

artisan.

Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho"

Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação

artisan

Trabalho de Conclusão de Curso
Bacharelado em Design de Produto

Rafaella Fernanda Lucera dos Santos
Orientação Prof. Dr. Cláudio Roberto Y Goya
e Prof^a Dr^a Maria Antonia Benutti

Bauru, 2019

agradecimentos

Quero agradecer aos meus orientadores Cláudio Goya e Toninha Benutti não só pela paciência e apoio durante o TCC, mas também por tudo que aprendi ao longo da graduação.

Eu não poderia deixar de falar dos meus amigos que transformaram esses quatro anos de faculdade em lembranças incríveis, eu sou grata por todo o carinho e suporte durante esse tempo, pelas risadas e por serem a minha rede de apoio em Bauru. Deixo aqui um agradecimento em especial ao João Ricardo Pessutti, Matheus Barbosa, Michael Garcia e Silas Alcantara que me ajudaram nesse projeto.

Agradeço aos que participaram de cada etapa da produção das peças e que tornaram cada pedaço dele possível. Menção ao meu colega de trabalho Cleber Rios por me tirar muitas dúvidas e me dar diversas dicas ao longo desses meses e ao Emerson que me ajudou muito durante a reta final e se responsabilizou pelas semijoias do meu projeto.

Um agradecimento especial ao meu tio Roberto Lucera que sempre foi muito presente na minha vida e me ajudou desde a minha mudança para Bauru. Eu cresci vendo ele trabalhar com joalheria e grande parte do meu interesse pelo ramo é por causa dele.

E por fim, nem essa graduação nem esse projeto seriam possíveis sem todo o apoio incondicional que eu tive da minha família. Eu sou profundamente grata à eles por sempre participarem ativamente de todas as etapas da minha vida, por sempre acreditarem em meu potencial e por me darem a oportunidade de estar aqui. Por mais que seja meu nome no diploma, esse final de graduação representa uma vitória dos meus pais que muito batalharam para que eu pudesse estar em uma universidade pública.

À todos o meu mais sincero obrigada, pois esse final de ciclo não seria possível sem a participação de cada um.

sumário

5	Resumo	40	Joias
6	Abstract	42	Pingente
7	Artisan	46	Girdle belt
8	Introdução	50	Brincos
8	Justificativa	54	Render
9	Pesquisa histórica	60	Produção do vestuário
10	Período Elizabetano	61	Os tecidos
12	Simbolismo Elizabetano	62	Corset
14	Bordado	63	Vestidos
16	Joalheria	65	Produção do bordado
18	Temática	66	Materiais
19	Tarot	66	Processos
21	Arcanos maiores	68	Produção das joias
23	Arcanos menores	69	Materiais
24	As Rainhas	70	Modelagem
26	Planejamento de coleção	71	Impressão do protótipo
28	Vestuário	72	Molde
28	Vestido de espadas	73	Cera perdida e fundição
30	Vestido de copas	74	Cravação
34	Bordado	75	Acabamento
34	Cisne	75	Banho
36	Coração e espada	76	Erros
36	Escrita	77	Conclusão
		78	Índice de figuras
		83	Referências

resumo

Parte importante do desenvolvimento da sociedade Elizabetana foi o uso de uma comunicação pautada em simbolismos. A rainha Elizabeth I criou sua persona pública embutindo metáforas e alegorias não só nas artes, mas também no seu vestuário . Neste mesmo contexto o tarot passa a ser utilizado como oráculo, e as imagens presentes nas cartas se tornam ferramenta de adivinhação do futuro.Através dos arquétipos do tarot, foram desenvolvidas peças de vestuário e uma coleção cápsula de joias, que utilizam o referencial imagético das cartas para criar designs inspirados na moda inglesa do século XVI.Produzido mesclando tecnologia e métodos artesanais o projeto promove uma interação de ferramentas de produção em larga escala com processos que humanizam o produto final.

Palavra chave : bordado, joalheria, tarot, período Elizabetano.

abstract

An important part of the Elizabethan society development was the use of a symbolical communication. The Queen Elizabeth I created her public persona through metaphors and allegories not only in the arts but also in her clothing. Likewise the tarot started to be used as an oracle and the cards imagery became a tool of divination. A small collection of jewellery and the outfits were created base on the tarot archetypes. Their imagery was used as reference in the designs inspired by the 16th century England and its fashion. It was produced merging technology and handcraft to promote an interaction between large scale production tools and the ways to humanize the manufacturing process.

Keywords: embroidery, jewellery, tarot, Elizabethan era

artisan.

O projeto gira em torno da produção de artes finas (bordado e joalheria) no Período Elizabetano, e a intersecção entre processos manuais e tecnológicos em seu desenvolvimento. Desde os primeiros esboços eu sabia que o artesanato seria um dos pilares e a partir disso eu encontrei a palavra “artisan”, artesão em inglês.

Figura importante na sociedade renascentista o artesão era o indivíduo que produzia os bens de consumo. Suas habilidades iam além do conhecimento técnico necessário para a fabricação de objetos, já que o processo criativo também ficava em seu encargo. Talentosos, eram os responsáveis por idealizar peças únicas, ricamente detalhadas que hoje representam registros artísticos de seu período histórico.

O nome Artisan foi escolhido, pois o artesão é os primórdios do designer. Ele representa esse profissional que mescla a criatividade e o pensar artisticamente com a capacidade de materializar as suas criações.

introdução

A proposta do projeto é desenvolver duas peças de roupa que conversem com uma coleção cápsula de semijoias. O conjunto pretende criar uma interação entre os meios de produção artesanais e as facilidades proporcionadas pela tecnologia. Os itens de vestuário se desenvolverão a partir de métodos tradicionais de costura e bordado enquanto as joias irão focar nas ferramentas digitais que agilizam o processo de produção.

Em 2016 eu me interessei por pesquisa acadêmica e durante um ano desenvolvi uma iniciação científica sobre bordado no período Tudor e Stuart. A partir dela eu escrevi artigos sobre como na Era Elizabethana o bordado e a joalheria andavam juntas para criar uma elaborada narrativa, usada como ferramenta de propaganda política.

Esse escopo de pesquisa servirá como base para a estruturação teórica do projeto, uma vez que através dele concluiu-se que as artes finas na moda são dotadas de significantes e constituem parte da construção identitária do indivíduo. Sua aplicação se dará através dos arcanos do tarot, que trazem uma comunicação alegórica como as artes finas da Renascença Inglesa.

O eixo tecnológico se assenta na modelagem virtual das semijoias e sua posterior prototipagem através da impressão 3D, pelas quais eu me interessei durante a graduação e hoje é o campo de atuação que me contempla como designer.

justificativa

O artesanato sempre esteve presente no meu desenvolvimento e não há como desvinculá-lo do meu eu como designer, do meu senso estético. Eu cresci frequentando aulas de artesanato com a minha mãe e isso sempre me instigou a bisbilhotar entre as pedrarias e rolos de linha que eu encontrava pela casa.

Em contrapartida a tecnologia e os softwares eram bichos de sete cabeças que me preocupavam ao pensar sobre minha carreira no futuro. Entretanto, durante a graduação eu me senti curiosa com o mundo de possibilidades que o 3D abria à minha frente e consequentemente eu me descobri feliz na modelagem 3D.

Quando surgiu o momento de começar a pensar no meu projeto, no meio de diversas dúvidas, a única certeza era que ele deveria ser uma jornada que envolvesse esses dois mundos: as minhas experimentações pueris junto ao conhecimento técnico e a bagagem que eu adquiri durante a minha graduação, uma vez que isso me define como pessoa.

A área do design me permitiu transformar algo que era muito intrínseco e natural para mim em uma produção metodológica e esteticamente mais madura. Foi com isso em mente que eu decidi mesclar esse meu repertório com processos tecnológicos pelos quais eu me apeguei através da faculdade.

pesquisa histórica



1. Autor desconhecido, cerca de 1600, Queen Elizabeth I, National Portrait Gallery

período elizabetano

A moda desde o seu surgimento no final da Idade Média esteve engendrada ao prestígio e privilégio social, entretanto, por mais que mulheres participassem da produção de um discurso de moda, os protagonistas sempre foram os homens, eram eles que ditavam os conformes nas relações sociais e consequentemente o universo de significados era delineado por seus ditames. Durante o período Elisabetano tal panorama muda, uma vez que a rainha toma para si as possibilidades que a moda propicia como utensílio subserviente à construção de sua persona pública.

Quando Elizabeth I ascende ao trono, seus retratos passam a narrativa de uma monarca maternal e bem quista pela nação. Já que após a saída da cristandade, graças à Reforma Protestante, sua propaganda recebe a complicada missão de modificar o pensamento inglês, o qual fora estabelecido pelos dogmas católicos séculos atrás. Com a substituição do pontífice e o surgimento de uma nova igreja a produção imagética precisa ressignificar as interações sociais com o ambiente em que está inserida.

O culto a Gloriana foi habilidosamente criado para reforçar o apoio público e, até mesmo, deliberadamente substituir aparatos religiosos da pré-Reforma, como o culto à Virgem, aos santos e suas respectivas iconografias, procissões, cerimônias e folias seculares. Assim ao invés dos vários aspectos do culto à Nossa Senhora, temos os “devotos” da Rainha Virgem; ao invés dos rituais e festividades de Corpus Christi, páscoa e Ascensão de Cristo, temos as novas festas do Dia da Ascensão de Elizabeth e seu aniversário. (STRONG, 1986, p.16)

A propaganda produzida sobre a Rainha Virgem proporcionou uma autonomia à Elizabeth. Durante a Idade Média, em que o papel feminino era estritamente restrito ao âmbito doméstico, o extensivo uso de sua imagem lhe permitiu não se limitar à figura de mãe e esposa, dando-lhe suporte para se desenvolver além dos estereótipos de gênero, os quais indicavam que mulheres eram temperamentais e propensas a atitudes impulsivas, influenciadas por paixões, e consequentemente inaptas para cargos de autoridade.

2. Nicholas Hilliard, 1575,
The Phoenix Portrait of Queen Elizabeth I,
National Portrait Gallery.



simbolismo elizabetano

Parte importante do desenvolvimento da sociedade medieval é a construção do seu pensamento através de alegorias, em uma época que a população era majoritariamente analfabeta o conhecimento era disseminado através de uma linguagem não verbal. A realidade era vista através de uma ótica fantasiosa, na qual à cada animal e planta era relegado um conjunto de características, defeitos ou qualidades que criavam uma narrativa utilizada para justificar a doutrina cristã. Por exemplo, a serpente, que simboliza a mentira, a tentação e o pecado graças ao seu papel na queda de Adão e Eva.

Para suplantar a falta de ídolos, excluídos pelo protestantismo, a propaganda elisabetana cria a figura da Rainha Virgem através das artes, como a pintura e a literatura. Elizabeth I utiliza a simbologia cristã e mitológica presente no inconsciente coletivo na criação de sua persona pública, para fortalecer a sua posição com “mãe da nação”. A dupla de retratos Fênix e Pelicano produzida por Nicholas Hilliard em 1575 é um dos produtos de sua propaganda.

Ambos são nomeados pelos pendentes, o primeiro contém a Fênix (Figura 2), ave mitológica que representa o renascimento e a castidade, utilizada na construção do culto à Rainha Virgem para reafirmar sua pureza e sua trajetória de ascensão ao trono. Da mesma forma que a ave morre e renasce das cinzas, Elizabeth I foi declarada ilegítima e presa para no fim se tornar monarca de uma nação próspera.

O Pelicano (Figura 3), também chamado de pelicano eucarístico pela cristandade, representa o sacrifício de Cristo, pois da mesma forma que Jesus deu o sangue pelos seus, o pelicano, quando a comida é escassa, bica o próprio peito, tirando a carne para alimentar os filhotes. Sua imagem é incorporada à propaganda elisabetana para reforçar sua posição maternal e seu amor altruísta pelo povo.

Elizabeth I era aficcionada por pérolas, nos retratos é possível observá-las não só na joalheria, mas bordadas por todo o vestido e na barra de seu véu. Por conveniência se encaixavam perfeitamente em seu discurso como Rainha Virgem. Na cristandade foram associadas à Maria, simbolizando sua pureza, inocência e castidade.

Por sua vez, a rosa Tudor não se restringiu aos elementos de vestuário, mas também foi pintada pelo artista no fundo do quadro e na mão da rainha. Emblema heráldico de sua família a imagem é repetida para reiterar o seu direito como herdeira legítima do trono.



3. Nicholas Hilliard, 1575,
The Pelican Portrait of Queen Elizabeth I,
Walker Art Gallery

bordado



4. Tapeçaria
The Garden of Eden,
final do século XVI

A história do bordado acompanha a da evolução humana, podendo ser considerada uma das artes mais antiga, precedendo a pintura e a escultura. Acredita-se que seu surgimento tenha ocorrido logo após o da agulha. Ao contrário de outros artesanatos têxteis, teve desde suas origens uma função essencialmente estética, não utilitária, e por isso se tornou um campo atraente para a arte popular (HOUELIER, 2006).

O bordado está a um passo de distância do desenho, e desenhar é simplesmente o ato de registrar as percepções do olho através dos movimentos da mão. É essa iminência, essa conexão íntima com o corpo humano que dá ao bordado esse apelo universal; e porque o artesanato pode ser praticado em casa com um capital e equipamento mínimo, que o torna diferente de todos os outros (CAVALLO, 1979, p.8)

Até a atualidade a noção depreciativa em seu feitiço perdura, justamente por sua história estar ligada ao feminino, entretanto, é um campo vasto de produção, ricamente explorado, tanto quanto outras formas de expressão majoritariamente masculinas (Figura 4). Mais do que uma forma de adornar tecidos por motivações puramente estéticas, é um registro histórico do contexto em que foi produzido, acompanha as mudanças sociopolíticas e é influenciado por fatores que regem a vida em sociedade da mesma forma que outros âmbitos da existência humana.

A igreja católica teve papel fundamental no desenvolvimento têxtil durante a Idade Média, sendo o mecenas de tal forma que sua produção era primordialmente eclesiástica (Figura 5). O trabalho feito por devotos, monges e costureiras impediu que o bordado fosse esquecido e, por conseguinte, os exemplares que sobreviveram ao tempo tem um rico teor histórico, pois guardam simbolismos da fé cristã conhecidos atualmente.

Durante a Reforma Protestante o bordado perde o seu maior patrono restabelecendo sua popularidade somente no reinado de Elizabeth I. Considerada a Era de Ouro da Inglaterra houve um enriquecimento da coroa e uma revolução cultural, a qual criou novas tradições e deu uma nova identidade à nação.

Nesse contexto os bordados consistem em peças exageradamente ornamentadas com flores, animais e insetos, tanto nativos, quanto exóticos, não se limitando ao guarda roupa e fazendo parte do design de interiores. Ele passa a ser desenvolvido em uma gama maior de cores com uma estética mais naturalista, buscando maior semelhança com o real (Figura 6).



5. Chichester-Constable Chasuble,
1335 – 45, Inglaterra



6. Bíblia pertencente à Rainha Elizabeth I

joalheria

A joalheria foi uma resposta do homem à profunda necessidade humana de se adornar e, conseqüentemente, é uma das mais antigas formas de arte decorativa (TAIT, 2010). Sua função, entretanto, vai além da ornamentação, em diferentes culturas carrega um conteúdo simbólico atrelado aos misticismos e crenças do povo que a produz. Na Europa cristã em que a religião tinha um importante papel na dinâmica social, a joalheria foi explorada tanto para proteção quanto para demonstração de fé.

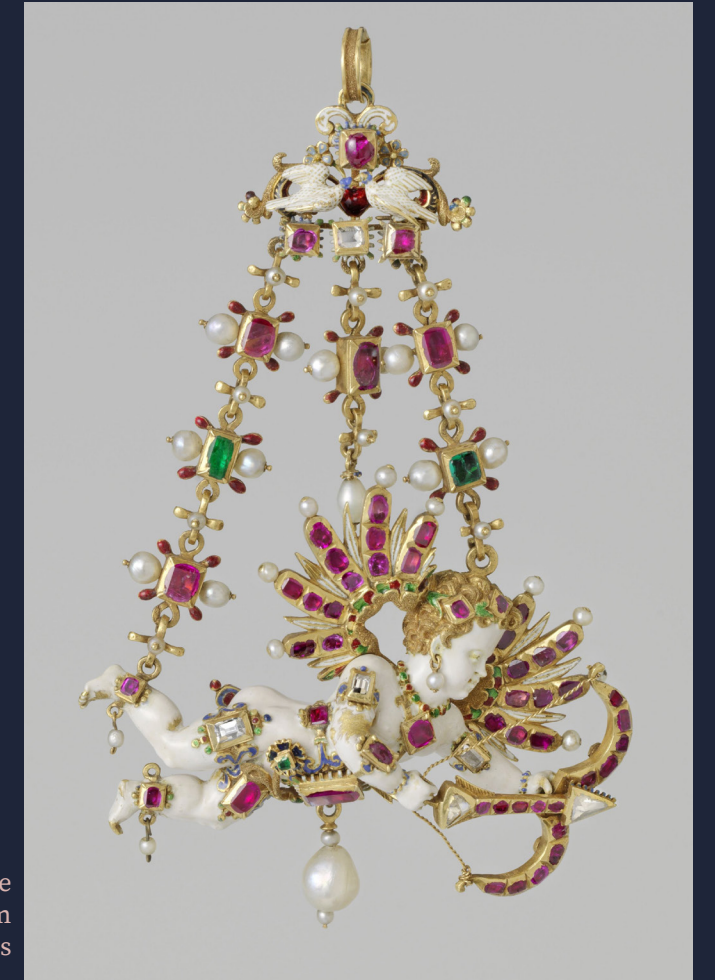
Como parte da produção artística renascentista sofreu influências da ostentação e do exagero previamente vistos nas artes maiores. Após séculos sob o estrito comando da igreja católica, a retomada de valores antropocêntricos proporciona um campo fértil para o desenvolvimento de joias extravagantes que exprimem a necessidade humana de se adornar e dar vazão ao culto do próprio corpo.

A literatura e a mitologia clássica se tornam temáticas populares, em que joalheiros utilizam técnicas associadas à escultura para exibir a sua criatividade. Neste novo estilo imagens fantásticas, bestas e outras criaturas do imaginário coletivo são colocadas junto à frutas, flores e arabescos em composições excêntricas características do período (Figura 8 e 9).

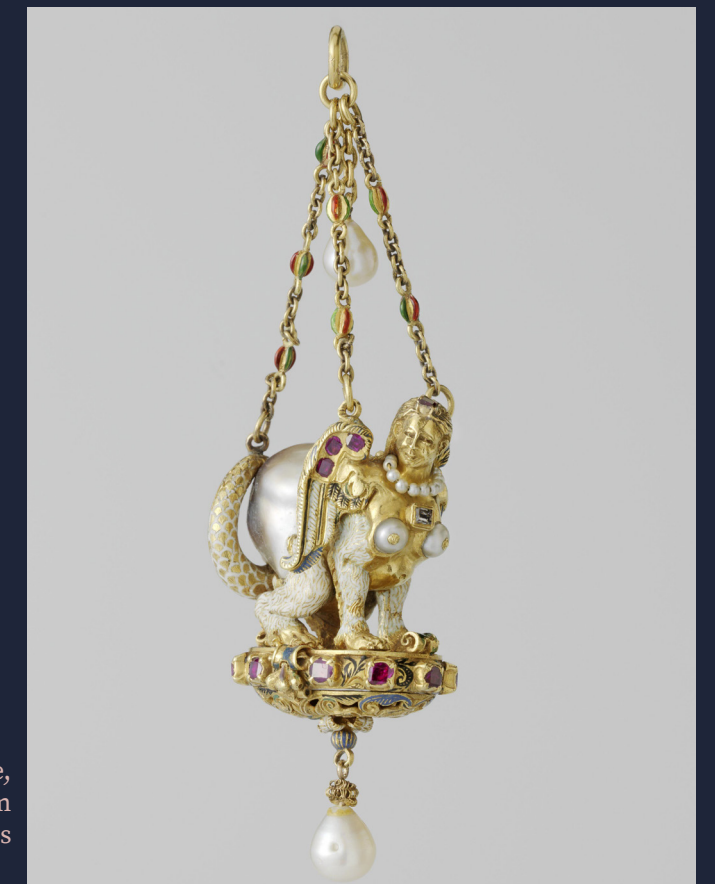
Desde os primórdios seu uso remete à hierarquização social, uma vez que a ornamentação era utilizada para destacar as classes mais altas das demais. No período Elisabetano não é diferente, as peças se tornam mais elaboradas, e seu uso pela aristocracia era uma espécie de manutenção de classes, visto que era um recurso para se sobressair na corte já que o custo alto de tais artefatos os restringia à uma parcela abastada da sociedade.

Tal aristocracia vê na joalheria não somente um conjunto de artigos bonitos, mas uma maneira de se expressar. As peças de uma forma emblemática indicavam os sentimentos de quem usava e também seu estado de espírito. Na corte Elizabetana, essa forma de comunicação ganhou faces políticas quando seus apoiadores começaram a usar sua imagem em retratos e medalhões como sinal de apoio à Rainha Virgem (Figura 7).

7. Nicholas Hilliard, 1572, Pingente com miniatura da Rainha Elizabeth I, National Portrait Gallery



8. Pingente em formato de cupido, em ouro, cravejado com esmeraldas, rubis e pérolas



9. Pingente em formato de esfinge, em ouro esmaltado, cravejado com pérola barroca e rubis



10. Cartas de tarot do deck Golden Thread



11. Cartas de tarot do deck Visconti-Sforza

O Tarot é um conjunto de analogias em forma de um baralho composto por 78 cartas divididas em dois pilares. O primeiro pilar consiste em 22 cartas chamadas arcanos maiores, que representam arquétipos da sociedade e o segundo pilar, são as 56 cartas restantes, denominadas arcanos menores, um conjunto de 10 cartas numéricas, mais as cartas de corte, que se repetem através dos quatro naipes, semelhante a estrutura de um baralho de azar.

Sua origem não é unânime entre historiadores do assunto, existem partidários da teoria de que seu surgimento ocorreu na China, Índia ou Egito como uma espécie de herança divina e outros de que na verdade o tarot é uma invenção europeia para entretenimento da nobreza. De acordo com Naiff (2015) apesar das diferentes opiniões há um consenso de que os seus primeiros vestígios são datados do final do século XIV.

Durante séculos o tarot não serviu a um único propósito, seu uso ocorreu simultaneamente para o espiritual como para jogos de azar. Os registros afirmam que antes de ser evocado como canal de comunicação

com o desconhecido, o tarot surgiu na Itália, como um baralho encomendado para um jogo homônimo. Um dos primeiros conjuntos de cartas que sobreviveu ao tempo foi comissionado pelo Duque de Milão Francesco Sforza na primeira metade do século XV, apresentando a mesma estrutura dos de hoje (Figura 11).

De acordo com Christine Payne (2018) durante a Idade Média, a educação teve papel importante no controle da igreja sobre a sociedade, escolas foram fechadas e a população era em sua maioria analfabeta, fato que dificultava a disseminação de qualquer conhecimento não pautado no dogmatismo cristão.

Consequentemente tal repressão foi um campo fértil para a comunicação visual, uma vez que os ensinamentos eram transmitidos através de pinturas, bordados e outras expressões artísticas. A partir dessa conjuntura o tarot era apresentado como um conjunto de cartas lúdicas, enquanto paralelamente era utilizado por sociedades secretas e seitas como um meio silencioso de entender o oculto sem levantar suspeitas.

arcanos maiores

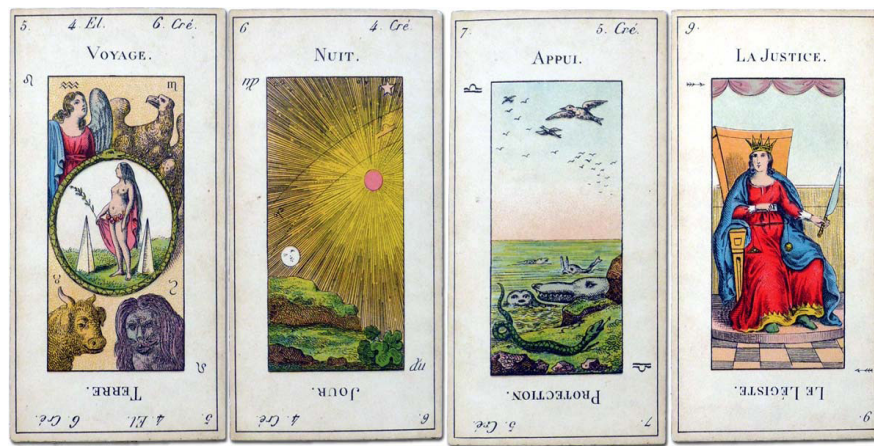
Os misticismos pagãos voltam a permear o imaginário do século XVII quando o Romantismo tem sua ascensão, despertando o interesse por antigas culturas e seus mistérios. Neste contexto a primeira versão do tarot de Marselha é produzida pelo fabricante de cartas parisiense Jean Noblet. Posteriormente, em 1709, Pierre Madenie cria a primeira variante do tarot de Marselha moderno, cuja estética ainda é uma das mais populares da atualidade.

Jean Baptiste Alliette, conhecido pelo pseudônimo Etteilla, foi um ocultista francês pioneiro do tarot moderno, conhecido por ser o autor de uma das primeiras literaturas acerca da cartomancia na qual desenvolve uma metodologia de jogo, inaugurando associações entre astrologia, os quatro elementos e o tarot. Também foi o primeiro a lançar um baralho desenvolvido especificamente para a adivinhação.

Apesar de seu legado, e de seu leal grupo de seguidores, muitos são os críticos de seu trabalho. Seus textos são complexos e outros tarólogos tiveram trabalhos mais proeminentes, entretanto para Cynthia Gille (2018) sua grande contribuição foi popularizar o tarot, mais do que criar um design de cartas significante.

De acordo com James Revak:

Ele reinou sobre algo que nenhum de seus companheiros pôde ter tido crédito: a importante transformação pública do Tarô de um curioso suposto artefato de uma antiga civilização em uma ferramenta contemporânea e prática para a adivinhação relacionada a outras formas de Esoterismo. Graças, em grande parte a Etteilla, muitos ocultistas e pessoas afins puderam utilizar um baralho de Tarô especialmente desenhado para fins Esotéricos e aplicar um método, relativamente completo, coerente e racional para acessar sua sabedoria e poder. (REVAK, 20-)



13. Carta do tarot de Etteilla



12. Carta Os Enamorados do tarot de Marselha

14. Arcanos Maiores do baralho Rider-Waite



Fruto do pensamento renascentista, cada arcano é a síntese da arte e conceitos filosóficos clássicos que influenciaram o pensamento medieval e renascentista (PLACE, 2010, p.12).

Quando colocadas em ordem numérica, as 22 cartas dos arcanos maiores, partir da número zero (O Louco), criam uma narrativa chamada jornada do louco, que pode ser compreendida como uma forma alegórica de explicar o ciclo da vida, processo de construção do caráter humano e consequentemente sua evolução espiritual.

De acordo com Paul Marteau:

O tarô é um conjunto de figuras que exprimem simbolicamente o trabalho do homem para realizar sua evolução, ou seja, para atingir aos fins inscritos em seu destino, evolução que exigirá dele lutas, esforços, alegrias e sofrimentos conforme ele se ajustar ou não às leis universais (MARTEAU, p.24)

Tudo começa com o louco, figura ingênua e imprudente disposta a se aventurar em uma jornada rumo ao desconhe-

cido, e termina na carta O Mundo, na qual todas as forças antagônicas com que o herói vem lutando unem-se num mundo (NICHOLS, 1980, p.33). Em seu percurso ele tem uma noção mais completa de sua realidade e aprende a integrar as diferentes facetas de si mesmo para alcançar a felicidade e a plenitude.

Na representação de cada carta pode-se observar o uso de diferentes símbolos, cores e composições chamadas por C. G. Jung de arquétipos. Para ele o arquétipo se desenvolve a partir de uma mesma experiência compartilhada por diferentes indivíduos em períodos distintos e seu significado transcende sua representação, uma vez que é possível observar em diversas culturas a figura da mãe zelosa, do velho sábio ou do herói.

15. Carta A Sacerdotisa do baralho Rider-Waite



da de azul com um livro no colo, entre os pilares do Templo de Salomão, a Papisa é o arquétipo do Sagrado Feminino, visto em outras figuras femininas como Perséfone e Ísis. É a grande mãe, a personificação do poder espiritual feminino e do conhecimento místico. Nas leituras está relacionada ao autoconhecimento, à intuição, à sensibilidade e ao inconsciente.

O tarot utiliza essa comunicação não verbal como ferramenta para canalizar a imaginação e acessar o subconsciente do indivíduo. Sally Nichols (1980, p.26) define tal fato como projeção, um processo inconsciente, autônomo, pelo qual vemos primeiro nas pessoas, nos objetos e nos acontecimentos as tendências, características, potencialidades e deficiências que, na verdade, são nossas.

Um exemplo é a carta da Papisa, ou Sumo Sacerdotisa. Em uma sociedade construída sobre a tradição judaico-cristã, a carta automaticamente remete à Virgem Maria, entretanto seu arquétipo é pautado em relações mais antigas. Responsável pelos templos, as sacerdotisas tinham papel importante nas questões espirituais de sua comunidade, eram elas as responsáveis pelos rituais sagrados e pela conexão com as forças superiores, o que as levava a ocupar cargos de autoridade em diferentes civilizações.

Normalmente representada vesti-



16. Arcanos Menores do baralho Rider Waite

Os naipes presentes nos arcanos menores seguem uma estrutura quaternária análoga à presentes nas Quatro Funções Psicológicas Fundamentais de Jung, que são as responsáveis pela percepção e adaptação do homem ao meio no qual está inserido. Definidas como Intuição, Sentimento, Pensamento e Sensação representam o naipe de paus, copas, espadas e ouros respectivamente.

Jung escreveu:

Sob o conceito de Sensação pretendo abranger todas as percepções através dos órgãos sensoriais; o Pensamento é a função do conhecimento intelectual e da formação lógica de conclusões; por Sentimento entendo uma função que avalia as coisas subjetivamente e por Intuição entendo a percepção por vias inconscientes. (Jung, 1971, parágrafo: 497).

Subdividindo o baralho além dos conjuntos de cartas numéricas se encontram as chamadas cartas de corte, compostas por um rei, uma rainha, um cavaleiro e um pajem. Entretanto o projeto não irá destrinchar todas elas uma vez que este seria um processo extenso.

A temática focou nas rainhas, que junto com os arcanos da Papisa e da Imperatriz representam o aspecto feminino do tarot. Os arquétipos aqui adotados para a análise das cartas foram os presentes no ensaio “As quatro formas estruturais da psique feminina”, escrito por Toni Wolff, no qual ela descreve o pensamento feminino através de quatro arquétipos básicos.

as rainhas



Relacionado ao elemento terra, ouros é a existência material, o sucesso e a prosperidade. De personalidade proativa sua rainha é leal, pragmática e dedicada ao trabalho. Sempre preocupada com o bem estar do próximo, é a estrutura da família, a figura que garante a segurança dos entes queridos. Sua simbologia permeia a fertilidade, o cuidar e a dedicação, e justamente por isso representa o arquétipo da Mãe.

17. Rainha de Ouros do baralho Rider-Waite



Copas está ligada à imaginação, ao mergulho no inconsciente e a capacidade de tomar decisões com o coração ao invés de se pautar na razão. Sua rainha seria o arquétipo denominado de Médium, mulher moldada pelo meio em que vive e que tem dificuldade de separar o seu inconsciente pessoal do coletivo.

Ela representa alguém introspectivo, de natureza doce, amável e sensível, sempre disposto a cuidar do próximo. Seu caráter está ligado à empatia e ao amor incondicional. Dada sua natureza altruísta e passiva é muitas vezes vista com alguém vulnerável.

18. Rainha de Copas do baralho Rider Waite



Para o naipe de paus ficaram as questões de cunho espiritual. Enérgica e autoconfiante a rainha de paus é detentora de emoções intensas. Seu arquétipo é denominado de hetaira, palavra grega que significa acompanhante. É uma figura passional, que prioriza seus relacionamentos. De natureza intuitiva, se utiliza da sedução e seu poder de comunicação para atingir seus objetivos.

19. Rainha de Paus do baralho Rider Waite



Espadas é um naipe mental, ligado às batalhas interiores, sua simbologia está atrelada a intangibilidade relacionada ao elemento ar. Sua rainha é a Amazona, figura independente e audaciosa, representação da sabedoria feminina, cujas preocupações são dirigidas às próprias conquistas. Seus relacionamentos são impessoais, uma vez que suas ambições são prioridade perante aos sentimentos de terceiros. De personalidade fria e calculista seu raciocínio se distancia da subjetividade e a leva para soluções mais pragmáticas.

20. Rainha de Espadas do baralho Rider Waite

planejamento de coleção



21. Desenhos iniciais da coleção

Para o projeto foram utilizadas somente as rainhas de copas e espadas como temática. Através delas foi explorada a relação antagônica entre os naipes, cujos simbolismos são complementares. Copas é o lado emocional e espadas o racional. A primeira é delicada, doce e sensível enquanto a segunda é fria, calculista e distante. Essa dicotomia serviu de base para a escolha de cores, formas e elementos aplicados na criação.

Como previsto nos objetivos foram confeccionados dois vestidos, dois corsets, bordados e três peças de semijoias. Os dois vestidos representam as rainhas e junto com o corset são o elemento de coesão dos outros itens desenvolvidos, uma vez que o design de cada um deles determinou a criação do bordado e das semijoias.

Nos croquis ficou evidente que os vestidos seriam específicos para cada naipe, enquanto no bordado e nas semijoias misturariam elementos dos dois. O bordado foi aplicado em somente uma das peças e por conta disso deveria conter características das duas rainhas, o mesmo nas semijoias porque poderiam ser utilizadas em composições com os dois vestidos sem ficarem destoantes.

Em relação à cor quando se pensa em copas o vermelho sempre vem à mente, entretanto analisando diferentes baralhos de tarot o azul aparece como cor principal de ambas as rainhas. O cinza foi adicionado à paleta, para que tudo não ficasse monocromático e a escolha do ouro ao invés da prata foi feita porque no conjunto o metal prateado não teria tanto destaque quanto o dourado.

O bordado é complementar às semijoias, justamente por isso os riscos repetem elementos presentes nelas e a própria escolha de pedrarias, como as pérolas, cria uma unidade projetual entre os dois. Ele foi feito em tons de azul para se mesclar com o tecido, deixando o destaque ficar por conta do brilho das miçangas e da textura das linhas.

O tipo de semijoias desenvolvida partiu de análise de retratos do século XVI, foram escolhidas peças que são parte da moda vigente no período e melhor combinariam com a estética do projeto. O girdle belt foi a primeira semijoia definida, primeiro por ser característica do período e segundo, por ser utilizada na cintura, evidenciar o corset. O pingente é uma peça com uma gama variada de inspirações, com diferentes estilos que proporcionaram uma liberdade de criação maior.

Os brincos surgem como item contemporâneo e não são fidedignos aos utilizados no período, visto que sua aparição em retratos é mais escassa em comparação com os outros dois itens de joalheria pesquisados, mas reproduzem o design visto nos pingentes e broches.

vestuário . vestido de espadas

O intuito no vestido espadas foi criar uma peça que tivesse características de uma armadura. É o mais pesado dos dois, para simular a sensação de limitação de uma vestimenta metálica. As linhas estruturadas do peitilho se assemelham a uma couraça, e a escolha do crepe pasquale cinza proporcionou à peça maior rigidez, remetendo a matéria prima das armaduras. Enquanto o corset de couro azul foi inspirado nos protetores de flanco.

Como o vestido não foi pensado sozinho e sim em composição com o corset e com as semijoias, seu design tem linhas mais clean, já que o vestuário foi o plano de fundo para a semijoia utilizada na cintura.

Nele o bordado ficou como coadjuvante, sendo um complemento para as mangas. Foram aplicadas pérolas parecidas com as utilizadas nas semijoias. O diferencial fica nos detalhes de modelagem, as mangas boca de sino não são unidas nos ombros e caem formando dobras de tecido, e o corset recebeu babados na parte superior que criam um ponto focal na cintura.

referências



22.



23.



24.

22. Albert Lynch, 1903, Jeanne d'Arc, Revista Figaro Ilustre

23. Vestido Alexander McQueen Resort 2019

24. William Scrots, 1546, Elizabeth I when a Princess, Windsor Castle

vestuário . vestido de copas

Enquanto o vestido de espadas foi pensado para ser mais estruturado e pesado o de copas é uma peça fluida e esvoaçante. Confeccionado em cetim peach e organza azul, tecido transparente com caimento mais leve, o vestido de copas traz características do vestuário da aristocracia inglesa do século XVI, como a gola alta, as mangas bufantes acompanhadas do corpete com decote quadrado.

O exagero da indumentária elisabetana serviu de fonte de inspiração para este vestido. O intuito era transmitir o excesso de informação visual da moda do período através da mistura de bordados em pedraria com as semijoias em contraste com a textura dos tecidos.

A princípio toda a saia teria padrões de arabescos bordados, mas optou-se por utilizar desenhos mais voltados para ilustrações ao invés de riscos meramente ornamentais. O dorso do vestido recebeu muitos detalhes, nele estão o corpete em couro e o pingente, as mangas e a saia ficaram muito lisas, faltando elementos, como solução o bordado foi adicionado à esses pontos estratégicos para balancear a composição.

25. Artista Desconhecido, Mulher desconhecida anteriormente conhecida como Maria I da Escócia, 1860, National Portrait Gallery

26. Vestido Alexander McQueen Resort 2019 Vestido Alexander McQueen Ready to Wear Outono/Inverno 2014

27. Vestido Alexander McQueen Pre Fall 2012

referências



25.

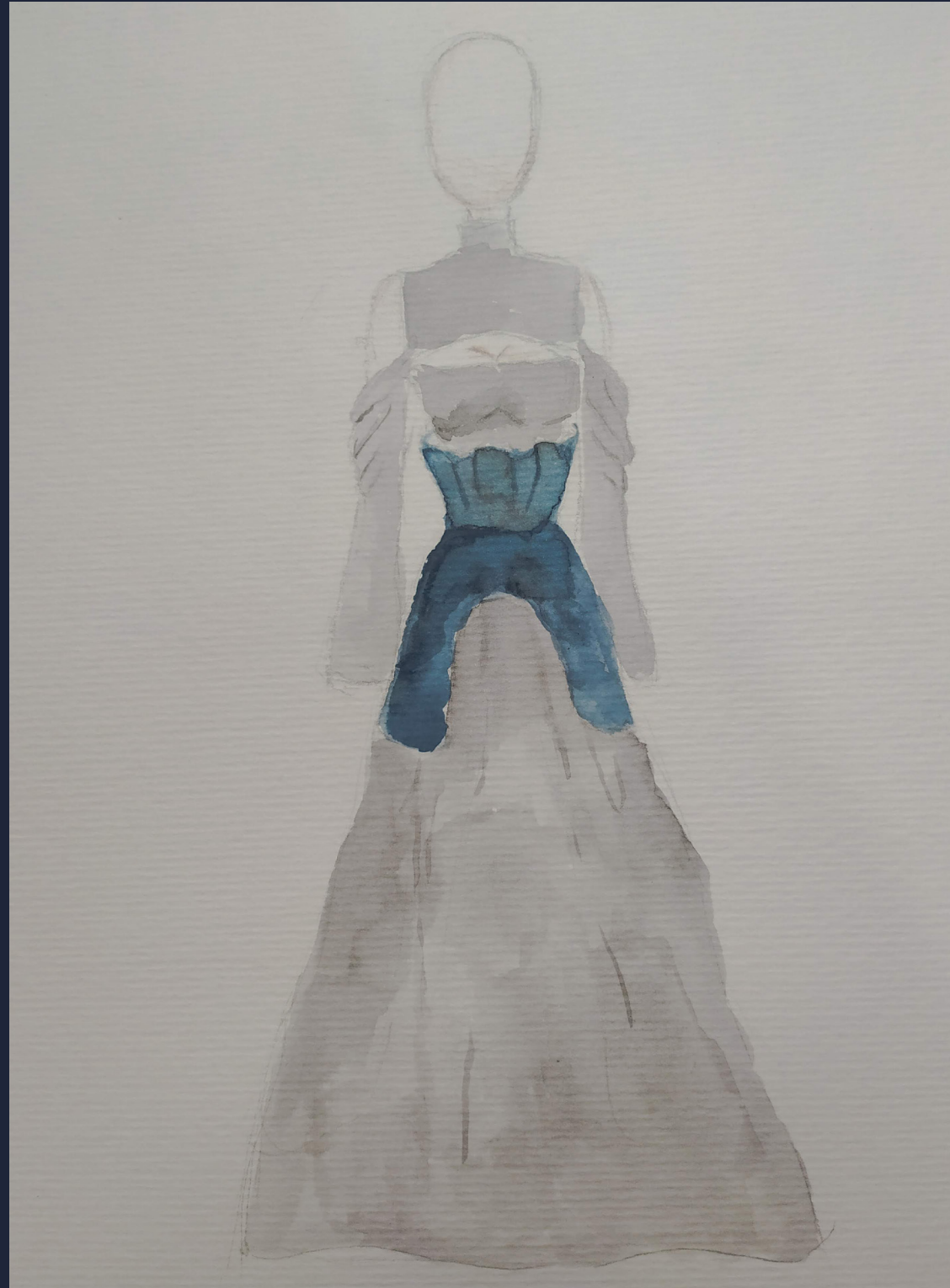


26.



27.

croqui vestido de espadas



29.

croqui vestido de copas

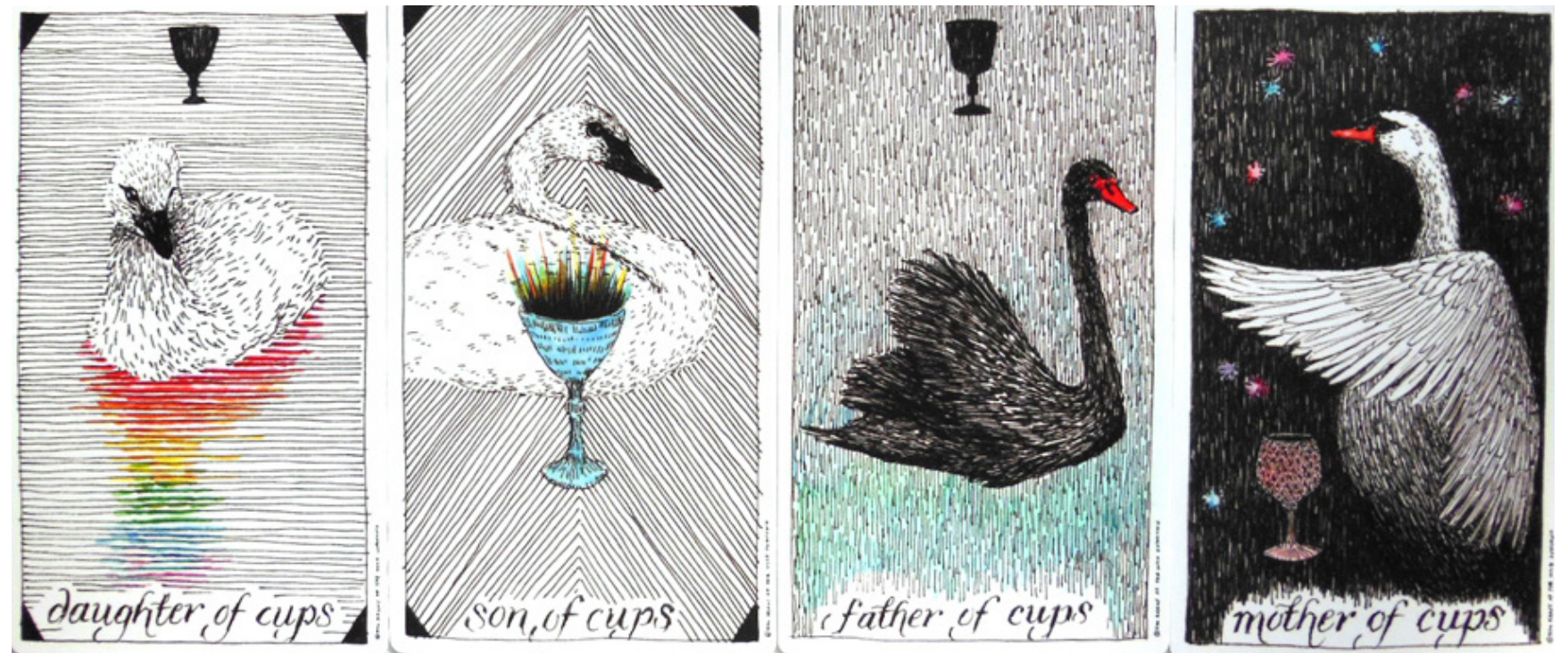


30.

bordado . cisne

Seguindo a moda Elizabetana de usar animais e seres fantásticos nas artes finas, o cisne foi incorporado ao projeto. A ideia veio a partir do baralho Wild Unknown (figura 30), no qual as cartas de corte são substituídas por animais que mais se assemelham às características de cada naipe. Nele o cisne representa copas, dada sua natureza etérea, delicada e sua beleza.

referências



30.



31.



32.



33.

30. Naipes de copas do tarot Wild Unknown

31. Página do manuscrito De Natura Animalium, escrito entre 1550 e 1569

32. Vitral da janela da igreja de São Bartolomeu em Nettlebed, Oxfordshire

33. Hans Maler, 1524, Portrait of Maria Welzer, Akademie der bildenden Künste

coração e espada

Originalmente, no tarot italiano, copas é representada por um cálice (Figura 34), porém ficou mundialmente conhecida pelo naipe de coração através do baralho de jogos francês (Figura 35), que simplificou o design das cartas e conseqüentemente facilitou seu processo de impressão.

Enquanto isso para o naipe de espadas o tarot manteve como símbolo a arma homônima e o baralho francês foi estilizado como a ponta de um pique, uma espécie de lança comum no arsenal do país.

Por opção estética optou-se por utilizar o coração ao invés do cálice, e para espadas seguir a estética do tarot italiano.

escrita

A barra do vestido azul recebeu uma faixa bordada com o texto R. di Coppe e R. di Spade (rainha de copas e rainha de espadas em italiano) como as inscrições das cartas do baralho Soprafino (Figura 35), para simular o layout da carta de tarot.



34.



35.



36.



37.

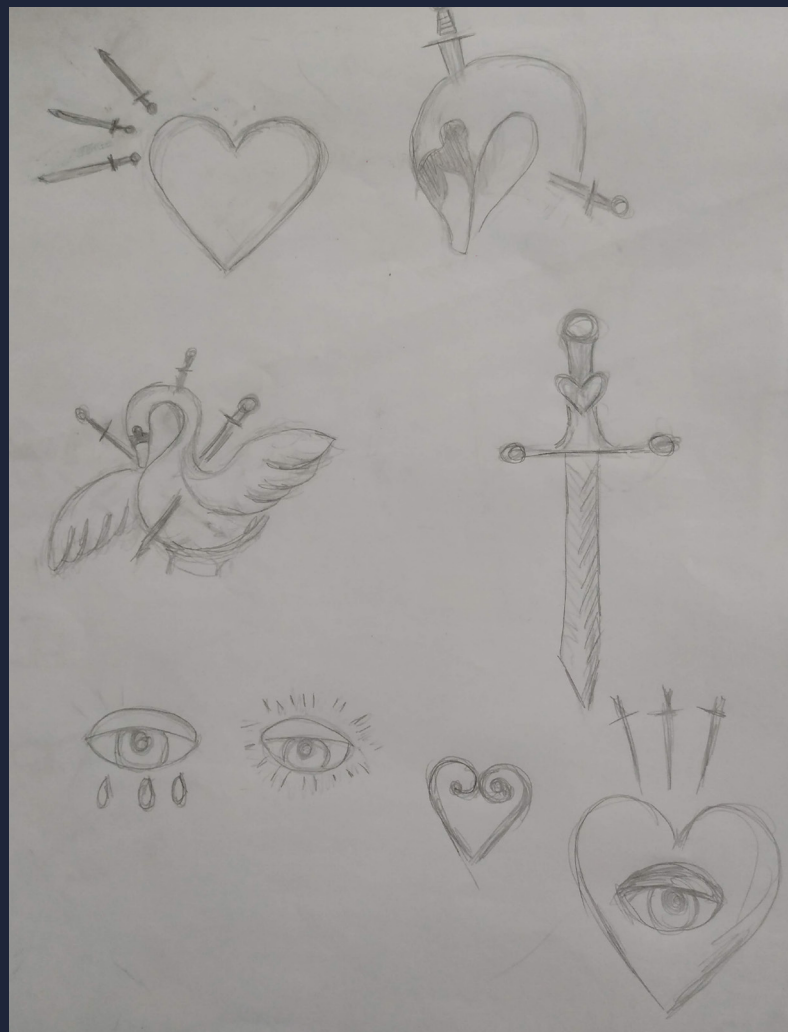
34. Cartas de corte da edição especial do baralho Dames de France, publicado por J. M. Simon

35. Cartas de corte do baralho Serravalle-Sesi, publicado por Fratelli Avondo

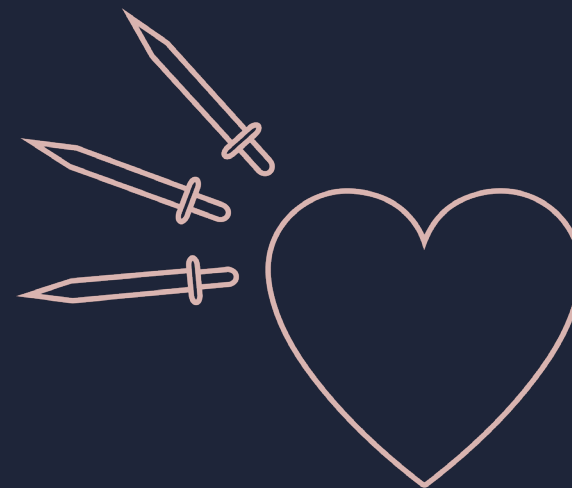
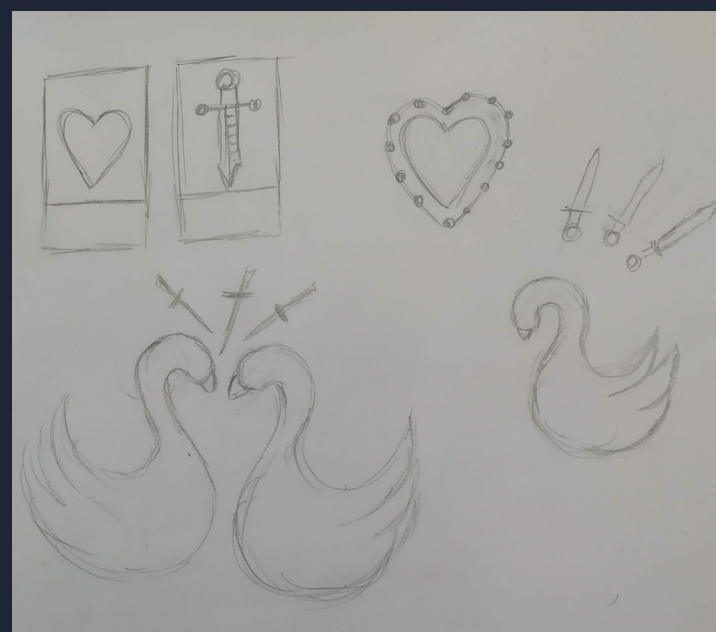
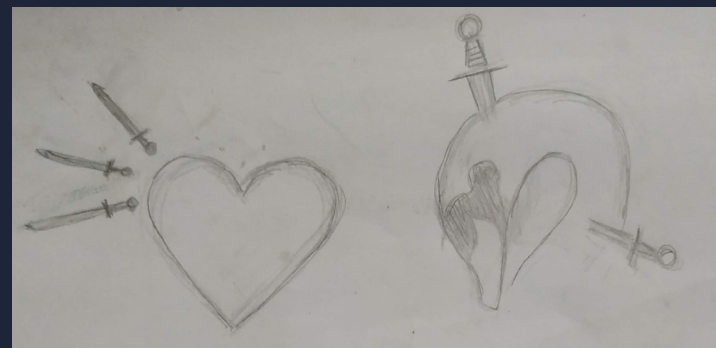
36. Detalhe manto de Cristo Rei: Jan Van Eyck, 1430-1432, Retábulo de Gante, Catedral de São Bavão

37. Detalhe manto de João Batista: Jan Van Eyck, 1430-1432, Retábulo de Gante, Catedral de São Bavão

sketches



38. Sketches do bordado



39. Vetor do bordado de coração



40. Vetor do bordado de cisne

reg. di coppe

reg. di spade

joias

Parure (Figura 1) é uma palavra francesa usada para se referir ao jogo de joias combinando, populares entre a nobreza. Nele a gema, a cravação, o estilo e os ornamentos são repetidos nas diferentes peças, criando assim, uma unidade visual. Compostos por um broche, um anel, uma pulseira, um par de brincos e um colar, podem conter, em conjuntos mais luxuosos mais de dezesseis peças, incluindo tiaras e diademas.

O projeto foi feito semelhante à um demi-parure (Figura 2), uma versão mais simples com somente três peças. Dentre as opções disponíveis foram escolhidos um pingente, um girdle belt e um par de brincos.



42. Parure

41. William Segar, cerca de 1585, The Ermine Portrait of Elizabeth I of England, Hatfield House



pingente

Pingentes eram peças versáteis, vastamente exploradas tanto no vestuário feminino quanto no masculino. Podiam ser utilizadas em colares, presos nos vestidos, cabelos e chapéus. Como a maioria da ourivesaria que permeia o universo Tudor, tendiam a ser joias exageradas feitas em ouro, com acabamento em esmalte e aplicação de gemas lapidadas e pérolas.



43. Pingente The Pelican in her Piety

referências

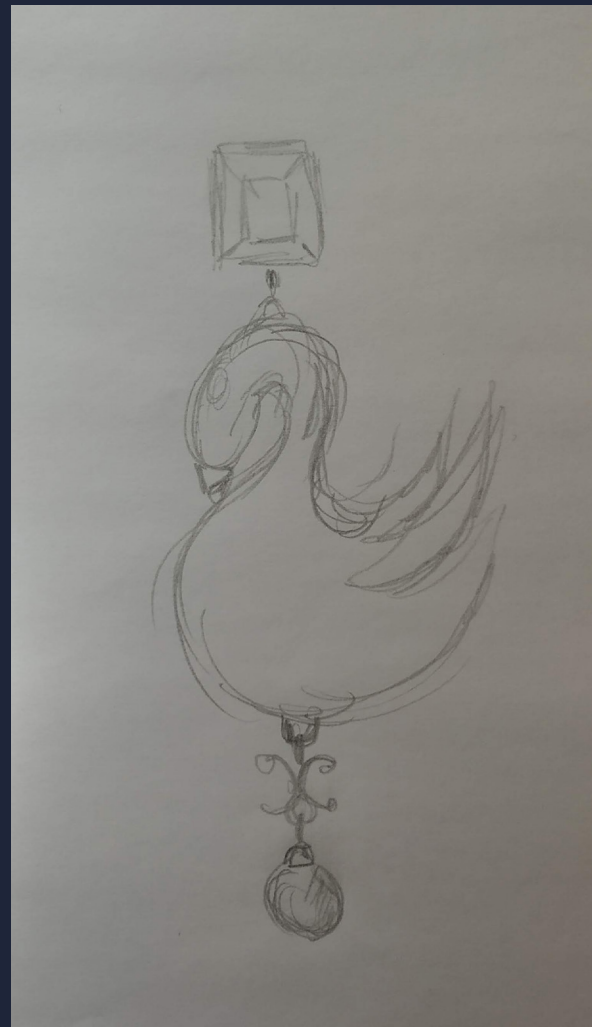


44. Nicholas Hilliard, 1576-78, Elizabeth I, Família Rothschild

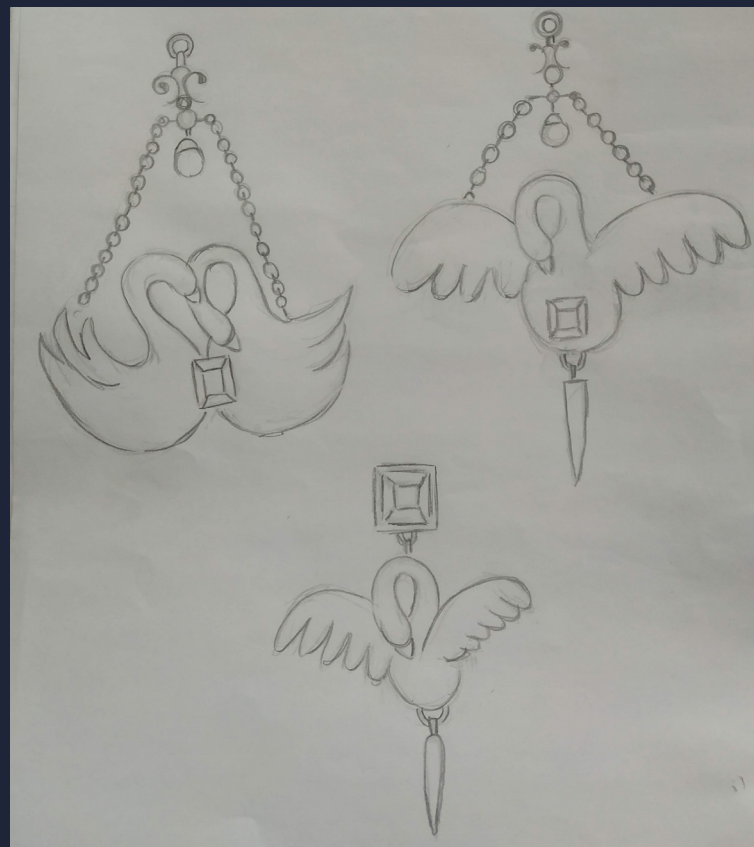
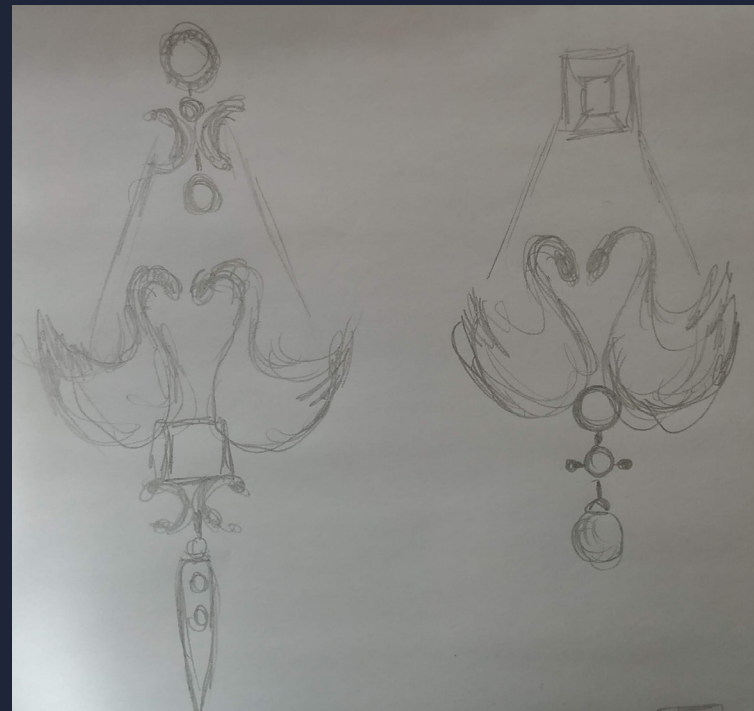


45. Anthonis Mor, 1554, Mary Tudor, Queen of England, Second Wife of Phillip II, Museu do Prado

sketches



46. Sketches do pingente



ilustração



47. Ilustração do pingente

girdle belt

Os girdle belts são cintos de cadeias longas utilizadas ao redor da cintura. Como as outras joias da época, eram peças rebuscadas, nas quais inclusive as correntes eram ornamentadas e cravadas com pedras preciosas. Além do uso por questões estéticas também eram funcionais, visto que na ponta costumava-se pendurar missais, incensários e outros amuletos.



48. Girdle Belt, 1500-1600

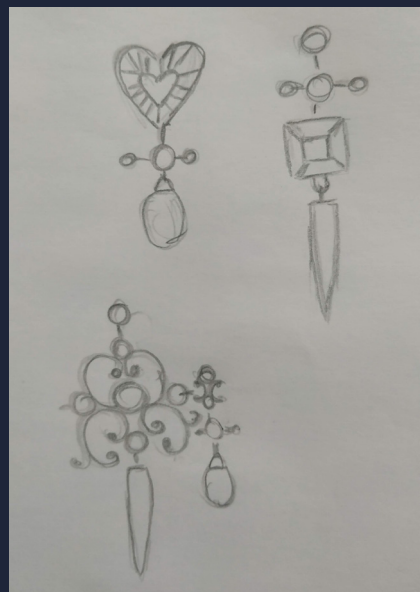
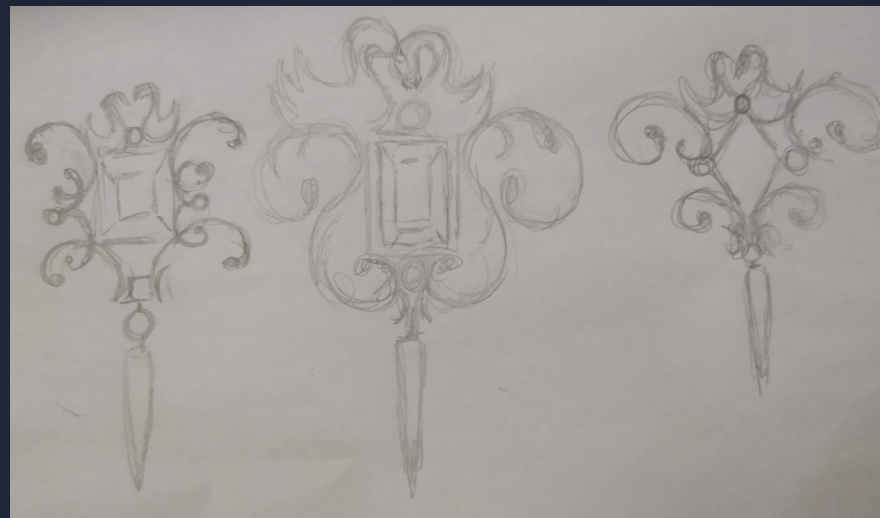


49. Autor desconhecido, início da década de 1570, Portrait of a Tudor Lady in a Rich Costume, Burghley Collection



50. Artista Desconhecido, século XVI, Mary Tudor, Museums Sheffield

sketches



51. Sketches do girdle belt



51. Ilustração do girdle belt

brincos

Os penteados, o uso de chapéu e de rufo acabam por esconder as orelhas, tornando a representação de brincos nos retratos menos recorrente que outros adornos.

Apesar de utilizados durante a renascença, são peças simples e discretas, normalmente feitas com pérolas ou pingentes em formato de gota, que passam despercebidos no exagero da ornamentação no vestuário.



53. Brinco Dolce & Gabanna

referências

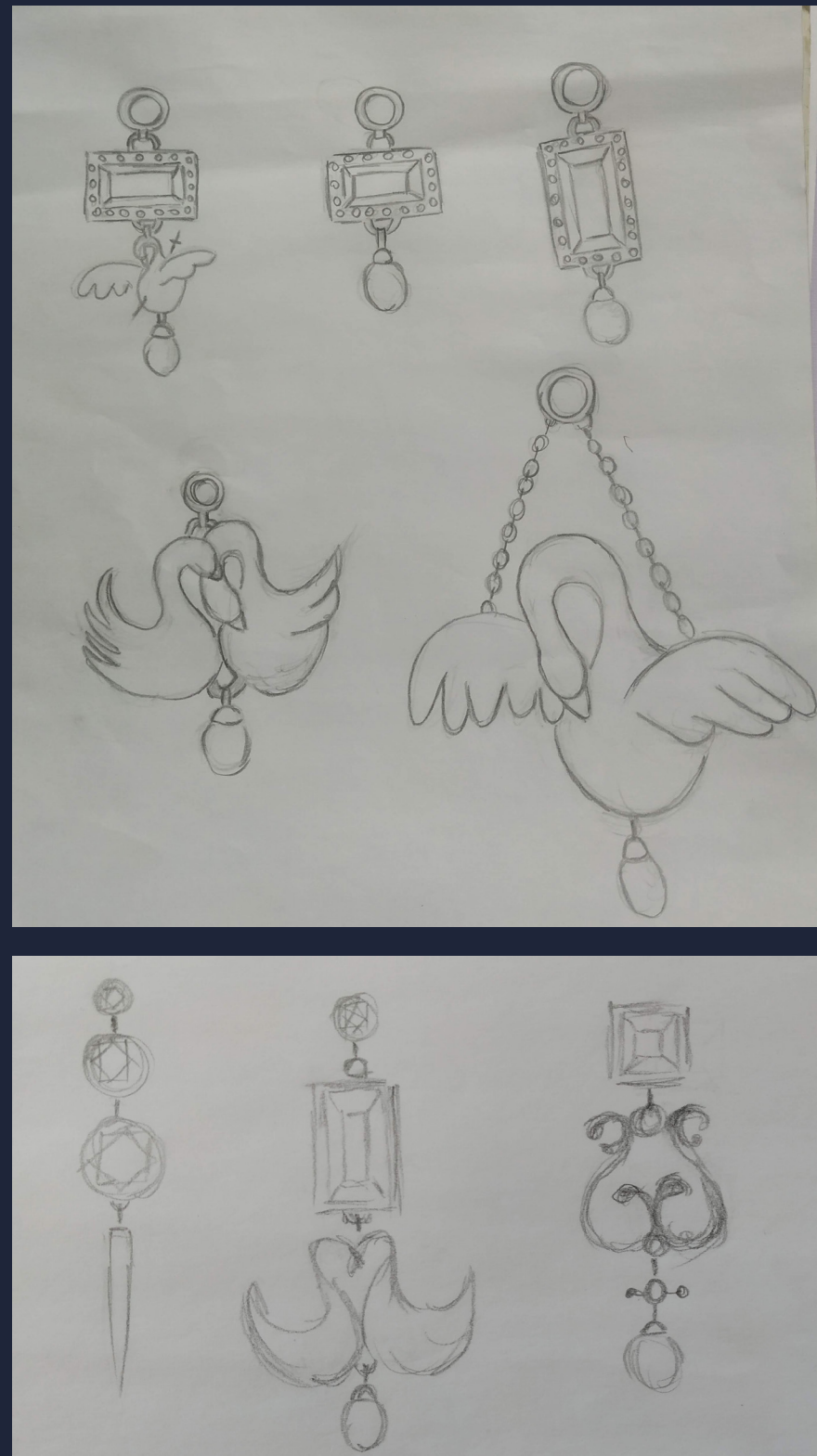


54.Marcus Gheeraerts, 1600-1602, Elizabeth I Rainbow Portrait, Hatfield House



55.William Larkin, cerca de 1618, Anne, Countess of Pembroke (Lady Anne Clifford), National Portrait Gallery

sketches



56. Sketches do brinco

ilustração



57. Ilustração do brinco



render



59. Render pingente



60. Render girdle belt



61. Render brinco

produção do vestuário



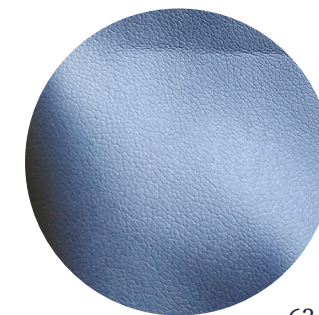
62. Tecidos utilizados

os tecidos

A escolha dos tecidos foi influenciada pelas características formais de cada peça de roupa. Os corsets precisavam de tecidos mais rijos e estruturados e por isso foram feitos em um couro sintético também chamado de napa (Figura 63).

Para o vestido de espadas a intenção era utilizar um tecido que tivesse um tom metalizado e fosse mais pesado, mas não fosse tão brilhante como um tafetá ou cetim. A melhor escolha foi o crepe pasquale (Figura 64) que é um tecido com uma trama fechada e tem o brilho mais sutil.

O vestido azul foi pensado para ser armado e esvoaçante a organza (Figura 65) foi a que melhor se encaixou nos requisitos de tecido leve, fino e transparente. Para o forro foi utilizado o cetim peach (Figura 66) que é mais discreto do que suas outras versões.



63.

couro sintético



64.

crepe pasquale



65.

organza



66.

cetim peach

63. Detalhe tecido crepe pasquale

64. Detalhe tecido couro sintético

65. Detalhe tecido organza

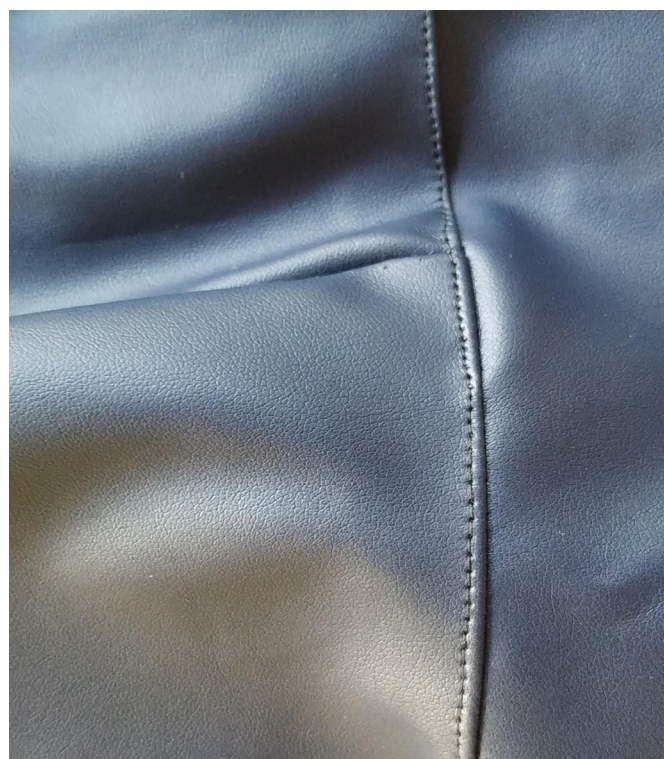
66. Detalhe tecido cetim peach

corset

A modelagem do corset foi inspirada nos espartilhos tradicionais, mas simplificado, porque o foco não era ser uma peça de sustentação. O molde foi feito em moulage, técnica em que é modelado direto no manequim, agilizando o processo.

As duas peças foram mandadas para a costureira, porque o couro sintético exige uma costura mais precisa, por ser um tecido mais plástico e sem tramas (Figura 67).

No corset com babados na cintura foi necessário engomar o tecido, pois o couro é um material com caimento pesado que não se manteria para cima. Foi feita uma mistura de amido de milho e água que ao secar enrijeceu o tecido (Figura 68).



67. Detalhe de costura do couro sintético



68. Detalhe do forro após a aplicação da mistura para engomar

vestidos

Ambas as peças seguiram uma ordem de desenvolvimento, começando pelo molde, na maior parte feito em modelagem plana, em que peça de roupa é desenvolvida bidimensionalmente. Depois a marcação desse molde no tecido e o corte (Figura 69). Para que o tecido não saia do lugar durante a costura ele é alfinetado e alinhavado (figura 70). O único processo mecânico é feito na máquina de costura doméstica que uniu os pedaços da peça e foi responsável pelo acabamento.

O vestido de copas foi o mais delicado de se confeccionar, pois a organza é um tecido fino que estraga facilmente. O problema começa durante o corte, a trama das bordas começa abrir, o que exigiu que fosse passada uma costura em ziguezague por todas as margens para conter o tecido de se desfazer durante o manuseio, a qual também foi utilizada nos acabamentos de barra.



69. Molde organizado sobre o tecido

Na costura o grande problema foi a tensão do fio. Um tecido como o algodão cru permite uma costura resistente com a máquina configurada numa tensão quatro (Figura 71). Na organza foi utilizada a zero com o tamanho do ponto no mínimo, porque a tensão menor deixa os pontos muito largos e frouxos (Figura 72).

O vestido espadas, em contrapartida foi mais simples de ser confeccionado, o crepe pasqualli é mais encorpado e tem uma trama mais fechada pode ser costurado com a tensão em quatro sem maiores dificuldades. O foco ficou nas mangas (Figura 73) com modelagem feita em moulage, como nas peças em couro sintético, já que a técnica permitiu o desenvolvimento mais prático das dobras no tecido, cujo obtenção seria mais complexa se feita no papel.

O acabamento da barra e das mangas foi feito à mão, como na alfaiataria, para esconder as marcas de costura (Figura 74).

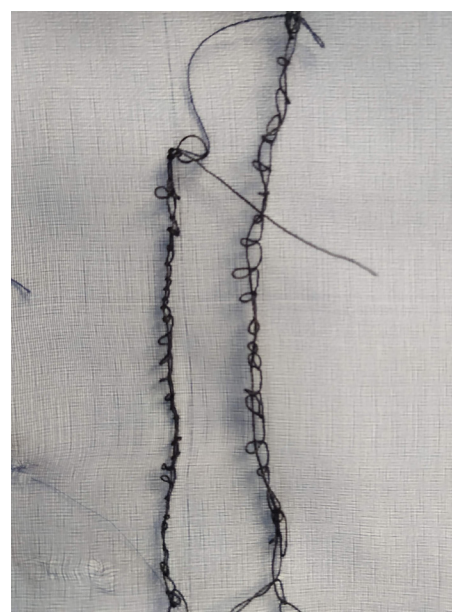


70. Pedacos do vestido azul cortados, prontos para alinhar

produção do bordado



71. Teste de tensão de linha quatro aplicada ao algodão cru



72. Teste de tensão de linha quatro aplicada à organza



73. Mangas antes de costurar no vestido



74. Detalhes da costura da manga



75. Materiais usados no bordado

materiais

No bordado foi utilizado um mix de materiais, como tudo praticamente seguiu a mesma cor do tecido o foco foram as texturas. Foi utilizada a meada comum de algodão, miçangas, vidrilhos com brilho furta cor e pérolas em formato pera.

processos

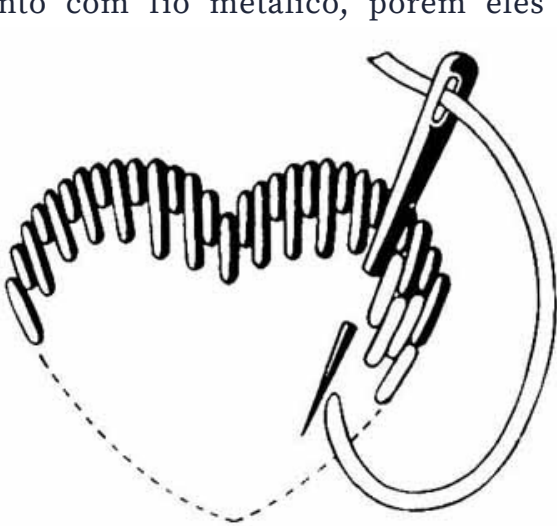
Como o foco do bordado era o vestido azul, no cinza foram adicionadas algumas pérolas em formato de pera nas mangas, somente por questões estéticas (Figura 76). No vestido azul foram feitos bordados com uma variedade de materiais. A dificuldade de trabalhar com a organza foi maior, pois a linha utilizada no urdume é mais delicada, fazendo com que a tensão do fio deforme o caimento do tecido e também deixe o ponto com formato diferente do usual.

Inicialmente seria aplicado um fio chamado rabo de rato para simular o bordado de linha, mas como o risco era muito pequeno o resultado ficou grosseiro. A segunda opção foi utilizar linha comum junto com fio metálico, porém eles se co

A linha metálica é muito seca e fica frouxa enquanto a linha de poliéster se adapta bem ao tecido. A solução foi utilizar a meada, feita de algodão, comum no artesanato, que se adaptou bem ao tecido fino.

O bordado manual foi feito nas mangas, em uma mistura de meada, miçangas e vidrilhos. Para a obtenção de uma textura de penas o corpo do cisne foi preenchido com ponto matiz (Figura 78) enquanto suas asas foram feitas em ponto corrente (Figura 79). Ao contrário do cisne em que as pedrarias deram pontos de brilho à peça, no coração elas foram utilizadas como preenchimento.

Com a necessidade de agilizar o processo, o bordado da barra do vestido foi produzido em uma máquina de bordar. Nela o risco, neste caso o texto, é passado por um software específico que converteu a tipografia escolhida em um formato de arquivo compatível com a máquina. Para finalizar o texto digitalizado foi bordado no espaço de tecido que estava fixo no bastidor.



78. Ponto matiz



79. Ponto corrente

76.



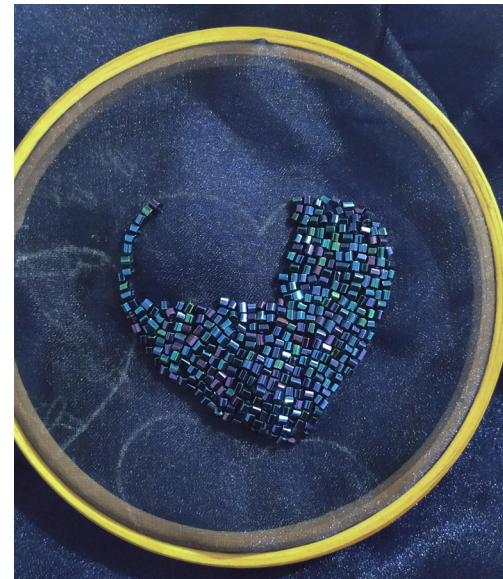
81.



77.



80.



76. Detalhe da manga bordada com pérolas

77. Bordado do cisne em andamento

80. Bordado do coração em andamento

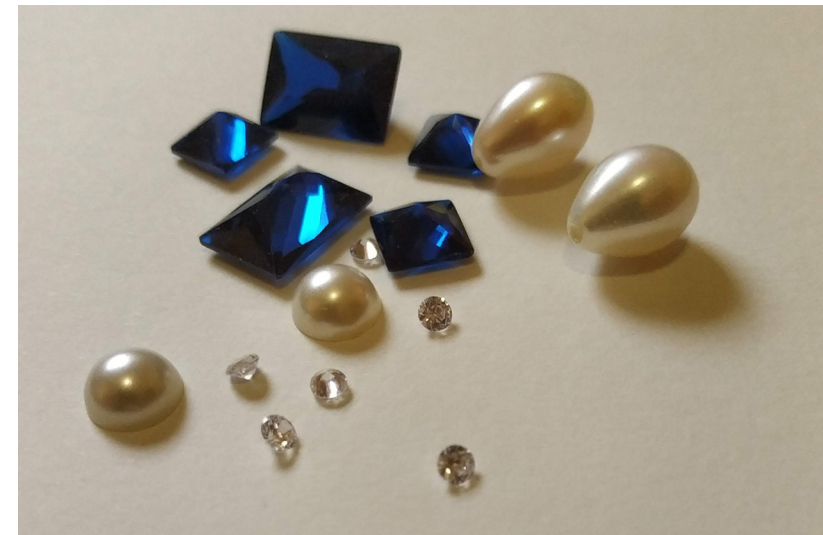
81. Faixa de cetim peach bordada em máquina

produção das joias



82. Resto das árvores depois da fundição e barras de latão

materias



83. Zircônias e pérolas usadas na cravação

BRONZE

Em semijoias e bijuterias, para reduzir o custo de produção, metais menos nobres são utilizados na fundição e posteriormente passam por um banho de ouro. Dentre os mais comuns se encontram o cobre, o latão, o bronze e a prata. Neste caso foi utilizado o bronze, uma liga metálica de cobre e estanho.

ZIRCÔNIAS

Na cravação das jóias foram usadas zircônias cúbicas (Figura 83), gemas criadas em laboratório através da fusão entre pó e dióxido de zircônia. Muito parecidas aos diamantes à olho nu, acabaram se tornando uma opção mais barata à pedra preciosa, fato que explica sua popularidade na semijoia.

Ela também simula pedras coloridas, já que a adição de óxidos em sua produção altera a coloração do material cristalino. No projeto foram usadas as azuis, cor de safira, lapidadas no formato carre.

PÉROLA

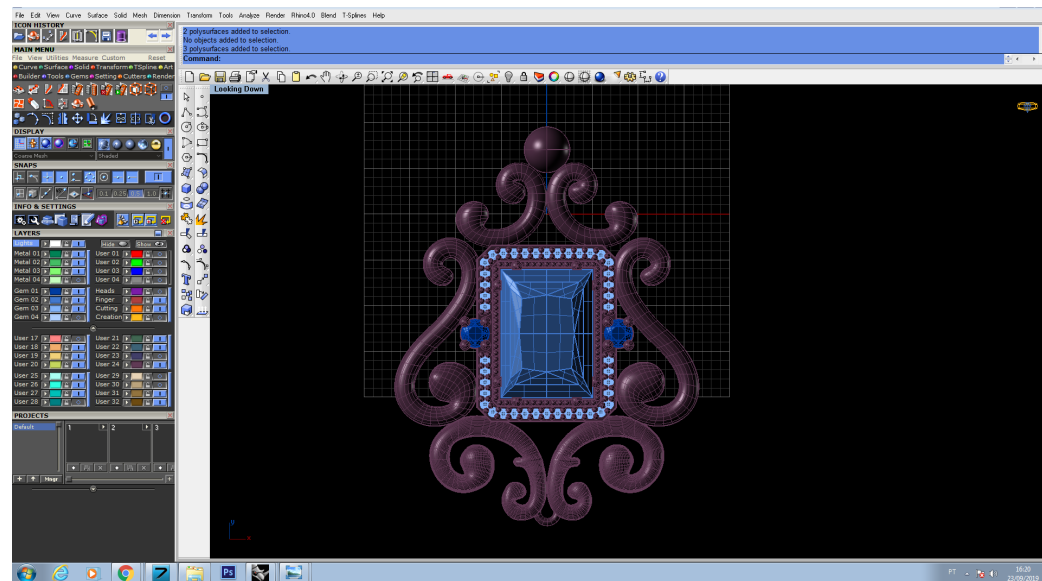
Como alternativa às pérolas naturais foram utilizadas as pérolas Shell (Figura 83), produzidas sinteticamente em vidro, porcelana ou resina. Seu diferencial é o acabamento em pó de madre-pérola que lhe confere um aspecto mais próximo ao das naturais.

Na base do brinco foi usada a meia pérola, também sintética, porém mais simples, são núcleos de plástico, revestidos com camadas de tinta perolada e verniz.

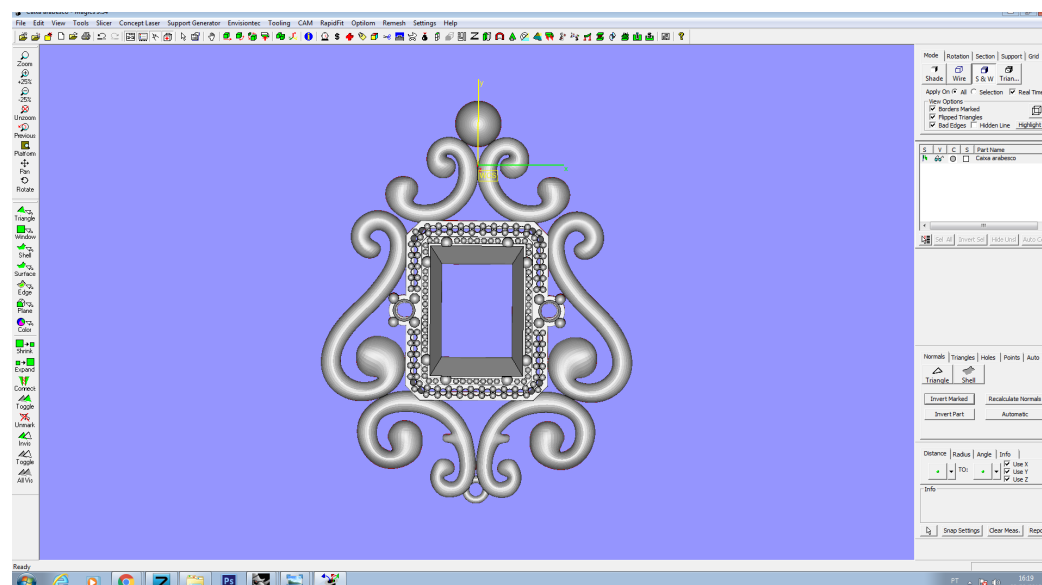
modelagem

Para a criação do modelo 3D foi usado o Matrix (Figura 84), um software de modelagem 3D que conta com ferramentas específicas para o desenvolvimento de joias. Nele o modelo é criado com todas as medidas e detalhes finais, pois é a partir desse protótipo que a peça final é produzida.

A superfície da peça é formada por uma malha triangular, que durante a modelagem pode apresentar triângulos soltos, invertidos ou duplicados que passam despercebidos no fechamento do arquivo. Antes da preparação do modelo para a prototipagem ele precisa ser checado em um software chamado Magics que é responsável pela reparação de malha (Figura 85).



84. Printscreen da interface do Matrix



85. Printscreen da interface do Magics

impressão do prototótipo



86. Protótipos em resina

Para a criação do protótipo (Figura 86) foi utilizada a impressão 3D, mais especificamente, a estereolitografia, método popular na fabricação de semijoias, devido a sua precisão nos detalhes. Nela, uma resina fotossensível, é exposta a um laser que irá solidificá-la.

O feixe de raios ultravioleta é direcionado à bandeja e ao atingir a resina solidifica a primeira camada. A plataforma móvel na qual a bandeja esta colocada é rebaixada após o processamento de cada seção, construindo assim camada sobre camada.

Finalizado o protótipo ele passa pela limpeza em solução química para eliminar o excesso de material e é exposto novamente à luz UV para o processo final de cura.

molde



87. Moldes em borracha junto com maquinário



88. Interior da borracha de uma das peças

A partir do protótipo em resina é feito um molde em borracha vulcanizada (Figura 87). O material recobre o modelo para passar por um processo de aquecimento. Depois do endurecimento, causado pelo aumento da temperatura, a borracha é aberta e o espaço onde antes estava o protótipo se torna a matriz para a semijoia (Figura 88).

Posteriormente, a cera derretida é injetada no molde através de pressão, para a obtenção de uma cópia da peça final.

cera perdida e fundição



89. Modelos em cera fixados na árvore

As peças em cera são fixadas em diversas hastes que formam uma estrutura chamada “árvore” (Figura 89). Essa árvore é então mergulhada em um tanque de aço no qual é derramado um material semelhante ao gesso.

Após o seu endurecimento a estrutura será aquecida em fornos de alta temperatura, que farão com que a cera derreta, por isso o nome de fundição por cera perdida. Para finalizar o metal é injetado no espaço negativo, formando a peça final e o gesso é removido com jatos de água. Antes de ir para o banho o modelo é lixado para remover possíveis rebarbas ou pontos salientes.

cravação



90. Detalhes dos furos nas caixas



91. Peças cravadas

Considerada uma das etapas de acabamento, a cravação é a fixação da gema na estrutura metálica. Na joalheria artesanal, em ouro, os furos são feitos manualmente com brocas e as garras são soldadas posteriormente, entretanto a impressão 3D permitiu que ambos fossem desenvolvidos durante a modelagem, agilizando o processo (Figura 90).

Na cravação com garras, a pedra “dorme” no encaixe feito na caixa enquanto as garras são dobradas nas laterais fixando-a no lugar. Na microcravação, as zircônias são colocadas muito próximas uma das outras e uma garra é utilizada para cravar mais de uma pedra (Figura 91).

banho

A peça que está em latão, a liga base, passa por uma galvanoplastia, também chamada de banho de ouro, que irá lhe conferir brilho e aspecto de joia.

A primeira etapa é o desengraxante eletrolítico, um método de limpeza por corrente elétrica, em que os resíduos são removidos para evitar manchas e melhorar a aderência do ouro. Finalizado o processo uma primeira camada de banho, de cobre alcalino, é adicionado para corrigir as imperfeições, deixando a superfície uniforme. A próxima camada de banho é de cobre ácido, que é o início da adição de brilho.

No banho principal de ouro, uma quantidade maior de metal nobre é depositada, conferindo alto brilho à semijoia. Na cor final uma outra camada de ouro é adicionada para corrigir variações de tonalidade ao longo da peça e por fim a peça recebe uma última camada de proteção, na qual ela é imersa em uma espécie de verniz que criará uma película incolor, que preservará o banho, lhe conferindo maior durabilidade.

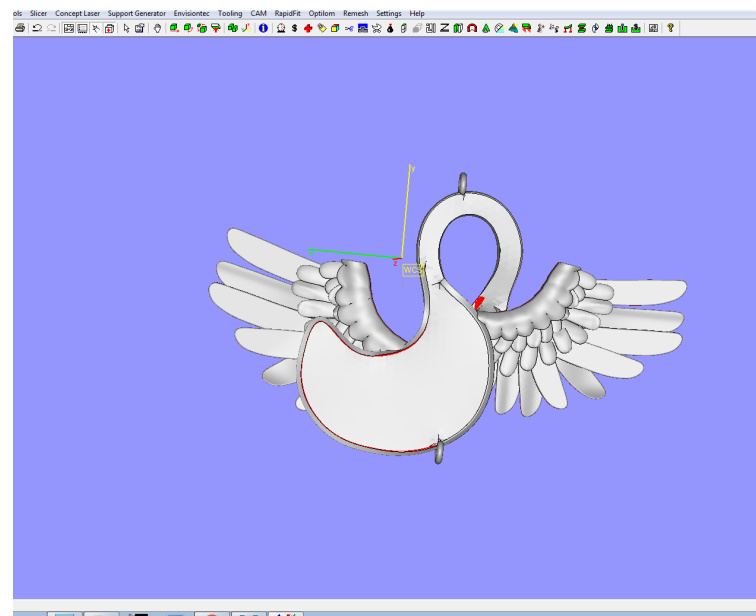
acabamento

Na etapa final a semijoia é polida para eliminar os riscos e realçar o brilho. É utilizada uma escova sintética que gira em alta rotação desgastando a superfície metálica até deixá-la uniforme.

Dentre as peças de joalheria já era esperado problemas com o pingente de cisne, porque sua modelagem é mais orgânica e durante a criação foi o mais complexo de se finalizar. No fechamento do arquivo no Magics, por problemas nas paredes, o vão da parte de baixo, feito para aliviar o material, foi preenchido tornando a peça maciça (Figura 92). Como o pingente seria um componente do brinco ele tinha que ser oco, pois o brinco montado tem que ficar o mais leve possível.

A modelagem do cisne foi refeita, seu comprimento reduzido e as asas que a princípio eram maciças também receberam um rebaixo na parte de trás.

No planejamento inicial do corset a intenção era costurar o tecido dobrado, mas seria necessário o uso de uma máquina industrial, a solução foi aplicar uma fita de viés de algodão contornando toda a peça, para esconder as marcas de corte (Figura 93)



92. Modelo no Magics



93. Acabamento em viés

Me aprofundar na pesquisa histórica acerca das artes finas me fez entender que os tópicos que eu gostava dentro do design, não eram só “coisas bonitas”, com função meramente estética, na verdade, o bordado e a joalheria são meios de se expressar através do ato de adornar o próprio corpo. Dotados de um discurso visual são parte da criação identitária de uma cultura e ao longo do processo de evolução da humanidade foram importantes artefatos que ajudaram a construir a trajetória humana.

No tocante à produção, unir os processos industriais com manualidades enriqueceu esse projeto. A tecnologia está aqui para facilitar, mas também é importante que ela seja acompanhada do artesanal. Foi ótimo contar com ferramentas que possibilitaram realizar os objetivos dentro do cronograma, mas também foi muito bom poder produzir manualmente detalhes e acabamentos que tornaram o Artisan único.

Foi crucial para mim como profissional entender que design não se faz sozinho, que as pessoas contribuem de diferentes maneiras para concretizar suas ideias e que elas são necessárias para o projeto acontecer. Esta é uma das facetas mais incríveis do design e é o que me faz me interessar mais pela área.

O Artisan é o meu último projeto da graduação eu fiz questão de trabalhar com o que eu genuinamente gosto, de mesclar os meus amores e as minhas inquietações como futura designer. O bordado, a ourivesaria e a costura são atividades que sempre estiveram presentes na minha casa e que foi natural eu me encaminhar para esses nichos. Assim sendo cada detalhe aqui produzido é um pedaço da colcha de retalhos que cria a minha identidade como profissional.

índice de figuras

Figura 01. | p. 9

Fonte : <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02070/Queen-Elizabeth-I>

Figura 02. e 03|p. 11 e 13

Fonte: <https://www.npg.org.uk/research/programmes/making-art-in-tudor-britain/the-phoenix-and-the-pelican-two-portraits-of-elizabeth-i-c.1575.php>

Figura 04. |p. 14 e 15

Fonte: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/64.101.1284/>

Figura 05. |p.14

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/466660>

Figura 06. | p.15

Fonte : <http://www.gutenberg.org/files/17585/17585-h/17585-h.htm>

Figura 07 |p. 16

Fonte: <https://www.npg.org.uk/research/programmes/making-art-in-tudor-britain/the-phoenix-and-the-pelican-two-portraits-of-elizabeth-i-c.1575.php>

Figura 08. |p. 17

Fonte:<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/BK-17052>

Figura 09. |p.7

Fonte: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/BK-17069>

Figura 10. | p.18

Fonte : <https://labyrinthos.co/products/golden-thread-tarot-deck-cards>

Figura 11 |p.19

Fonte: <https://www.wopc.co.uk/italy/visconti>

Figura 12. |p. 20

Fonte: https://www.tarot-de-marseille-heritage.com/galerie_tarots_historiques.html

Figura 13. |p.20

Fonte: <https://www.wopc.co.uk/tarot/index>

Figura 14. |p.21

Fonte: <https://divinationandfortunetelling.com/articles/how-to-buy-tarot-cards>

Figura 15. |p.22

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/The_High_Priestess#/media/File:RWS_Tarot_02_High_Priestess.jpg

Figura 16. | p.23

Fonte: <https://divinationandfortunetelling.com/articles/how-to-buy-tarot-cards>

Figura 17.|p.24

Fonte: <https://labyrinthos.co/blogs/tarot-card-meanings-list/queen-of-pentacles-meaning-tarot-card-meanings>

Figura 18. |p.24

Fonte: <https://labyrinthos.co/blogs/tarot-card-meanings-list/queen-of-cups-meaning-tarot-card-meanings>

Figura 19. | p.25

Fonte : <https://labyrinthos.co/blogs/tarot-card-meanings-list/queen-of-wands-meaning-tarot-card-meanings>

Figura 20.|p.25

Fonte: <https://labyrinthos.co/blogs/tarot-card-meanings-list/queen-of-swords-meaning-tarot-card-meanings>

Figura 21.|p.26

Fonte: Acervo de Rafaella Lucera

Figura 22. |p.28

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albert_Lynch_-_Jeanne_d%27Arc.jpg

Figura 23. | p.29

Fonte: <https://www.vogue.com/fashion-shows/resort-2019/alexander-mcqueen/slideshow/collection#22>

Figura 24.|p.29

Fonte: <https://www.rct.uk/collection/404444/elizabeth-i-when-a-princess>

Figura 25.|p.30

Fonte: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw04279/Unknown-woman-formerly-known-as-Mary-Queen-of-Scots?LinkID=mp02996&role=sit&r-No=4>

Figura 26.|p.31

Fonte: <https://www.vogue.co.uk/shows/autumn-winter-2014-ready-to-wear/alexander-mcqueen/details>

Figura 27. |p.31

Fonte: <https://www.vogue.com/fashion-shows/pre-fall-2012/alexander-mcqueen/slideshow/collection#21>

Figura 28 e 29. | p.32 e 33

Fonte : Acervo de Rafaella Lucera

Figura 30. | p.34 e 35

Fonte :<https://shamanicdrumm.wordpress.com/tag/wild-unknown-tarot/>

Figura 31. | p.34

Fonte: <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=23693>

Figura 32. | p.35

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nettlebed_StBartholomew_window_ChancelNorth_pelican.jpg

Figura 33. | p.35

Fonte: https://www.wga.hu/html_m/m/maler/welzer2.html

Figura 34. | p.36 e 37

Fonte: <https://www.wopc.co.uk/france/france-cartes/dames-de-france>

Figura 35. | p.37

Fonte: <https://www.wopc.co.uk/italy/serravalle-sesia-tarot>

Figura 36 e 37. | p.36 e 37

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Lamgods_open.jpg

Figura 38, 39 e 40. | p.38 e 39

Fonte: Acervo de Rafaella Lucera

Figura 41. | p.40

Fonte: <https://www.rct.uk/collection/themes/publications/ancient-and-modern-gems-and-jewels/parure-with-necklace-brooch-and>

Figura 42. | p.41

Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elizabeth1England.jpg>

Figura 43. | p.42

Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O72012/the-pelican-in-her-piety-pendant-unknown/>

Figura 44. | p.42

Fonte: <https://www.apollo-magazine.com/a-radical-new-look-at-the-greatest-of-elizabethan-artists/>

Figura 45. | p.43

Fonte: https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/mary-tudor-queen-of-england-second-wife-of-philip/aef6ebc4-081a-44e6-974d-6c24aef95fc4?fbclid=IwAR1evBZ3yWtXDznP2_i2Kys-sUS2t3CqiEaEOSryVzY0lbK8E5T-J9L0l5PI

Figura 46 e 47. | p.44 e 45

Fonte: Acervo de Rafaella Lucera

Figura 48. | p.46

Fonte: <https://collections.vam.ac.uk/item/O115439/girdle-unknown/>

Figura 49. | p.46

Fonte: <https://collections.burghley.co.uk/collection/portrait-of-a-tudor-lady-in-a-rich-costume-flemish-school-early-1570s/>

Figura 50. | p.47

Fonte: <http://www.artuk.org/artworks/mary-tudor-15161558-72442>

Figura 51 e 52. | p.48 e 49

Fonte: Acervo de Rafaella Lucera

Figura 53. | p.50

Fonte: https://store.dolcegabbana.com/en/women/accessories/bijoux/bijoux-gold-158059226621027.html?keeplocale=true&Country=FR&utm_source=LS&utm_medium=AFF&utm_campaign=Lys-t+UK%2FEU&utm_content=gcdL%2FATRVoe&utm_term=15&ranMID=42394&ranEAID=gcdL%2FATRVoe&ranSiteID=gcdL_ATRVoe-lao2GEn7Mppcz2pflh3Neg

Figura 54. | p.50

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/cf/Elizabeth_I_Rainbow_Portrait.jpg/696px-Elizabeth_I_Rainbow_Portrait.jpg

Figura 55. | p.51

Fonte: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw235435/Anne-Countess-of-Pembroke-Lady-Anne-Clifford>

Figura 56 e 57. | p.52 e 53

Fonte: Acervo de Rafaella Lucera

Figura 58. | p.54

Fonte: Acervo de Rafaella Lucera

Figura 59 e 60. | p.56 e 57

Fonte: Acervo de Rafaella Lucera

Figura 61. | p.58 e 59

Fonte: Acervo de Rafaella Lucera

Figura 62. | p.60

Fonte: Acervo de Rafaella Lucera

Figura 63, 64, 65, 66. | p.61

Fonte: Acervo de Rafaella Lucera

Figura 67 e 68. | p.62

Fonte: Acervo de Rafaella Lucera

Figura 69 e 70. | p.63

Fonte: Acervo de Rafaella Lucera

Figura 71, 72, 73 e 74. | p.64

Fonte: Acervo de Rafaella Lucera

Figura 75. | p.65

Fonte: Acervo de Rafaella Lucera

Figura 76 e 77. |p.67

Fonte: Acervo de Rafaella Lucera

Figura 78. |p. 66

Fonte: <http://arteartesanatoemimos.blogspot.com/2009/09/ponto-matiz.html>

Figura 79. |p.66

Fonte: <https://pontocruzlaurinha.blogspot.com/p/ponto-haste-ponto-margarida-ponto.html?m=1>

Figura 80 e 81. |p.67

Fonte: Acervo de Rafaella Lucera

Figura 82. |p.68

Fonte: <https://braveman.com.br/blogs/brvmn-blog/fundicao>

Figura 83. |p.69

Fonte: Acervo de Rafaella Lucera

Figura 84, 85 e 86. |p.70 e 71

Fonte: Acervo de Rafaella Lucera

Figura 87,88,89. |p.72 e 73

Fonte: Acervo de Rafaella Lucera

Figura 90 e 91. |p.76

Fonte: Acervo de Rafaella Lucera

3DILLA. **ESTEREOLITOGRAFIA**. Disponível em <<http://pt.3dilla.com/impressora-3d/estereolitografia/>> Acesso em 18 jun. 2019

ALL3DP. **Stereolithography (SLA 3D printing) - Simply Explained**. Disponível em < <https://all3dp.com/2/stereolithography-3d-printing-simply-explained/> > Acesso em 18 jun. 2019

ANTIQUÉ JEWELRY UNIVERSITY . **Parure**. Disponível em < <https://www.langantiques.com/university/parure/>> Acesso em 14 de maio de 2019

----- **Renaissance Jewellery**. Disponível em < <https://www.langantiques.com/university/renaissance-jewelry/> > Acesso em 14 maio 2019

BERG, Ana Laura M. **Técnicas de modelagem feminina**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2017.

BOSS, Sarah Jane. **Empress and Handmaid: On Nature and Gender in the Cult of the Virgin Mary**. Londres: Cassell, 2000.

CAVALLO, Adolph. **Needlework**. Nova Iorque: Cooper - Hewitt Museum, 1979

COUNTESS OF WILTON; OWEN, Henry. **The Illuminated Book of Needlework**. Londres: Henry G. Bohn, 1847.

CORDONIU, Vanessa. **Awakening the Priestess Archetype**. Disponível em < <https://www.wildwomanrising.com/awakening-the-priestess-archetype/> > Acesso em 11 ago. 2019

DIAS, Leonardo. **As figuras da corte e suas associações elementais**. Disponível em < http://www.clubedotaro.com.br/site/n44_0LeoDias.asp> Acesso em 10 de setembro de 2019

ENCICLOPEDIA BRITANNICA. **Parure**. Disponível em < <https://www.britannica.com/art/parure>> Acesso em 05 jul. 2019

EVANS, Joan. **A History of Jewellery, 1100-1870**. Nova Iorque: Dover Publication Inc., 1989.

FRANCO GALV NICA. **Descubra como funciona e quanto custa o banho de ouro em semi-joias**. Disponível em < <http://blog.francoalvanica.com.br/2018/12/17/descubra-como-funciona-e-quanto-custa-o-banho-de-ouro-em-semijoias/>> Acesso em 24 jun. 2019

GOLD SKILL. **Significado da pérola shell**. Disponível em <<https://www.gsstore.com.br/blog/perola-shell> > Acesso em 03 maio 2019

HAMRICK, Stephen. **The Catholic Imaginary and the Cults of Elizabeth, 1558 – 1582**. London: Routledge, 2009

MARSHALL, Frances; MARSHALL, Hugh. **Old English Embroidery**. Londres: Horace Cox, 1894.

JOURDAIN, Margaret. **History of English Secular Embroidery**. Nova Iorque: E. P. Dutton Company, 1912.

JUNG, Carl G. **Psychological Types: The Collected Works** , volume 6. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1971.

- KENDRICK, Albert Frank. **English Embroidery**. Londres: G. Newnes Limited, 1904.
- KING, John. **Queen Elizabeth I: Representations of Virgin Queen**. Renaissance Quarterly, Chicago, v. 43, n.1, p 30-74, 1990.
- MARTEAU, Paul. **O Tarô de Marselha, tradição e simbolismo**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1991.
- NAIFF, Nei. **Curso Completo de Tarot**. 10. Ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2015.
- NICHOLS, Sallie. **Jung y el Tarot**. Barcelona: Editora Kairós, 1988.
- PASTOREAU, Michel. **Una historia simbólica de la Edad Media occidental**. Buenos Aires: Katz Editores, 2006.
- PAYNE-TOWLER, Christine. **History of tarot**. Disponível em < <https://www.tarot.com/tarot/christine-payne-towler/history-of-tarot> > Acesso em 01 fev. 2019
- PLACE, Robert M. **The Fools Journey: the History, Art, and Symbolism of the Tarot**. Nova Iorque: Talarius Publications, 2010.
- POLLACK, Rachel. **Seventy Eight Degrees of Wisdom: A Book of Tarot**. Wellingborough: The Aquarian Press Limite, 1980
- REVAK, James W. **Eteilla: o primeiro tarólogo profissional**. Disponível em < http://www.clubedotaro.com.br/site/h22_4_Etteilla.asp > Acesso em: 20 jul. 2019
- RICHTER, Lorena Kim. **A Concepção de religião no pensamento de C. G. Jung**. Tese (Mestrado em psicologia clínica) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005
- RIEMMA, Constantino K. **As rainhas**. Disponível em < http://www.clubedotaro.com.br/site/n44_2_rainhas.asp > Acesso em 28 jul. 2019.
- STRONG, Roy. **The Cult of Elizabeth: Elizabethan Portraiture and Pageantry**. Berkeley : University California Press, 1986.
- TAIT, Hugh. **7000 Years of Jewelry**. 2nd ed. New York: Firefly Books, 2008
- THE WORLD OF PLAYING CARDS. **The Visconti - Sforza Tarot**, c.1460. Disponível em < <https://www.wopc.co.uk/italy/visconti> > 01 fev. 2019
- _____. **Perspectives on Tarot**. Disponível em < <https://www.wopc.co.uk/tarot/index> > Acesso em 05 fev. 2019
- THOMSHON, Sandra A. **Pictures from the Heart: A Tarot Dictionary**. Nova Iorque: St. Martin Griffin, 2003.
- WAUFEN. **Conheça o processo de fabricação das semijoias**. Disponível em < <https://blog.waufen.com.br/processo-de-fabricacao-das-semi-joias/> > Acesso em 22 jun. 2019
- WICKELL, Carly. **All about cubic zirconia**. Disponível em < <https://www.thespruce.com/cubic-zirconia-information-2043824> > Acesso em 03 maio 2019
- WOLFF, Toni. **Strutural forms of the feminine psyche**. Zurique: Students Association, C. G. Jung Institute, 1956.