

Moda e business

Fabiano Eloy Atílio Batista
Ítalo José de Medeiros Dantas
(Organizadores)



Moda e business

Fabiano Eloy Atílio Batista
Ítalo José de Medeiros Dantas
(Organizadores)

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Bruno Oliveira

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2022 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2022 Os autores

Copyright da edição © 2022 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí

Prof. Dr. Alexandre de Freitas Carneiro – Universidade Federal de Rondônia

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Profª Drª Ana Maria Aguiar Frias – Universidade de Évora

Profª Drª Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa



Prof. Dr. Antonio Carlos da Silva – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Arnaldo Oliveira Souza Júnior – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
Prof^ª Dr^ª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof^ª Dr^ª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof. Dr. Humberto Costa – Universidade Federal do Paraná
Prof^ª Dr^ª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadilson Marinho da Silva – Secretaria de Educação de Pernambuco
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. José Luis Montesillo-Cedillo – Universidad Autónoma del Estado de México
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia
Prof^ª Dr^ª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal do Paraná
Prof^ª Dr^ª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^ª Dr^ª Lucicleia Barreto Queiroz – Universidade Federal do Acre
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Universidade do Estado de Minas Gerais
Prof^ª Dr^ª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^ª Dr^ª Marianne Sousa Barbosa – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Prof^ª Dr^ª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Miguel Rodrigues Netto – Universidade do Estado de Mato Grosso
Prof. Dr. Pedro Henrique Máximo Pereira – Universidade Estadual de Goiás
Prof. Dr. Pablo Ricardo de Lima Falcão – Universidade de Pernambuco
Prof^ª Dr^ª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^ª Dr^ª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^ª Dr^ª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof^ª Dr^ª Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins



Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Soellen Britto
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizadores: Fabiano Eloy Atílio Batista
Ítalo José de Medeiros Dantas

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M689 Moda e business / Organizadores Fabiano Eloy Atílio Batista, Ítalo José de Medeiros Dantas. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2022.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-258-0641-9

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.419220310>

1. Moda. 2. Figurino. 3. Sustentabilidade. I. Batista, Fabiano Eloy Atílio (Organizador). II. Dantas, Ítalo José de Medeiros (Organizador). III. Título.

CDD 741.672

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br



DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.



DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.



APRESENTAÇÃO

Estimados leitores e leitoras;

Em sua primeira edição, a obra **‘Moda e *business*’** tem por objetivo apresentar discussões acerca das diferentes vertentes, seja elas simbólicas, estéticas ou técnicas, da Moda enquanto objeto de consumo, detentora de um papel social e econômico que imbrica significados e produz sentidos para os consumidores.

Pensando nisso, a coletânea **‘Moda e *business*’** desponta como um espaço possível para compartilhamento de ideias sobre os sujeitos que consomem produtos de moda, tal como o significado destes artefatos para a sociedade, focando especialmente como moldam e refletem o contexto sociocultural em que vivemos. De tal maneira, “A moda funciona como carteira de identidade de uma pessoa ou grupo, predominantemente durante certo período em determinada região. Trata-se de dispositivo social, portanto o comportamento orientado por ela é fenômeno presente na interação do homem com o mundo” (MIRANDA, 2008, p. 70)¹. Portanto, ao longo de 4 capítulos, esta obra cristaliza as falas de seus autores e contribui diretamente para a construção do conhecimento na área de Moda.

No primeiro capítulo, denominado de **‘Para sentir-se bem com a Moda e a consciência: estratégias das consumidoras frugais’**, os autores entrevistaram dez mulheres, entre 20 e 55 anos, de modo a identificar o comportamento de consumo de Moda centrado na perspectiva do frugalismo, isto é, aquelas pessoas que tendem a ampliar o período de utilização de seus produtos, consumindo de maneira mais consciente e simples.

No segundo capítulo, denominado de **‘Figurino de ballet: a evolução e a construção do tutu’**, os autores empregam o método de revisão bibliográfica de modo a traçar uma linha do tempo histórica acerca da criação e utilização das peças pelo *ballet*, com ênfase ao tutu.

No terceiro capítulo, denominado de **‘Moda sustentável no *fast fashion*: é possível?’**, os autores realizaram uma pesquisa de levantamento, com análise bibliográfica e documental, de modo a entender de quais formas os grandes varejistas de *fast fashion* vem inserindo os princípios de sustentabilidade em suas marcas.

No quarto e último capítulo, denominado **‘O consumo do modo de vida de Downton Abbey’**, os autores constroem uma análise, empregando pressupostos da semiótica greimasiana, de modo a discutir sobre o papel do seriado supramencionado no consumo e reflexo do estilo de vida dos seus espectadores.





Espera-se que esta coleção de artigos possa ampliar as possibilidades, visões e reflexões de todos os leitores ao fornecer *insights* críticos e reflexivos sobre o consumo e uso dos produtos e dos estilos de vida, através da moda e da cultura como formadora e mediadora de inter-relações sociais.

A todos e todas, esperamos que gostem e que tenham uma agradável leitura!

Fabiano Eloy Atílio Batista
Ítalo José de Medeiros Dantas

¹ MIRANDA, A. P. **Consumo de moda: a relação pessoa-objeto**. São Paulo: Estação dasLetras e Cores, 2008.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
PARA SENTIR-SE BEM COM A MODA E A CONSCIÊNCIA: ESTRATÉGIAS DAS CONSUMIDORAS FRUGAIS	
Rodrigo Robinson	
Olga Maria Coutinho Pépece	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.4192203101	
CAPÍTULO 2	13
FIGURINO DE <i>BALLET</i> : A EVOLUÇÃO E A CONSTRUÇÃO DO TUTU	
Thalia Homrich	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.4192203102	
CAPÍTULO 3	21
MODA SUSTENTÁVEL NO FAST FASHION: É POSSÍVEL?	
Silvia Mara Bortoloto Damasceno Barcelos	
Ronaldo Salvador Vasques	
Camille Vitória Fonseca Leão	
Maria Eduarda Ramos da Palma	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.4192203103	
CAPÍTULO 4	32
O CONSUMO DO MODO DE VIDA DE DOWNTON ABBEY	
Lye Prando	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.4192203104	
SOBRE OS ORGANIZADORES	43
ÍNDICE REMISSIVO	44

CAPÍTULO 2

FIGURINO DE *BALLET*: A EVOLUÇÃO E A CONSTRUÇÃO DO TUTU

Data de aceite: 03/10/2022

Thalia Homrich

RESUMO: Este artigo apresenta um estudo sobre figurinos de *ballet*, desde o surgimento do tutu, passando pela sua evolução até chegar à construção do mesmo. Por meio da revisão bibliográfica, o objetivo desta pesquisa é compreender a criação dos figurinos de *ballet*, para posterior concepção de um projeto de figurino.

PALAVRAS-CHAVE: Figurino; *Ballet*; Tutu.

BALLET COSTUME: THE EVOLUTION AND CONSTRUCTION OF THE TUTU

ABSTRACT: This article presents a study on ballet costumes, from the appearance of the tutu, through its evolution until reaching the construction of the same. Through the bibliographical review, the objective of this research is to understand the creation of ballet costumes, for the conception of a costume project.

KEYWORDS: Costume; Ballet; Tutu.

INTRODUÇÃO

Este artigo é um recorte da pesquisa realizada para o trabalho de conclusão do curso de moda, cujo tema é o *ballet* e seus figurinos. Objetivando compreender como ocorre a construção desses trajes para o embasamento

da criação de um projeto de figurino para o *ballet* clássico de repertório Quebra-Nozes.

A presente pesquisa procura entender como dá-se essa criação, através do estudo da trajetória do tutu até chegar às diferentes variações do traje, sua anatomia, construção e importância. Tendo isso como base, a pesquisa se justifica pela importância do levantamento da documentação histórica e do processo construtivo dos figurinos que são essências na composição de um espetáculo de *ballet*.

Através da metodologia pautada no Prodanov e Freitas (2013) optou-se pelo procedimento técnico de revisão bibliográfica, com base na leitura de artigos científicos, teses, dissertações, entre outros.

A EVOLUÇÃO DO TUTU

A imagem da bailarina feminina em um suave vestido branco - tutu - é difundida até hoje. A história do tutu começa com a emancipação das bailarinas dos trajes restritivos usados no *ballet* de corte, que eram compostos de espartilhos e vestidos longos e pesados. Segundo Potter (2016, tradução nossa), em 1734, a dançarina francesa Marie Sallé apareceu em *Pigmalion*, e causou um rebuliço por causa do traje que usava que era considerado escandaloso para o período. Ela encurtou a saia para que os tornozelos pudessem ser vistos e removeu parte do restritivo traje de *ballet* de corte que ela

costumava usar, para ter mais liberdade para se mover.

Em 1832 Marie Taglioni estreou na Ópera de Paris em seu papel principal para *La Sylphide*, cristalizando a imagem arquetípica da bailarina. Ela dançou em um tutu romântico, um traje composto por uma saia de tule diáfana com um corpete decotado, vestuário de moda da época (O'BRIEN, 2014, tradução nossa).

Embora as origens do tutu possam ser rastreadas à performace de Taglioni, o termo não surge até quase 50 anos depois. O tutu clássico mais curto surgiu na década de 1880 com o nascimento dos icônicos *ballets* Clássicos, incluindo O Lago dos Cisnes, A Bela Adormecida e O Quebra-Nozes. Maiores exigências técnicas significavam saias mais curtas para mostrar o trabalho cada vez mais complexo da bailarina (TOMSHINSKY, 2010, tradução nossa).

Primeiramente, o tutu reteve a sua forma de sino, embora o corpete se tornasse mais firmemente ajustado, enfatizando o encaixe da cintura da bailarina. Lentamente o tutu começou a perder algumas de suas formas mais suaves e a saia começou a se estender, às vezes muito rigidamente, para fora do quadril. Desde então os figurinistas têm abordado o tutu de diferentes formas. Alguns escolhem uma abordagem tradicional e fazem isso com um olhar consciente da história do figurino, já outros mantem uma forma reconhecível do traje, porém olham em direções diferentes, utilizando materiais mais contemporâneos como inspiração (POTTER, 2016, tradução nossa).

De acordo com O'Brien (2014, tradução nossa), o tutu é um traje esotérico, uma evolução do pragmatismo teatral e da moda efêmera. Através de sua leveza, brilho e elegância, juntamente com o planejamento e dedicação durante sua construção, ele incorpora tudo o que o *ballet* representa. Se o *ballet* clássico é sobre o movimento, a apresentação teatral e contar histórias, o tutu se torna uma das únicas evidências materiais do espetáculo enquanto a própria dança permanece uma forma de arte efêmera, não deixando nenhum registro discernível.

O tutu é uma ferramenta explícita que é sinônimo da bailarina, entrelaçado no tecido de uma companhia de dança, evidente em suas salas de ensaio, vestiários e departamentos de figurino. Ele muda a experiência da bailarina do seu redor, ampliando sua influência corporal ao mesmo tempo em que a restringe. O tutu dita como a bailarina se move, quanto espaço ela precisa e como os outros a veem (O'BRIEN, 2014). Por isso a seguir será abordado o que é esse traje tão fundamental para o *ballet*, juntamente com os seus principais elementos.

FIGURINOS DE BALLET

Tudo o que sobrevive quando um espetáculo de *ballet* acaba é o seu design, os cenários e os figurinos. Não há nenhum texto ou libreto para ser lido em seguida. Por isso os figurinos são altamente valorizados, uma vez que eles representam o impacto visual de

um *ballet* (DUTHY, 1983 apud HODGSON, 2001, tradução nossa).

O figurino é uma parte essencial de toda produção de *ballet*. Segundo Carpio (2017) é através dele que o bailarino transforma-se em uma figura dramática, deixando de lado sua identidade e transformando-se em personagem, por isso, sua relação com as artes cênicas. Oliveira et al. (2017) complementa que o figurino é composto por todas as roupas e os acessórios dos personagens, contudo ele é mais que uma simples roupa já que carrega um depoimento, uma lista de informações contidas, com funções específicas dentro do contexto do espetáculo. Por isso ele tem a função de transformar o bailarino, de contar uma história, transmitir sentimentos e inserir o espectador no contexto da obra.

No figurino de *ballet*, as regras dos trajes são ainda mais precisas, sobretudo, devido à ergonomia necessária para adaptar os movimentos da bailarina, pois a dança exige de seu corpo um alto desempenho. Portanto, ao desenvolver um figurino específico para a dança, o figurinista deve ter atenção para não limitar os movimentos, valorizar a peça, além de contribuir para a beleza da apresentação (OLIVEIRA et al., 2017).

Figurino de *ballet* é um campo especializado, pois os figurinos são difíceis de projetar e executar. Cada traje é montado pra um usuário individual e cada um tem sua própria personalidade, que vem da visão do figurinista. O planejamento e execução desses trajes também requerem amplo conhecimento de matérias e o mínimo de engenharia para tornar os conceitos projetados tridimensionais. O figurino é literalmente montado de dentro pra fora com uma variedade de materiais (ELLIOT, 1984 apud HODGSON, 2001, tradução nossa).

No *ballet* clássico a roupa mais comumente usada são os tutus, saias finas de tule, elemento característico da bailarina. Entretanto ele também é o traje mais difícil de fazer. Tecnicamente, o tutu é apenas a saia, mas o nome também é usado para descrever um traje de *ballet* completo, que inclui a saia presa e o corpete (HODGSON, 2011, tradução nossa).

Segundo Tomshinsky (2010, tradução nossa), existem cinco estilos principais de tutus baseados no tipo de saia que ele apresenta. O tutu romântico tem geralmente um comprimento de três quartos e saia em formato de sino feita de várias camadas de tule. A barra dele cai em qualquer lugar entre o joelho e o tornozelo e flui livremente para enfatizar a leveza e a qualidade etérea dos *ballets* românticos.

O tutu clássico panqueca é composto por uma saia muito curta e dura feita com camadas de tule que se estendem para fora, a partir dos quadris, em forma de panqueca plana, e tem um corpete moldado ao corpo. O estilo panqueca tem mais camadas de tule e geralmente usa um aro de arame e muitas pregas a mão para manter as camadas planas e rígidas.

Já o tutu clássico sino é curto, porém mais longo que o panqueca, rígido e feito de várias camadas de tule de mesmo comprimento e apresenta um corpete moldado ao corpo. As camadas de tule não são suportadas por um aro, portanto caem com um leve formato

de sino.

O tutu prato é bastante parecido com o tutu panqueca, já que ele fica em linha reta da cintura da dançarina. Porém esse estilo tem um topo completamente plano que sai direto da cintura da bailarina, ao contrário do panqueca, que tem essa região mais cheia. A camada superior do tutu é plana e decorada, em vez de ser plissada.

Por último, o tutu Balanchine, é uma saia curta, sem aros e com menos camadas de tule do que os citados acima. A saia é frouxamente pregada para dar uma aparência mais suave e cheia, o que faz com que ele se mova mais com o bailarino. Este estilo foi projetado originalmente para a versão em *ballet* da Sinfonia em C, criada por Balanchine. No quadro 1, é possível ver uma montagem com a imagem de cada um desses cinco tipos de tutus.



Quadro 1 - Tipos de Tutus.

Fonte: Elaborado pela autora (2019).

Basicamente o tutu é composto por três partes: a saia, o cós e o corpete. Essa composição existe nas mais diversas formas de construção de um tutu. Porém, na estrutura russa de um tutu, o corpete é costurado diretamente no topo da saia, transformando-o em uma peça só. Desta maneira, o corpete precisa ser mais alongado e acompanhar a curva da cintura, apertando e modelando o corpo. A saia acaba por ser mais simples do que a versão clássica, uma vez que o cós, antes mais elaborado, vai desaparecer embaixo do corpete (SCHNEIDER, 2013).

A principal diferença entre um tutu russo e um tutu tradicional, é que diferentemente da forma russa, na forma tradicional, o cós acompanha o corpo até a cintura, é pregado na saia e feito com o mesmo tecido e materiais que serão utilizados no corpete. O corpete, por sua vez é curto e passa um pouco da cintura, na frente apresenta uma ponta que desce quase a altura do topo da saia e não é fixado à saia (HARRISSON, 1998 apud SCHNEIDER, 2013, p. 10).

O tutu deve caber como uma luva ao mesmo tempo em que proporciona à bailarina a liberdade de realizar uma gama completa de movimentos. Todos os tutus são projetados

individualmente para que não haja dois iguais. Figurinos sob medida apresentam qualidades e técnicas de construção impecáveis em cima dos seis elementos principais de um típico tutu (HODGSON, 2001, tradução nossa). Na figura 1, é possível ver um diagrama da anatomia de um tutu, destacando os principais elementos que serão abordados a seguir.



Figura 1: Anatomia do Tutu.

Fonte: Hodgson (2001, p.45).

De acordo com Hodgson (2001, tradução nossa) para criar um tutu, no caso do modelo panqueca, mas que pode ser aplicado nos demais, são necessários alguns elementos essenciais. Sendo eles:

Bodice (corpete): O corpete é a parte superior do tutu, que cobre o corpo do busto à cintura. É geralmente composto por numerosas formas modeladas para servir o contorno do corpo. O corpete deve ser bem ajustado, porém deve possuir algumas pequenas folgas uma vez que a dança é uma atividade aeróbica e as bailarinas precisam conseguir respirar facilmente. Por isso, muitas vezes as costureiras cortam as peças laterais no viés do tecido para aproveitar sua natureza elástica e permitir a respiração das bailarinas. O corpete geralmente apresenta o uso de barbatanas nas costuras frontais e laterais para melhor estruturação e é geralmente bastante decorado.

Basque (cós): O cós é a parte do tutu que liga o corpete e o prato. Embora geralmente seja separado do corpete ele combina com o mesmo por ser feito do mesmo tecido. O ajuste correto do cós é a chave para um tutu bem feito, se o cós é muito apertado o traje vai subir e ser muito desconfortável, se ele for muito folgado ele vai cair. Portanto ele é a base do

traje, é feito primeiro e o resto do figurino é construído sobre o ele. O cós tem duas partes, a superior e a inferior, o cós superior se estende desde a cintura até os quadris e pode ser visto enquanto o cós inferior é a parte da calcinha e forma a base para as camadas de tule. O cós é feito sob medida para as bailarinas por tentativa e erro.

Panty/Brief (calcinha): Essa parte inferior do traje raramente é vista. Calcinhas devem ser cortadas grandes o suficiente nas costas para evitar que subam durante o movimento. Elas são feitas de tule ou algodão e podem ser lisas ou com babado- plissados.

Frills/Ruffles (pregas/plissado): São as várias camadas de tule reunidas no cós inferior, compondo a parte volumosa da saia. Ao fazer um tutu é necessário tomar cuidado quando anexar o babado ou plissado para que eles estejam paralelos ao chão. Se eles não tiverem paralelos, o tutu aparecerá inclinado e pode se tornar instável para a bailarina. Essas camadas são geralmente ajustadas para cada dançarina. A borda exterior pode ser deixada em linha reta ou cortada em formatos pontudos ou arredondados.

Plate (prato): É a última camada da saia do tutu, muitas vezes feito do mesmo tecido do corpete e do cós. É preciso ter cuidado para evitar um tecido pesado para esta camada ou a saia vai ceder. O corpete e o prato são geralmente altamente decorados. Quando decorado, o mesmo princípio deve ser considerado, muita decoração fará com que ele ceda, por isso, decorações pesadas devem ser colocadas perto do cós e não perto da borda externa do prato.

Headpiece (enfeite de cabelo): Os acessórios de cabeça são parte fundamental na caracterização dos figurinos. Difícilmente alguma bailarina clássica dança sem um acessório de cabeça, e eles são criados pensando na representatividade de cada montagem.

Segundo Scheneider (2013), diversos são os elementos de construção utilizados na produção dos figurinos, e cada um deles possui singularidades exploradas para atender às necessidades do *ballet*. Um único tutu pode usar mais de treze metros de tule e pode alcançar até dezesseis camadas de espessura. Alguns tutus são construídos usando mais de vinte tipos diferentes de tecidos e materiais e levam, no mínimo, cento e vinte horas, de vários profissionais treinados, para completar (MINOR, 2011, tradução nossa).

Como processo final na construção de um figurino, temos as ornamentações, onde são utilizados diversos materiais como cristais, espelhos, pedras, bordados, lantejoulas, cordões, fitas e outros aviamentos que nas mãos de um figurinista viram adornos, sendo parte do processo de criação desenhar as ornamentações que serão aplicadas nos figurinos (SCHNEIDER, 2013). A autora ainda complementa que:

Esta customização enriquece o figurino, agrega valor a ele, e sob a iluminação do palco, as aplicações refletem e tornam visíveis os detalhes criados pelo figurinista. Porém muitos destes materiais utilizados nas aplicações são pesados, e se usados em demasia podem deixar o figurino com um peso que certamente atrapalhará a desenvoltura de movimento dos bailarinos no palco (SCHNEIDER, 2013, P.9).

Portanto, como se pode perceber, o figurino de *ballet* é um traje bastante complexo, mas essencial para a composição do espetáculo. Segundo Schneider (2013) um espetáculo que é constituído por partes, e é preciso trabalhar cada uma delas tendo por referência o sentido da obra. É impossível o figurino, o texto ou a coreografia entrarem em conformidade sem serem baseadas em um mesmo contexto, um não é menos importante do que o outro, e determinadas montagens podem receber mais ou menos destaque, de acordo com o foco do projeto, mas nem por isso deixam de existir ou deixam de ser trabalhados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O figurino é considerado uma segunda pele da bailarina, em razão de que ele complementa o que será representado, transmitindo simbologias e contribuindo para a história que será dançada. Durante a primeira parte da pesquisa, teve-se a oportunidade de familiarizar-se com o surgimento do traje de *ballet*, e entender como o tutu veio a ser como ele é hoje, a identidade da bailarina.

Em um segundo momento pode-se compreender as diversas formas que um mesmo figurino pode ser construído, a partir das estruturas técnicas já consagradas no *ballet*, mas podendo ter variações no tipo de saia, enfeite de cabelo, ornamentação, entre outros. Ao criar um figurino tão fundamental, como é o tutu para o *ballet*, é importante perceber suas peculiaridades e dificuldades, valorizando assim o processo criativo e a mão de obra que possibilitam a presença desses trajes nos palcos de dança.

A documentação histórica e processual feita no presente artigo foi fundamental para compreender o que é essencial na criação de um figurino, estruturas essas que independente da variação ou do figurinista não vão mudar. Portanto, esse estudo vai se tornar a base do processo criativo do projeto de figurino que será elaborado futuramente, já que é a partir dessas estruturas que o figurinista consegue incorporar a sua licença artística.

REFERÊNCIAS

HODGSON, Deborah L. **Tiptoeing through time: Tracing the provenance and conserving pasticcia costumes from the Royal Winnipeg Ballet**. 2001. Disponível em: < <https://mspace.lib.umanitoba.ca/xmliui/handle/1993/7807>>. Acesso em: Março, 2019.

MINOR, Catherine. **A Study of the Development and Potential for Ballet Costume Design Beginning in the Twentieth Century**. 2011. Disponível em: < https://oaktrust.library.tamu.edu/bitstream/handle/1969.1/ETD-TAMU-2011-05_9618/MINOR-THESIS.pdf?sequence=2>. Acesso em: Março 2019.

O'BRIEN, Caroline. **The Fashion System and the Ephemeral: Ballet and Costume**. 2016. Disponível em: < http://aut.researchgateway.ac.nz/bitstream/handle/10292/8561/SS20140Submission_16.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: Março, 2019.

OLIVEIRA, A.N. *et al.* **Análise do Figurino do Espetáculo o Lago dos Cisnes da Companhia de Ballet do Teatro Alla Scala.** 2017. Disponível em:< http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20%202017/CO/co_7/co_7_ANALISE_DO_FIGURINO_DO_ESPETACULO.pdf>. Acesso em: Março, 2019.

POTTER, Michelle. **Tutu.** *The National Library of Australian Magazine.* 2016. Disponível em: <<https://michellepotter.org/articles/tutu-the-national-library-of-australia-magazine-june-2016>>. Acesso em: Março, 2019.

PRODANOV, Cleber; FREITAS, Ernani. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico.** 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. Disponível em:< <http://www.feevale.br/Comum/midias/8807f05a-14d0-4d5b-b1ad-1538f3aef538/E-book%20Metodologia%20do-%20Trabalho%20Cientifico.pdf>>. Acesso em: Março, 2019.

SCHNEIDER, Thaissa. **Moda e ballet clássico: um estudo sobre figurinos.** 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7739/5282>>. Acesso em: Março, 2019.

TOMSHINSKY, Ida. **History of Dancewear.** 2010. Disponível em: < [http://www.academia.edu/download/33223346/HISTORY_OF_DANCEWEAR_\(Autosaved\).docx](http://www.academia.edu/download/33223346/HISTORY_OF_DANCEWEAR_(Autosaved).docx)>. Acesso em: Março, 2019.

ÍNDICE REMISSIVO

B

Ballet 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20

Brasil 1, 2, 11, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30

C

Cidade 6, 23, 26, 33, 37

Consumidor 6, 11, 21, 26, 27, 28

Consumo 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 22, 25, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 40, 41, 42

Corpo 7, 10, 15, 16, 17, 36, 42

Cultura 2, 6, 12, 28, 33, 34, 43

D

Design 14, 19, 21, 27, 29, 30, 43

Disciplina 3

Diversidade 28

E

Educação 43

Ensino 43

Espaço 1, 11, 14, 35

Estética 2

F

Fast fashion 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31

Figurino 13, 14, 15, 18, 19, 20, 39

Formação 33

H

Hábitos 1, 4, 8, 38, 40

I

Indivíduo 4

Interação 34, 42

L

Leitura 13, 37, 41

Lugar 1, 15, 25

M

Mercado 22, 23, 25, 26, 27, 32

Moda 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 42, 43

Moda sustentável 21, 25, 28

Mundo 1, 3, 4, 6, 12, 22, 23, 35

Música 37, 41

P

Pesquisa 1, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 19, 20, 29, 32, 42

Prática 9, 28, 32

Publicidade 32, 42

R

Resgate 3

S

Semiótica 32, 33, 34, 43

Slow fashion 21, 22, 27, 28, 30

Sociedade 1, 2, 4, 5, 8, 11, 25, 28, 33, 35, 40, 42

Sociossemiótica 32, 33, 34, 42

Sustentabilidade 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30

T

Teatro 20

Tradição 40

V

Valores 1, 2, 3, 6, 11, 28, 32, 33, 34, 35

Moda e business

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

Moda e business

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

