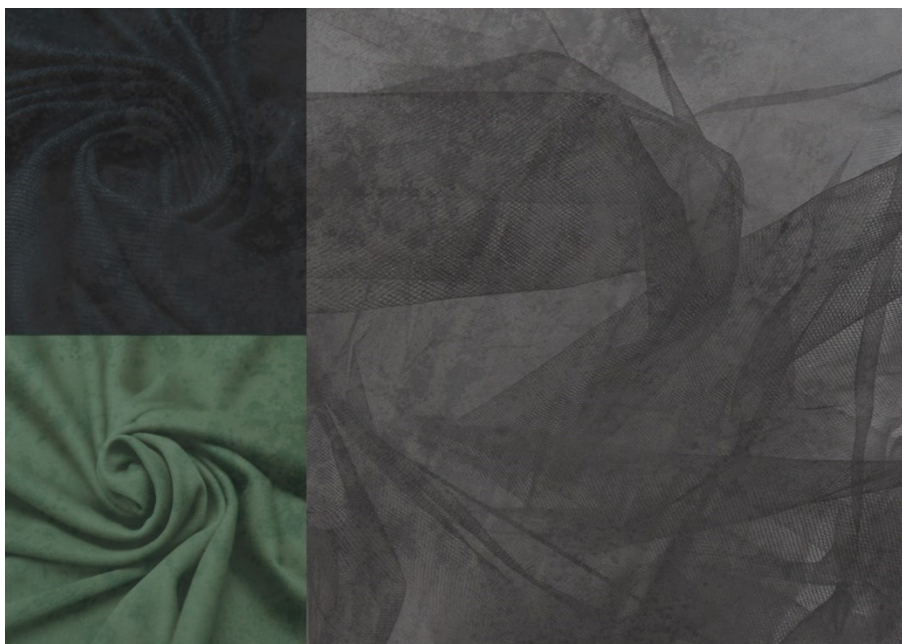


Figura 6: Painel Materiais

Fonte: Autoria Própria

1.5.4. Cores

Quanto ao painel de cores, este mostra a cor predominante, o preto, usado no tule e na malha de algodão, e um rasgo de verde, usado na outra malha, apresentado para representar a audácia de Adela contra as regras da mãe.

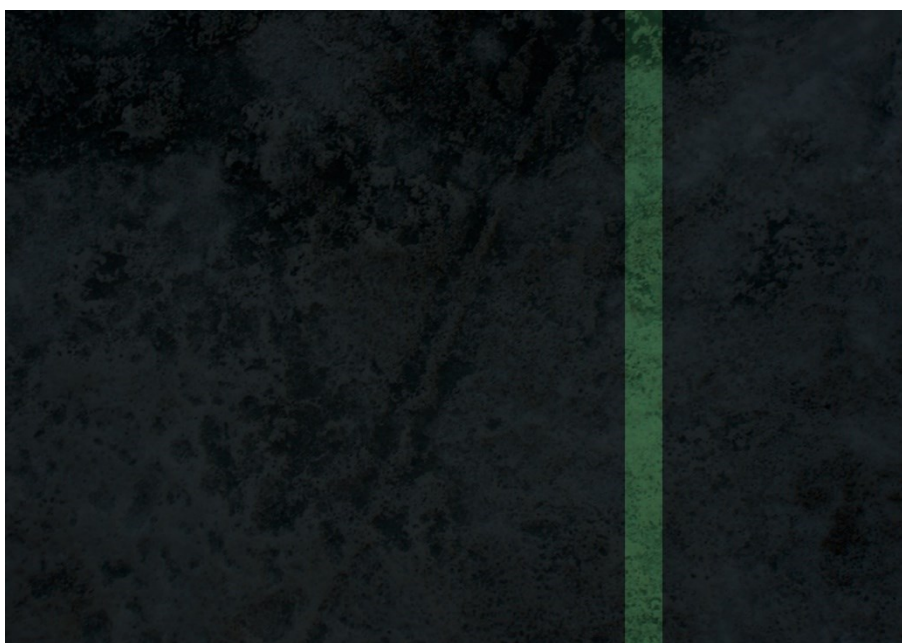


Figura 7: Painel Cores

Fonte: Autoria Própria

1.6. Esboços

Os esboços aqui representados mostram as primeiras ideias de silhueta e os outros conceitos que foram desenvolvidos.

A desconstrução dos fatos, em tule, que representam o rigor e o luto, e a lingerie, que representa a intimidade e os desejos, são as bases da ideia para a coleção. Já na questão do sufoco e da clausura emocional, chegou-se à conclusão que estes não se veem, apenas, na ideia dos fatos, tem de se adicionar algum elemento que mostre o sufoco que é viver naquela casa e estar-se submetido àquela situação.

Estes esboços mostram a formulação das formas dos fatos, as camadas do tule, a liberdade da lingerie, e as tentativas iniciais de enclausurar quem veste estes coordenados. A partir deles, foi possível chegar a uma conclusão de design coerente que sustenta as ideias-chave, excluindo o que não interessava e o que era demais.

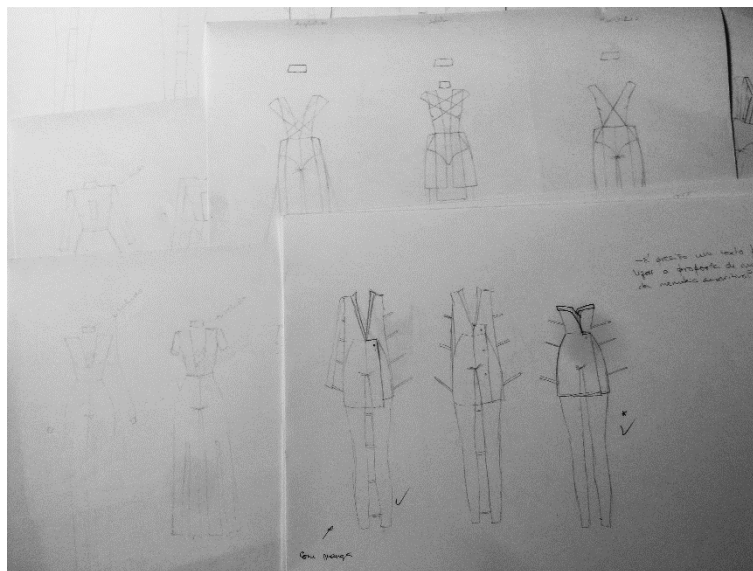


Figura 8: Esboços de Moda

Fonte: Autoria Própria

1.7. Ilustrações

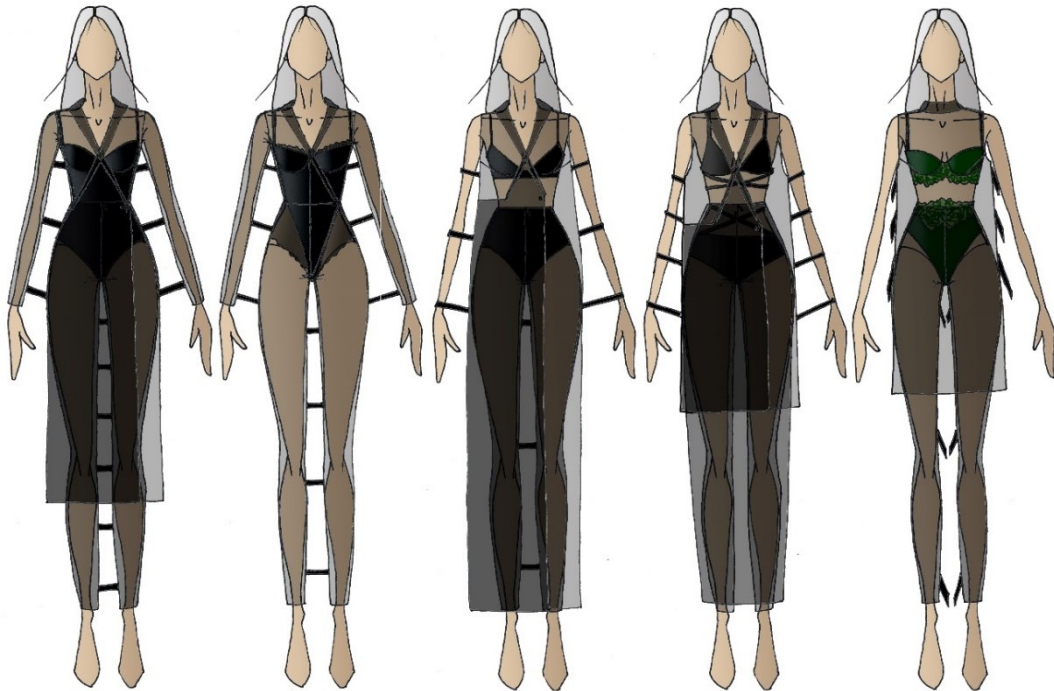
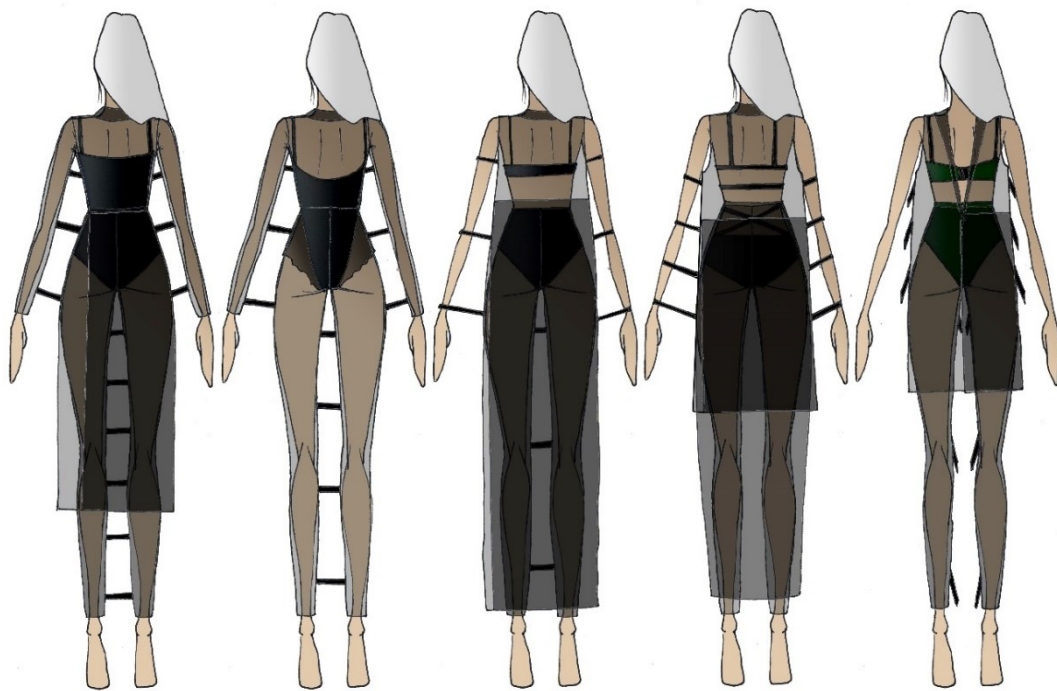


Figura 9: Frentes dos coordenados: 1 -Angústias 1; 2- Madalena 1; 3 - Amélia 1; 4 - Martírio 1; 5 - Adela 1

Fonte: Autoria Própria



Figuras 10: Costas dos coordenados: 1 -Angústias 1; 2- Madalena 1; 3 - Amélia 1; 4 - Martírio 1; 5 - Adela 1

Fonte: Autoria Própria

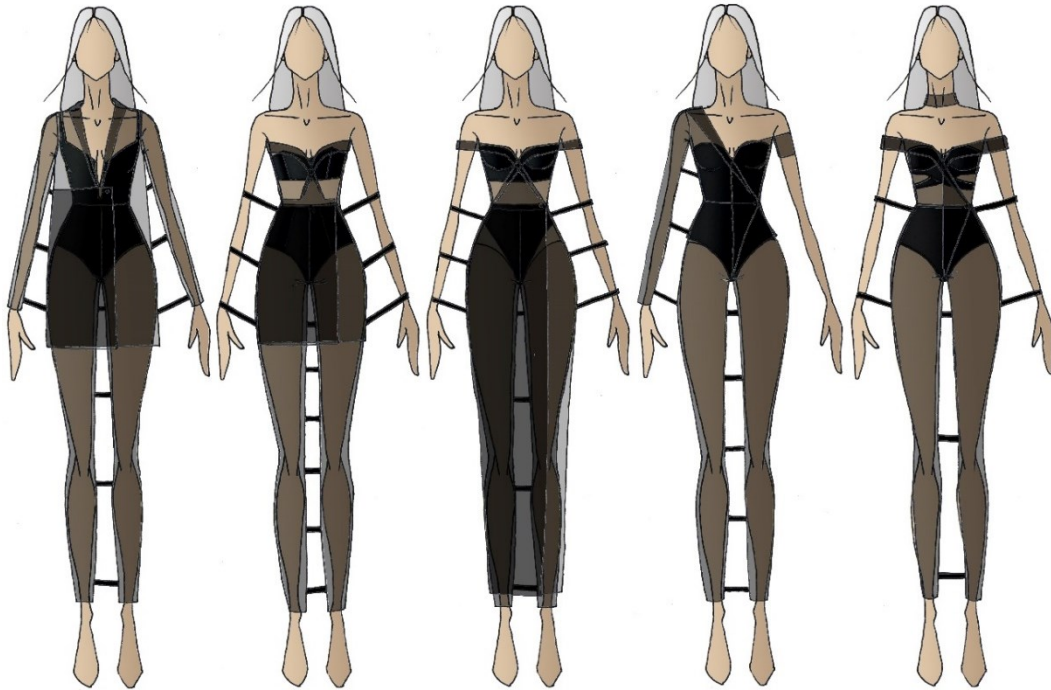


Figura 11: Frentes dos coordenados: 6 -Angústias 2; 7- Madalena 2; 8 - Amélia 2; 9 - Martírio 2; 10 - Adela 2

Fonte: Autoria Própria

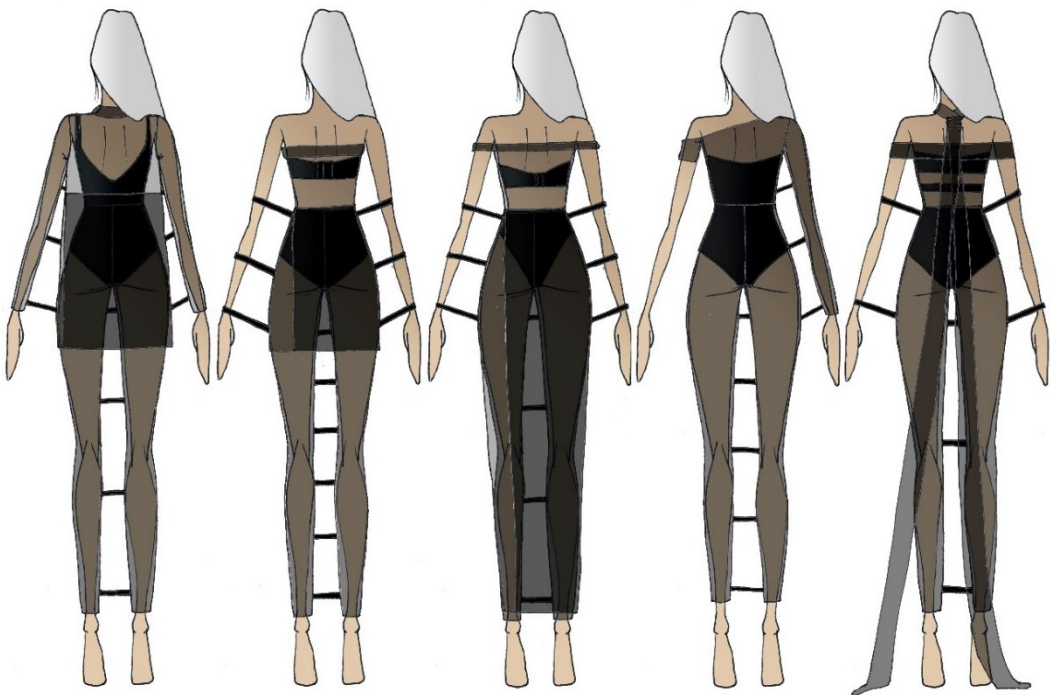


Figura 12: Costas dos coordenados: 6 -Angústias 2; 7- Madalena 2; 8 - Amélia 2; 9 - Martírio 2; 10 - Adela 2

Fonte: Autoria Própria

1.8. Memória Descritiva

Em *A Casa de Bernarda Alba*, cinco irmãs são asfixiadas por uma atmosfera pesada pela opressão e pelo rigor, onde estão latentes amores e frustrações que resultam em tragédia.

Com as ideias do pensamento inicial que se transpuseram para os vários conceitos foi possível criar uma coleção coerente que representasse esta obra teatral.

Esta coleção foi desenhada para tentar mostrar tudo pelo que estas personagens passam ao longo da obra dramática. Pretendia-se simular a opressão e o rigor, a submissão e a frustração e, acima de tudo, a clausura e a revolta, para que fosse possível expressar todos os sentimentos e emoções que convergem para o final trágico.

Era importante tornar clara a distinção entre o que estas mulheres sentem e esta vontade que têm de se libertarem em contraste com a castração criada pela mãe, que é fruto da vivência numa sociedade que restringe a mulher.

Foram desenhados dez coordenados, dois por personagem, para se verificar uma evolução das personagens. Apesar desta mudança não ser muito evidente em parte das personagens, era necessário haver a representação desta evolução nos coordenados pois, quer seja para melhor quer seja para pior, a evolução existe na peça.

O rigor e o luto impostos por Bernarda são representados pelos fatos em tule preto, mostrando a rigidez que se pretendia e a transparência que esconde os verdadeiros sentimentos das cinco irmãs. Os fatos são indicativos do rigor a que manda a casa, sendo austeros quer no aspeto quer no vestir. O tule, de toque áspero, remete para o desconforto das irmãs, perante a situação em que vivem. A sua transparência mostra que cada uma tem a sua individualidade, as suas vontades, mesmo por baixo da imposição da mãe. Permite uma relativa visibilidade do interior, mas, ao mesmo tempo, esconde-o, tanto para proteção própria como por opressão. Controladora e austera, Bernarda mostra-se tão obcecada pela ordem e pelas aparências que se tornou necessário expressar a sua visão da sociedade nos coordenados.

As tiras das pernas e dos braços representam a clausura em que as irmãs vivem. Fechadas na casa de paredes brancas onde as únicas aberturas para o exterior são as frinchas das janelas. É uma clausura tanto física como emocional, que dá azo aos tantos conflitos que se desenrolam ao longo do texto. Estas fitas, feitas em tecido preto, dificultam os movimentos, ao ponto de quase os impedir. A liberdade é algo que não existe nesta casa e, como tal, percebeu-se que não havia melhor forma de mostrar essa lacuna do que a representar uma prisão física.

O pudor é outro conceito que se tentou representar nestes coordenados. O pudor que lhes é exigido por Bernarda, para manter a ordem e a compostura, é representado pelas calças existentes em todos os coordenados. Crê-se que as calças são o elemento que melhor representa o pudor nas mulheres ocidentais hoje em dia. Sem querer entrar em conceitos como

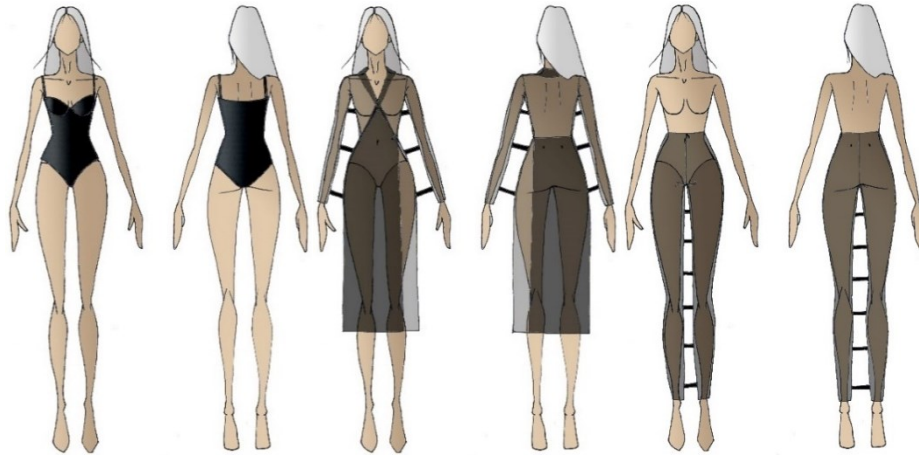
o feminismo, pois isso ia gerar conflito, é sabido que uma mulher de saia pode “ser chamada a atenção” pela sociedade, quer de uma forma social quer de uma forma sexual e opressiva.

A lingerie que se esconde por baixo dos fatos de tule é representativa das emoções e das vontades das cinco mulheres. Os amores, as frustrações e todas as sensações são únicas a cada uma das irmãs e, por isso, as lingeries devem ser o que as identifica ou o que as difere uma das outras. Também é importante perceber que, apesar de todas serem diferentes, todas se sentem sob a mesma opressão e quase todas são submissas à mãe. Apesar de se diferirem umas das outras, a base é a mesma e isso é, na verdade, o que as torna semelhantes no seu interior. Nesse sentido, todas as lingeries são negras, pelo luto e pelas regras que as oprimem, à exceção do primeiro coordenado de Adela que é verde e que simboliza a revolução que ela faz contra a mãe. A lingerie representa, também e acima de tudo, a sexualidade reprimida das irmãs. Bernarda, ao fim e ao cabo, pune qualquer migalha de demonstração de vontades, principalmente em relação à sexualidade das filhas. As irmãs, no entanto, não deixam de ter esses desejos que, no fundo, são a causa de todos os conflitos.

Apesar da coleção ser de primavera/verão, os coordenados pretendem representar o sufoco a que se assiste n’*A Casa de Bernarda Alba* e, dessa forma, foi necessário contrariar, nalguns casos, a frescura que normalmente se pretende para coleções de verão.

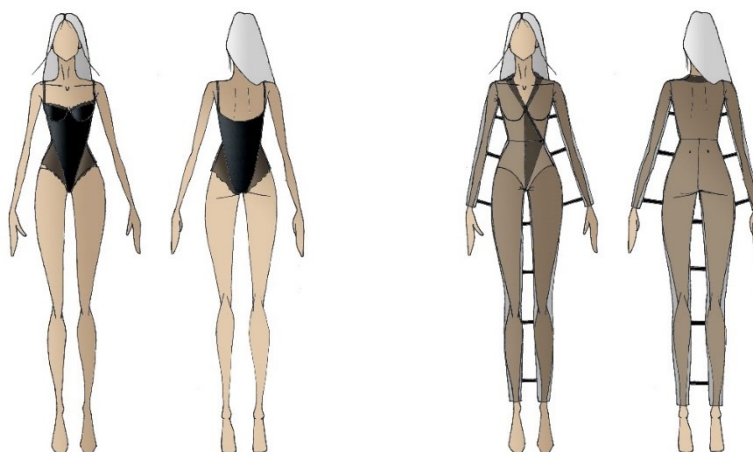
Por último, as costuras do tule, tornam os coordenados ainda mais austeros. São como linhas retas e fortes que cortam o corpo semidespido. Pelas camadas sobrepostas do tule, a transparência torna-se opaca e é interessante perceber a severidade que esse pormenor causa ao corpo. Um coordenado com mais cortes torna-se mais austero e mais agressivo visualmente, pois tem mais linhas rígidas.

O primeiro coordenado representa uma primeira fase de Angústias, a irmã mais velha (39 anos) e provavelmente a que mais segue as regras de Bernarda Alba. É composto por um body (lingerie) um casaco e um par de calças. O body é feito em malha preta, que cobre o tronco quase todo para mostrar o facto de Angústias ser a primeira a cumprir as regras da mãe. Por seguir as regras de Bernarda, Angústias é a personagem que está mais presa à vida naquela casa de regras rigorosas. Como tal, ambos o casaco e as calças têm demasiadas tiras que impedem os movimentos. O trespasse do casaco vai por dentro, numa volta quase completa, tornando esta peça difícil o corpo se mover. As mangas do casaco têm as tiras presas ao corpo do casaco impedindo, também, os movimentos dos braços. As calças têm as tiras entre as pernas, que impedem drasticamente os movimentos.



Figuras 13: Peças que compõem o Coordenado 1 (Autoria Própria)

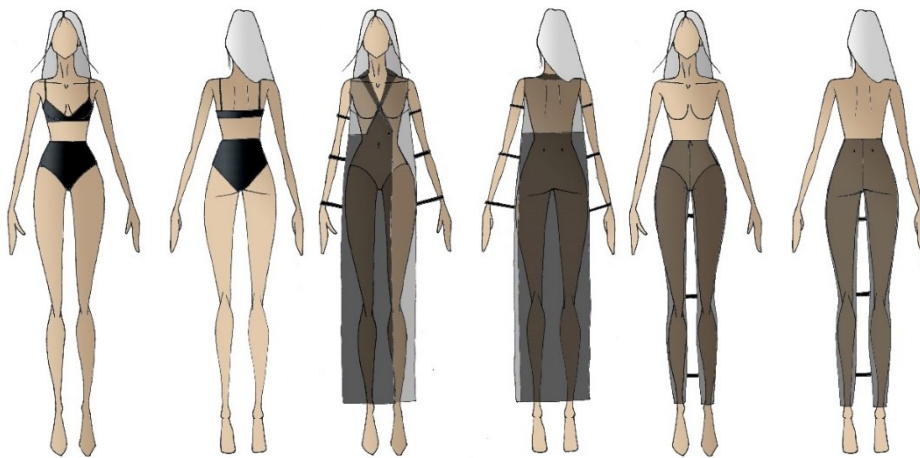
O segundo coordenado representa Madalena, a primeira filha do segundo casamento de Bernarda. Madalena, de 30 anos, não está de todo contente com a forma como as mulheres são tratadas na sociedade, mas é submissa às imposições da mãe. Assim sendo, desenhou-se um coordenado que expusesse pouco a pele. O macacão é de pernas e mangas compridas, com um decote pouco acentuado para mostrar a forma como Madalena se submete às regras de Bernarda e, de certa forma, para se proteger contra o que as mulheres sofrem por serem, apenas, mulheres. Ambas as pernas e os braços estão presos pelas tiras de tecido, de forma a cortar os movimentos, como mostra da prisão em que vive, pela falta de liberdade imposta pela mãe. A lingerie é composta por um body, de malha preta com aplicações de renda, de forma a mostrar que, apesar das suas contradições entre a sua submissão e o seu ódio ao destino das mulheres, também ela é mulher, mesmo tendo vontade de ter nascido homem para poder ser livre.



Figuras 14: Peças que compõem o Coordenado 2 (Autoria Própria)

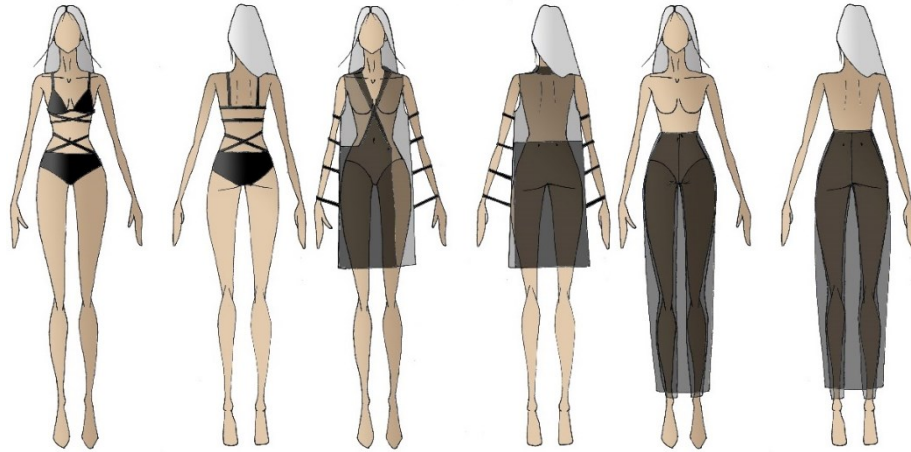
O terceiro coordenado é inspirado numa primeira fase da terceira irmã, Amélia. Tal como Madalena, Amélia vive conformada com a opressão de Bernarda. Aceitas as suas regras e imposições pois acredita não haver alternativa. Esta personagem é também muito submissa e

como tal quer o colete quer as calças deste coordenado têm as tiras que impedem os movimentos. Amélia incomoda-se com a crueldade das pessoas em relação às outras e esse sentimento acaba por se tornar uma prisão emocional, na sociedade onde vive. A lingerie é um simples conjunto de cueca alta e soutien sem aro, em malha de poliéster preta, para mostrar como a personagem se deixa andar sob o domínio da mãe sem revelar vontade de lutar contra isso. O colete tem um trespasse que passa até às costas, tornando-se, assim, mais desconfortável; apesar do colete não ter mangas, as tiras de tecido, que são presas aos braços, tornam os movimentos quase impossíveis. As calças, também, têm as tiras entre as pernas; o número de tiras, diminui neste coordenado pois crê-se que esta personagem se sente pior pelos outros do que por ela mesma e, nesse caso, a liberdade é menos física e mais emocional.



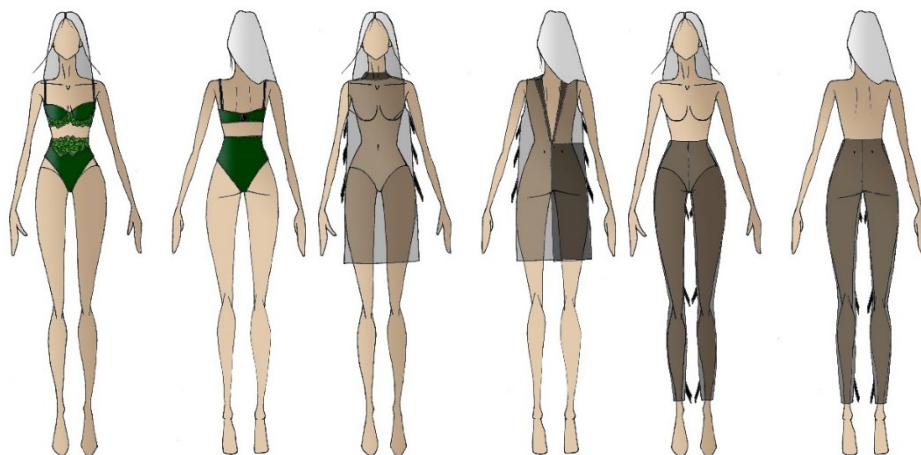
Figuras 15: Peças que compõem o Coordenado 3 (Autoria Própria)

O quarto coordenado representa uma primeira fase da personagem Martírio, a quarta irmã. Martírio é uma personagem um pouco mais complexa que apesar de ser submissa à mãe, parece não aceitar o facto de Adela lutar contra essa submissão. Martírio é uma personagem que se caracteriza pela inveja que tem da irmã mais nova, pela relação que esta mantém com Pepe. A lingerie tenta mostrar com as tiras esse sentimento, que representam o aprisionamento que este sentimento causa à personagem. O resto do coordenado é composto por um colete até aos joelhos, um par de calças e uma saia até aos tornozelos, ajustada ao corpo. No caso deste quarto coordenado, foi possível explorar a complexidade da personagem pelas camadas. A saia dá o efeito das tiras de tecido nas calças, tornando difíceis os movimentos das pernas. O colete trespasa até às costas acrescentando, assim, mais uma camada; as tiras dos braços também impedem os movimentos de quem o usa.



Figuras 16: Peças que compõem o Coordenado 4 (Autoria Própria)

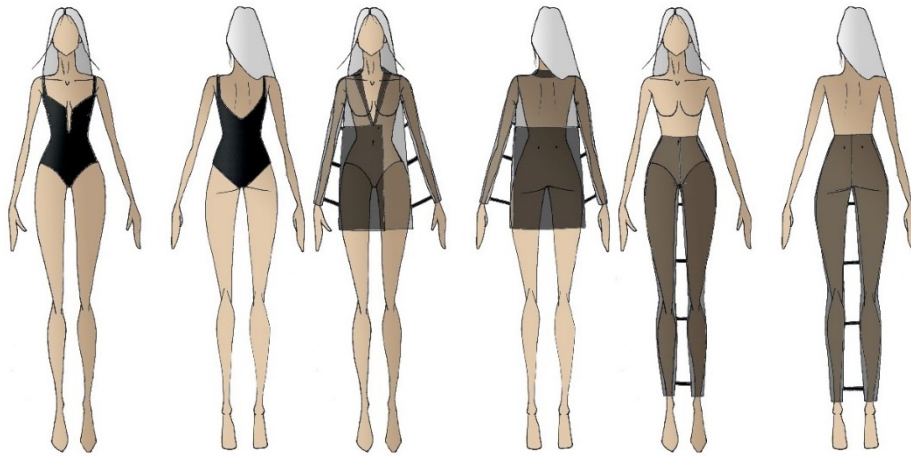
O quinto coordenado é o primeiro coordenado da filha mais nova de Bernarda, Adela. Nesta fase inicial da personagem, Adela revela pouca tolerância em relação à opressão da mãe. Veste um vestido verde para contrariar o que Bernarda impõe e recusa-se a aceitar esse destino. Assim sendo, este coordenado apresenta-se sob a forma de um fato de colete e calças com lingerie. A lingerie é composta por cueca alta e soutien, em malha verde com aplicações de tule bordado da mesma cor. O colete, com um corte a direito, veste-se da frente para trás, com o decote e trespasse nas costas e a gola na frente do pescoço. As tiras do colete estão cortadas, mostrando a força que Adela tem para lutar contra Bernarda. As calças são simples e, tal como no casaco, as tiras de tecido estão cortadas.



Figuras 17: Peças que compõem o Coordenado 5 (Autoria Própria)

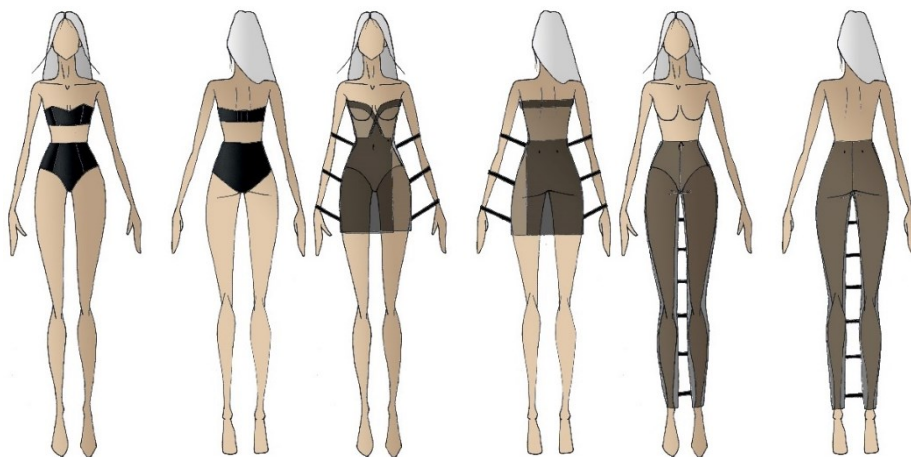
O coordenado seis mostra Angústias numa segunda fase, um pouco mais livre das imposições da mãe, mas ainda assim presa àquela casa. O coordenado é composto por um body, mais decotado que o do primeiro coordenado, um casaco também mais decotado, com corte a

direito e menos tiras a prender os braços, e umas calças, também com menos tiras entre as pernas.



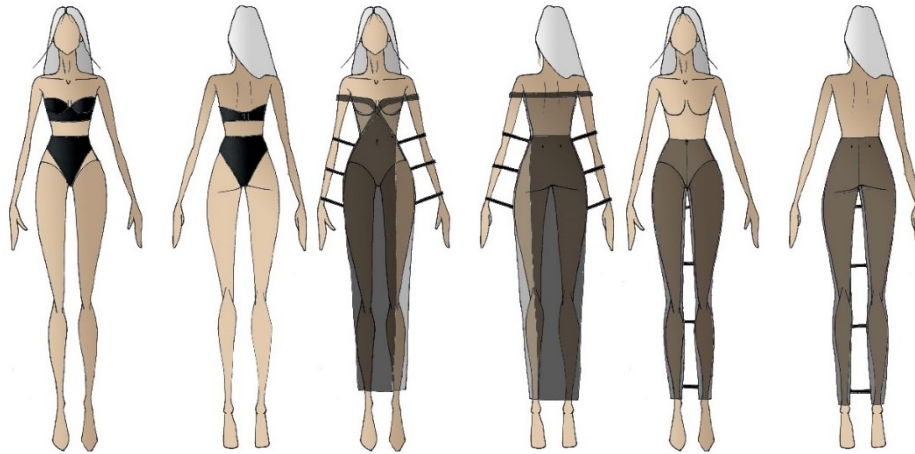
Figuras 18: Peças que compõem o Coordenado 6 (Autoria Própria)

O sétimo coordenado, correspondente a uma segunda fase de Madalena, caracteriza-se pela mesma submissão que mostra em relação a Bernarda. Por ser, de certa forma, indiferente a esta opressão, Madalena acaba por não sufocar tanto. O coordenado é composto por um casaco caicai, com trespasse até às costas e tiras que prendem os braços às laterais do casaco, umas calças com tiras entre as pernas e uma lingerie composta por soutien caicai e cueca alta.



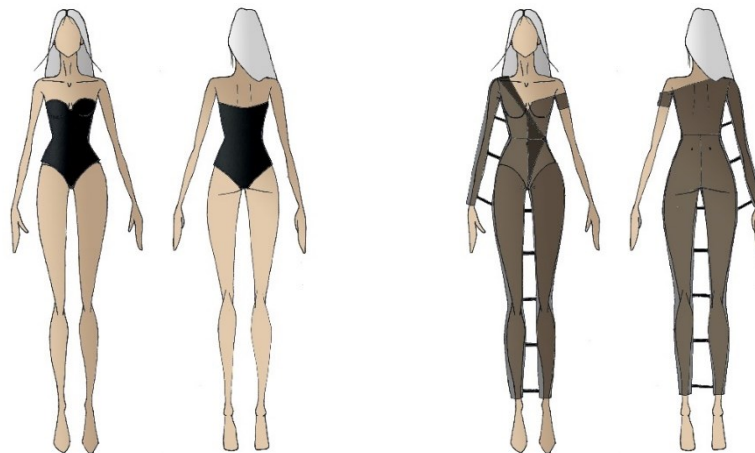
Figuras 19: Peças que compõem o Coordenado 7 (Autoria Própria)

O coordenado oito, referente a Amélia, não apresenta grandes diferenças em relação ao coordenado anterior desta irmã. Mantém-se o colete comprido, agora com os ombros descaídos, com as tiras a prender os braços, as calças com tiras entre as pernas e o conjunto de cueca alta e soutien, agora caicai, para a lingerie.



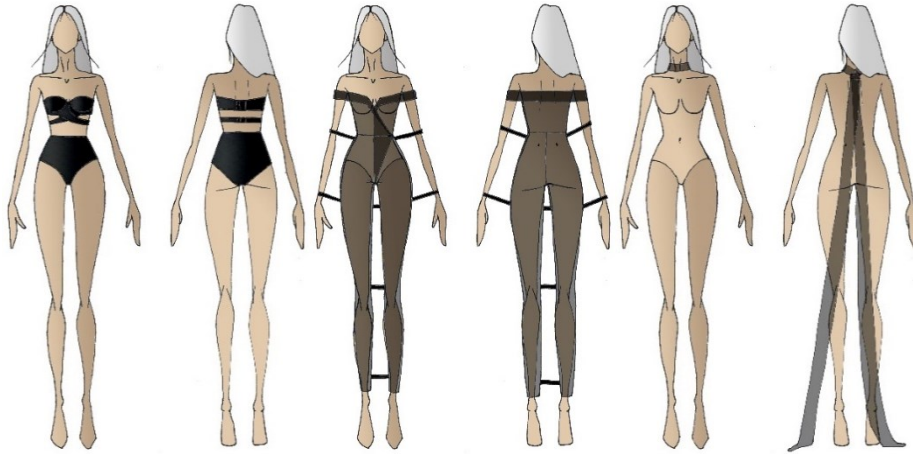
Figuras 20: Peças que compõem o Coordenado 8 (Autoria Própria)

O nono coordenado, representa Martírio numa segunda fase da peça. Neste coordenado tenta-se mostrar a inveja desta irmã, que a possui por completo ao ponto de levar a irmã mais nova ao suicídio. Ela continua presa à opressão de Bernarda, mas crê-se que a mentira que ela diz é uma forma de libertação, para Martírio. O coordenado é composto por um body preto, para representar a inveja que sente e que liberta, e um macacão com tiras entre as pernas e numa manga, e a outra é manga curta para demonstrar essa libertação mínima.



Figuras 21: Peças que compõem o Coordenado 9 (Autoria Própria)

O último coordenado representa a fase final da irmã mais nova, Adela. Este coordenado tenta mostrar como Adela acaba por ficar presa àquele lugar, não pelas regras em si, mas pelo facto de lhe tirarem, mentindo, a sua liberdade: Pepe. Quando Martírio diz a Adela que Bernarda matou Pepe, Adela não encontra outra solução se não a própria morte. A prisão final dela acaba por ser o desgosto amoroso, que por sua vez é a sua libertação daquela casa. Este coordenado é composto por um soutien e uma cueca alta pretos, representando esse desgosto que lhe vai na alma e no coração, por um macacão com tiras que lhe prendem, pela primeira vez, os braços e as pernas, e um acessório, um chocker, em forma de nó de força em representação da forma como a personagem se mata.



Figuras 22: Peças que compõem o Coordenado 10 (Autoria Própria)

A severidade e austeridade remetem para as camisas de forças transpondo, assim, como a prisão destas mulheres é tal que as pode levar à loucura.

Os cabelos soltos em contraste com os coordenados mostram a necessidade da liberdade que é subjacente às raparigas.

1.9. Marca e Logótipo - SILÊNCIO

Silêncio é a palavra mais utilizada por Bernarda Alba para calar as mulheres da sua casa. É uma expressão que utiliza oprimir as filhas, impor respeito e tentar manter o controlo no que é dito ou feito naquela casa.

Segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, o significado da palavra silêncio é:
si·lên·ci·o

- Substantivo masculino

1. Estado de quem se abstém ou para de falar.
2. Cessação de som ou ruído.
3. Interrupção de correspondência ou de comunicação.
4. Omissão de uma explicação.
5. Sossego, quietude, calma.
6. Segredo, sigilo.
7. Toque nos quartéis e conventos, depois do recolher.

- Interjeição

8. Expressão usada para impedir de falar ou pedir que alguém se cale.

Esta coleção vive do contraste entre as vontades pessoais e das emoções, ou seja, a individualidade, e a opressão por uma figura autoritária que força um luto e impõe silêncio. O silêncio aprisiona estas cinco irmãs e quando estas tentam dar voz às suas emoções, vêm todas ao mesmo tempo. A angústia e a frustração dão lugar à inveja que causa o suicídio e traz de volta o silêncio, o silêncio que as impede de dizer a verdade.

Silêncio, imperativo, é uma palavra opressiva, mas silêncio é também sigilo, o sigilo que Bernarda ordena que se cumpra, e como tal tornou-se a palavra ideal para nomear esta coleção.

O logótipo mostra as letras a branco num fundo preto. As etiquetas (6x9 cm) são bordadas a linha preta em tecido preto, tornando-se mais uma referência ao silêncio utilizado para esconder as verdades; dobradas ao meio, entre “SILÊNCIO” e “by MC”.



Figura 23: Logótipo SILÊNCIO

Fonte: Autoria Própria



Figura 24: Imagem da etiqueta SILÊNCIO para bordar

Fonte: Autoria Própria

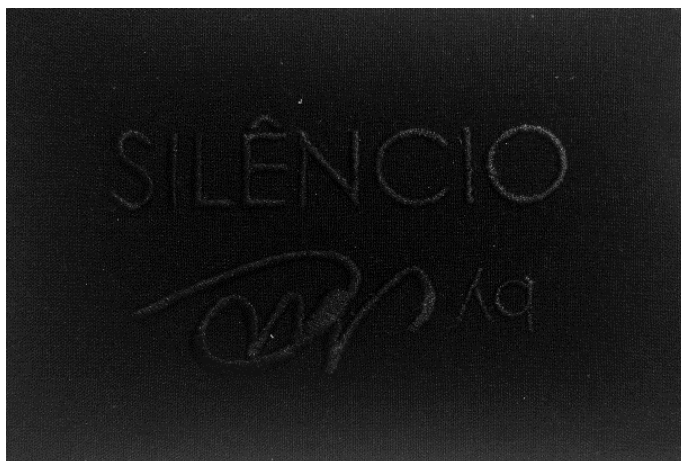


Figura 25: Etiqueta SILÊNCIO já bordada

Fonte: Autoria Própria

1.10. Fichas Técnicas

Com a decisão prévia sobre a execução de apenas três coordenados, número suficiente para ilustrar o pretendido, realizaram-se as fichas técnicas dos três escolhidos. Devido à estrutura sufocante que se pretendia verificar nestes coordenados, foi necessário escolher uma modelo para mais tarde fotografar.

Assim, os coordenados foram feitos a partir das medidas da modelo escolhida. Nos desenhos técnicos indicam-se apenas as alturas das peças em relação ao corpo, pois os coordenados têm de ser feitos à medida de quem os veste. As fichas técnicas apresentam de forma explícita todos os elementos de cada coordenado, com os detalhes de modelagem e confeção, e materiais e aviamentos.

Os coordenados escolhidos foram os coordenados um, da Angústias e cinco e dez da Adela. Optou-se por estes coordenados por se sentir um maior contraste quer entre as duas personagens, quer na evolução de Adela.

As fichas técnicas de moda encontram-se no Anexo 1.

1.11. Execução dos coordenados

O processo de execução dos três coordenados escolhidos começou pela construção dos moldes. A modelação na moda é, normalmente e principalmente na indústria, feita digitalmente, mas por uma questão de praticidade optou-se por se fazerem os moldes de forma manual, ou seja, com papel, caneta e régua. Como foi dito anteriormente, as medidas para as peças partiram das medidas da modelo que posteriormente iria fazer a sessão fotográfica. Em primeiro lugar fizeram-se moldes base com estas medidas, para depois ser mais fácil realizar os moldes finais.

Após a conclusão dos moldes, passou-se à segunda fase da execução dos coordenados. Foram executados protótipos de cada uma das peças para serem experimentados na modelo, de forma a se identificarem erros ou mudanças que fossem necessárias nos moldes.

A fase seguinte foi perceber o efeito visual do tule no corpo para entender as transparências e as camadas. Depois de experimentar o tule verificou-se que eram necessárias duas camadas de tecido para conseguir o nível de transparência pretendida, pois a estrutura do tule usado produz uma grande transparência e, como tal, não se notava o contraste do preto com a pele. Ou seja, o tule era tão aberto que ficava demasiado transparente para o efeito que se pretendia.

Assim, passando à fase do corte, foram cortadas duas camadas de tule para cada molde de cada peça. O corte era feito por peça, para garantir que não havia falhas quer no próprio corte, quer posteriormente na confeção.

De seguida, foram costuradas todas as partes, devidamente colocadas umas em relação às outras, com costura à inglesa ou de borracha, que é um tipo de costura com um acabamento limpo. Este tipo de costura, usado para rematar as costuras de forma invisível ou quase, além de dar às peças um acabamento mais apresentável, serviu para mostrar as linhas retas que dão aos coordenados um aspeto mais austero. Esta fase da confeção teve o apoio das fichas técnicas para o esclarecimento de dúvidas, que por vezes surgiam, ou na simples execução da peça.

A colocação das etiquetas foi feita nesta fase. Dobraram-se as etiquetas ao meio, do avesso, coseu-se as laterais, viraram-se as etiquetas e aplicaram-se aos coordenados.

A fase seguinte foi a da construção da lingerie. Antes da execução, foi feito um tingimento de uma malha branca para o tom de verde do tecido bordado que se usou para a lingerie do coordenado 5. Essa fase contou com a ajuda do Sr. José Machado²⁵.

A fase da execução contou com o apoio da Paula Costa²⁶, que explicou todo o processo necessário para a execução das peças. A construção de um soutien com aro ou body apresenta

²⁵ José Machado é técnico do Laboratório de Tinturaria do Departamento de Ciência e Tecnologia Têxteis da Universidade da Beira Interior.

²⁶ Paula Costa é designer de lingerie.

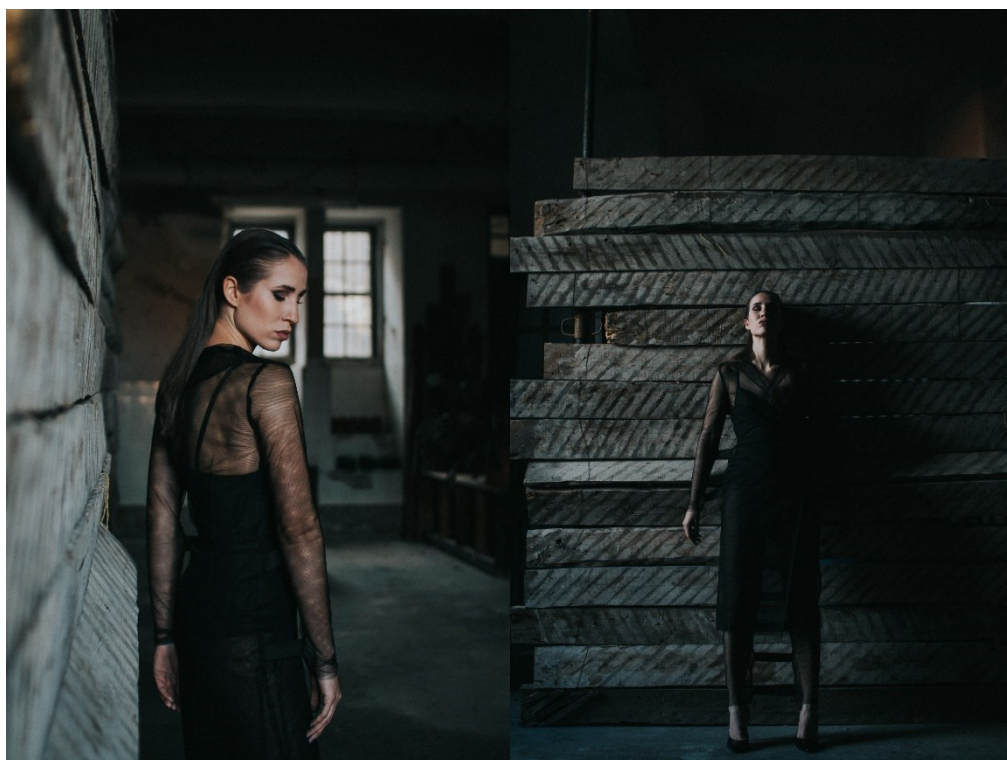
um grande número de componentes, sendo feitas de uma forma específica. A malha junta ao corpo é reforçada por um peitinho feito em tecido charmeuse, que impede que a malha estique em volta das copas. Elásticos com tiras de silicone para o soutien caíai. As cuecas, mesmo não sendo tão trabalhosas, passam, também, por um processo extensivo. O jersey de algodão e os elásticos na volta da cintura e das pernas são os únicos componentes extra.



Figura 26: Pormenor de um coordenado concluído

Fonte: Autorial Própria

1.12.Sessão Fotográfica



Figuras 27 e 28: Fotografias do coordenado 1

Fonte: Autorial Própria; Fotografia: Cláudio Gonçalves



Figuras 29: Fotografia do Coordenado 1

Fonte: Autorial Própria; Fotografia: Cláudio Gonçalves



Figuras 30 e 31: Fotografias do Coordenado 5

Fonte: Autoria Própria; Fotografia: Cláudio Gonçalves



Figuras 32: Fotografia do Coordenado 5

Fonte: Autoria Própria; Fotografia: Cláudio Gonçalves



Figuras 33 e 34: Fotografias do Coordenado 10
Fonte: Autoria Própria; Fotografia: Cláudio Gonçalves



Figuras 35 e 36: Fotografias do Coordenado 10
Fonte: Autoria Própria; Fotografia: Cláudio Gonçalves

2. Figurino

2.1. Pensamento Inicial

Sem encenador para este projeto, o design tornou-se mais livre do que seria num projeto teatral. Ainda assim, tentou-se pensar nos figurinos tendo em conta as áreas que, normalmente, acompanham, como a luz e a cenografia.

Como foi dito na componente teórica, um figurino deve servir a dramaturgia, a encenação é lida através dos figurinos, ajudando a caracterizar a personagem em relação a si mesma e às outras.

Um dos pontos principais, neste pensamento inicial, foi definir a época da peça. A obra dramática passa-se nos anos 30 em Espanha, pós-guerra civil, mas aborda um tema que é hoje extremamente falado, que é o do papel da mulher na sociedade, o preconceito contra a mulher e o seu rebaixamento em relação aos que, também, noutras culturas, ocidentais ou não, são tão ou mais evidentes, mas que são problemas globais pelo acesso à informação. Assim sendo, torna-se necessário perceber se, de facto, é possível concretizar estes figurinos para uma família dos dias de hoje. Num ponto de vista pessoal, torna-se difícil fazê-lo porque existe, hoje em dia, uma maior consciência em relação à mulher na sociedade, e na existência de famílias assim, nunca seriam tão drásticas como a de Bernarda Alba.

Nesta fase, já não interessa perceber quem era o público alvo, mas é, sim, importante perceber quem são estas mulheres, quem são como pessoas com emoções, desejos e revoltas, quem são na sociedade em que vivem, o que é que defendem e o que querem. Estas mulheres são humanas e individuais, cada uma com as suas ideias e com as suas vontades, e ao mesmo tempo ostracizadas pelos preconceitos da sociedade. E é isso que se procura quando se idealiza

um figurino, é tentar mostrar quem são estas personagens, o que idealizam e o que viveram, e transmitir essas vivências para fora de palco.

As primeiras ideias-chave que são características destas oito mulheres (Bernarda, as cinco filhas, Maria Josefa e La Poncia) são a imposição do luto, do negro, a severidade e o controlo de Bernarda sobre todas as outras mulheres, e os desejos reprimidos das irmãs e vocalizados por Maria Josefa.

De seguida, é interessante ver como é que o tema se reflete noutras encenações da peça através do vestuário, perceber os figurinos e ver como estes se envolvem com o resto do espetáculo.

2.2. Encenações e Figurinos para *A Casa de Bernarda Alba*

As encenações que se veem para *A Casa de Bernarda Alba* são muito variadas, e como consequência, também, os seus figurinos o são.

Existem encenações que se distinguem pelo negro dos vestidos e pelos véus ou xailes sufocantes, que são apresentados no texto de Federico García Lorca, e outras que nos mostram novas formas de ver estas mulheres. Desde as rendas e vestidos negros, da encenação de Elias Andreato em 2013, e dos xailes e panos negros da encenação de Maria João Luís em 2009, até aos figurinos que pretendem mostrar um contraste entre a prisão e a liberdade, na encenação do grupo de teatro Sala 3 em 2017, e às ciganas iletradas da favela El Vacie of Sevilla, encenadas pela companhia de teatro Atalaya em 2014, é possível dizer que, a partir de *A Casa de Bernarda Alba*, já se viu muitos figurinos tanto simples, fazendo lembrar a época de Lorca, como criativos, mostrando novas ideias de interpretar o espetáculo.



Figura 37: *A Casa de Bernarda Alba*, encenação de Elias Andreato, SP, Brasil, 2013

Fonte: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/a-casa-de-bernarda-alba-elias-andreato/>

(consultado a janeiro de 2018)



Figura 38: *A Casa de Bernarda Alba*, encenação de Maria João Luís, Lisboa, Portugal, 2009

Fonte: <https://teatrodaterra.wordpress.com/galeria/> (consultado a janeiro de 2018)



Figura 39: *A Casa de Bernarda Alba*, encenação de Altair de Sousa, Goiás, Brasil, 2017

Fonte: <http://www.ohoje.com.br/noticia/cultura/n/129788/t/espetaculo-a-casa-de-bernarda-alba-estreia-nesta-sexta> (consultado a janeiro de 2018)



Figura 40: *A Casa de Bernarda Alba*, encenação do grupo de teatro Atalaya, Sevilha, Espanha, 2014

Fonte: <https://www.denia.com/en/mujeres-de-etnia-gitana-representan-la-casa-de-bernarda-alba-en-el-centro-social-de-denia/> (consultado a janeiro de 2018)

A encenação de Rafael Mallagutti, apresenta-nos nove homens a fazer o papel de nove mulheres, com figurinos que se distinguem mais pelos folhos e pelas rendas do que pelo negro do luto.



Figura 41: *A Casa de Bernarda Alba*, encenação de Rafael Mallagutti, SP, Brasil, 2015

Fonte: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/a-casa-de-bernarda-alba-rafael-mallagutti/>

(consultado a janeiro de 2018)

A proposta do Coletivo Inominável, com encenação de Fernando Pivotto, apresenta-nos figurinos que, idealizados por Maria Celina Gil, nos remetem ao bordar que Lorca escreve. Saias que se bordam e fios que vestem as mulheres e ao mesmo tempo as aprisionam.



Figura 42: *A Casa de Bernarda Alba*, encenação de Fernando Pivotto, SP, Brasil, 2017

Fonte: <https://eujaestiveem.wordpress.com/2017/10/06/atrizes-falam-de-clausura-moral-e-repressao-em-a-casa-de-bernarda-alba/> (consultado a janeiro de 2018)

Esta encenação feita pelos alunos finalistas da Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa (ESTAL), em fevereiro de 2015, mostra as cinco filhas despidas da cintura para cima, mas com cruces de fita-cola negra a tapar o peito, representando o impedimento que elas têm na sua liberdade sexual.



Figura 43: *A Casa de Bernarda Alba*, encenação dos alunos finalistas da ESTAL, Lisboa, Portugal, 2015

Fonte: <http://umbigomagazine.com/um/2015-02-09/emparedadas.html> (consultado a janeiro de 2018)

2.3. Mais Pensamento

Nas imagens da pesquisa foi possível observar a obra de Federico García Lorca de várias formas. A partir daqui foi essencial decidir o que se queria mostrar e de que forma utilizar as ideias-chave, anteriormente referidas, e transportá-las para os figurinos. Era importante ter em conta a luz. A cor da luz em palco modifica rapidamente a cor de um figurino; um preto facilmente se torna castanho com um tom de luz quente.

As ideias base para a conceção deste projeto foram o luto e o ambiente confrangedor da casa fechada de Bernarda. O luto surge na ideia de véus que cobrem as mulheres da família Alba, de renda ou em tule, podendo assim mostrar como aquele luto as cobre, as esconde a todas do mundo exterior.

Uma das ideias que surgiu foi a da prisão. Nestas irmãs a prisão é tanto psicológica e emocional quanto física, visto estarem proibidas de sair de casa e de expressarem as suas emoções e vontades. Transportando para os figurinos, esta prisão pode ser refletida fisicamente, como um corpete ou algo sufocante, como pode ser demonstrado na igualdade entre elas, como um uniforme.

Outra ideia era a dos pés descalços, para as irmãs. Estas mulheres sentem uma necessidade de respirar que se transmite nesta ideia. Para além do conforto físico é um conforto interior, ao contrário de sapatos, os pés descalços são silenciosos ao andarem pela casa, fazendo com que as irmãs não se tenham de ouvir umas às outras, não sejam notadas. É um conforto mínimo, no sufoco daquela casa. Os pés porque são as extremidades do corpo que nos ajudam a aquecer e a arrefecer, e, também, porque as mãos estão ocupadas a bordar o enxoval.

A ideia inicial de Bernarda Alba é a de uma mulher rígida, severa e que pretende acima de tudo manter o controlo na sua casa, e em quem lá vive. Assim sendo, é necessário perceber de que forma se pode demonstrar essa rigidez no figurino. A visão pessoal desta personagem é que ela também está presa, neste caso, à ideia do controlo sobre as filhas que, na verdade, não tem.

Quanto a La Poncia e à Criada, estas são as duas personagens que são mais livres na casa. São mulheres às quais é exigido respeito, mas, ainda assim, com a sua liberdade. A Criada limita-se a servir Bernarda, mas La Poncia intromete-se na vida da família e tenta chamar à atenção de Bernarda para os conflitos que se passam entre as suas filhas. Tendo o que lhes é exigido em mente, é natural que, também, estas mulheres se mostrem de luto, mas com um avental ou um pano branco para promover a ideia de limpeza que Bernarda impõe.

Maria Josefa é uma personagem importante no que toca às ideias que tem e demonstra, mas, assim como referem as didascálias²⁷ do texto nalgumas cenas, ela pode gritá-las fora de cena, sem ser necessária a sua presença em palco. É uma personagem essencial mais pela forma de pensar do que pela forma de agir, exprimindo tudo o que as outras mulheres da casa temem em dizer.

2.4. Inspirações

A pesquisa de inspirações começou por tentar perceber qual seria a imagem geral do espetáculo. O preto estava, sempre, implícito, mas foi necessário compreender as formas, os volumes e as texturas que se queriam em palco.

A figura 44 apresentada abaixo mostra um grupo de mulheres de luto, com vestidos compridos e que tapam excessivamente o corpo, e com mantos de aspeto desconfortável e sufocante, que, de alguma forma, mostram um sentimento parecido com a imagem, que se tinha, das irmãs Alba.

A figura seguinte apresenta-nos uma mulher de aparência rígida e sem grande emoção que fez, imediatamente, lembrar Bernarda.

²⁷ di·das·cá·li·a *substantivo feminino*

1. Crítica ou anotação de peça teatral entre os Latinos.
2. Instrução que os atores gregos recebiam dos poetas. (in <https://www.priberam.pt/dlpo/didasc%C3%A1lia>)



Figuras 44 e 45: Vestidos e Mantos Negros

Fontes: http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=41&Museo=&AMuseo=MT&Ninv=FD000513&txt_id_ima gen=1&txt_rotar=0&txt_contraste=0&txt_zoom=10&cabecera=N&viewName=visorZoom
<http://lagitanamochilera.blogspot.com/2016/10/todo-es-ilusion-menos-la-muerte.html>

(consultados a novembro de 2017)

A pesquisa seguinte foi direcionada para os corpetes, que reforçam a ideia do desconforto, do sufoco e da submissão das irmãs. Este género de cruzamento que ambos mostram, chamou à atenção para sublinhar a ideia de prisão, de amarrar.



Figuras 46 e 47: Corpetes

Fontes: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158023>
<https://www.etsy.com/sg-en/listing/264539181/24-inches-waist-cincher-underbust-corset>
(consultados a novembro de 2017)

A fotografia de Jaroslaw Datta, abaixo exposta mostra uma ideia de véus em tule de aspeto sufocante, que era interessante explorar quer para as irmãs quer para a mãe.



Figura 48: Fotografia de Jaroslaw Datta

Fonte: <https://wyrdwordsandeffigies.wordpress.com/2016/07/11/365-days-of-dark-art-189-jaroslaw-datta/> (consultado a março de 2018)

Para os aventais da Criada e de La Poncia, pensou-se em aventais de corte reto e compridos, brancos, lisos e sem bordados, que suscitasse neles a vontade, de Bernarda, de ter tudo impecável.

2.5. Esboços

Os esboços são o passo seguinte no design de figurinos. Tal como para moda, os esboços servem para se perceber de que forma é que se juntam as ideias, criando figurinos coerentes quer para cada personagem, quer para todo o conjunto.

Desde os primeiros esboços, a explorar mais formas e silhuetas, que tentavam de alguma forma mostrar a feminidade das mulheres, e a diferença entre as irmãs, e mais tarde explorando mais os pormenores que se pretendiam levar para palco.

Estes esboços mostram esta passagem pelas várias ideias que se foram tendo ao longo do percurso, até se chegar ao design final.

O esboço para teatro é fundamental para mostrar a visão das primeiras ideias ao encenador e aos outros trabalhadores e criativos do teatro.



Figura 49: Esboços de Figurino

Fonte: Autoria Própria

2.6. Ilustrações

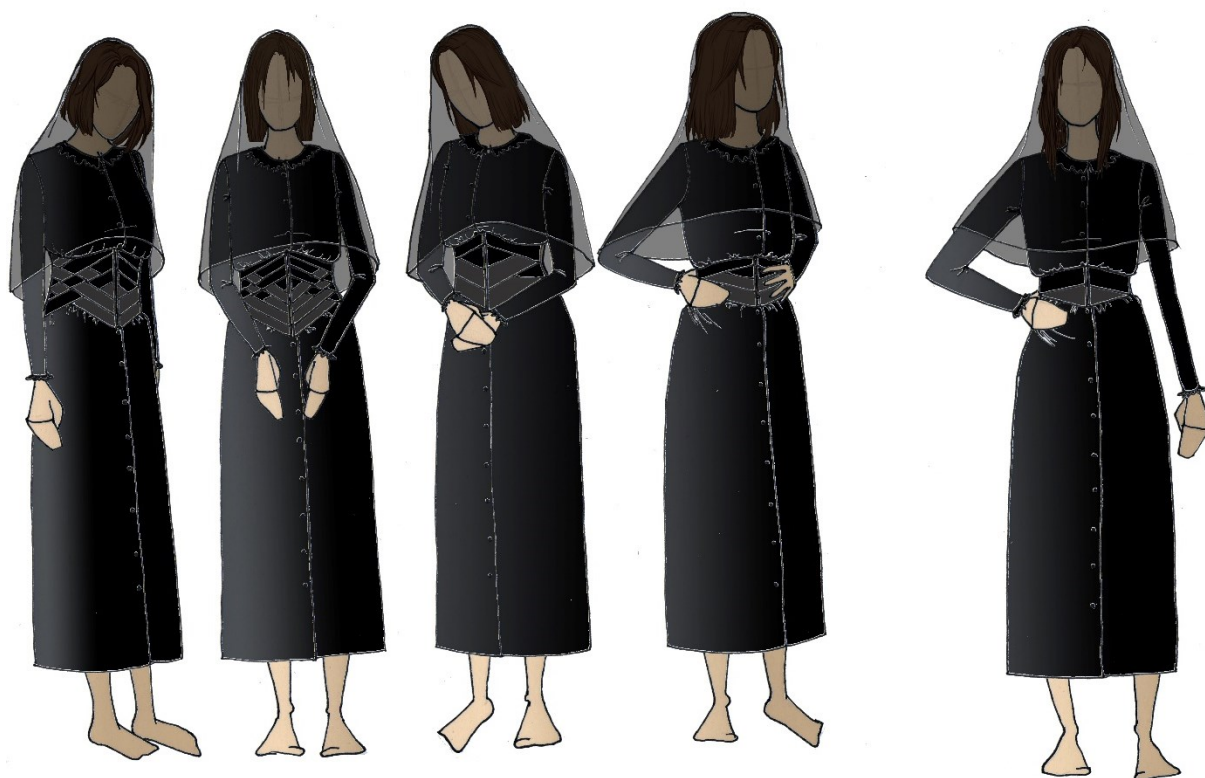


Figura 50: Ilustração para as cinco irmãs, Ato 1

Fonte: Autoria Própria



Figura 51: Ilustração para Bernarda, La Poncia e a Criada, Ato 1

Fonte: Autoria Própria

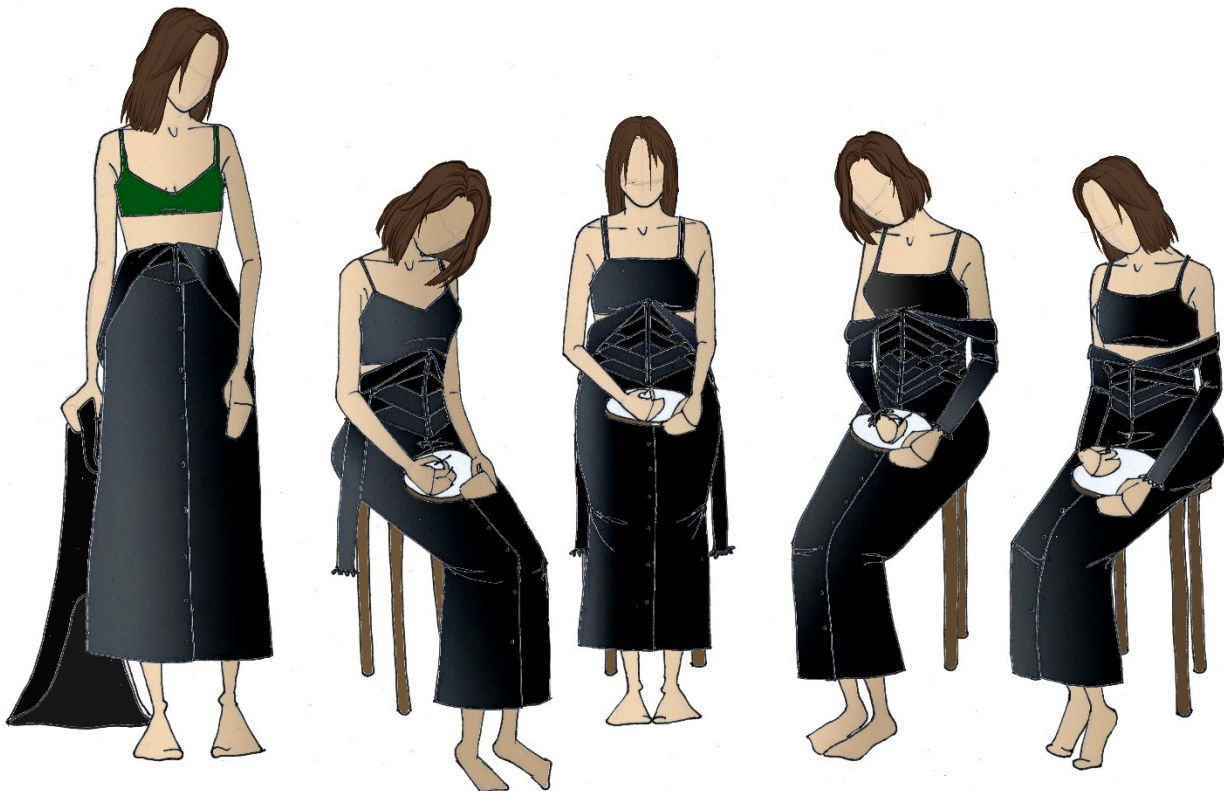


Figura 52: Ilustração para as cinco irmãs, Ato 2

Fonte: Autoria Própria

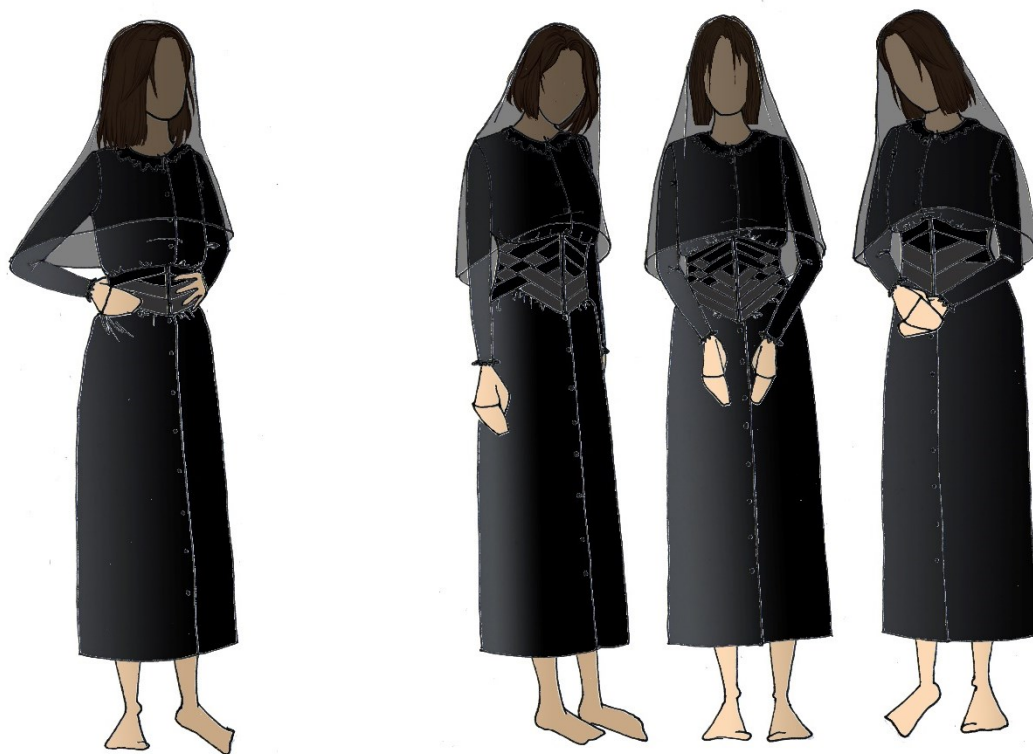


Figura 53: Ilustração para as quatro irmãs, final Ato 3

Fonte: Autoria Própria



Figura 54: Ilustração para Bernarda, La Poncia e a Criada, Ato 2 e 3

Fonte: Autoria Própria

2.7. Memória Descritiva

A Casa de Bernarda Alba é uma obra dramática que explora o papel da mulher na sociedade: seja pelo lado de Bernarda, a matriarca que exerce controlo e exige respeito por parte de todos; pelo lado das suas filhas, condenadas às imposições da mãe, sem liberdade para escolher o que querem fazer ou quem querem amar; pelo ponto de vista de La Poncia, a serva que vê toda a desgraça a desenrolar-se à sua frente e que, quando conta a Bernarda, esta manda-a pôr-se no seu lugar; ou pelo lado de Maria Josefa, a mãe senil de Bernarda, que expressa tudo o que as netas estão a sentir.

Em relação à época da peça, a intemporalidade tornou-se demasiado óbvia para ser descartada, e assim, tentou-se desenhar figurinos que não representassem uma época em específico, mas que mostrassem quem são estas personagens e o que é que elas fazem ou acreditam.

Bernarda é uma personagem que impõe a sua presença mesmo quando não está presente em palco. Neste design, a intenção era criar um figurino que demonstrasse o rigor que ela exige das mulheres à sua volta. O vestido que usa é um simples vestido preto, ajustado na cintura, e um véu comprido, em tule. Esta personagem concentra-se no rigor e no controlo que impõe; é cega em relação ao que se passa dentro de sua casa, por achar que tem o controlo sobre tudo. Num ponto de vista pessoal, toda esta cegueira em relação aos pormenores, que são as emoções das filhas, reflete no seu vestido, plano e sem pormenores. O véu comprido, para além do luto, reflete o peso da sociedade em que vive, no valor que dá às aparências e aos valores morais, que é superior às emoções e felicidade da sua família. O penteado, num puxo atrás da cabeça, dá um ar mais austero à matriarca.

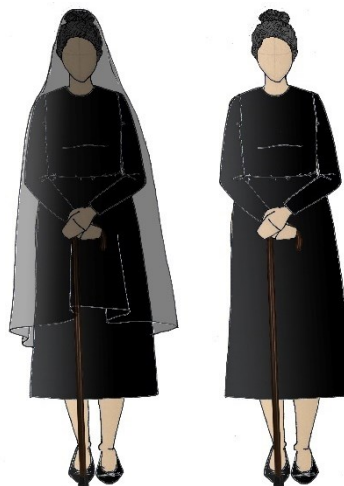


Figura 55: Ilustrações para Bernarda

Fonte: Autoria Própria

A imagem geral das irmãs descende da própria mãe, mas com os pormenores que Bernarda não tem. Ao mesmo tempo, a ideia de uniformidade reflete a rigidez de Bernarda para com as filhas, nas regras que impõe e na proibição das suas liberdades. Com punhos e gola rendados, os vestidos das irmãs tentam mostrar uma feminilidade, que o figurino de Bernarda não possui. As cinco mulheres demonstram, ao longo de todo o texto dramático, as suas vontades e os seus desejos, como tal, os seus vestidos tentam ser voláteis, com molas na frente, de cima a baixo. Estas molas abrem para libertar, figuradamente, as suas emoções. Os vestidos, compridos, de corte reto e de mangas compridas, refletem o sufoco em que as irmãs vivem dentro daquela casa. Os corpetes, que são uma clausura física, reforçam esse sufoco, o constrangimento em que vivem, e mostram o nível de submissão que mantêm com a mãe. Por baixo dos vestidos, as cinco irmãs têm tops que são representativos da forma como expressam as suas emoções, e sua liberdade sexual. Os véus, mais curtos que o de Bernarda, refletem o luto que a matriarca lhes impõe, e, cobrindo os rostos que as torna diferentes umas das outras, sugerem a falta de liberdade que existe. Com os pés descalços, as irmãs tentam criar um nível mínimo de conforto, naquela casa a que estão confinadas. As irmãs usam os cabelos soltos, numa tentativa de lhes dar um ar mais descomprometido e jovem, sendo todas elas solteiras.

Angústias, a irmã mais velha, é a filha que mais segue às regras o que Bernarda impõe. O vestido, igual ao das irmãs, distingue-se apenas pelo corpete que veste que, com oito tiras cruzadas entre elas, é o corpete mais comprido e sufocante entre as irmãs. Por baixo do vestido, Angústias tem um top comprido de alças preto que mostra como, até no seu interior onde deveria estar as suas emoções, esta filha é submissa à mãe.

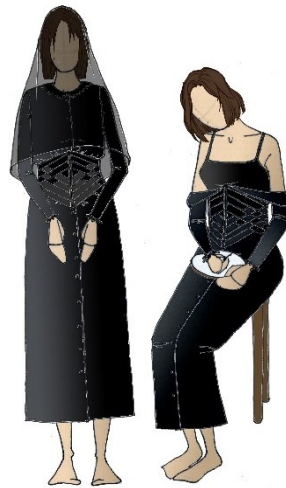


Figura 56: Ilustrações para Angústias

Fonte: Autoria Própria

Madalena, a segunda irmã, distingue-se pelo seu corpete de quatro tiras largas, que sugere uma grande submissão que contrasta com um ódio ao papel da mulher na sociedade. Essa revolta quanto à sua falta de poder enquanto mulher, cria um contraste com a primeira

irmã, que se vê no seu top que, apesar de negro pela sua submissão a Bernarda, é bastante mais curto que o de Angústias.

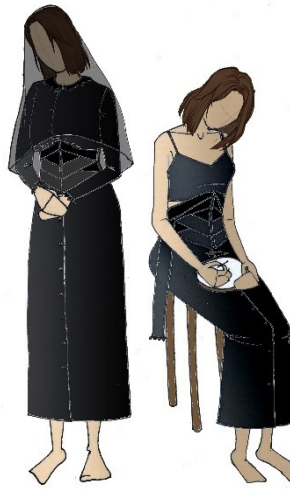


Figura 57: Ilustrações para Madalena

Fonte: Autoria Própria

A terceira filha, Amélia, é submissa à mãe. Com um corpete de seis tiras cruzadas, esta irmã não demonstra muito os seus sentimentos, exceto quando afirma que a chateia o facto de as pessoas serem tão rápidas a apontarem o dedo umas às outras. O seu top curto, é preto pela submissão a Bernarda, mas é curto porque a verdade ela própria não imagina outro destino para si própria senão obedecer.

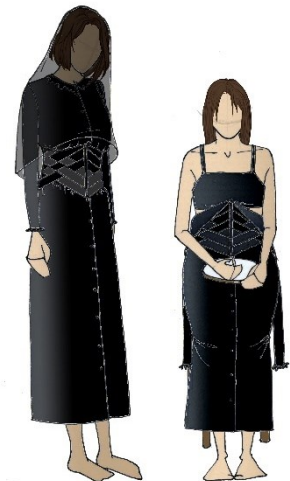


Figura 58: Ilustrações para Amélia

Fonte: Autoria Própria

Martírio, tem um corpete de quatro tiras cruzadas, pois apesar de seguir as regras da mãe, vai demonstrando o que deseja à irmã mais nova, as suas invejas perante ela e o seu amor

por Pepe. O mesmo mostra o top que usa, libertando-se no ato de esconder o retrato e de mentir a Adela.

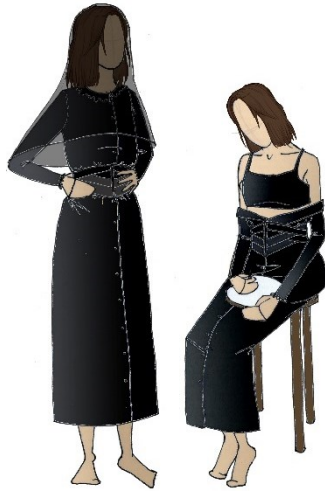


Figura 59: Ilustrações para Martirio

Fonte: Autoria Própria

Adela, a filha mais nova, distingue-se de todas as irmãs desde o início. Com o seu corpete de apenas duas tiras, é a que se mostra mais contra as regras que a mãe impões. O top curto, de cor verde, mostra a sua luta para mostrar o que sente e pela sua liberdade e reflete a sua liberdade sexual.



Figura 60: Ilustrações para Adela

Fonte: Autoria Própria

La Poncia, a serva mais antiga da casa, veste-se de negro, mas não veste algo sufocante como as irmãs e a matriarca. O seu vestido de manga curta é fresco, confortável para o verão, estação em que se passa a peça. O seu avental comprido, sem peitilho, serve para a distinguir

da Criada. La Poncia mantém uma relação mais próxima com Bernarda, e o seu papel é controlar as filhas de Bernarda. O cabelo curto de La Poncia tem a praticidade que serve à criada para tratar da casa e das filhas de Bernarda.

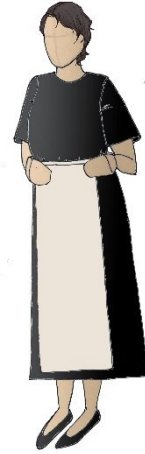


Figura 61: Ilustração para La Poncia

Fonte: Autoria Própria

A Criada, que serve para tomar conta de Maria Josefa e para tratar das limpezas da casa, tem um vestido preto e fresco como o de La Poncia, e distingue-se pelo seu avental completo. A Criada apresenta um cabelo solto, pelos ombros, de um jeito que faz lembrar o de La Poncia na sua praticidade, mas que lhe dá um ar mais jovem que o da outra serva.

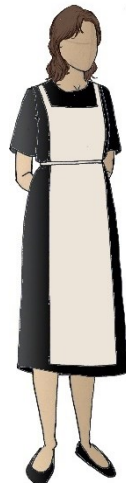


Figura 62: Ilustração para Criada

Fonte: Autoria Própria

Maria Josefa, fica como voz-off²⁸, pois a sua personagem torna-se mais importante pelo que diz do que pelo que mostra ou faz.

Foi nesta fase do design que, não havendo encenador, designer de luz ou cenógrafo, se pensou no que se poderia ver em palco. A primeira ideia que surgiu foi em relação ao cenário: sendo aquela casa um sítio que lembra clausura aos seus habitantes, era interessante ver um palco despido (sem cenografia) que mostrasse a frieza da casa que não é um lar, mas uma prisão. A única situação em que este palco despido mudava, seria no segundo ato, quando as irmãs se encontram numa situação mais íntima entre elas, enquanto bordam o enxoval para Angústias. Neste ato, entrariam em palco seis bancos de madeira escura, pesados e austeros, para as cinco irmãs e La Poncia. Quanto à luz, era importante ter luz de cores quentes que refletissem o sufoco do calor abrasador que se faz sentir, mas com luz azulada que contrastasse, para realçar a frieza do palco despido, em primeiro lugar, e para impedir que a luz quente tornasse os pretos em castanhos, em segundo lugar.

2.8. Fichas Técnicas

Também no caso dos figurinos, a decisão foi a de confeccionar três figurinos, visto ser número suficiente para ilustrar o pretendido. As fichas técnicas foram feitas a partir das medidas das três atrizes que se escolheram para, posteriormente, vestirem os figurinos e fazerem a sessão fotográfica.

Os desenhos técnicos de figurinos são feitos à escala de 1/12,5 dos moldes reais, reduzindo as medidas de igual forma e indicando apenas as alturas das peças em relação ao corpo. As fichas técnicas apresentam, detalhadamente todos os elementos de cada figurino, incluindo modelagem, confeção e materiais e aviamentos.

Os figurinos escolhidos para as fichas técnicas e posterior confeção foram os de Bernarda Alba, Angústias e Adela. Estas personagens foram as escolhidas por serem as que têm mais impacto dramático.

As fichas técnicas do projeto de figurinos encontram-se no Anexo 2.

²⁸ voz-off *nome feminino*
(...) voz exterior à cena, que comenta ou narra os acontecimentos

2.9. Execução dos Figurinos

O processo de execução dos figurinos começou, da mesma forma que em moda, pela construção dos moldes. Em teatro, as peças que são feitas de origem são sempre feitas a partir das medidas dos atores, e assim foi feito neste caso. Após serem tiradas as medidas às três atrizes que posteriormente irão fazer as fotografias de cena, foram feitos os moldes a partir dessas medidas, à mão.

Depois foram feitos protótipos para perceber se os moldes estavam corretos, e para prevenir erros ou falhas no corte e confecção no tecido final.

O corte do tecido de poliéster ocorreu sem falhas e a confecção dos vestidos, também. A colocação do fecho invisível, do vestido de Bernarda, e os punhos e golas de renda, dos vestidos de Angústias e Adela, foi feita posteriormente. De seguida, foram mandadas colocar doze molas nas frentes dos vestidos de Angústias e Adela, numa retrosaria.

Os véus foram cortados em círculos, um grande e dois mais pequenos, para haver tecido suficiente para criar volume e movimento.

Os corpetes da Adela e da Angústias foram feitos com elásticos, cruzados em cada ponto em que se cruzavam uns com os outros.

Por fim, foram feitos os tops, preto para Angústias e verde para Adela, com a malha de poliéster que foi usada na confecção da lingerie dos coordenados de moda.



Figura 63: Pormenor de figurino concluído

Fonte: Autoria Própria

2.10. Fotografia de Cena



Figuras 64 e 65: Fotografias de Bernarda

Fonte: Aatoria Própria; Fotografia: Alice Coelho



Figuras 66 e 67: Fotografias de Angústias

Fonte: Aatoria Própria; Fotografia: Alice Coelho



Figuras 68 e 69: Fotografias de Adela

Fonte: Autoria Própria; Fotografia: Alice Coelho



Figura 70: Fotografia do Ato 1

Fonte: Autoria Própria; Fotografia: Alice Coelho



Figura 71: Fotografia do Ato 2

Fonte: Autoria Própria; Fotografia: Alice Coelho



Figura 72: Fotografias do Final Ato 3

Fonte: Autoria Própria; Fotografia: Alice Coelho

3. Análise do Projeto

A principal dificuldade encontrada na realização deste projeto foi definir dois conceitos, um para a coleção de moda e outro para o figurino de teatro, a partir do mesmo texto dramático.

Em primeiro lugar a dificuldade apresentada pelo texto escolhido, que resulta sobretudo da densidade psicológica das personagens. Colocar essa profundidade emocional em vestuário e traduzir nele as diferenças e semelhanças dessas personagens foi uma etapa que demorou mais do que o previsto. Esta dificuldade agravou-se talvez pela opção tomada de definir em primeiro lugar o conceito para a coleção de moda, que à partida se apresentava como a mais trabalhosa. Pelo contrário, a definição do conceito para o figurino pareceu mais simples e mais óbvia pelo facto de se estar a trabalhar uma peça de teatro.

Esta decisão acabou por se mostrar pouco acertada. Logo se tornou evidente que não se podia tratar os dois isoladamente. O facto de se ter de definir dois conceitos diferentes, mas concordantes no respeito à peça de teatro, obrigou a pensar um em função do outro constantemente. Esta obrigação de manter e seguir duas linhas de pensamento paralelas é uma dificuldade que normalmente não se debate nenhum designer, nem de moda nem de figurino.

Em segundo lugar desenvolver uma coleção de moda a partir de um texto dramático não é habitual. Isto obrigou a criar um método de proceder que não é possível encontrar nos manuais de moda. A decisão mais importante, que acabou por facilitar o fluir do processo, foi tomar as personagens do texto como modelo do público-alvo a que a coleção se destina.

O design de figurino demonstrou ser menos óbvio do que se supunha ao início. Não se pretendia fazer um figurino ilustrativo (da época, do lugar, etc.), mas pelo contrário um figurino que representasse a dimensão e profundidade emocional das personagens criadas por Federico García Lorca. Acresce a isto que no caso concreto o figurino foi concebido fora do que é habitualmente o contexto teatral. Isto é, sem a troca de ideias com encenador, cenógrafo, iluminador e toda uma equipa que normalmente é necessária para montar um espetáculo teatral.

Resolvidas as dificuldades encontradas até chegar aos conceitos, a realização do resto do projeto sem dificuldades que mereçam nota.

Conclusão

Com este projeto pretendia-se investigar e experimentar as semelhanças e contrastes entre os processos de design de moda e design de figurino.

Realizado o projeto verifica-se que a principal diferença entre os dois processos, reside na etapa que leva à definição do conceito. As etapas seguintes envolvem sobretudo decisões técnicas que possam contribuir para a concretização do conceito e relacionadas com a funcionalidade atribuída ao vestuário para cada um dos casos. A partir da experiência realizada indicia que pequenas distinções são mais conjunturais do que caracterizadoras de dois processos distintos. Isto está patente nas ilustrações de cada caso e nas fichas técnicas que constam nos anexos. Como exemplo verifica-se que para o figurino a ficha técnica faz-se conforme as medidas de um ator, e para a moda se utilizam medidas standard.

Há que ressaltar que os métodos usados na realização da coleção de moda e do figurino de teatro não coincidem completamente com o que é a prática habitual nem numa área e nem na outra (como está exposto na Análise do Projeto).

Apesar de tudo crê-se que foi possível chegar a um resultado coerente. A coleção de moda resultou num conjunto de peças de vestuário que prende os movimentos, remetendo para a prisão a que Bernarda submete as filhas. Uma coleção que é marcada pelos cortes retos e pesados. De forma diferente, o figurino reflete o sufoco da casa de Bernarda Alba, da ideologia de uma sociedade patriarcal e do constrangimento em que vivem aquelas nove mulheres. O preto é a constante do luto e o verde é o pequeno apontamento de cor, que representa um vislumbre de esperança de liberdade.

Concluído o projeto acredita-se que seria interessante expor a coleção e o figurino ao público, em forma de desfile e espetáculo ou em forma de exposição, e obter o feedback dos espectadores.

Perspetivas Futuras

Findo o projeto surgiram algumas ideias que poderão ser interessantes para trabalhar futuramente. Mantendo a ideia principal deste projeto de comparar duas áreas, apresento como sugestões estudos análogos aplicados ao figurino de cinema, às personagens de filmes de animação e aos avatares de jogos de computador.

Bibliografia

- ANDERSON, Barbara & ANDERSON, Cletus. (1999). *Costume Design*. Thomson: EUA.
- BARTHES, Roland. (2013). *The Language of Fashion*. Bloomsberry: London.
- BARTHES, Roland (1990). *The Fashion System*. University of California Press, Ltd.: London.
- BREWSTER, Karen & SHAFER, Melissa. (2011). *Fundamentals of Theatrical Design*. Allworth Press: New York.
- DIMAN, Paz. (2011). *The Poetry of Fashion Design: A Celebration of the World's Most Interesting Fashion Designers*. Rockport Publishers: Beverly.
- EBRAHIMIAN, Babak. (2006). *Theatre Design*. RotoVision SA: Hove.
- ELAM, Keir. (2005). *The Semiotics of Theatre and Drama*. Routledge: New York.
- INGHAM, Rosemary & COVEY, Liz. (1992). *The Costume Designer's Handbook*. Portsmouth: Heinemann.
- INGHAM, Rosemary. (1998). *From Page to Stage*. Portsmouth: Heinemann.
- JONES, Robert Edmond. (2004). *The Dramatic Imagination*. Nova Iorque: Routledge. (Edição original de 1941).
- JONES, Sue Jenkyn. (2005). *Fashion design: O manual do estilista*. Editorial Gustavo Gil, SA: Barcelona.
- LAYER, James. (1996). *Costume and Fashion: A Concise History*. Thames and Hudson: Singapura.
- LEACH, Robert. (2008). *Theatre Studies: The Basics*. Routledge: New York.
- LORCA, Federico García. (1973). *A Casa de Bernarda Alba*. Publicações Europa-América: Lisboa.
- LOSCHKEK, Ingrid. (2009). *When Clothes Become Fashion*. Berg: New York.
- MONTEMEZZO, Maria Celeste de Fátima Sanches. (2003). *Diretrizes Metodológicas para o Projeto de Produtos de Moda no Âmbito Acadêmico*. Dissertação de Mestrado em Desenho Industrial - Universidade Estadual Paulista: Bauru.
- MUNICH, Adrienne (ed.). (2011). *Fashion in Film*. Indiana University Press: USA.
- REID, Francis. (1996). *Designing for the Theatre*. A&C Black: London.

RENFREW, Elinor & RENFREW, Colin. (2009). *Developing a Collection*. AVA Publishing: Lausanne.

SORGER, Richard & UDALÉ, Jenny. (2006). *The Fundamentals of Fashion Design*. AVA Publishing: Lausanne.

VOLPİNTESTA, Laura. (2014). *The Language Of Fashion Design*. Rockport Publishers: Beverly.

Webgrafia

“Costume Design” (em Linha) consultado a 15-05-2018, disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Costume_design

“Fashion Design” (em Linha) consultado a 18-06-2018, disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Fashion_design

FERNÁNDEZ, Gracia. *Análisis de La Casa de Bernarda Alba* (em Linha) consultado a 23-10-2017, disponível em: <http://d20uo2axdbh83k.cloudfront.net/20140317/6da181b810ac4c0af7d5099b146c4f6c.pdf>

SPROLES, George B. *Fashion Theory: a Conceptual Framework* (em Linha) consultado a 04-04-2018, disponível em: <http://w.acrwebsite.org/search/view-conference-proceedings.aspx?id=5731>

Anexos

Anexos 1: Fichas Técnicas de Moda

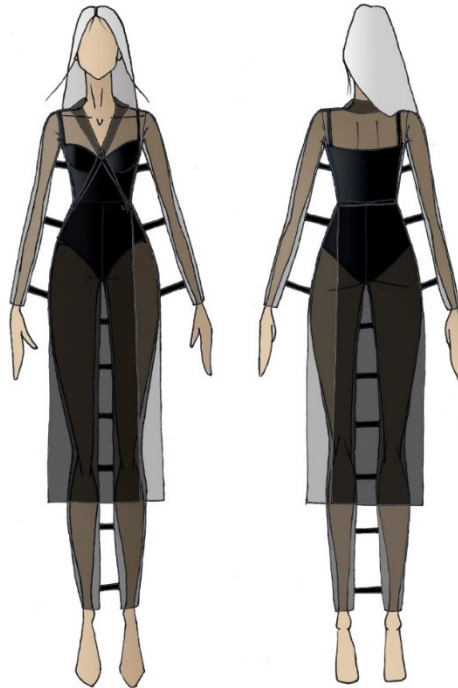
SILÊNCIO
by *AD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

COORDENADO: ANGÚSTIAS 1. Composto por 3 peças

BASE: Medidas *standard* portuguesas



ILUSTRAÇÃO

MEMÓRIA DESCRITIVA: COORDENADO 1. É composto por um body, um casaco e um par de calças. O body é feito em malha preta, que cobre o tronco quase todo para mostrar o facto de angústias mais presa às imposições de Bernarda. Também por isso, o casaco e as calças têm a personagem mais tiras que os outros coordenados, impedindo os seus movimentos. As tiras do casaco prendem os braços ao tronco e as das calças prendem uma perna à outra. O casaco tem um trespasse que dá uma volta completa à cintura tornando mais complicado o movimento.

SILÊNCIO

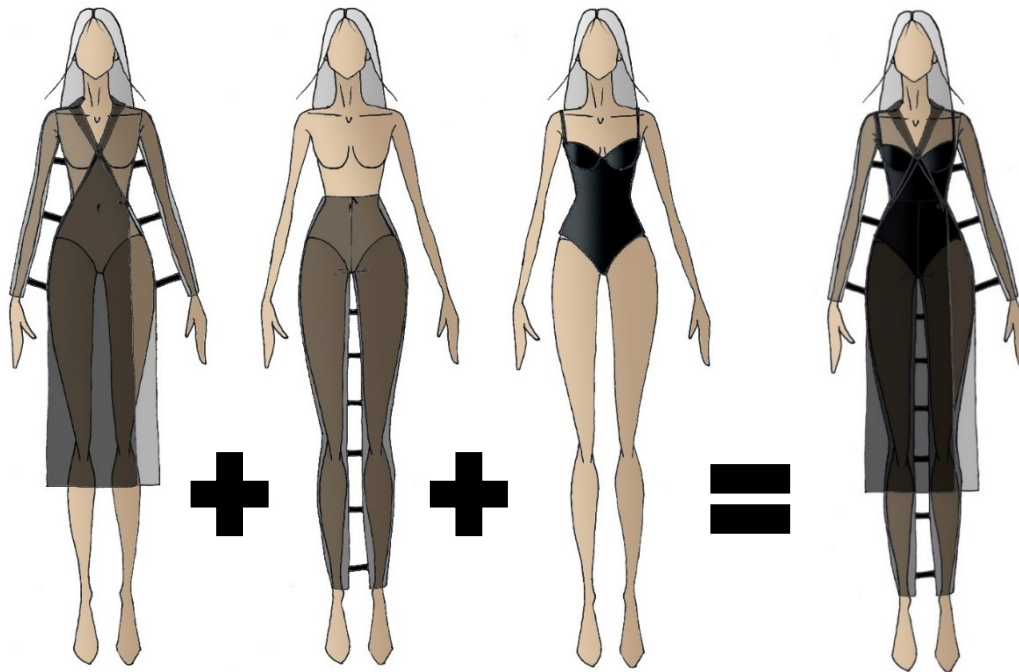
by *MD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

COORDENADO: ANGÚSTIAS 1. Composto por 3 peças

BASE: Medidas *standard* portuguesas



1ª PEÇA

2ª PEÇA

3ª PEÇA

ILUSTRAÇÃO

SILÊNCIO
by *AD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

TAMANHO: 38

COORDENADO: ANGÚSTIAS 1

Peça: Casaco

MODELO: Exterior

REF.: CASIL001

Vistas:

Frente

Costas

Linha Pescoço

Linha Peito

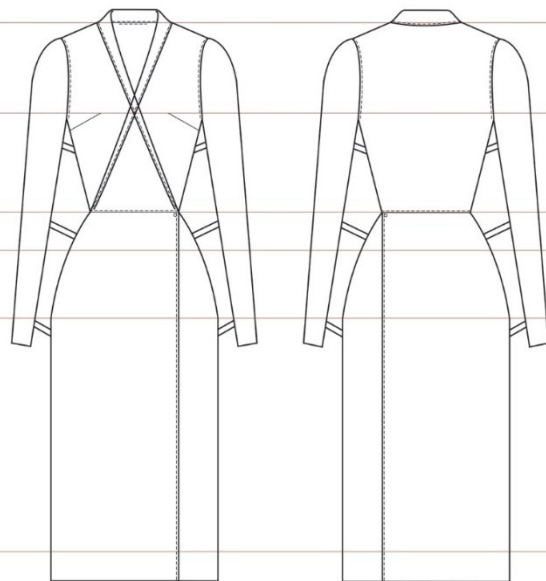
Linha Cintura

Linha Peq. Anca

Linha Anca

Linha Joelho

Linha Tornozelo



DESENHO TÉCNICO

DESCRIÇÃO: Casaco de trespasse que dá uma volta inteira à cintura, prendendo com molas de coser no início e no fim do trespasse (por dentro e por fora). Mangas compridas com seis tiras de tecido poliéster, de cada lado, presas às costuras laterais do casaco.

SILÊNCIO
by *MO*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

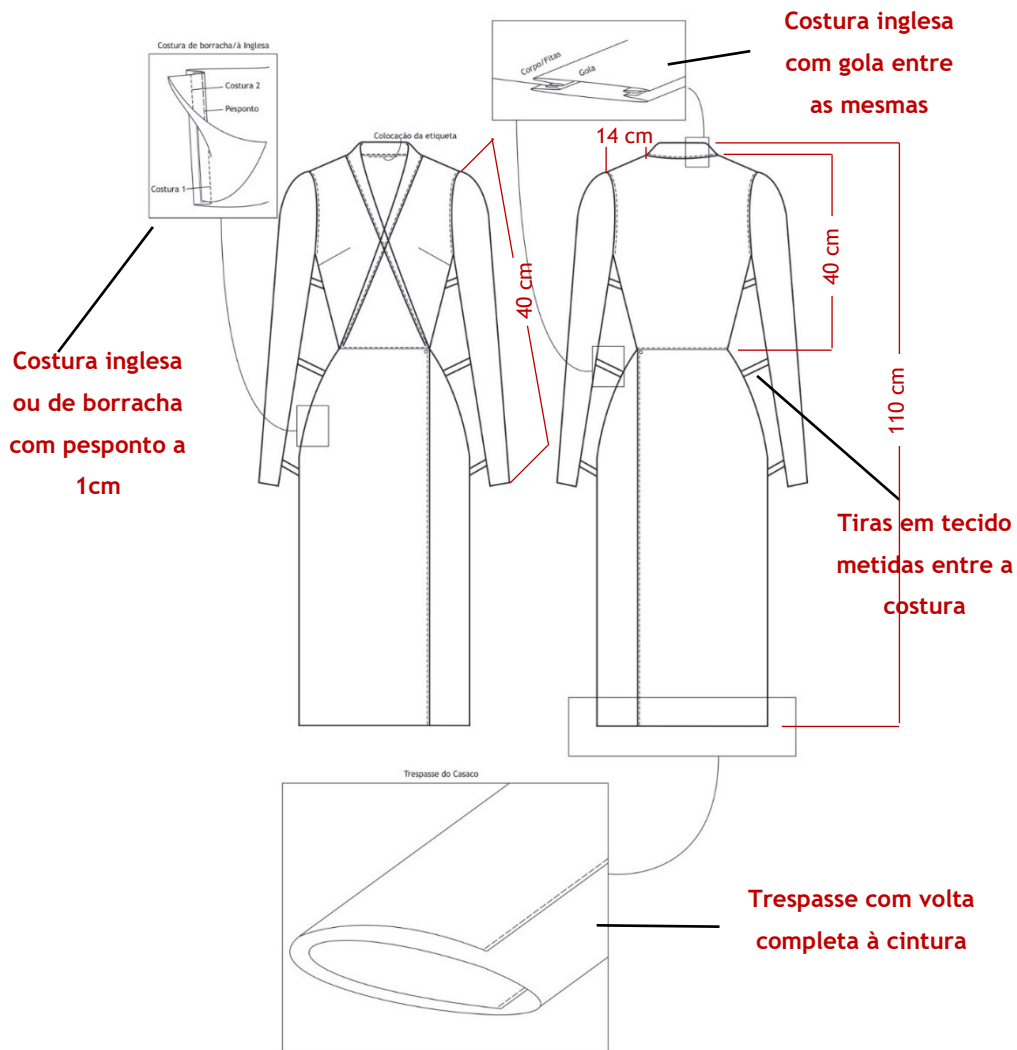
TAMANHO: 38

COORDENADO: ANGÚSTIAS 1

Peça: Casaco

MODELO: Exterior

REF.: CASIL001



DESENHO TÉCNICO

PORMENORES

SILÊNCIO
by *AD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

TAMANHO: 38


COORDENADO: ANGÚSTIAS 1

Peça: Casaco

MODELO: Exterior


REF.: CASIL001

MATERIAIS

<u>Imagem</u>	<u>Referência</u>	<u>Nome</u>	<u>Cor</u>	<u>Composição</u>
	TESI001	TULE	PRETO	100% POLIÉSTER

	TCSI001	TECIDO LEVE TAFTÁ	PRETO	100% POLIÉSTER
---	---------	----------------------	-------	----------------

AVIAMENTOS

<u>Imagem</u>	<u>Referência</u>	<u>Nome</u>	<u>Cor</u>	<u>Composição</u>
	MOSI001	MOLAS	PRETO	METAL

SILÊNCIO

by *AD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

TAMANHO: 38

COORDENADO: ANGÚSTIAS 1

Peça: Calças

MODELO: Exterior

REF.: CALSIL001

Vistas:

Lateral

Frente

Costas

Linha Pescoço

Linha Peito

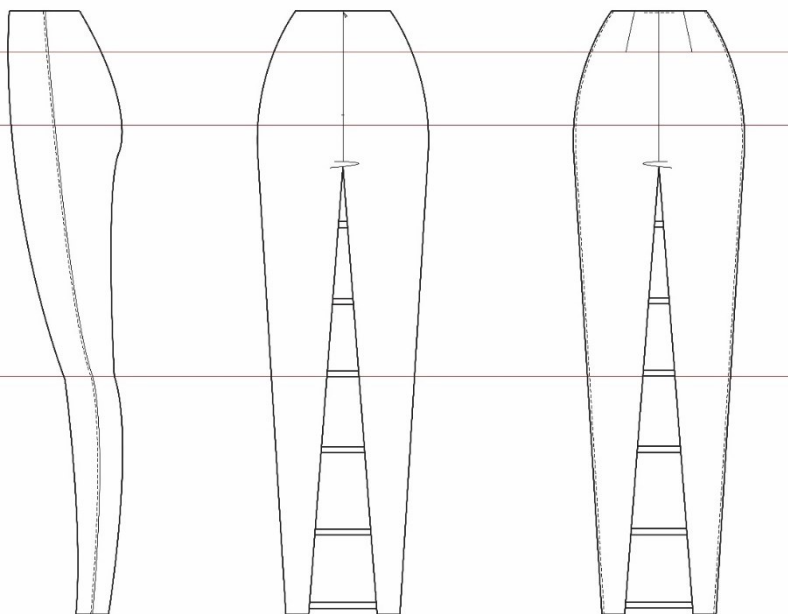
Linha Cintura

Linha Peq. Anca

Linha Anca

Linha Joelho

Linha Tornozelo



DESENHO TÉCNICO

DESCRIÇÃO: Calças em tule com fecho invisível e seis tiras de tecido poliéster entre as pernas.

SILÊNCIO
by *MD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

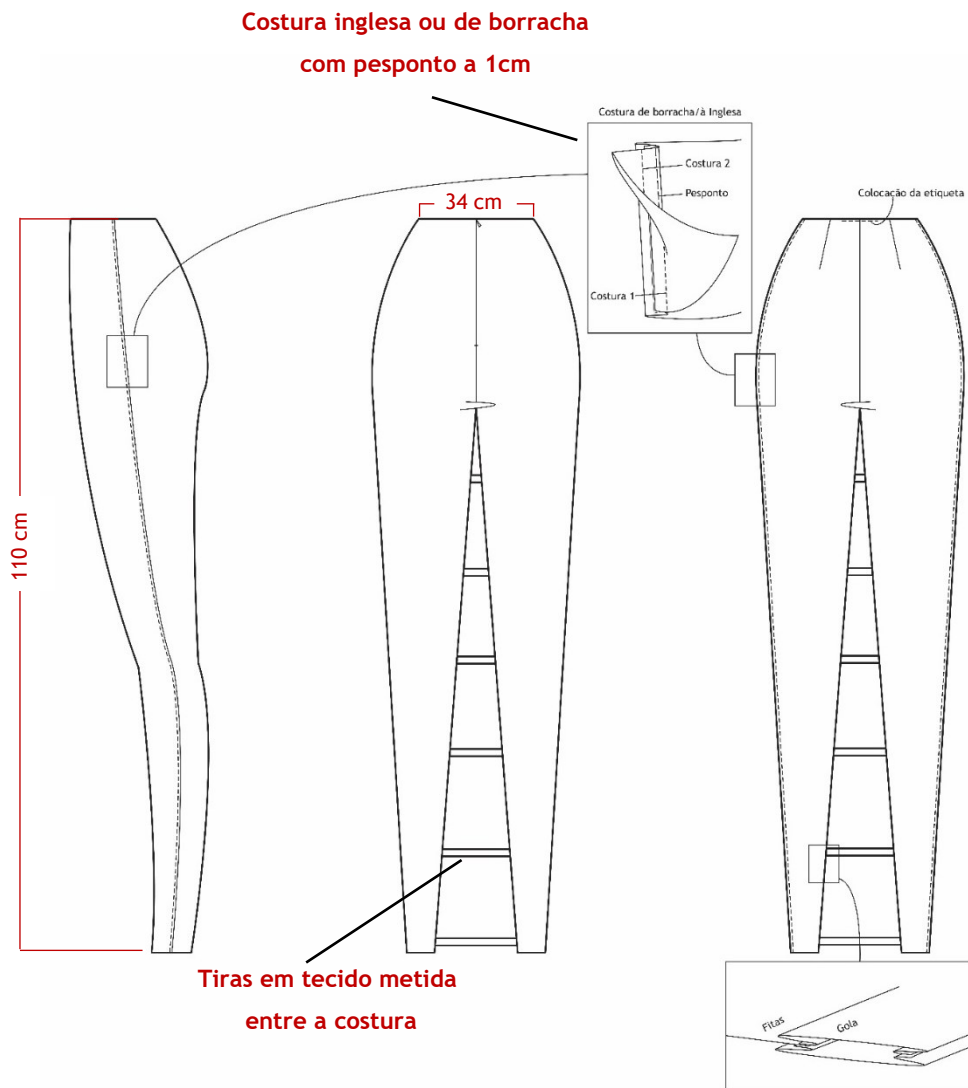
TAMANHO: 38

COORDENADO: ANGÚSTIAS 1

Peça: Calças

MODELO: Exterior

REF.: CALSIL001



DESENHO TÉCNICO

PORMENORES

SILÊNCIO
by *MD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

TAMANHO: 38



COORDENADO: ANGÚSTIAS 1

Peça: Calças

MODELO: Exterior

REF.: CALSIL001

MATERIAIS

<u>Imagem</u>	<u>Referência</u>	<u>Nome</u>	<u>Cor</u>	<u>Composição</u>
	TESI001	TULE	PRETO	100% POLYESTER
	TCSI001	TECIDO LEVE TAFTÁ	PRETO	100% POLIESTER

AVIAMENTOS

<u>Imagem</u>	<u>Referencia</u>	<u>Nome</u>	<u>Cor</u>	<u>Composição</u>
	FESI001	FECHO INVISÍVEL	PRETO	PLÁSTICO

SILÊNCIO
by *MD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

TAMANHO: 34B

COORDENADO: ANGÚSTIAS 1

Peça: Body

MODELO: Exterior

REF.: BOSIL001

Vistas:

Frente

Costas

Linha Pescoço

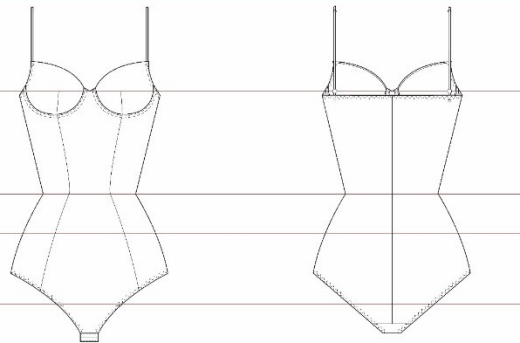
Linha Peito

Linha Cintura

Linha Peq. Anca

Linha Anca

Linha Joelho



DESENHO TÉCNICO

DESCRIÇÃO: Body em malha com copas, aro e alças ajustáveis. Aperta em baixo com um colchete de 60 mm com 3 afinações.

SILÊNCIO
by *MD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

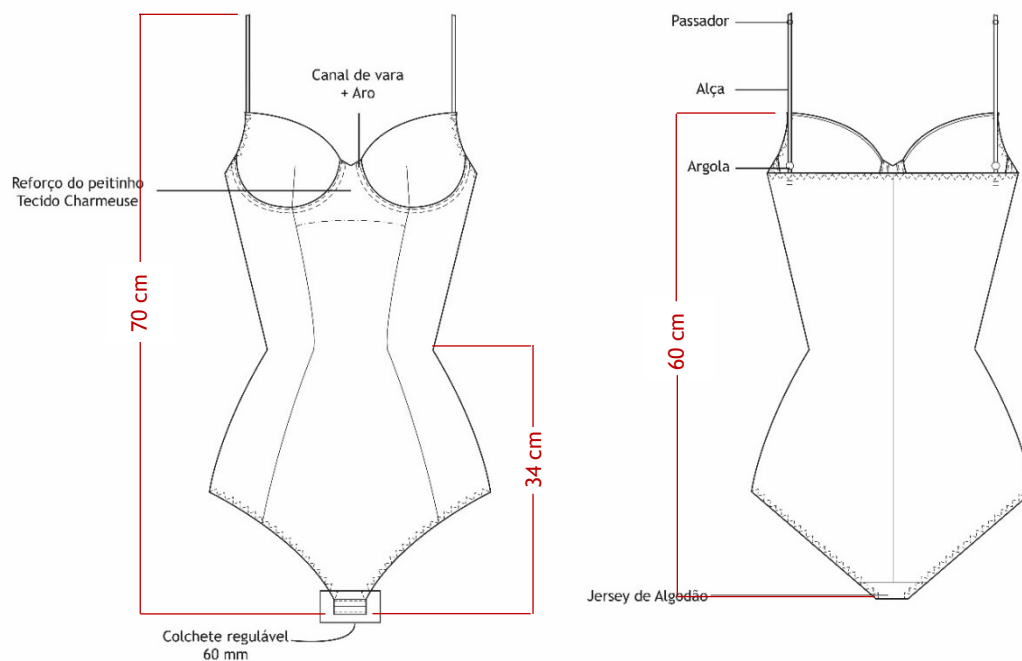
TAMANHO: 34B

COORDENADO: ANGÚSTIAS 1

Peça: Body

MODELO: Exterior

REF.: BOSIL001



DESENHO TÉCNICO

PORMENORES

SILÊNCIO
by *MD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

TAMANHO: 34B

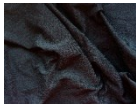

COORDENADO: ANGÚSTIAS 1

Peça: Body

MODELO: Exterior

REF.: BOSIL001

MATERIAIS

<u>Imagem</u>	<u>Referência</u>	<u>Nome</u>	<u>Cor</u>	<u>Composição</u>
	MASI001	MALHA RIB 1/1	PRETO	40% POLIÉSTER 60% ELASTANO
	TESI002	JERSEY	PRETO	100% ALGODÃO

AVIAMENTOS

<u>Imagem</u>	<u>Referência</u>	<u>Nome</u>	<u>Cor</u>	<u>Composição</u>
	TESI003	TECIDO CHARMEUSE	PRETO	100% POLIÉSTER
	COSI001	COLCHETE 60 mm com 3 afinações	PRETO	PLÁSTICO /TECIDO
	ARSI001	ARO	PRETO	METAL
	CVSI001	CANAL DE VARA	PRETO	TECIDO
	ELSI001	ELÁSTICO	PRETO	65% POLIÉSTER 35% ELASTANO
	ALSI001	ALÇAS	PRETO	TECIDO /METAL

SILÊNCIO

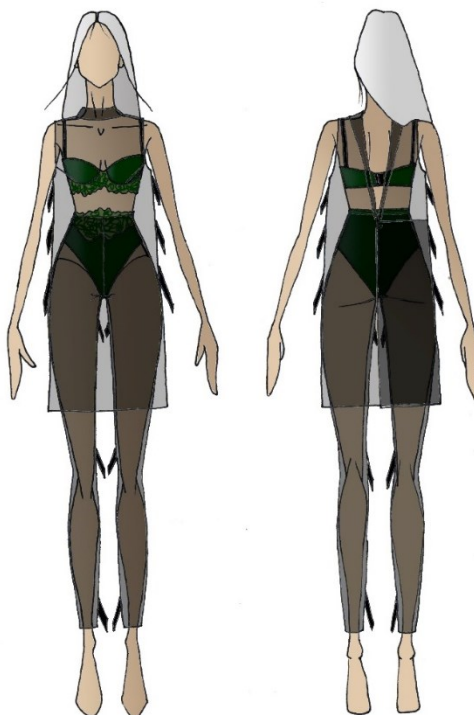
by *AD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

COORDENADO: ADELA 1. Composto por 4 peças

BASE: Medidas *standard* portuguesas



ILUSTRAÇÃO

MEMÓRIA DESCRITIVA: COORDENADO 5. A lingerie é composta por cueca alta e soutien em malha verde com aplicações de tule bordado na mesma cor. O verde é representativo do vestido verde que Adela usa no texto dramático e representa a sua tentativa de liberdade. O colete, com um corte a direito, veste-se da frente para trás, com o decote e o trespasse nas costas e a gola na frente do pescoço. As tiras do colete estão cortadas, mostrando a força que Adela tem para lutar contra Bernarda. As calças são simples e, tal como no casaco, as tiras de tecido estão cortadas.

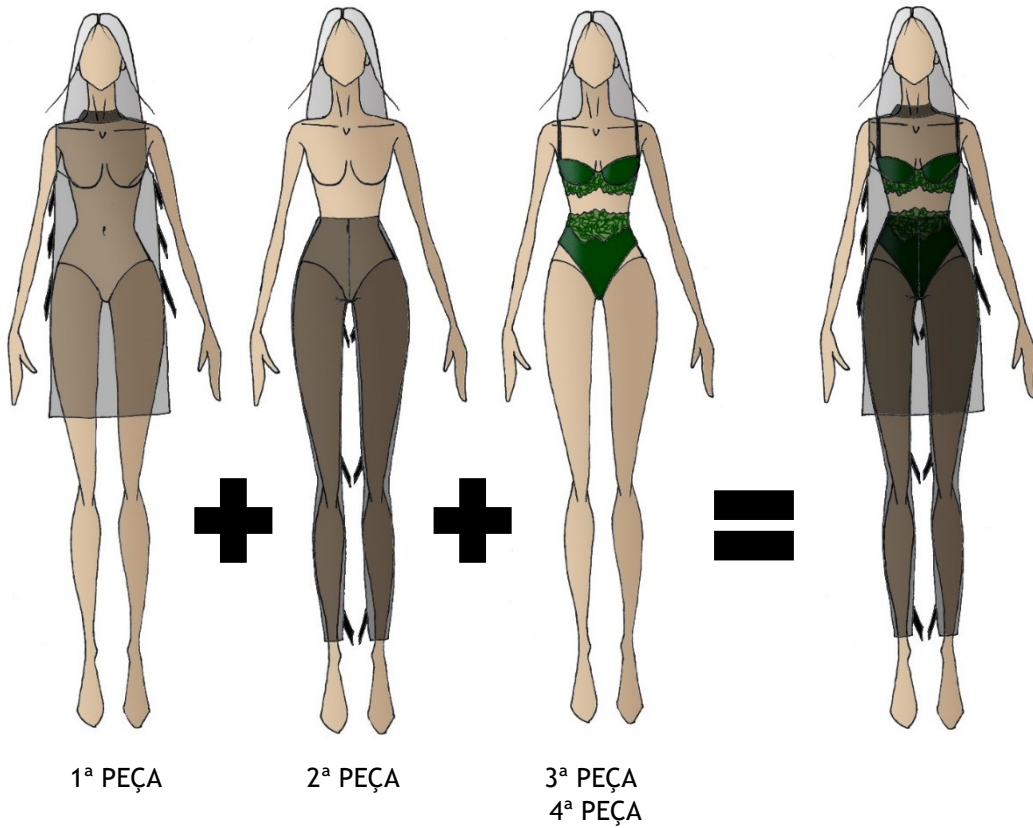
SILÊNCIO
by *AD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

COORDENADO: ADELA 1. Composto por 4 peças

BASE: Medidas *standard* portuguesas



ILUSTRAÇÃO

SILÊNCIO
by *MD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19
COORDENADO: ADELA 1
MODELO: Exterior

TAMANHO: 38
Peça: Colete
REF.: COSIL005

Vistas:

Frente

Costas

Linha Pescoço

Linha Peito

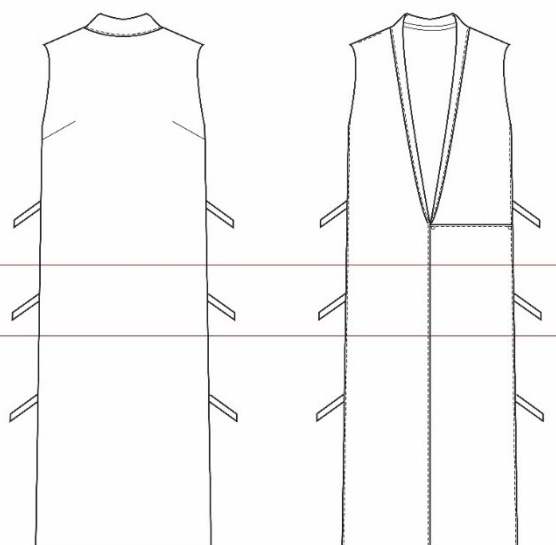
Linha Cintura

Linha Peq. Anca

Linha Anca

Linha Joelho

Linha Tornozelo



DESENHO TÉCNICO

DESCRIÇÃO: Colete com trespasse interior até à lateral, prendendo com molas de coser no início e no fim do trespasse. Três tiras de tecido poliéster, de cada lado, presas às costuras laterais do casaco.

SILÊNCIO
by *AD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

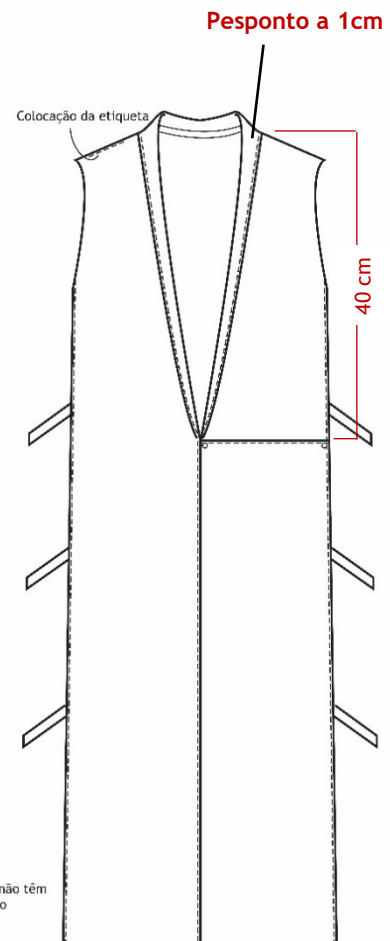
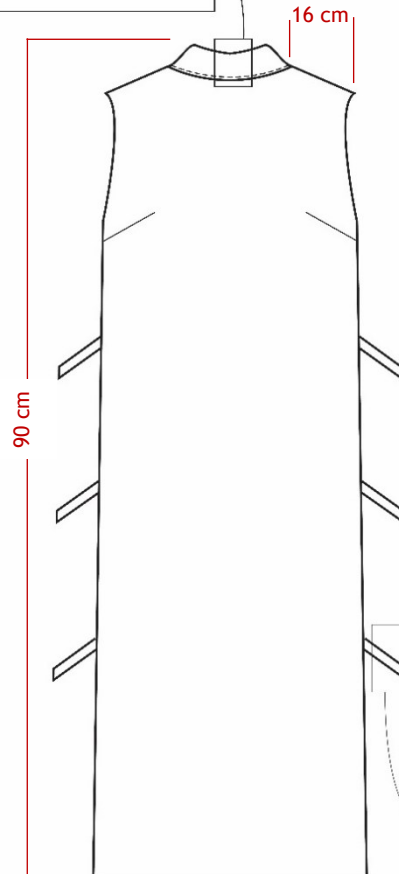
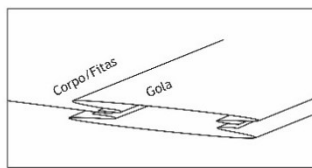
COORDENADO: ADELA 1

MODELO: Exterior

TAMANHO: 38

Peça: Colete

REF.: COSIL005



Estas fitas não têm acabamento

DESENHO TÉCNICO

PORMENORES

SILÊNCIO
by *AD*

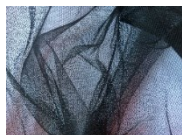
FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19
COORDENADO: ADELA 1
MODELO: Exterior

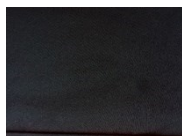
TAMANHO: 38
Peça: Colete
REF.: COSIL005

MATERIAIS

Imagem Referência Nome Cor Composição



TESI001 TULE PRETO 100% POLÉSTER



TCSI001 TECIDO
LEVE TAFTÁ PRETO 100% POLIÉSTER

AVIAMENTOS

Imagem Referência Nome Cor Composição



MOSI001 MOLAS PRETO METAL

SILÊNCIO
by *MD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

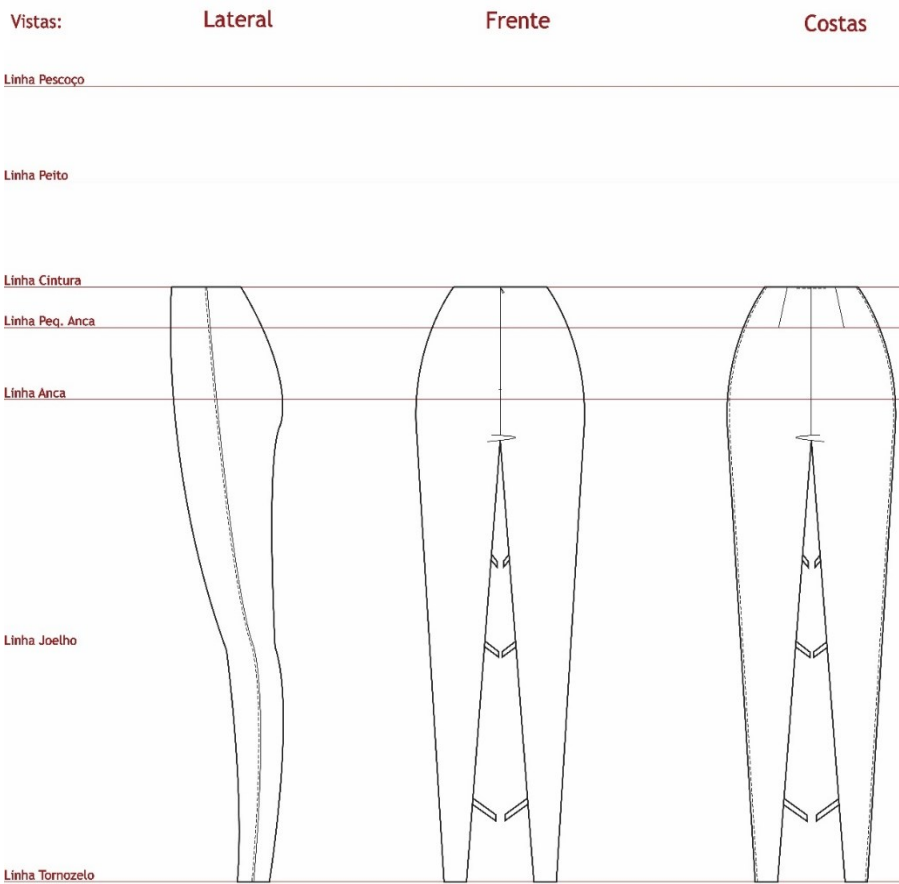
TAMANHO: 38

COORDENADO: ADELA 1

Peça: Calças

MODELO: Exterior

REF.: CALSIL005



DESENHO TÉCNICO

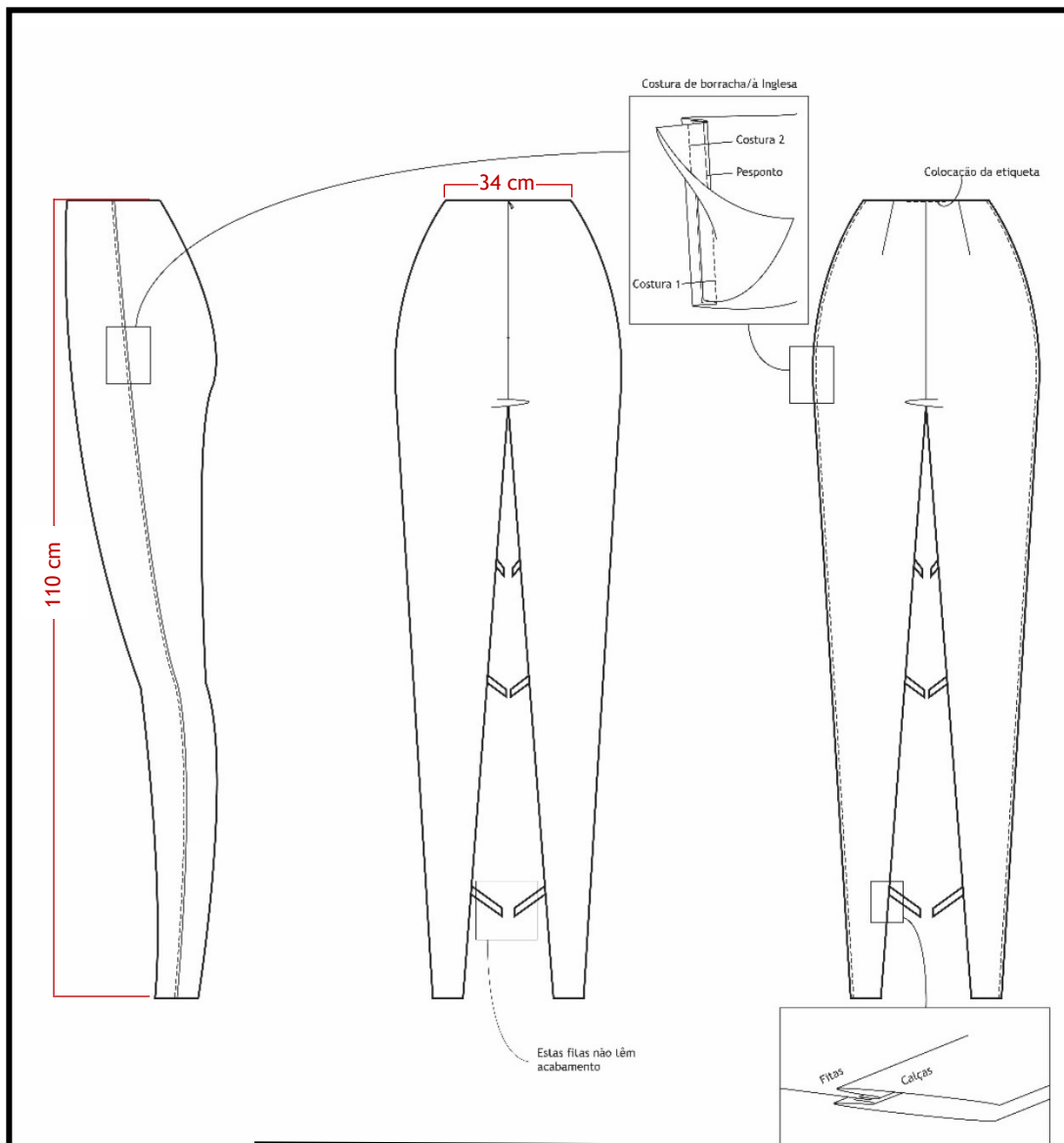
DESCRIÇÃO: Calças em tule com fecho invisível e três tiras de tecido poliéster entre as pernas cortadas a meio.

SILÊNCIO
by *AD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19
COORDENADO: ADELA 1
MODELO: Exterior

TAMANHO: 38
Peça: Calças
REF.: CALSIL005



DESENHO TÉCNICO

PORMENORES

SILÊNCIO

by *AD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

COORDENADO: ADELA 1


MODELO: Exterior

TAMANHO: 38

Peça: Calças


REF.: CALSIL005

MATERIAIS

<u>Imagem</u>	<u>Referência</u>	<u>Nome</u>	<u>Cor</u>	<u>Composição</u>
	TESI001	TULE	PRETO	100% POLIÉSTER

	TCSI001	TECIDO LEVE TAFTÁ	PRETO	100% POLIÉSTER
---	---------	----------------------	-------	----------------

AVIAMENTOS

<u>Imagem</u>	<u>Referência</u>	<u>Nome</u>	<u>Cor</u>	<u>Composição</u>
	FESI001	FECHO INVISÍVEL	PRETO	PLÁSTICO

SILÊNCIO
by *MO*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

TAMANHO: 34B/M

COORDENADO: ADELA 1

Peça: Soutien/Cuecas

MODELO: Exterior

REF.: SCSIL005

Vistas:

Frente

Costas

Linha Pescoço

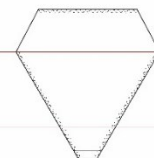
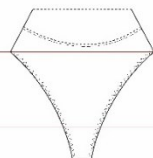
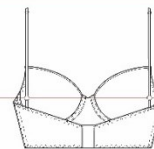
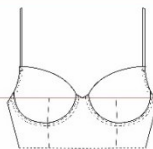
Linha Peito

Linha Cintura

Linha Peq. Anca

Linha Anca

Linha Joelho



DESENHO TÉCNICO

DESCRIÇÃO: Soutien em malha e aplicação de tule bordado à frente, com copas, aro e alças ajustáveis. Aperta atrás com um colchete de 60 mm com 3 afinações. Cueca alta até à cintura com aplicação de tule bordado à frente, com elásticos na volta da cintura e das pernas.

SILÊNCIO
by *AD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

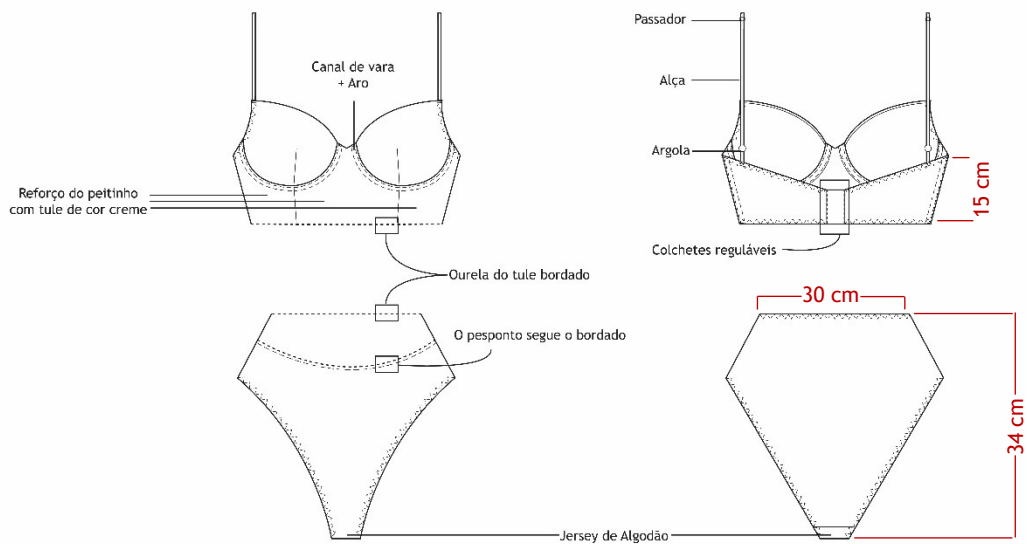
COORDENADO: ADELA 1

MODELO: Exterior

TAMANHO: 34B/M

Peça: Soutien/Cuecas

REF.: SCSIL005



DESENHO TÉCNICO

PORMENORES

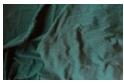



SILÊNCIO
by *AD*

FICHA TÉCNICA






ESTAÇÃO: Pri/Ver 19
COORDENADO: ADELA 1
MODELO: Exterior

TAMANHO: 34B/M
Peça: Soutien/Cuecas
REF.: SCSIL005

MATERIAIS

<u>Imagem</u>	<u>Referência</u>	<u>Nome</u>	<u>Cor</u>	<u>Composição</u>
	MASI002	MALHA RIB 1/1	VERDE	40% POLIÉSTER 60% ELASTANO
	TESI003	TULE BORDADO	VERDE	100% POLIÉSTER
	TESI002	JERSEY	PRETO	100% ALGODÃO
	TESI004	TULE	CREME	100% POLIÉSTER

AVIAMENTOS

<u>Imagem</u>	<u>Referência</u>	<u>Nome</u>	<u>Cor</u>	<u>Composição</u>
	COSI001	COLCHETE 60 mm com 3 afinações	PRETO	PLÁSTICO /TECIDO
	ARSI001	ARO	PRETO	METAL
	CVSI001	CANAL DE VARA	PRETO	TECIDO
	ELSI001	ELÁSTICO	PRETO	65% POLIÉSTER 35% ELASTANO
	ALSI001	ALÇAS	PRETO	TECIDO /METAL

SILÊNCIO

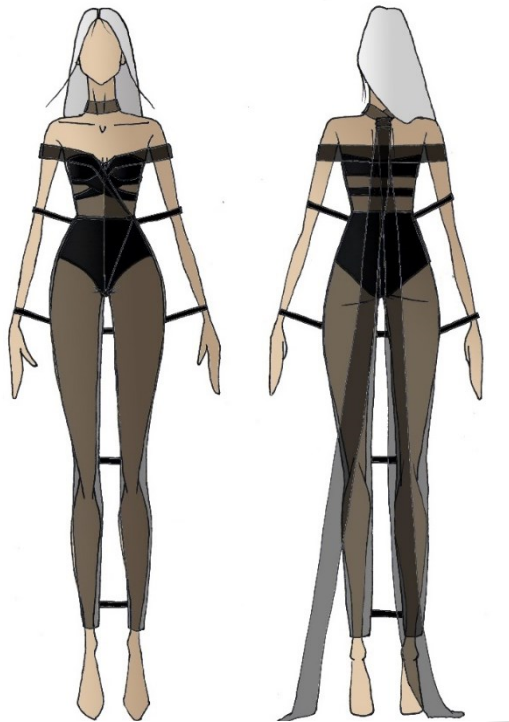
by *AD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

COORDENADO: ADELA 2. Composto por 3 peças

BASE: Medidas *standard* portuguesas



ILUSTRAÇÃO

MEMÓRIA DESCRITIVA: COORDENADO 10. Este coordenado é composto por um soutien e uma cueca alta pretos, representando o desgosto que vai na alma e no coração de Adela, por um macacão com tiras que lhe prendem, pela primeira vez, os braços e as pernas, e por um acessório, um choker, em forma de nó de força em representação da forma como a personagem se mata.

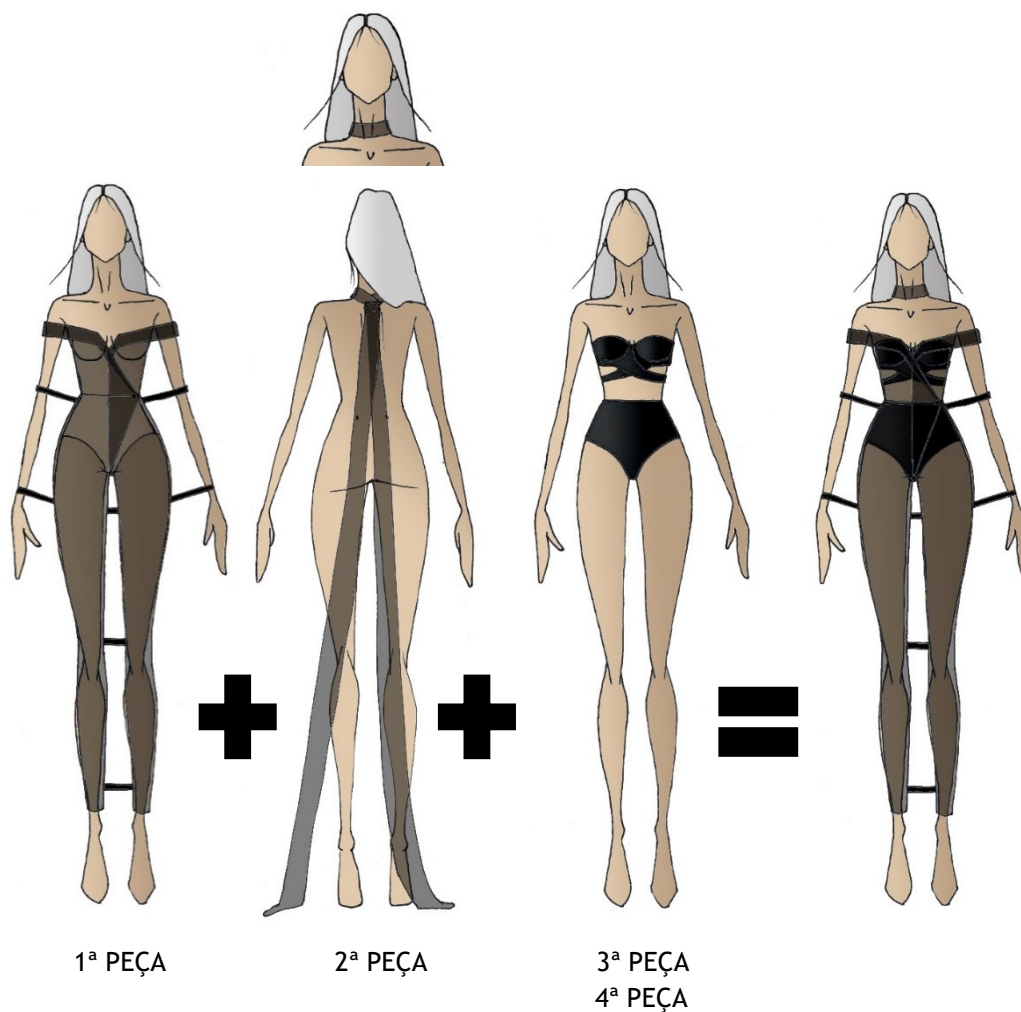
SILÊNCIO
by *MD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

COORDENADO: ADELA 2. Composto por 3 peças

BASE: Medidas *standard* portuguesas



ILUSTRAÇÃO

SILÊNCIO
by *AD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

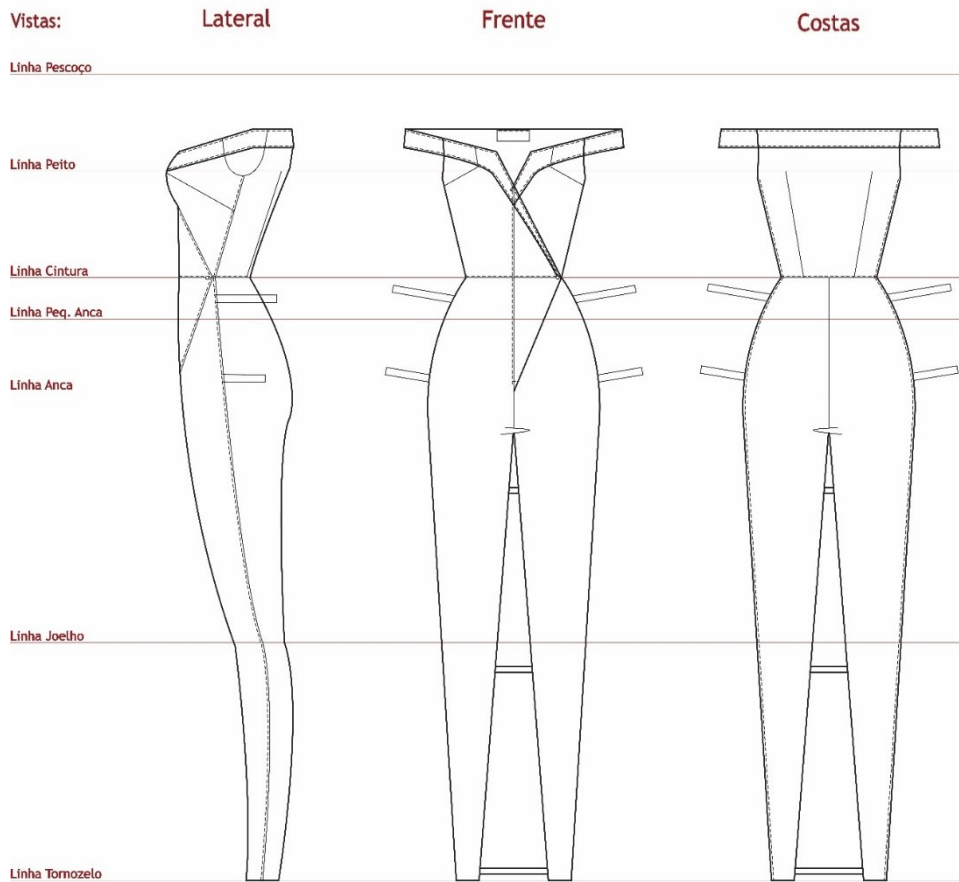
COORDENADO: ADELA 2

MODELO: Exterior

TAMANHO: 38

Peça: Macacão

REF.: MASIL010



DESENHO TÉCNICO

DESCRIÇÃO: Macacão com trespasse que prende com mola de coser à lateral. Fecho invisível no meio frente, por baixo do trespasse. Duas tiras de tecido poliéster, de cada lado, presas às costuras laterais do casaco. Três tiras de tecido de poliéster entre as pernas.

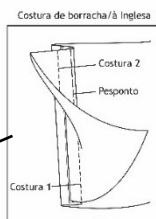
SILÊNCIO
by *AD*

FICHA TÉCNICA

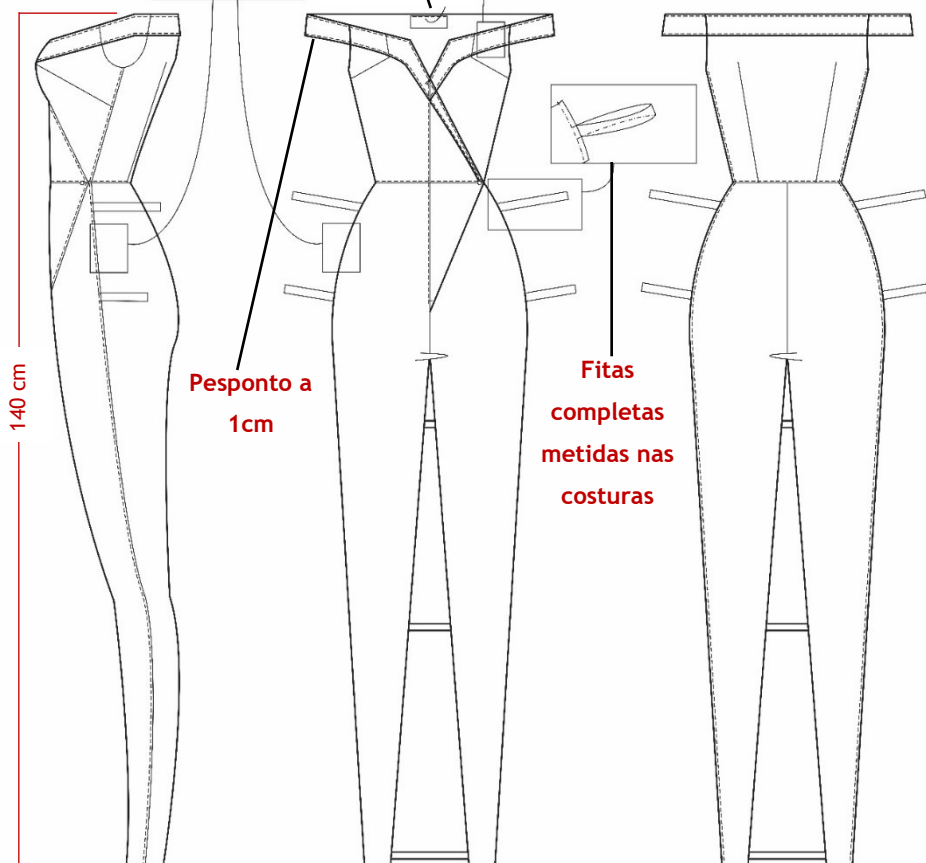
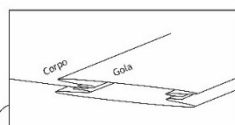
ESTAÇÃO: Pri/Ver 19
COORDENADO: ADELA 2
MODELO: Exterior

TAMANHO: 38
Peça: Macacão
REF.: MASIL010

Costura inglesa
ou de borracha
com pesponto
a 1cm



Colocação
da
etiqueta
de marca



DESENHO TÉCNICO

PORMENORES

SILÊNCIO
by *AD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

TAMANHO: 38

COORDENADO: ADELA 2

Peça: Macacão

MODELO: Exterior

REF.: MASIL010

MATERIAIS

Imagem Referência Nome Cor Composição

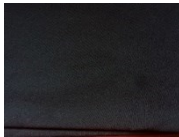


TESI001

TULE

PRETO

100% POLIÉSTER



TCSI001

TECIDO
LEVE TAFTÁ

PRETO

100% POLIÉSTER

AVIAMENTOS

Imagem Referência Nome Cor Composição



MOSI001

MOLAS

PRETO

METAL



FESI001

FECHO
INVISÍVEL

PRETO

PLÁSTICO

SILÊNCIO
by *AD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

TAMANHO: 38

COORDENADO: ADELA 2

Peça: Chocker

MODELO: Exterior

REF.: CHSIL010

Vistas:

Lateral

Frente

Costas

Linha Pescoco

Linha Peito

Linha Cintura

Linha Peq. Anca

Linha Anca

Linha Joelho

Linha Tornozelo

DESENHO TÉCNICO

DESCRIÇÃO: Chocker em tule, com cauda de 2 m para cada ponta.

SILÊNCIO
by *AD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

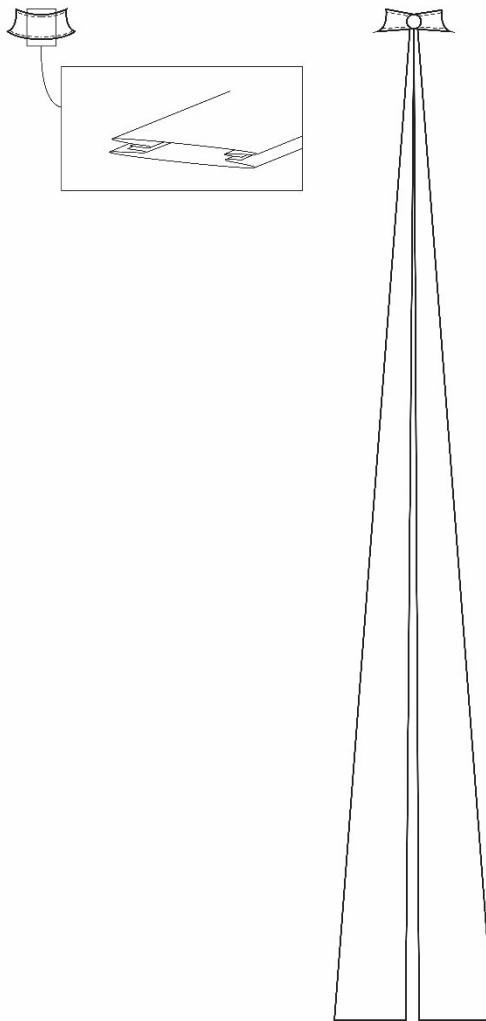
COORDENADO: ADELA 2

MODELO: Exterior

TAMANHO: 38

Peça: Chocker

REF.: CHSIL010



DESENHO TÉCNICO

PORMENORES

SILÊNCIO

by *AD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

TAMANHO: 38

COORDENADO: ADELA 2

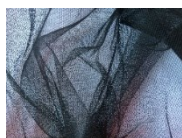
Peça: Chocker

MODELO: Exterior

REF.: CHSIL010

MATERIAIS

<u>Imagem</u>	<u>Referência</u>	<u>Nome</u>	<u>Cor</u>	<u>Composição</u>
---------------	-------------------	-------------	------------	-------------------



TESI001

TULE

PRETO

100% POLIÉSTER

SILÊNCIO
by *AD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

TAMANHO: 34B/M

COORDENADO: ADELA 2

Peça: Soutien/Cuecas

MODELO: Exterior

REF.: SCSIL010

Vistas:

Frente

Costas

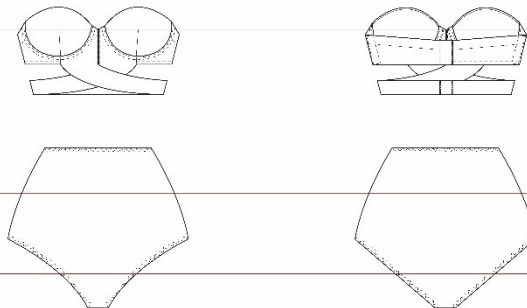
Linha Pescoço

Linha Peito

Linha Cintura

Linha Peg. Anca

Linha Anca



DESENHO TÉCNICO

DESCRIÇÃO: Soutien caicai em malha com copas e aro, e um trespasse extra. Aperta atrás com um colchete de 60 mm com 3 afinações e o trespasse aperta com um colchete de 25 mm com três afinações. Cueca alta até à cintura com elásticos na volta da cintura e das pernas.

SILÊNCIO
by *AD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

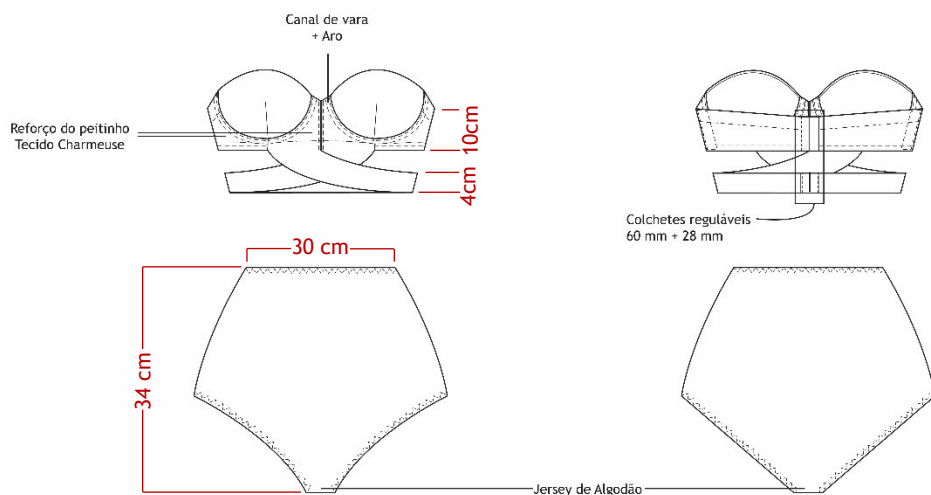
TAMANHO: 34B/M

COORDENADO: ADELA 2

Peça: Soutien/Cuecas

MODELO: Exterior

REF.: SCSIL010



DESENHO TÉCNICO

PORMENORES

SILÊNCIO
by *AD*

FICHA TÉCNICA

ESTAÇÃO: Pri/Ver 19

TAMANHO: 34B/M



COORDENADO: ADELA 2

Peça: Soutien/Cuecas

MODELO: Exterior

REF.: SCSIL010

MATERIAIS

<u>Imagem</u>	<u>Referência</u>	<u>Nome</u>	<u>Cor</u>	<u>Composição</u>
	MASI001	MALHA RIB 1/1	PRETO	40% POLYESTER 60% ELASTANO
	TESI002	JERSEY	PRETO	100% ALGODÃO

AVIAMENTOS

<u>Imagem</u>	<u>Referência</u>	<u>Nome</u>	<u>Cor</u>	<u>Composição</u>
	TESI003	TECIDO CHARMEUSE	PRETO	100% POLIÉSTER
	TESI003	TECIDO CHARMEUSE	PRETO	100% POLIÉSTER
	COSI001	COLCHETE 60 mm com 3 afinções	PRETO	METAL /TECIDO
	COSI002	COLCHETE 25 mm com 3 afinções	PRETO	METAL /TECIDO
	ARSI001	ARO	PRETO	METAL
	CVSI001	CANAL DE VARA	PRETO	TECIDO
	ELSI002	ELASTICO 2cm com silicone	PRETO	65% POLIÉSTER 35% ELASTANO
	ELSI003	ELASTICO 1cm com silicone	PRETO	65% POLIÉSTER 35% ELASTANO

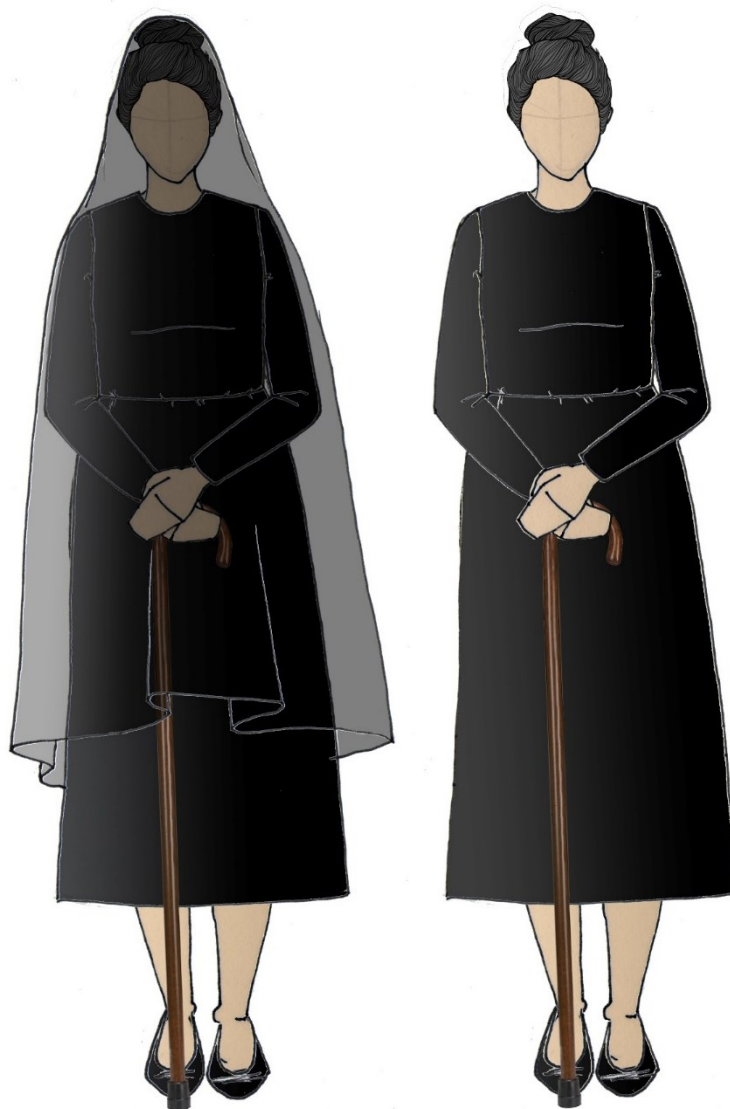
Anexo 2: Fichas Técnicas de Figurinos

Fichas Técnicas: Bernarda Alba

Espectáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Jeanneth Vieira

Personagem: Bernarda Alba



Ilustração

Ficha Técnica 1

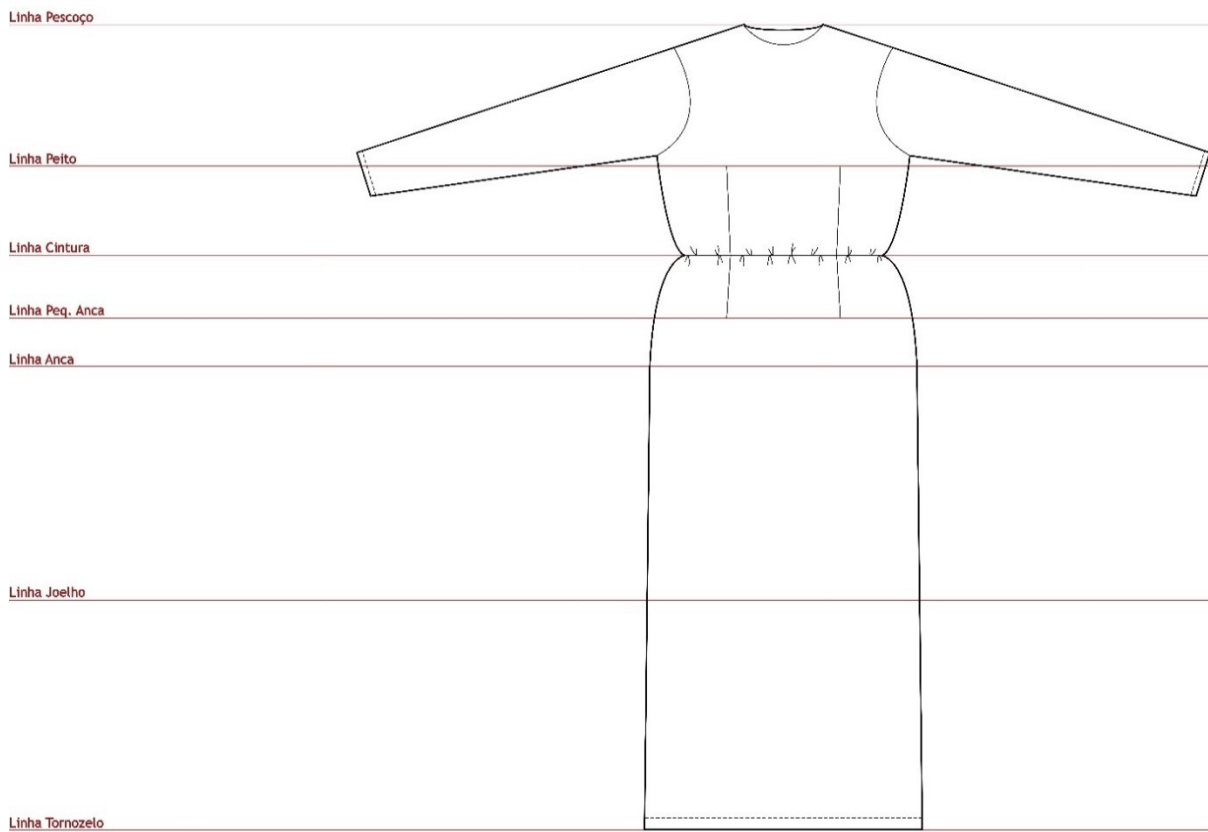
Espectáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Jeanneth Vieira

Personagem: Bernarda Alba

Vistas:

Frente



Matérias-Primas: Tecido Poliéster; Fecho Invisível; Elástico 1 cm

Cores: Preto

Descrição: Vestido comprido, com manga comprida e elástico a ajustar à cintura.

Ficha Técnica 1

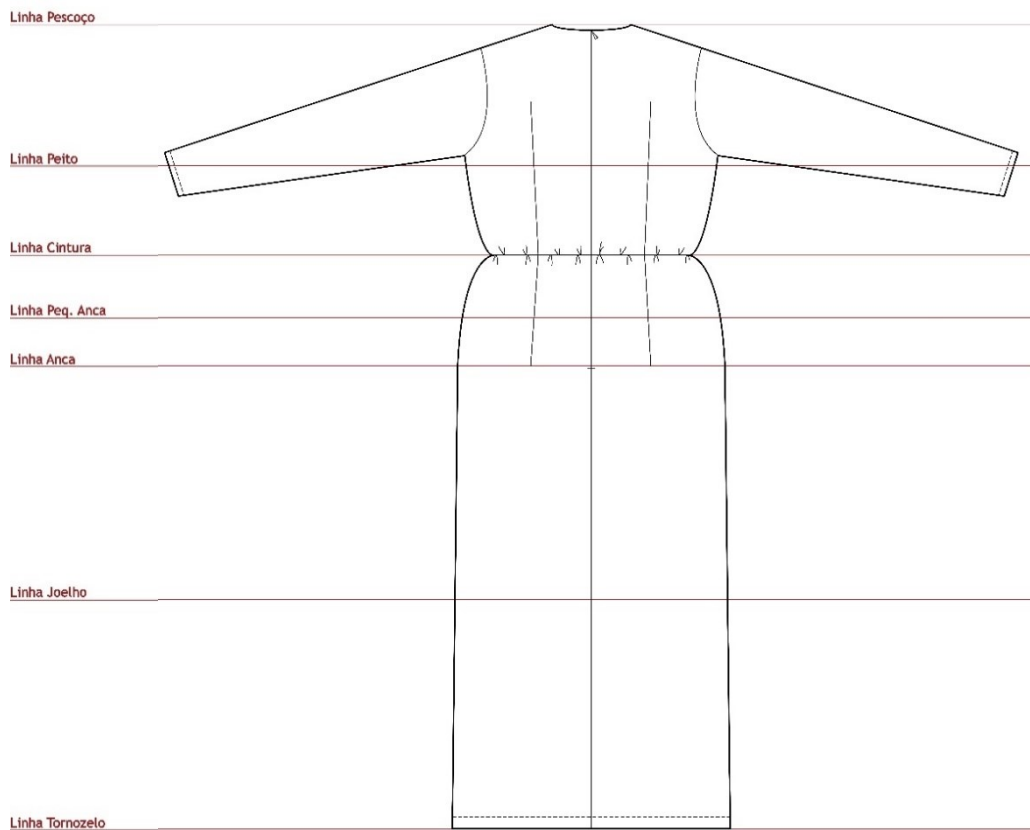
Espetáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Jeanneth Vieira

Personagem: Bernarda Alba

Vistas:

Costas



Matérias-Primas: Tecido Poliéster; Fecho Invisível; Elástico 1 cm

Cores: Preto

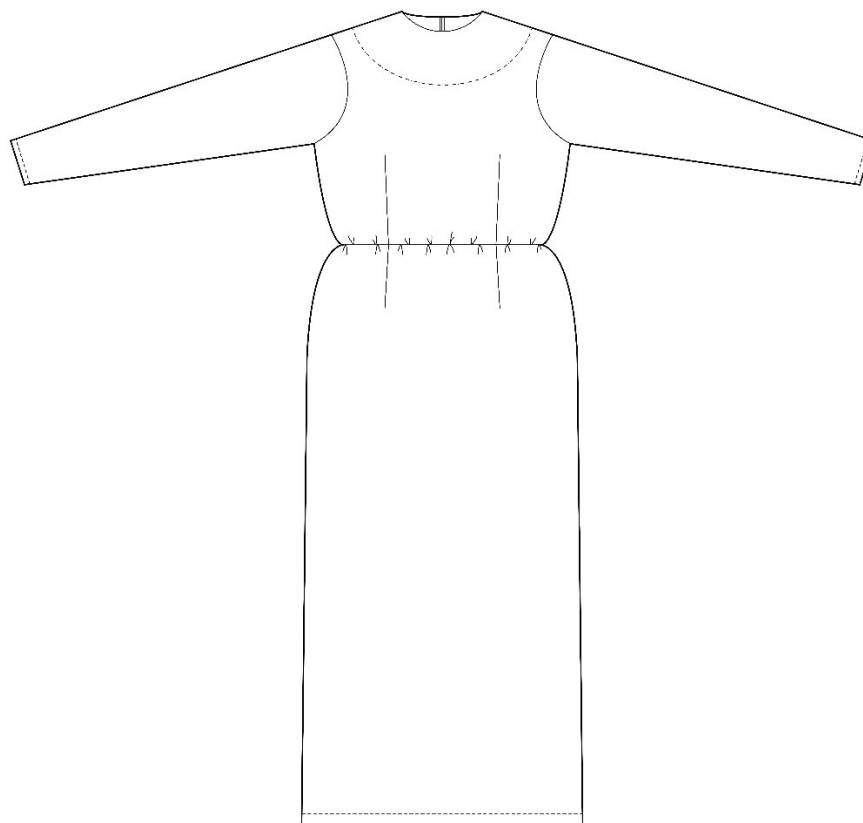
Descrição: Vestido comprido, com manga comprida e elástico a ajustar à cintura.

Ficha Técnica 1

Espetáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Jeanneth Vieira

Personagem: Bernarda Alba



Pormenores Frente

Matérias-Primas: Tecido Poliéster; Fecho Invisível; Elástico 1 cm

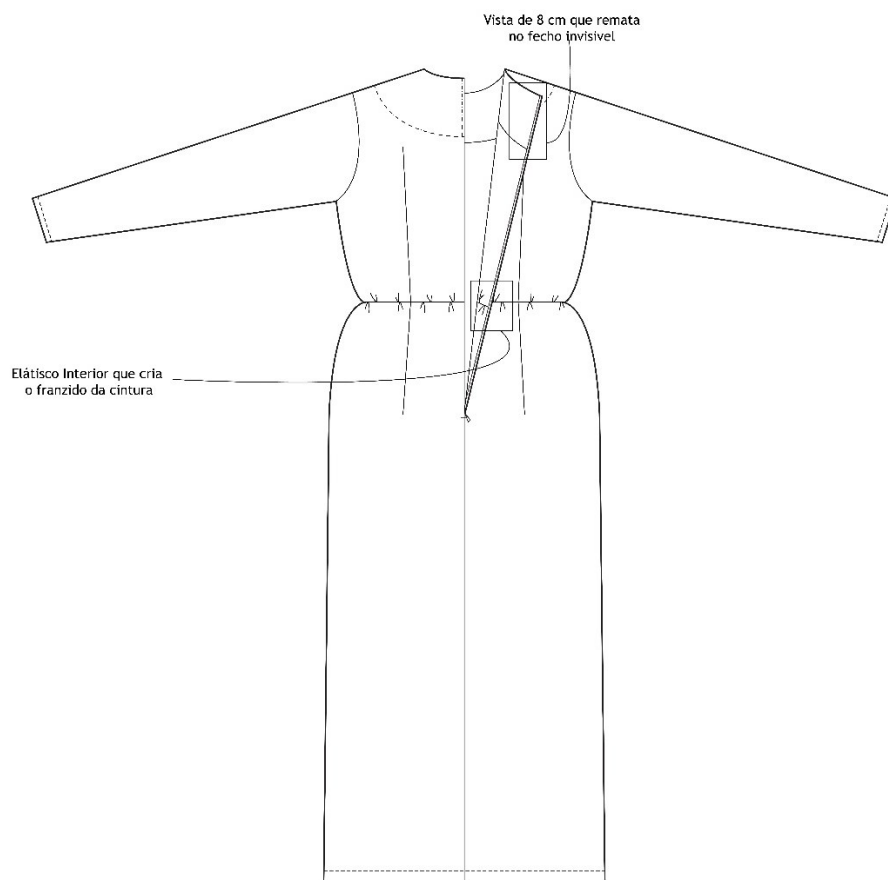
Descrição: Vestido comprido, com manga comprida e elástico a ajustar à cintura.

Ficha Técnica 1

Espectáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Jeanneth Vieira

Personagem: Bernarda Alba



Pormenores Costas

Matérias-Primas: Tecido Poliéster; Fecho Invisível; Elástico 1 cm

Descrição: Vestido comprido, com manga comprida e elástico a ajustar à cintura.

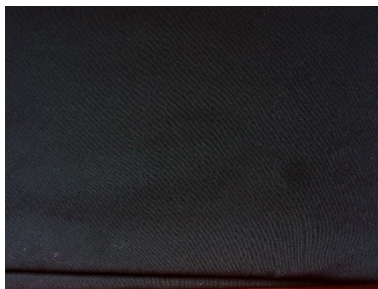
Ficha Técnica 1

Espectáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Jeanneth Vieira

Personagem: Bernarda Alba

Matérias-Primas: Tecido Poliéster:



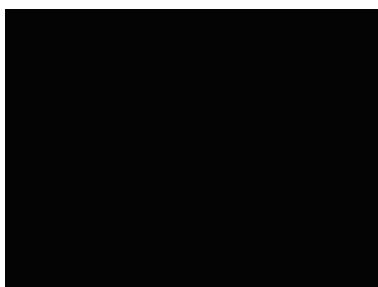
Fecho Invisível;



Elástico 1 cm



Cores: Preto

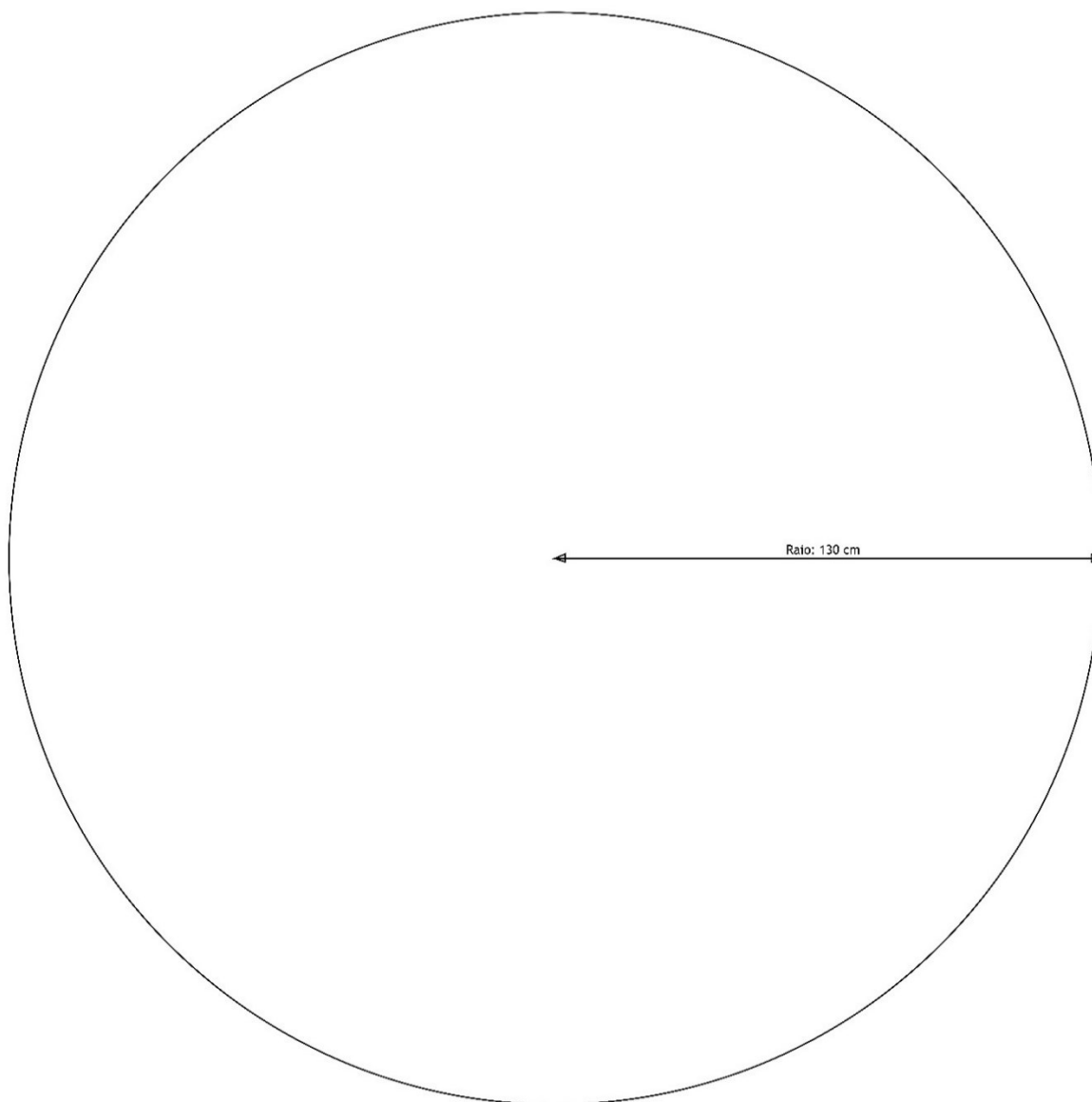


Ficha Técnica 2

Espectáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Jeanneth Vieira

Personagem: Bernarda Alba



Matérias-Primas: Tule

Cores: Preto

Descrição: Vêu circular em tule, com 130 cm de raio.

Ficha Técnica 2

Espectáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

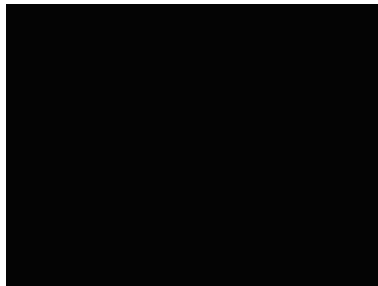
Intérprete: Jeanneth Vieira

Personagem: Bernarda Alba

Matérias-Primas: Tule:



Cores: Preto

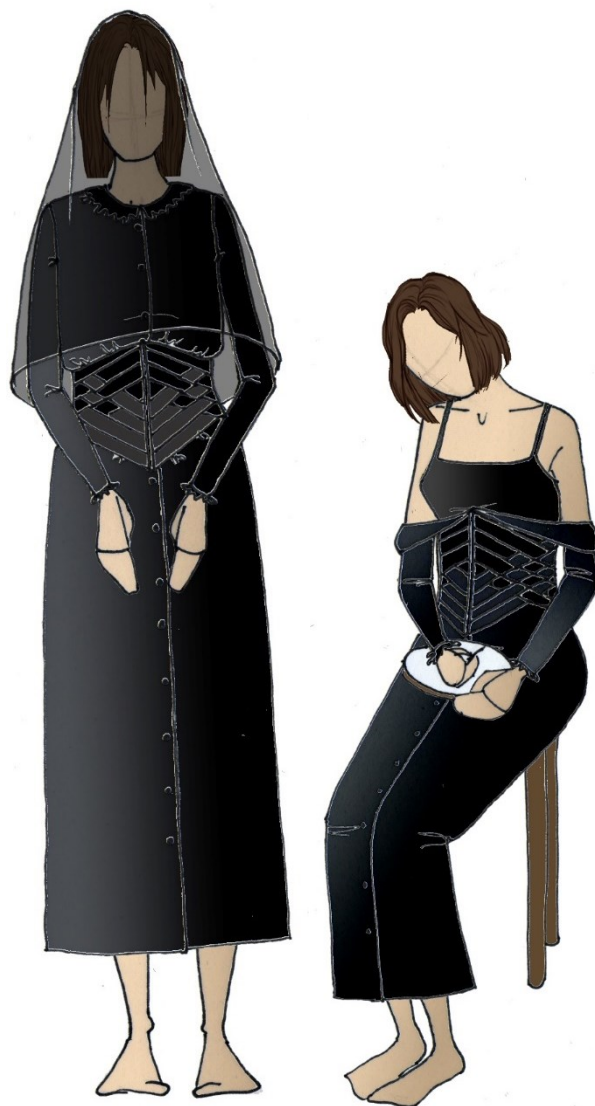


Ficha Técnica Angústias

Espectáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Márcia Gomes

Personagem: Angústias Alba



Ilustração

Ficha Técnica 1

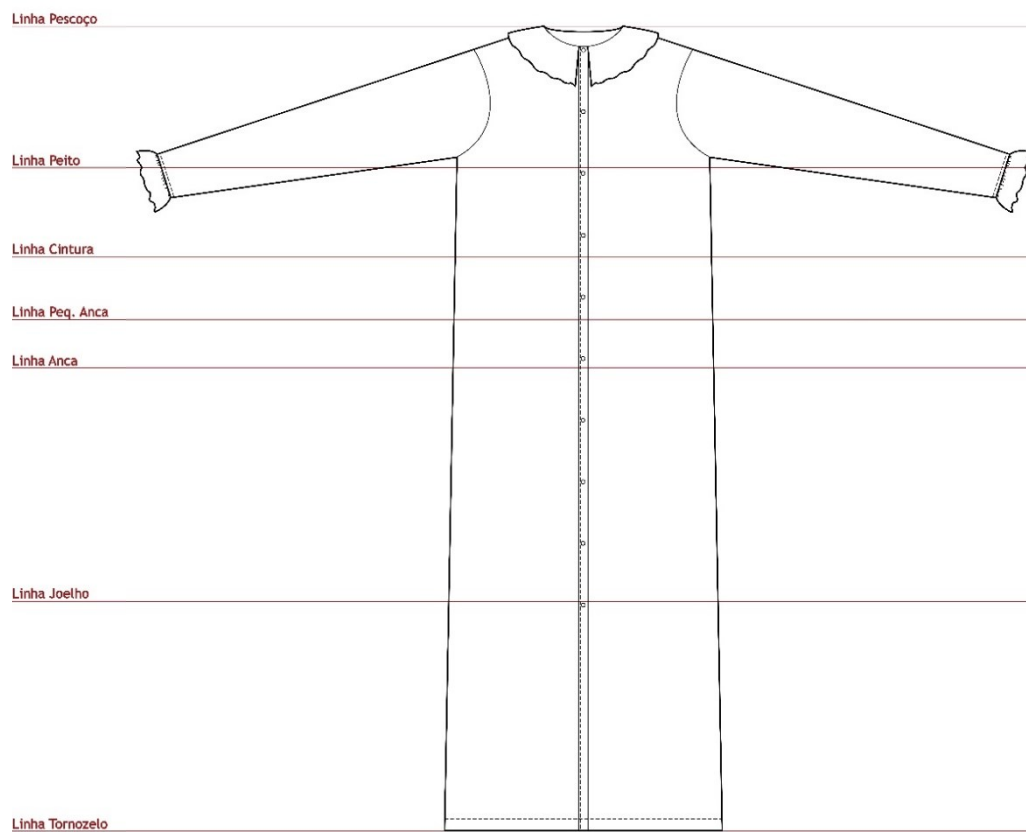
Espetáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Márcia Gomes

Personagem: Angústias Alba

Vistas:

Frente



Matérias-Primas: Tecido Poliéster; Molas de pressão; Fita bordada 6 cm

Cores: Preto

Descrição: Vestido comprido, com manga comprida, com punhos e gola com fita bordada; aperta com 10 molas no meio frente.

Ficha Técnica 1

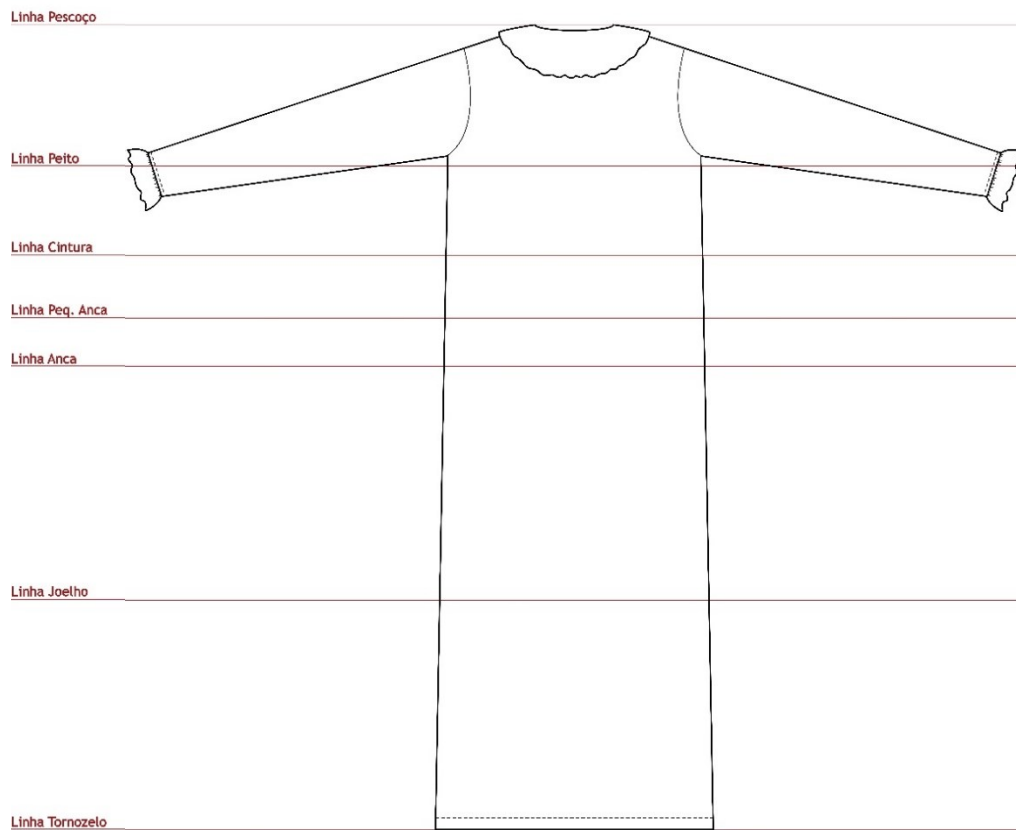
Espectáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Márcia Gomes

Personagem: Angústias Alba

Vistas:

Costas



Matérias-Primas: Tecido Poliéster; Molas de pressão; Fita bordada 6 cm

Cores: Preto

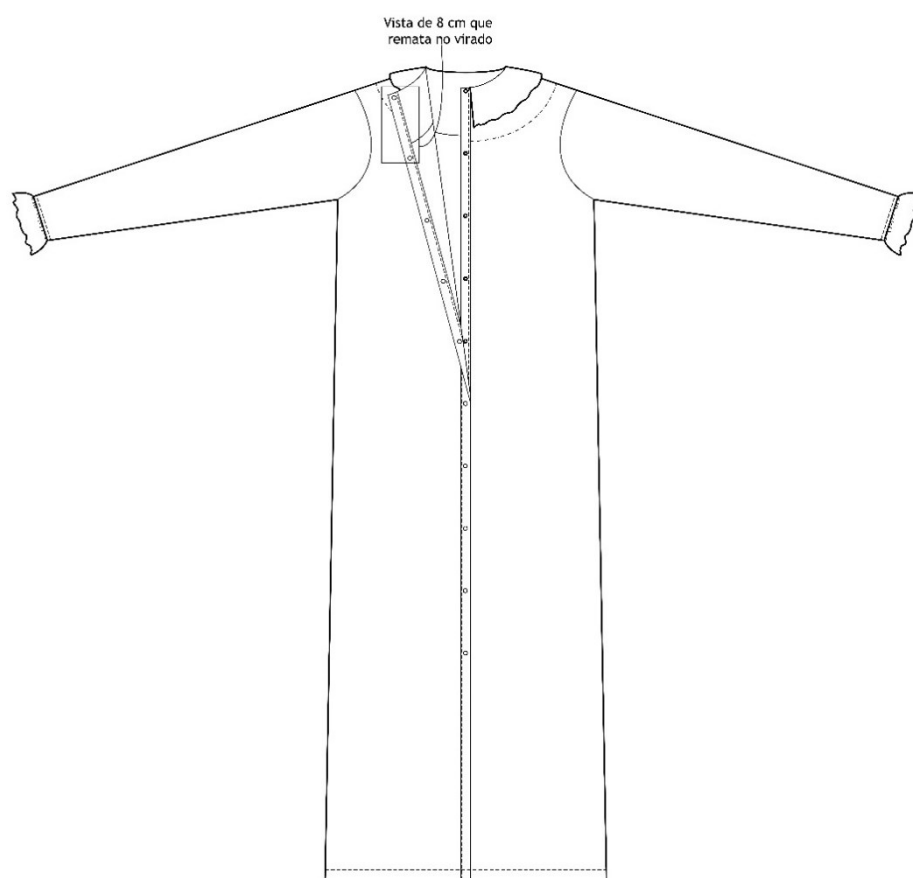
Descrição: Vestido comprido, com manga comprida, com punhos e gola com fita bordada; aberta com 10 molas no meio frente.

Ficha Técnica 1

Espectáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Márcia Gomes

Personagem: Angústias Alba



Pormenores Frente

Matérias-Primas: Tecido Poliéster; Molas de pressão; Fita bordada 6 cm

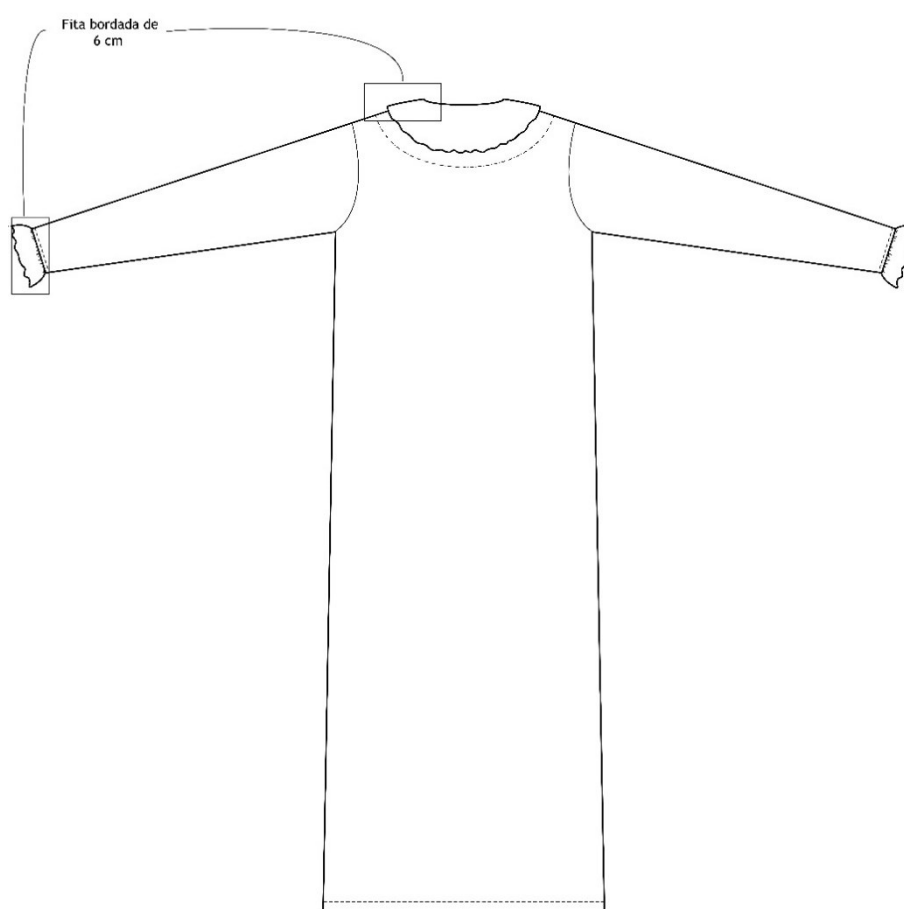
Descrição: Vestido comprido, com manga comprida, com punhos e gola com fita bordada; aperta com 10 molas no meio frente.

Ficha Técnica 1

Espetáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Márcia Gomes

Personagem: Angústias Alba



Pormenores Costas

Matérias-Primas: Tecido Poliéster; Molas de pressão; Fita bordada 6 cm

Descrição: Vestido comprido, com manga comprida, com punhos e gola com fita bordada; aperta com 10 molas no meio frente.

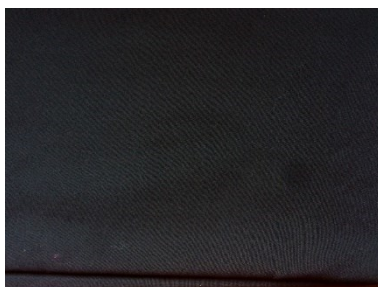
Ficha Técnica 1

Espectáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Márcia Gomes

Personagem: Angústias Alba

Matérias-Primas: Tecido Poliéster:



Molas de pressão;

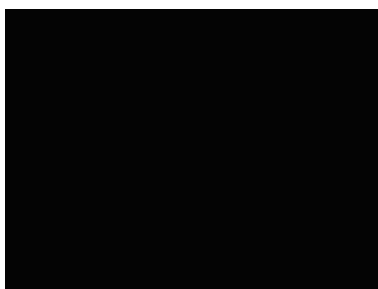


Fita bordada 6 cm



Cores:

Preto

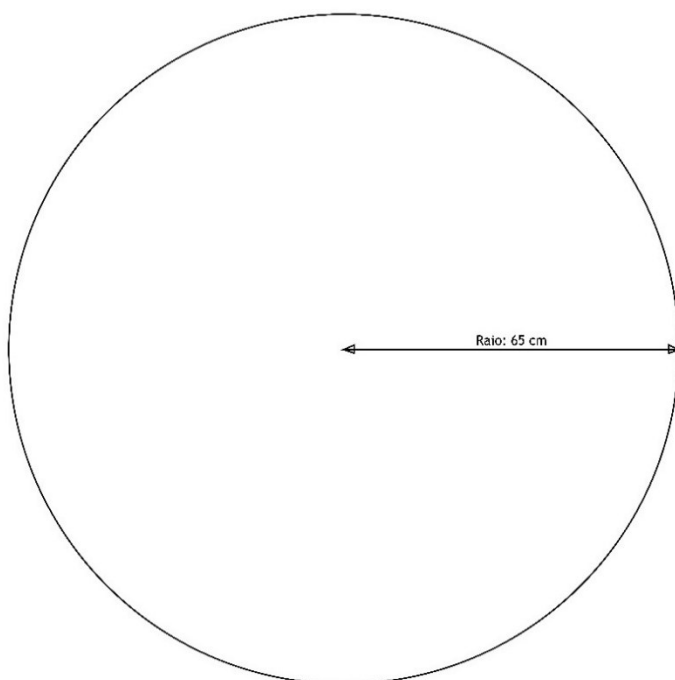


Ficha Técnica 2

Espetáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Márcia Gomes

Personagem: Angústias Alba



Matérias-Primas: Tule

Cores: Preto

Descrição: Vêu circular em tule, com 65 cm de raio.

Ficha Técnica 2

Espetáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

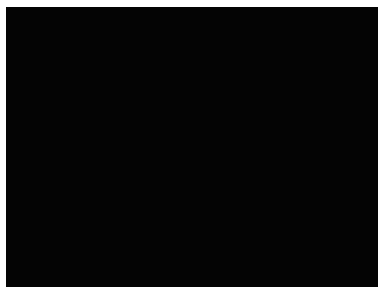
Intérprete: Márcia Gomes

Personagem: Angústias Alba

Matérias-Primas: Tule:



Cores: Preto



Ficha Técnica 3

Espetáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Márcia Gomes

Personagem: Angústias Alba

Vistas: **Lateral**

Frente

Linha Pescoço

Linha Peito

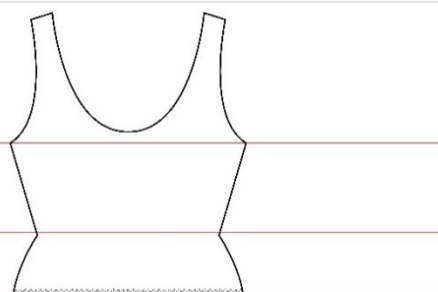
Linha Cintura

Linha Peg. Anca

Linha Anca

Linha Joelho

Linha Tornozelo



Matérias-Primas: Malha Poliéster

Cores: Preto

Descrição: Camisola de malha dupla.

Ficha Técnica 3

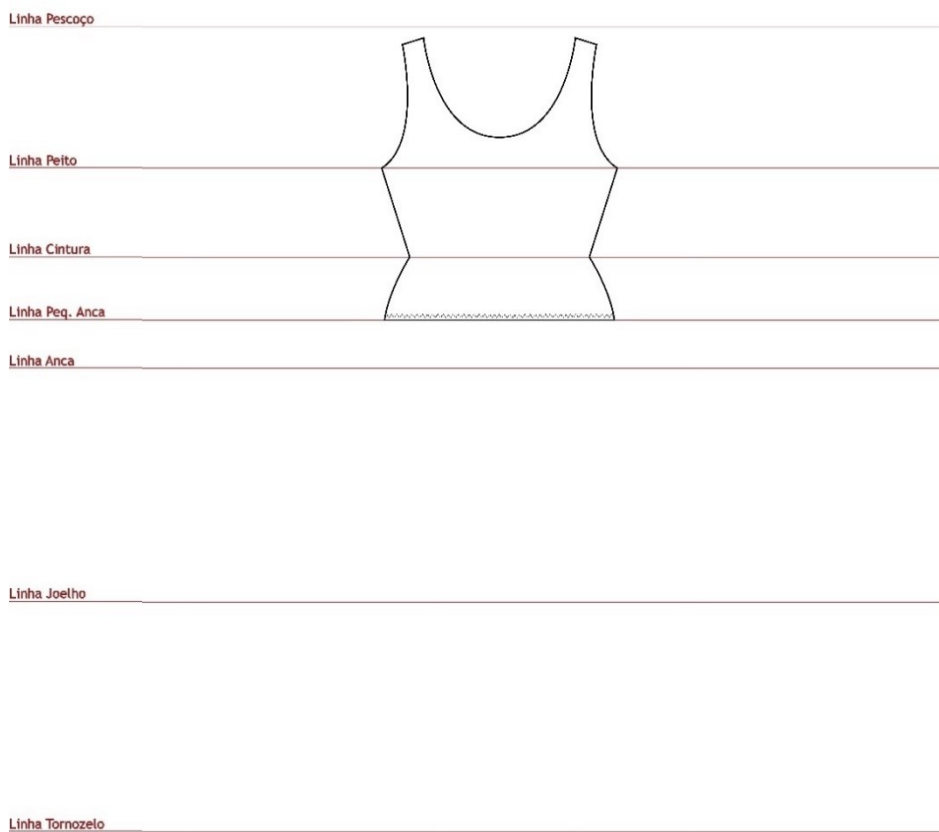
Espectáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Márcia Gomes

Personagem: Angústias Alba

Vistas:

Costas



Matérias-Primas: Malha Poliéster

Cores: Preto

Descrição: Camisola de malha dupla.

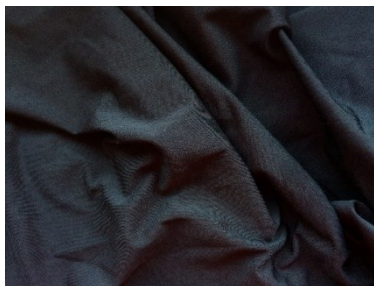
Ficha Técnica 3

Espetáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

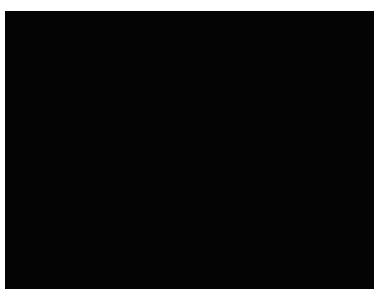
Intérprete: Márcia Gomes

Personagem: Angústias Alba

Matérias-Primas: Malha de Poliéster



Cores: Preto



Ficha Técnica 4

Espetáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Márcia Gomes

Personagem: Angústias Alba

Vistas:

Lateral

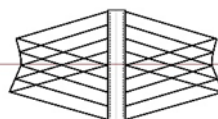
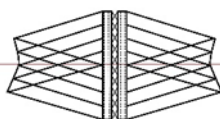
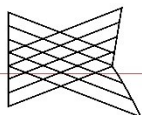
Frente

Costas

Linha Pescoço

Linha Peito

Linha Cintura



Linha Peq. Anca

Linha Anca

Linha Joelho

Linha Tornozelo

Matérias-Primas: Elástico 2 cm, Fita colcheteira, Fita de algodão, Varetas de plástico

Cores: Preto

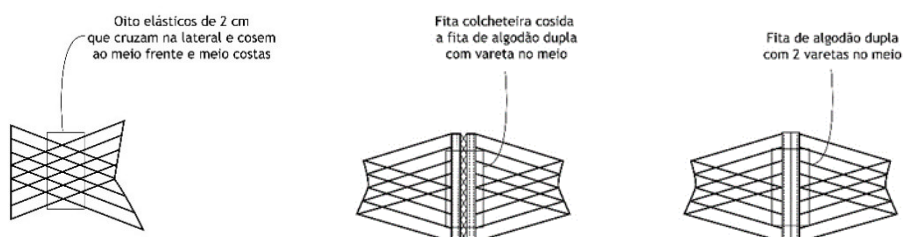
Descrição: Camisola de malha dupla.

Ficha Técnica 4

Espetáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Márcia Gomes

Personagem: Angústias Alba



Pormenores

Matérias-Primas: Elástico 2 cm, Fita colcheteira, Fita de algodão, Varetas de plástico

Descrição: Camisola de malha dupla.

Ficha Técnica 4

Espectáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Márcia Gomes

Personagem: Angústias Alba

Matérias-Primas: Elástico 2 cm



Fita de algodão



Fita colcheteira

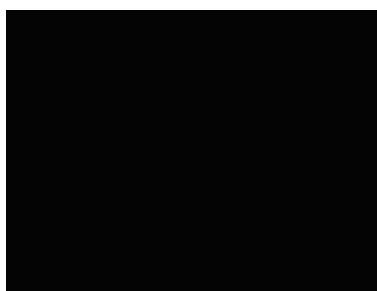


Varetas de plástico



Cores:

Preto

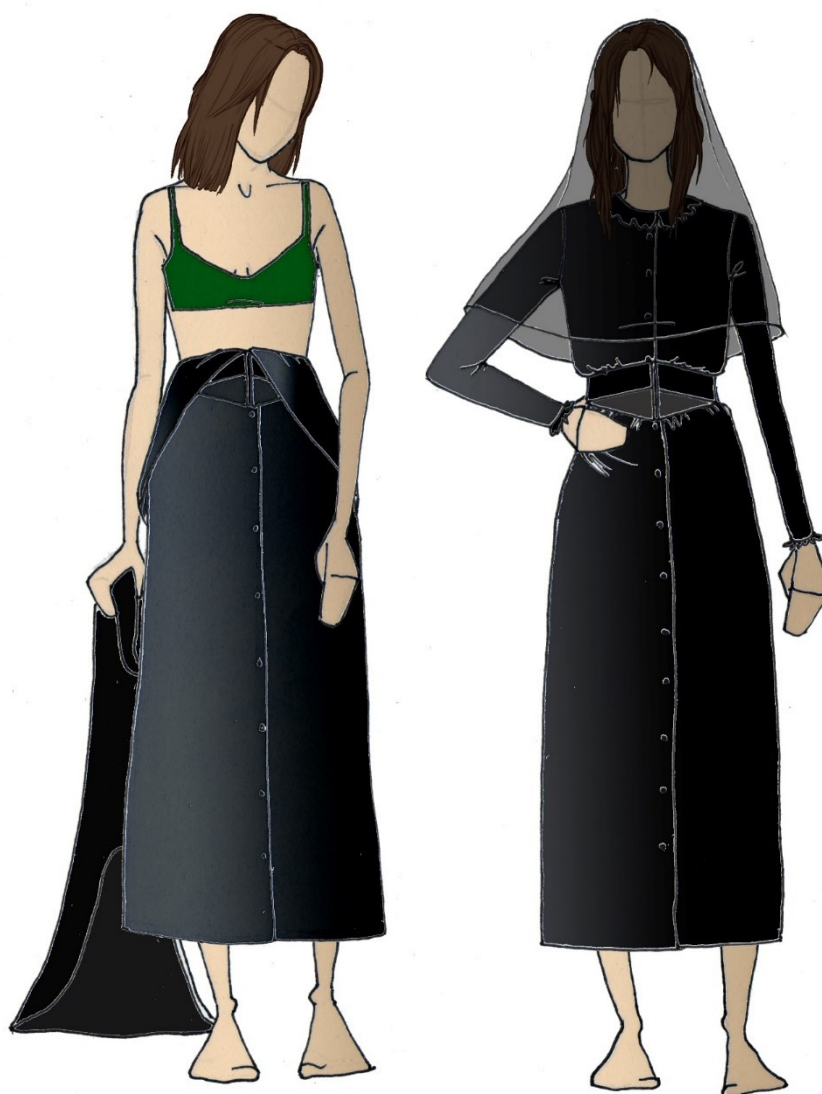


Ficha Técnica Angústias

Espectáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Leonor Rodrigues

Personagem: Adela Alba



Ilustração

Ficha Técnica 1

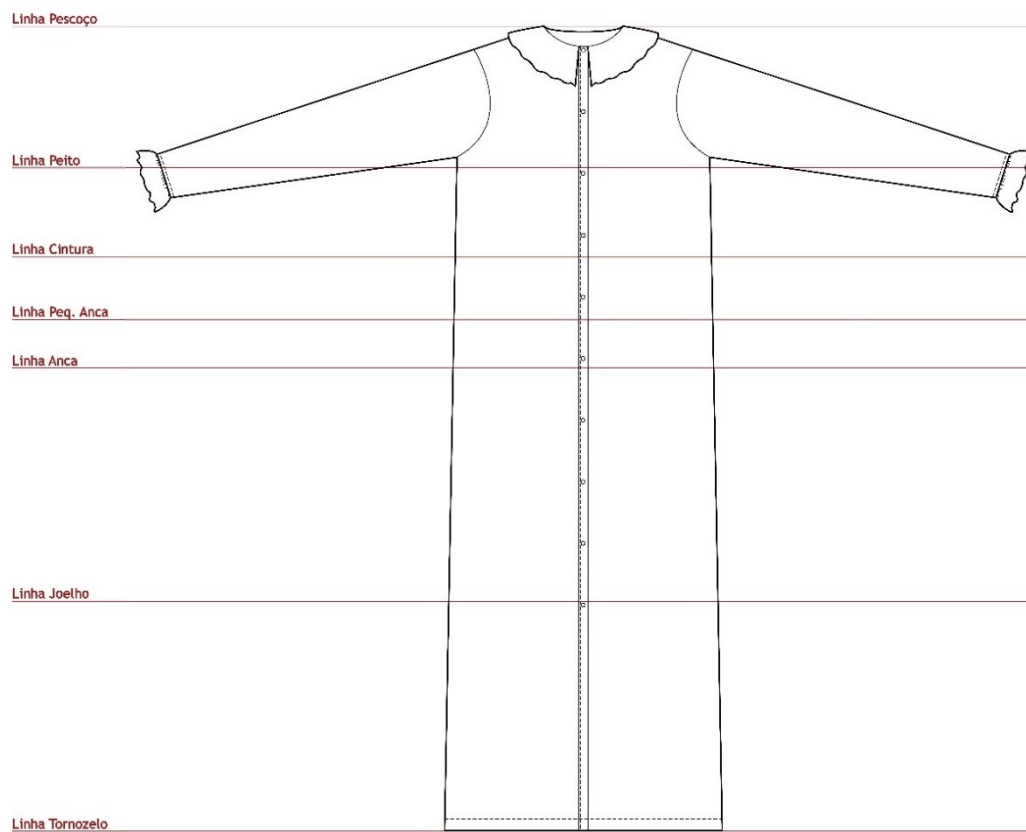
Espetáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Leonor Rodrigues

Personagem: Adela Alba

Vistas:

Frente



Matérias-Primas: Tecido Poliéster; Molas de pressão; Fita bordada 6 cm

Cores: Preto

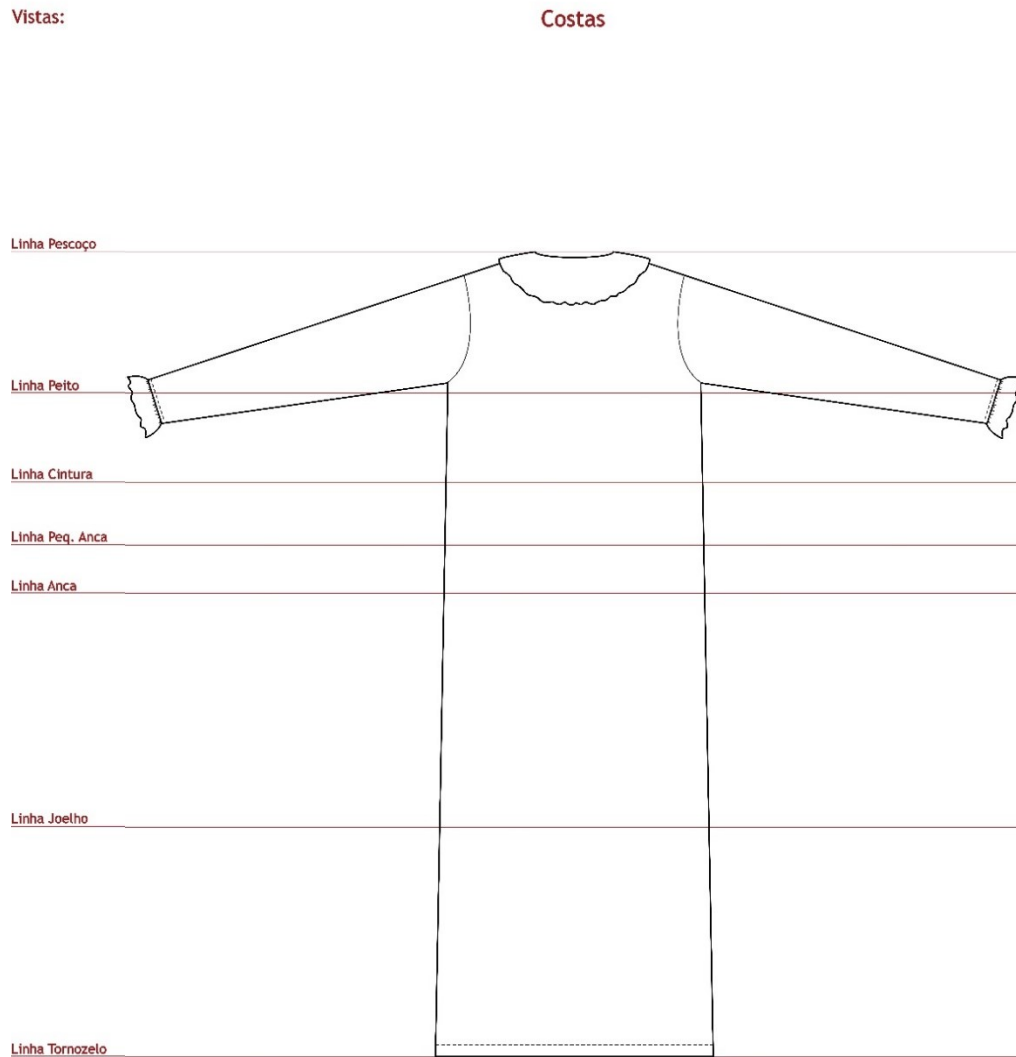
Descrição: Vestido comprido, com manga comprida, com punhos e gola com fita bordada; aperta com 10 molas no meio frente.

Ficha Técnica 1

Espectáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Leonor Rodrigues

Personagem: Adela Alba



Matérias-Primas: Tecido Poliéster; Molas de pressão; Fita bordada 6 cm

Cores: Preto

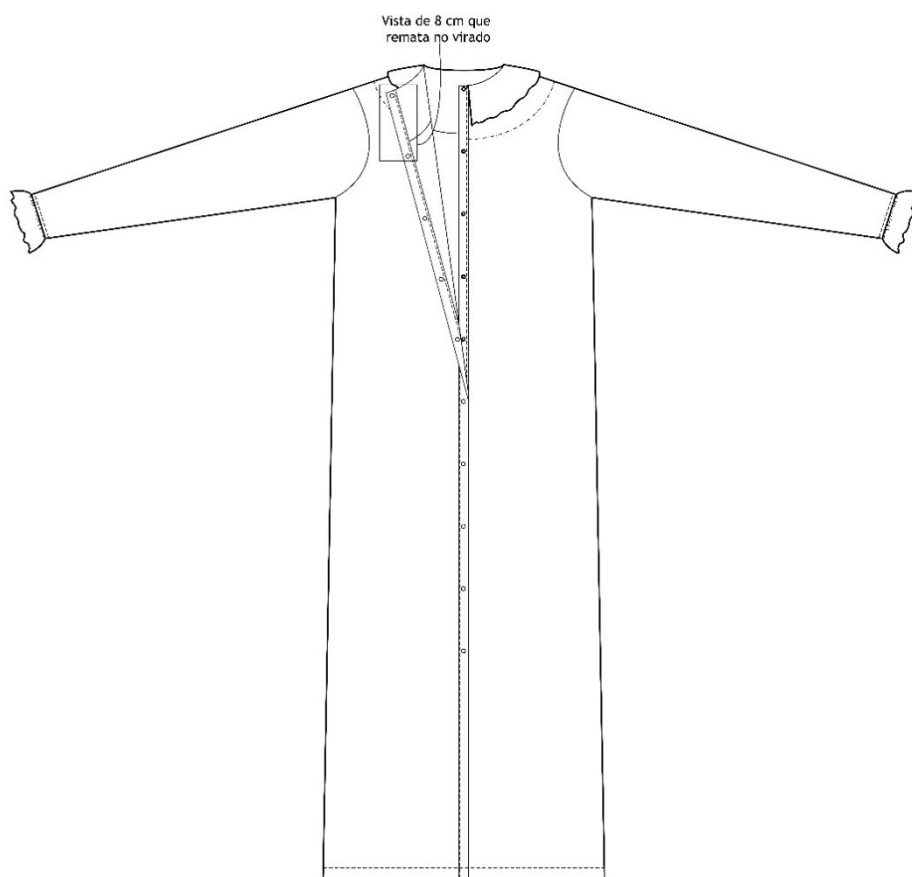
Descrição: Vestido comprido, com manga comprida, com punhos e gola com fita bordada; aberta com 10 molas no meio frente.

Ficha Técnica 1

Espetáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Leonor Rodrigues

Personagem: Adela Alba



Pormenores Frente

Matérias-Primas: Tecido Poliéster; Molas de pressão; Fita bordada 6 cm

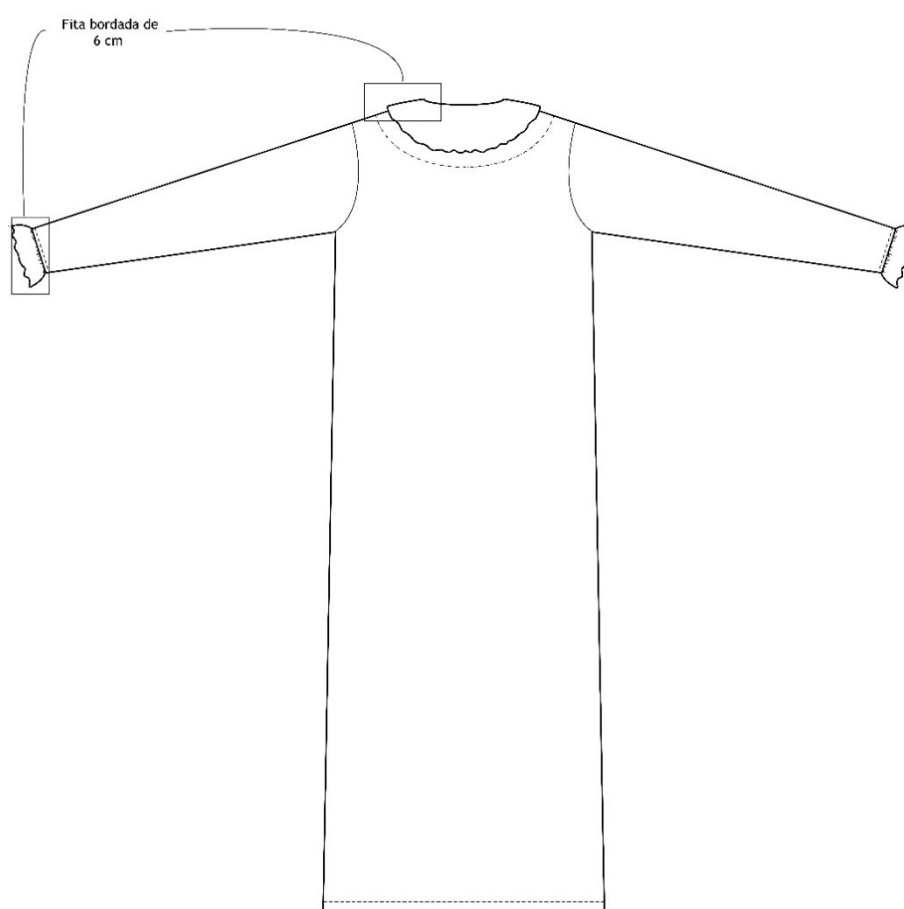
Descrição: Vestido comprido, com manga comprida, com punhos e gola com fita bordada; aberta com 10 molas no meio frente.

Ficha Técnica 1

Espetáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Leonor Rodrigues

Personagem: Adela Alba



Pormenores Costas

Matérias-Primas: Tecido Poliéster; Molas de pressão; Fita bordada 6 cm

Descrição: Vestido comprido, com manga comprida, com punhos e gola com fita bordada; aberta com 10 molas no meio frente.

Ficha Técnica 1

Espectáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Leonor Rodrigues

Personagem: Adela Alba

Matérias-Primas: Tecido Poliéster:



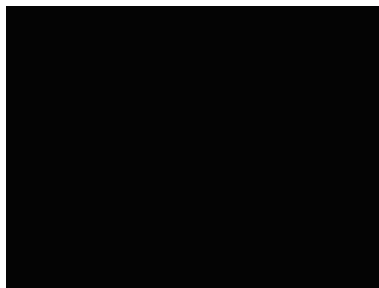
Molas de pressão;



Fita bordada 6 cm



Cores: Preto

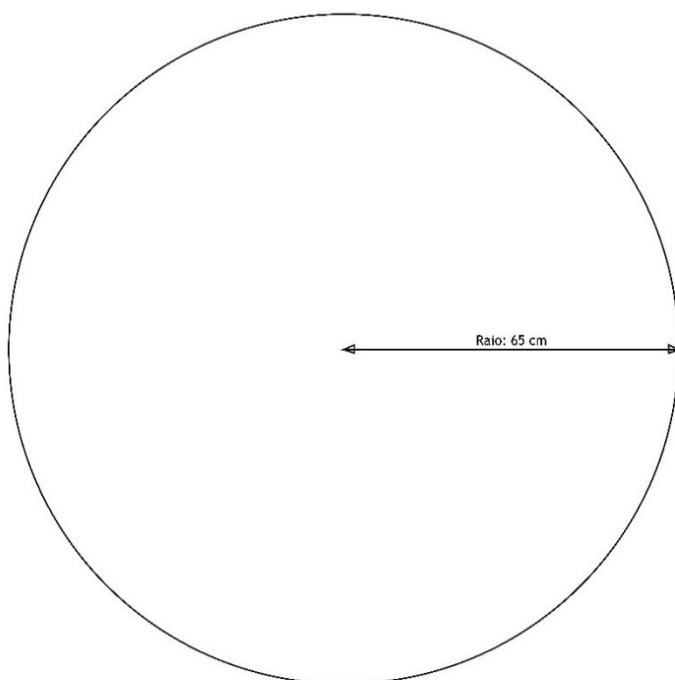


Ficha Técnica 2

Espetáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Leonor Rodrigues

Personagem: Adela Alba



Matérias-Primas: Tule

Cores: Preto

Descrição: Vêu circular em tule, com 65 cm de raio.

Ficha Técnica 2

Espectáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

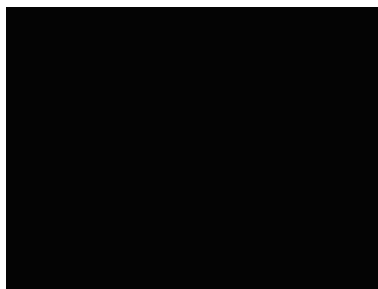
Intérprete: Leonor Rodrigues

Personagem: Adela Alba

Matérias-Primas: Tule:



Cores: Preto



Ficha Técnica 3

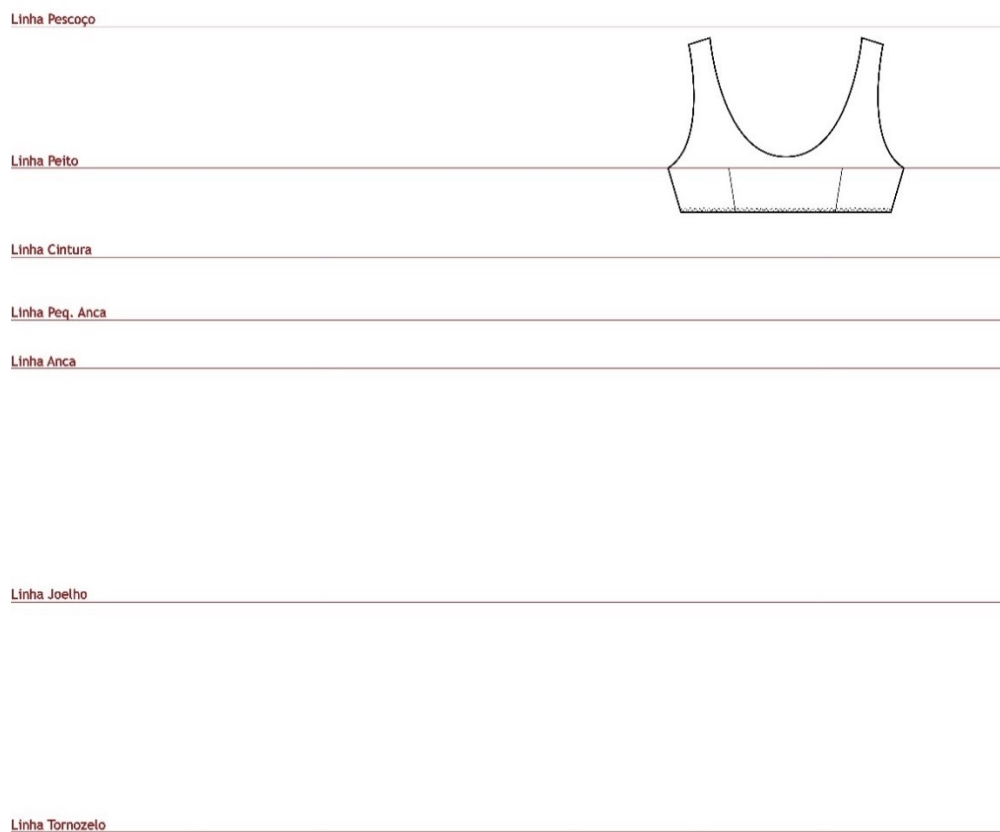
Espetáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Leonor Rodrigues

Personagem: Adela Alba

Vistas: **Lateral**

Frente



Matérias-Primas: Malha Poliéster

Cores: Preto

Descrição: Camisola de malha dupla.

Ficha Técnica 3

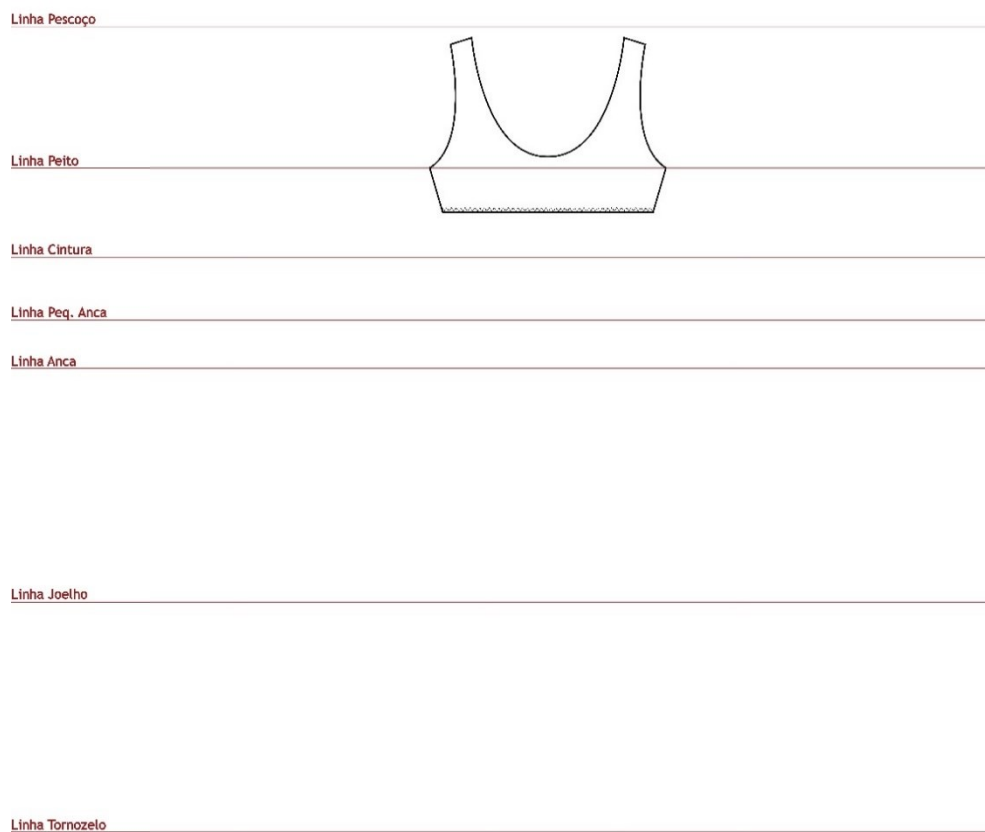
Espetáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Leonor Rodrigues

Personagem: Adela Alba

Vistas:

Costas



Matérias-Primas: Malha Poliéster

Cores: Preto

Descrição: Camisola de malha dupla.

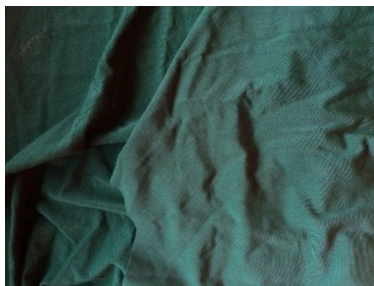
Ficha Técnica 3

Espetáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Leonor Rodrigues

Personagem: Adela Alba

Matérias-Primas: Malha de Poliéster



Cores: Preto Garrafa



Ficha Técnica 4

Espectáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Leonor Rodrigues

Personagem: Adela Alba

Vistas:

Lateral

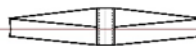
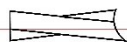
Frente

Costas

Linha Pescoço

Linha Peito

Linha Cintura



Linha Peq. Anca

Linha Anca

Linha Joelho

Linha Tornozelo

Matérias-Primas: Elástico 2 cm, Fita colcheteira, Fita de algodão, Varetas de plástico

Cores: Preto

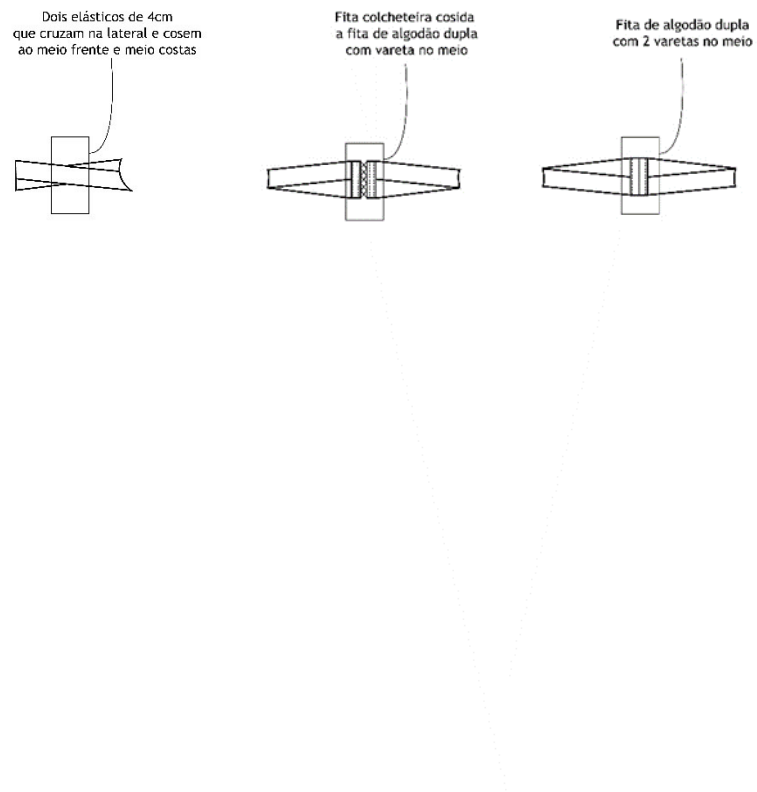
Descrição: Camisola de malha dupla.

Ficha Técnica 4

Espetáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Leonor Rodrigues

Personagem: Adela Alba



Pormenores

Matérias-Primas: Elástico 2 cm, Fita colcheteira, Fita de algodão, Varetas de plástico

Descrição: Camisola de malha dupla.

Ficha Técnica 4

Espectáculo: *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico Garcia Lorca.

Intérprete: Leonor Rodrigues

Personagem: Adela Alba

Matérias-Primas: Elástico 2 cm



Fita de algodão



Fita colcheteira



Varetas de plástico



Cores:

Preto

