

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



**Luiza Ferro Costa Marcier**

**Do corpo à moda:**  
práticas e métodos em design para corpos  
plurais

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**DEPARTAMENTO DE ARTES E DESIGN**  
Programa de Pós-Graduação em Design

Rio de Janeiro  
Abril de 2022

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



**Luiza Ferro Costa Marcier**

**Do corpo à moda:  
Práticas e métodos em design para corpos plurais**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Design.

Orientador: Prof. Carlos Eduardo Felix da Costa

Rio de Janeiro  
Abril de 2022



**Luiza Ferro Costa Marcier**

**Do corpo à moda:**

**Práticas e métodos em design para corpos plurais**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Design da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo

**Prof. Carlos Eduardo Félix da Costa**

Orientador

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

**Profa. Dra. Denise Berruezo Portinari**

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

**Profa. Dra. Rosane Preciosa Sequeira**

Instituto de Artes e Design – UFJF

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

### **Luiza Ferro Costa Marcier**

Graduada em Desenho Industrial na ESDI, Escola Superior de Desenho Industrial, UERJ, em 1997. Especialização em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneo, PUC-Rio, 2018. MBA Executivo em Negócios de Moda, IBMODA/INPG, 2015. É professora no Departamento de Artes e Design da PUC Rio desde 2007. Atua no mercado como designer, estilista, figurinista, consultora, curadora e produtora executiva.

#### Ficha Catalográfica

Marcier, Luiza Ferro Costa

Do corpo à moda : práticas e métodos em design para corpos plurais / Luiza Ferro Costa Marcier ; orientador: Carlos Eduardo Félix da Costa. – 2022.

122 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2022.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Artes e Design. 3. Moda. 4. Desenho. 5. Corpo. 6. Métodos. I. Costa, Carlos Eduardo Félix da. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD: 700

Aos meus avós Celina e Clóvis Ferro Costa, Julita e Emeric Marcier  
*in memoriam*

## Agradecimentos

A CAPES pela bolsa de pesquisa cedida. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Ao meu orientador Carlos Eduardo Félix da Costa, pelo apoio incondicional na realização deste trabalho, permitindo tecer as linhas entre ensino, arte e vida. Cadu muito me ensinou sobre a delicadeza de ser professor e, como orientador, propiciou uma base sólida que foram os encontros semanais de nosso grupo de pesquisa, o LINDA, fizesse chuva ou sol. Com isso, o trabalho ganhou um ritmo natural. O tempo semanal que ele criava para cada um de nós, seus orientandos, criava zonas de acolhimento para nossas pesquisas. O compromisso com o trabalho aliado à poesia de sua alma artista transformou esta passagem na busca da titulação em um passeio frutífero, atravessando paisagens diversas. Obrigada, Cadu!

À professora Denise Portinari, pelos ensinamentos fundamentais em aulas, leituras, escutas e trocas. Denise me indicou caminhos para aquilo que seria o princípio de uma epistemologia do corpo, iniciando-me no edifício teórico que eu já intuía desde o projeto do mestrado. A participação como aluna em suas disciplinas dentro do PPG Design, no grupo de estudos História da Sexualidade e, mais recentemente, como colega na construção da disciplina “O Corpo como questão em design” marcam o sentido dos estudos do corpo na minha trajetória.

À professora Rosane Preciosa, da Comissão Examinadora, pelos passeios por sua escrita e por sua presença radiante em tantos momentos importantes. A beleza da moda é Preciosa.

À professora Martha Telles, da Comissão Examinadora, primeira colega que me apontou perspectivas para um dia realizar o sonho da dissertação de mestrado.

À PUC Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Ao Departamento de Artes e Design, pelo acolhimento como espaço de aprendizado, troca e amadurecimento.

Aos diretores, coordenadores, supervisores, colegas professores e funcionários do Departamento de Artes e Design que acompanharam apoiando, a cada dia, a transformação de designer a designer-professora. Um agradecimento

especial a Jackeline Lima Farbiarz, atual diretora do Departamento, Luiza Novaes, coordenadora do PPGDesign, Roberta Portas, coordenadora da graduação, Isabel Martins Moreira, supervisora da ênfase Corpo e Moda e João Bonelli, supervisor do LIFE.

Para alguém que busca o título de mestre, já em sala de aula há quinze anos, estar no lugar de aluna é um privilégio. Frequentar as aulas foi das trocas mais ricas durante a pesquisa, pois, além do conteúdo dos cursos, foi uma maneira de aprender observando as práticas em sala<sup>1</sup> e perceber as singularidades de cada professor/professora: Ana Kiffer, Claudio Magalhães, Jorge Lopes, Manuela Quaresma, Nilton Gamba Jr. e Rodrigo Nunes. A todos estes mestres, doutores e professores, os meus mais sinceros agradecimentos.

A minha mãe Hortense, meu pai Matias, meu irmão Lucas, sua companheira Mariana, meus sobrinhos Maria e Miguel. Sem vocês, não teria sentido.

Aos queridos amigos Rita Palmeira, Mariana Klinger, Bruno Rabin, Carolina Fessler Vaz. Sem vocês, não seria possível.

A Telma Ruth, por sempre acreditar e incentivar. A Ana Tereza, pela presença afirmativa. A Jane Souto e Lulu Albuquerque, por fazerem da vida um lugar alegre e festivo. A Ana Rocha, pela filosofia amorosa.

A Ana Carter, amiga.

A Isabel Diegues, escrever, escrever, escrever...

A Paola Barreto Leblanc, pelas trocas telepáticas.

A Margarida Cavalcanti, pela escuta generosa.

A Regina Miranda, pela parceria que sempre será.

A Antonio Quinet, pelas palavras, *mots de passe*.

A Lena Santana, amiga-rainha do *moulage*.

A Mãe Ousylawndê, por todo apoio e amor.

A Leticia, Michel e Uri, que aqui não podiam faltar.

A Clarice Prieto Gonzalez e a Rodrigo Vasconcelos, por me fazerem perceber meu corpo sonoro.

---

<sup>1</sup> Sabendo que nesse caso a sala de aula era remota, em uma pandemia de SARS COV 2 desafiando a todos.

Aos colegas de travessia Carolina Ardente, Douglas, Evânia, Gabriella Vaccari, Gabriel Borjoize, Gilberto Mendes, Julieta Sobral, Luciana Gonçalves, Maria Julia Nunes, Patrícia Fernandes, Rafaela Sarinho e tantos outros.

A Vinicius Nascimento, pela cuidadosa revisão do texto.

E, sempre, aos alunes, parceiros cotidianos das descobertas na jornada, em especial a Ana Porto, que esteve em minha primeira turma, e a Julia Roliz, tão presente nestes últimos anos. Sobretudo aos alunes que contribuíram autorizando aqui a publicação de imagens de seus trabalhos e práticas e/ou tiveram seus trabalhos aqui mencionados: Ana Beatriz Magno, Ana Luiza Lima, Caroline Mont Serrat, Keren Silva, Giovanna Bilotta, João Gabriel Luz, Julia Roliz, Larissa Santos, Mariana Falcão, Olivia Lodi, Priscila Nassar, Sofia Borges, Vinicius Pitô, da turma de criação em moda de 2019: Ana Victória Cintra, Cassiane Gloria, Catarina Maselli, Elaine Lopes, Erika Kacelnik, Gabriella Rebello, Juliana Cruz, Lia Moreira, Marcela Amaral, Maria Luiza Gomes, Matheus Valois, Raffaella Ceres Bastos, Rodrigo Moreira, Samirah Calixto, Thais Sternfeld Pereira, Victoria Sampaio, da turma de padronagem de 2019: Amanda Sasaki, Amanda Gentil, Catherine Costa, Cecília Aquino, Felipe Vieira, Gabriel Vaz Maurity, Giovanna Gottlieb, Iara Caselli, Isabela Murta Ribeiro, João Victor Corrêa, Julia Feferkorn, Lourdes Maria de Albuquerque, Lucas Frazão, Luiza Vaz, Maria Eduarda Machado, Mariana Barbeta, Maurílio Marçal, Victor Paim, Victor Vasconcelos, Yohanna de Oliveira e das turmas de Novas Tecnologias Antonia Torres, , Antonia Andrada, Antonio Cabral, Carol Mortara, Gustavo Vial, Marilia Arruda, Nicolas Motta, Thaís Auad. E tantes outrxs, meu muitíssimo obrigada! Vivas!

Ao futuro pela frente.

*Nada é pesado para quem tem asas.*

Vamos voar.



## Resumo

Marcier, Luiza Ferro Costa; Costa, Carlos Eduardo Félix da. **Do corpo à moda: práticas e métodos em design para corpos plurais**. Rio de Janeiro, 2022, 122p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Nesta dissertação investigamos as noções de corpo, desenho e moda articuladas à produção de subjetividade no campo do design, por meio de métodos e práticas do desenho, em especial aqueles de criação em moda. Partimos de uma revisão bibliográfica e imagética para levantar e analisar conceitos relativos aos temas e ampliamos as definições contidas no objeto de pesquisa. Apresentamos o desenho como ação e como território crescente em métodos e práticas capazes de criar relações e encontros como formas de engajamento dentro do campo do design.

Para tanto, recorreremos aos trabalhos de Richard Serra, Oskar Schlemmer, Frida Kahlo, Auguste Rodin e Henri Matisse e à leitura de Michel Foucault, David Le Breton, Gilda Mello e Souza, Georg Simmel, entre outros autores, bem como à revisão dos métodos e práticas desenvolvidos na disciplina Criação em Moda entre os anos de 2007 e 2021, no Departamento de Artes e Design da PUC Rio, concluindo que práticas que envolvem o corpo e o pensamento são fundamentais para uma percepção expandida do design.

### Palavras chave

Corpo; moda; desenho; design; subjetividade.

## Abstract

Marcier, Luiza Ferro Costa; Costa, Carlos Eduardo Félix da. **From Body to fashion: practices and methods in design for plural bodies.** Rio de Janeiro, 2022, 122p. Master thesis – Arts and Design Department, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro

In this dissertation, we investigate the notions of body, design and fashion articulated to the production of subjectivity in the field of design, through methods and practices of drawing, especially those of creation in fashion. We started with a bibliographic and imagery review to raise and analyze concepts related to the themes and expand the definitions contained in the research object. We present drawing as an action and as a growing territory in methods and practices capable of creating relationships and encounters as forms of engagement within the field of design.

In order to do so, we use the works of Richard Serra, Oskar Schlemmer, Frida Kahlo, Auguste Rodin and Henri Matisse and the reading of Michel Foucault, David Le Breton, Gilda Mello e Souza, Georg Simmel, among other authors, as well as the review of the methods and practices developed in the discipline Creation in Fashion between 2007 and 2021, at the Department of Arts and Design, at PUC Rio, concluding that practices that involve the body and thought are fundamental for an expanded perception of design.

## Keywords

Body; fashion; drawing; design; subjectivity.

## Sumário

1 Introdução	14
Que corpos são estes e que lugar ocupam no espaço?	14
Estrutura da dissertação	22
2 O corpo, a moda e o desenho	24
2.1 Reencontrar o corpo	24
2.2 Saber-corpo	26
2.3 Saber-moda	31
2.4 Devir-desenho: o corpo para além da representação	37
3 Uma breve arqueologia do corpo na arte: atos de desenhar	41
3.1 Richard Serra <i>is a verb</i>	42
3.2 Oskar Schlemmer: homem correndo em um círculo de ideias	45
3.3 Frida Kahlo: dentro do olhar, sobre o corpo	50
3.4 O casaco de Balzac	53
3.5 Henri Matisse: <i>get up, stand up, cuts out</i>	55
4 Métodos e práticas de criação em moda	65
4.1 Laboratório de criação em moda	65
4.1.1 Os cinco elementos: pontos de partida	73
4.1.2 Desenhos de observação dos elementos	80
4.1.3 Desenho expandido: corpo e espaço em ateliê	81
4.1.4 <i>Croquis</i> : desenhos-desejo em coleção	86
4.1.5 <i>Moulage</i> como desenho tridimensional	96
4.1.6 Métodos de compilação	98
4.2 Desdobramentos	107
5 No mais, plurais: considerações vivas	113
6 Referências bibliográficas	118

## Lista de figuras

Figura 1: Desfile Quadrados. Luiza Marcier (1999).	16
Figura 2: YSL em prova roupa (1962) / Foto de Pierre Boulat.	31
Figura 3: Richard Serra, Lista de Verbos (1967).	43
Figura 4: Richard Serra trabalhando.	44
Figura 5: Richard Serra, <i>Inside out</i> (2013).	45
Figura 6: Oskar Schlemmer, O Homem no círculo de ideias. Arquivo da Bauhaus / Foto: Marcia Feuerstein.	46
Figura 7: Oskar Schlemmer, Dança do Bastão (1927).	48
Figura 8: Oskar Schlemmer, logo Staatliches Bauhaus Weimar (1922).	50
Figura 9: Frida Kahlo. The watching eye.	50
Figura 10: Frida Kahlo. Henry Ford Hospital.	51
Figura 11: Frida Kahlo no hospital pintando sobre o gesso / Foto de Juan Guzmán.	52
Figura 12: Auguste Rodin, Étude de Robe de Chambre pour Balzac (1897). Musée Rodin.	54
Figura 13: Henri Matisse e as folhas de <i>gouache</i> pintadas.	58
Figura 14: Lydia Delectorskaya e Henri Matisse no Hotel Regina em Nice, Circa, 1952 (Museum of Modern Art).	59
Figura 15: Matisse esboçando o mural <i>A Dança</i> . Coleção Barnes (1931).	61
Figura 16: Matisse realizando os estudos para a Capela de Vence.	61
Figura 17: Henri Matisse. Mantos e seus estudos em <i>papiers collés</i> . Capela de Vence	62
Figura 18: Mantos episcopais realizados por Matisse para a Capela de Vence.	63
Figura 19: Sol Lewitt. <i>Sentences on conceptual art</i> (1968).	69
Figura 20: Corina Kent, caligrafia de David Mekelburg. <i>Immaculate Heart College Art Department Rules</i> (1968).	70
Figura 21: Fotos dos 5 elementos (2021)	77
Figura 22: Elementos organizados sobre manequim (2020).	78
Figura 23: Elementos organizadas sobre parede (2020).	79
Figura 24: Desenhos expandidos na parede do quarto (2020).	84

Figura 25: Desenhos expandidos sobre o corpo (2020).	85
Figura 26: Exemplo de desenhos de traço feitos a partir de revista (2019).	88
Figura 27: Estudos de <i>line-up</i> a partir de formas do desenho expandido (2020).	89
Figura 28: Desenhos-colagem (2020).	90
Figura 29: Desenhos de observação / desenhos expandidos / desenhos-colagem (2021).	91
Figura 30: Desenhos de observação / desenhos expandidos / desenhos-colagem (2021).	92
Figura 31: Desenhos expandidos e desenhos-colagem: da Barbie a Beyoncé (2021).	93
Figura 32: Desenhos-colagem a partir de imagens fotográficas (2019).	93
Figura 33: Desenhos-colagem “sem corpo” (2021).	95
Figura 34: Professora Lena Santana em exercício de <i>moulage</i> .	98
Figura 35: Apresentação de uma coleção (2017).	100
Figura 36: <i>Moodboard</i> JÁ (2021).	102
Figura 37: Conjunto de <i>Moodboards</i> em aula de design de padronagem.	103
Figuras 38 e 39: Páginas dos diários de coleção de Christian Lacroix no livro <i>The Diary of a Collection</i> , de Patrick Mauriès (1996).	107
Figura 40: Coleção coletiva, Turma de 2019.	109
Figura 41: Processos de criação de Olivia Lodi para coleção MUTA, 2021.	111
Figuras 42, 43 e 44: Imagens editoriais da coleção MUTA de Olivia Lodi (2021).	112

*Se procurar bem, você acaba encontrando  
Não a explicação (duvidosa) da vida,  
Mas a poesia (inexplicável) da vida.*  
Carlos Drummond de Andrade  
Lembrete

# 1 Introdução

## Que corpos são estes e que lugar ocupam no espaço?

Esta é a história de duas perguntas, daquele tipo que contamos e ouvimos milhões de vezes: uma dupla de frases que juntas alteram a percepção sobre o fazer e o pensar – design, moda ou arte – e que, como o chão amarelo de Dorothy, nos guiam até aqui.

Era o ano de 1999 e participávamos do primeiro desfile em uma semana de moda “oficial”. Todas as peças, feitas com quadrados de *organza* de seda branca, montavam-se e desmontavam-se como estudos ou desenhos tridimensionais de roupas. No ateliê, fazíamos e desfazíamos as peças, como a possibilidade constante de se construir e reconstruir sobre si e sobre o outro.

Os amigos passavam pelo ateliê para visitar e ver o trabalho. Ao conversar sobre a maquiagem e o cenário do desfile, um amigo perguntou: *mas que corpos são esses e que lugar eles ocupam no espaço?* Ao buscar responder essas perguntas, conseguimos visualizar algumas decisões: as modelos seriam bailarinas, atrizes ou *performers*; sua maquiagem incorporaria a ideia de *croquis* ambulantes, o cabelo coberto com uma toca de natação branca e os pés com um sapato à maneira dos desenhos de moda como de uma sapatilha árabe comprada numa pequena loja ao lado de uma mesquita em Paris; os olhos levemente marcados por um traço branco, como um risco no papel ou uma lágrima que cristaliza. O cenário seria simplesmente a passarela onde as modelos-*croquis* atravessariam uma espécie de cubo-nave-luz. Ao final do espetáculo, sob o efeito da luz negra, uma modelo entraria com um vestido e sua imensa cauda, em um *look* batizado “a Noiva de Oz”, deixando os quadrados em evidência como uma estrutura fluorescente. Na volta, a cauda cobriria a passarela, como se do próprio vestido se fizesse o chão.

Todas essas ações foram de fato realizadas e desencadeadas pelas duas perguntas. Perguntas estas que parecem simples e fáceis de responder: que corpos são estes – imaginados, projetados, sonhados – e que lugar eles ocupam no espaço.

No entanto, suas respostas móveis e variáveis dão conta do inapreensível que caracteriza tanto o corpo quanto a moda.

Enquanto busca definições sobre o contemporâneo, Giorgio Agamben (2009) encontra na moda “um bom exemplo dessa especial experiência do tempo que chamamos contemporaneidade” (p. 66) e coloca a moda como algo que “se revela inapreensível” oscilando entre o “ainda” e o “não mais” (*Idem*). Já David Le Breton em *Antropologia do corpo* (2012), descreve o corpo como algo inapreensível, considerando que “nada, sem dúvida, é mais misterioso aos olhos do homem do que a espessura de seu próprio corpo.” (p. 8). O mesmo é termo utilizado para “definir” a moda (Agamben, 2009) e o corpo (Le Breton, 2012), a inapreensibilidade é, portanto, uma intersecção entre dois dos assuntos desta pesquisa. Assim, podemos pensar o desenho como o elemento que vai tornar possível rastrear, traçar, materializar, dar-a-ver essa inapreensibilidade.

Surgem então algumas questões: como ensinar a partir de duas coisas que são consideradas inapreensíveis, tanto a moda quanto o corpo? Como ensinar o inapreensível? Por que as pessoas precisam “aprender” o inapreensível? Na verdade, desenvolver a percepção do inapreensível pode ser importante para mostrar outras lógicas e compor uma inteligência do saber-fazer em constante transformação. Aprender o inapreensível pode ter grande importância para os alunos de design, sobretudo se este inapreensível se produz em trânsitos materiais. Um exercício de acessar o inacessível, aprender o inapreensível: esse desafio de falar à subjetividade de cada um e estendê-la ao outro. Ensinar moda pode ser um modo de ensinar a transgredir (hooks, 2017), perceber-se como sujeito, expandir-se e inventar comuns, criando laços, enlaces, redes e tramas.

A história parece curta, mas gigante a indagação que ela promove, uma vez que uma resposta completa seria algo impossível. Nosso trabalho se dá a partir da eterna vontade de brincar de respondê-las e, ao ensinar, disseminamos o desejo de perguntar mesmo sem saber a resposta. Contam-nos, inclusive, que o professor ensina aquilo que tem dificuldade em aprender.

Muitos dos alunos ao longo desses quinze anos já sabem e até riem, quando em, alguma das muitas aulas, repetimos a história, sempre narrada de um modo ligeiramente diferente. Com a graça que é recontar uma história, deixamos a pergunta assim em aberto, como ponto de partida para pensar uma coleção de moda,



mas que se abre para uma reflexão de como estar-no-mundo. Afinal, que corpos são estes? E que lugar eles ocupam no espaço?



Figura 1: Desfile Quadrados. Luiza Marcier (1999).

Fonte: Foto de Pepê Schettino.

Em um momento em que as pessoas confundem o próprio corpo com uma imagem forjada de si e tem seus corpos curtidos, domesticados, apagados, espancados, silenciados, controlados, medidos, examinados, robotizados, observamos a importância de incluir as múltiplas dimensões do corpo como prática projetiva no campo do design, de modo que ele seja compreendido não apenas como suporte de projeto, mas como sujeito criador e operador de linguagens e de regimes estéticos. É fundamental considerar o corpo em sua dimensionalidade física, em sua subjetividade e, ainda, percebê-lo em trânsitos entre o corpo coletivo e o individual. Acreditamos ser possível propor métodos e práticas que revelem um corpo singular em sua potência criadora: corpo vivo, pulsante, em movimento, expandindo à ideia

de uma pluralidade dos corpos. Buscamos, portanto, o corpo como “campo ampliado” e suas reverberações no design.<sup>2</sup>

Aquilo que se projeta em design comumente tem em conta o ser-humano, seu estar-no-mundo, sua relação material perpassada pelos princípios de utilidade e função. A participação do outro e a consideração *para quem* se está projetando recebe várias nomenclaturas, conforme diferentes metodologias: usuários, dada a relevância do uso; público-alvo, com ênfase em lógicas e grupos de consumo; parceiros, relacionando ao design participativo, entre outros. Ao adentrar as práticas do design de moda, percebemos o corpo como sujeito e, ao mesmo tempo, como dimensão projetiva. Afinal, na moda, a atividade projetual se dá *sobre, para e com* o corpo. Todo *projeto de moda* é também um *projeto de corpo*.

O problema desta pesquisa é verificar como, a partir de métodos e práticas de design de moda, pode ser possível engajar os corpos no pensar e projetar design, buscando estabelecer uma costura (ou um alinhavo que seja) em uma área de cesura que é esse entendimento do corpo. Segundo David Le Breton (2016), o corpo moderno

[...] implica o isolamento do sujeito em relação aos outros (uma estrutura social do tipo individualista), em relação ao cosmo (as matérias-primas que compõem o corpo não tem qualquer importância em outra parte), e em relação a ele mesmo (ter um corpo, mais do que ser o seu corpo). O corpo ocidental é o lugar da cesura, o recinto objetivo da soberania do ego (p. 9).

Ao perguntar como os métodos de criação em moda podem contribuir para a noção de corpo no campo do design, elaboramos a hipótese. Quanto mais os alunos de design estiverem em contato com as práticas de design de moda, mais eles serão capazes de se perceberem como sujeitos? Entender-se e projetar para corporeidades mais plurais e inclusivas?

Para tal, circunscrevemos nosso objeto de pesquisa às investigações acerca da relação moda, corpo e desenho por meio de métodos e práticas de design de

---

<sup>2</sup> O uso do termo “campo ampliado” é uma referência ao artigo de Rosalind Krauss, que descreve a virada epistemológica da relação da escultura com o espaço e, por conseguinte com o corpo, na arte do século XX. Ver KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). Gávea: Revista Semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC Rio, n. 1, 1984.

moda, ampliados para o campo do design, partindo da experiência de docência na disciplina Criação em Moda no curso de graduação em Design da PUC-Rio.

São objetivos gerais da pesquisa propor, dentro do campo do design, meios de traçar e retraçar planos de subjetividade, ampliar o entendimento dos corpos, produzir linguagem e, não menos importante, projetar um design mais plural e *in-exclusivo*<sup>3</sup>, com uma atenção à presença afirmativa de si em um corpo coletivo.

Em um primeiro momento, buscamos fazer um mapeamento a partir de uma revisão bibliográfica de conceitos. Na sequência, uma cartografia imagética a partir de atos do desenhar. Finalmente, propomos sistematizar um “certo” saber-fazer da moda, suas práticas e trânsitos em processos de criação, questionando como alguns princípios do design de moda podem ser transformados em métodos para ampliar a nossa percepção dos corpos dentro do campo do design como um todo.

O pano de fundo da presente pesquisa é a relação. Relação que se dá entre objetos, sujeitos, ações, corpos. Relação entre as relações. Essa possibilidade de fazer relação, se colocar em relação, ser em relação, onde trânsitos e caminhos são valorizados, associações, encruzilhadas, labirintos, linhas de fuga ou de força, até paradoxos. A pesquisa se constrói em percursos de deslocamento como construções elétricas neuronais que constantemente se refazem. Constelações e cosmos, das moléculas ao véu do céu: um ir e vir em que fora e dentro se articulam e se desdobram.

O tema é, portanto, a relação entre corpo, moda e desenho: queremos marcar a existência singular dos três elementos, mas também pontuar como eles operam de forma relacional no conjunto. Assim, podemos trabalhar a triangulação das operações entre corpo e moda, entre moda e desenho e entre corpo e desenho, mediadas pelo design de moda. Cada uma dessas relações estabelece um princípio de intersecção no qual cada elemento funciona e opera em conjunto. Se relacionamos A e B, sem incluir C, ainda assim C fica pulsando. Certamente a “força gravitacional” de C estabelece uma ligação com o conjunto A e B, que faz com que a esse conjunto não seja assim tão estável. Porque estar em relação pressupõe essa possibilidade em abertura de constituir linhas. Sendo assim,

---

<sup>3</sup> Aqui trazemos este termo porque acreditamos ter uma dupla tarefa: um design inclusivo no sentido de pensar na enorme exclusão social e desigualdade econômica em que vivemos, mas; ao mesmo tempo buscar o exclusivo (que não seja excludente) que se dá pela afirmação de linguagens que operem abrindo brechas na máquina de repetição dos corpos do “sistema moda”.

pretendemos trabalhar as agências entre os elementos, percebendo-os como uma tríade em constante movimento.

Aqui parece-nos apropriado fazer um parêntese para explicar o título da dissertação. A ideia “do corpo à moda”, como uma forma de chegar do corpo à moda, em que o desenho seria a ponte. Pensamos em incluir o desenho entre um e outro, alterando o título para “o corpo, o desenho e a moda” e formar uma tríade. No entanto, o desenho sempre nos pareceu constituir um trânsito livre entre o corpo e a moda, uma espécie de “livre corredor”, mais do que um dos eixos de um tripé. Assim, ainda que o desenho esteja na centralidade de nossa pesquisa, entre idas e vindas, no título, ele se faz presente não nomeado e subentendido, como rastro e traço que é.

Também, neste título, um movimento interessante se operou. Se nossa experiência enquanto designer de moda traria “naturalmente” a moda como ponto de partida, na pesquisa, invertemos e iniciamos com leituras de estudos sobre o corpo. Partimos do corpo para chegar à moda, e não ao contrário, como trabalhamos em nossas práticas como designer. Imaginávamos que a pesquisa pudesse ser também uma experiência corpórea, um percurso que tocasse o próprio corpo. Não imaginávamos o quão profunda esta transformação poderia ser e de que modo isso abriria a escuta dos nossos próprios corpos aos corpos das outras pessoas, estabelecendo um lugar de confiança, fruto de uma abertura à alteridade, a partir do reconhecimento do próprio corpo habitado e marcado. Para isso, foi fundamental a leitura de *O Corpo e seus símbolos* (2015), de Jean-Yves Leloup, que promoveu mudanças e percepções profundas, em camadas outras.

Nesse processo da pesquisa, também buscamos atos de experimentação física ou aquilo que chamam de “consciência corporal” e passamos por experiências que valem ser enumeradas aqui nessa Introdução. Indubitavelmente, deu o tom ao trabalho realizar a pesquisa durante a pandemia. Mesmo que não enunciado a todo o instante, o corpo passou a ser o assunto diário das medições, gráficos, estatísticas, sob discursos políticos, médicos e entrelaçamento entre eles. O corpo “regressou” para sua condição de parte da natureza, de onde há muito ele parecia cindido, podendo a qualquer momento ser invadido por um vírus incontornável. O corpo explicitou nossa precariedade e nosso espanto diante da nossa mortalidade.

Normas e saúde, possibilidades e impossibilidades de construção do comum a partir do corpo passaram a ser a tônica: cuidados, medo, restrições, mudanças em

todos os paradigmas do desejo que antes regiam nossas vidas. Ainda, uma experiência corpórea completamente nova das aulas remotas, de estar ao mesmo tempo em nossa própria casa, em uma sala de aula inventada e na casa de todos os alunos. Câmaras abertas ou não, desmancharam-se as últimas fronteiras entre o público e o privado, e nós: virtual e real, imaginário e simbólico. Além disso, notamos a importância de marcar os dias e as horas, quando repetidamente ficamos em casa, e a necessidade de se criar novos meios para tal. O tempo ganhou uma outra espessura, outra densidade.

Por outro lado, estar em casa permitiu, sem um deslocamento pela cidade – e com todo o deslocamento subjetivo – experimentar aulas que integrassem o corpo. As aulas de Dani Lima, Laboratório da Anatomia Sensível, foram uma etapa importante da pesquisa, para vivenciar aulas “de corpo *on-line*” e construir com isso uma sensação de corpo coletivo. Baseadas na técnica de *Body Mind Centering*<sup>4</sup> – BMC, além todos os exercícios não-verbais, Dani nos apresentava com assuntos da própria teoria e prática do BMC, parte de sua pesquisa de doutorado. Um dos pontos que nos marcou foi pensar sobre a “organização orgânica”, como mencionou Dani Lima, e na relação de suporte e contra suporte. No entendimento do BMC, os órgãos são suporte de nosso corpo anatômico e o contra suporte seria o sistema músculo esquelético. A experiência nos permitiu pensar o corpo sob outras lógicas, diferentes daquelas que nos são ensinadas, da escola ao senso comum, de que aquilo que nos estrutura seria nossa “estrutura óssea”.

Neste caminho que se cruza entre o corpo e a dança, é importante destacar a nossa participação no movimento “labaniano”, no núcleo criativo da Cia Regina Miranda e Atores Bailarinos, do Laban Rio, contribuindo como figurinista e designer desde 2011.<sup>5</sup> Em permanente diálogo com a diretora e coreógrafa Regina Miranda, trazemos conceitos-base: a relação corpo-espaco, a ideia do *continuum* entre o dentro e o fora (Miranda, 2008), e a intenção do movimento (Laban, 1978).

---

<sup>4</sup> “*Body Mind Centering* ou BMC é uma abordagem de movimento, corpo e consciência desenvolvida por Bonnie Bainbridge Cohen baseado nos conceitos de *embodiment* e a partir de princípios anatomia, fisiologia, psicologia, utilizando movimento, toque, voz e mente.” Tradução nossa a partir do site <https://www.bodymindcentering.com/about/>.

<sup>5</sup> Rudolf Laban nasceu em 1879 na Hungria e desenvolveu diversas pesquisas sobre os movimentos. Desenvolveu uma notação de movimento conhecida como Labanotation. Seu trabalho constitui um relevante campo da dança e do teatro. Regina Miranda, diretora, coreógrafa e analista Laban dirige o Laban Rio e faz parte Laban/Bartenieff Institute de NYC, desde 1975.

Juntas, elaboramos maneiras para “vestir o corpo de espaço”, como descreveu, de forma metafórica, a atriz e bailarina da Companhia, Marina Salomon.

A consciência de que nós professores temos um corpo, somos corpo e fazemos um uso específico deles foi um ponto de virada fundamental para o andamento desta pesquisa, como uma chave que vira e que passa a se tornar uma necessidade da prática de cuidado de si. Como quem, com a queda do avião, coloca primeiro em si a máscara para poder ajudar a colocar no outro que está ao seu lado. David Le Breton (2016) nos chamou atenção para isso, ao relacionar as categorias sociais e as “apostas simbólicas” que fazem uso do corpo e destaca as “profissões marcadas por uma responsabilidade tangível em relação aos outros (professores, enfermeiros, psicólogos, trabalhadores sociais, executivos, profissionais liberais, pequenos empresários) [...]” (p. 207).

Lembramos que Marcel Mauss (1974) fala de sua presença como corpo para argumentar a favor das técnicas corporais:

Olhemos, nesse momento, para nós mesmos. Tudo em nós é comandado. Eu estou como conferencista diante dos senhores e os senhores o veem em minha postura sentada e em minha voz, e me escutam sentados e em silêncio. Temos um conjunto de atitudes permitidas ou não, naturais ou não (p. 218).

No entanto, foi a leitura de bell hooks (2017) em seu diálogo com Ron Scapp, filósofo e professor, que primeiro nos trouxe a “presença do professor como corpo na sala de aula” de forma contundente e inalienável (pp.181-188). Nesse trecho do livro *Ensinar a Transgredir* (2017) em um diálogo de professores, bell e Ron conversam sobre a relação com o corpo em sala de aula. Mas não só. No mesmo livro, hooks nos aponta também a “teoria como um lugar de cura” (p. 85).

Como eu invejava a Dorothy de O Mágico de Oz, que pôde viajar entre seus piores medos e pesadelos para no fim descobrir que “não há lugar como o lar”. Vivendo na infância sem ter a sensação de um lar, encontrei refúgio na “teorização”, em entender o que estava acontecendo. Encontrei um lugar onde eu podia imaginar futuros possíveis, um lugar onde a vida podia ser diferente. Essa experiência “vívida” de pensamento crítico, de reflexão e análise se tornou um lugar onde eu trabalhava para explicar a mágoa e fazê-la ir embora. Fundamentalmente, essa experiência me ensinou que a teoria pode ser um lugar de cura (*Idem*).

## Estrutura da dissertação

A dissertação, de um modo geral, se apoia em um duplo eixo: uma revisão bibliográfica dos sentidos que tomamos por base dos conceitos de corpo, moda e desenho e, de outro lado, uma revisão da prática, a partir do registro e da documentação de experiências de ensino realizadas ao longo de 2007-2021 no curso de graduação em Design da PUC-Rio. É uma pesquisa aplicada, com uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório e descritivo.

Na Introdução ou Capítulo 1 descrevemos o tema, circunscrevemos o objeto, abordamos o problema, levantamos a hipótese e listamos os objetivos gerais da pesquisa. Fazemos uma síntese de algumas experiências que contribuíram para a pesquisa, inclusive o contexto de pandemia em que ela foi desenvolvida.

No Capítulo 2 buscamos levantar, mapear e analisar os conceitos-base da pesquisa: o corpo, a moda e o desenho, tendo como procedimento uma pesquisa bibliográfica de documentação indireta em fontes como livros e artigos. Ainda que tenhamos um desejo de realizar um mapeamento amplo de uma epistemologia sobre os estudos do corpo, esta tarefa se mostrou demasiado extensa para este momento da pesquisa. Desse modo, resolvemos compilar os caminhos percorridos, para que possam servir de estímulos para próximos viajantes.

O Capítulo 3 complementa a revisão bibliográfica do capítulo anterior em uma breve pesquisa imagética, bibliográfica e de documentação indireta, que parte de “imagens-situação”, que relacionam o corpo, o desenho e o pensamento em “atos do desenhar” nos casos específicos de Oskar Schlemmer, Richard Serra, Frida Kahlo, Auguste Rodin e Henri Matisse.

O Capítulo 4 é dedicado a compilar, descrever e analisar métodos e práticas desenvolvidos na disciplina Criação em Moda, do curso de graduação em design da PUC-Rio, entre 2007 e 2021, como uma pesquisa *ex-post-facto*. Este trecho da pesquisa, além de utilizar registros prévios e anotações de preparação das aulas, conta com exemplos de exercícios realizados em aula. Alguns métodos e práticas aqui descritos não se circunscrevem apenas nessas disciplinas, mas foram utilizados em outros ambientes do ensino da moda.

No Capítulo 5, alinhavamos as considerações finais da pesquisa e elencamos possíveis desdobramentos do projeto, que são múltiplos. Uma destas possibilidades

seria investigar como o corpo tem sido pensado, tratado e apresentado no ensino do design.

Essa dissertação de mestrado é feita *por e para* alunes e professores do curso design da PUC-Rio. Que ela possa constituir memória daqueles que caminharam por aqui e, ao mesmo tempo, apontar ressignificações futuras.



## 2 O corpo, a moda e o desenho

Ao propor métodos e práticas para representar os corpos dentro do campo de design, torna-se fundamental compreender de que corpos estamos falando. Neste capítulo, iremos levantar, descrever e analisar conceitos relativos ao tema, articulando definições contidas no objeto de pesquisa. Inicialmente, abrimos à possibilidade de se pensar um *saber-corpo*. Pela amplitude do campo, o projeto não contempla todas corporeidades. Não estamos investigando corpos celestes, corpos inanimados, mas aqueles que denominamos corpos humanos e, a partir daí, já predisõem uma extensão considerável. Da fisicalidade à subjetividade, o corpo em questão é vivo e movente. Sobretudo, aquele corpo revelado pela moda, aquele que se veste ou é vestido. Partiremos, então, para conceituar o termo moda, indicando escolhas e caminhos pertinentes. Finalmente, uma visão do desenho, que o propõe como ação. O desenho nesse caso não é apenas representação, mas gesto, movimento, trajeto; o desenho como um território crescente que vai, durante a pesquisa, auxiliar na constituição de corpos plurais.

A pesquisa parte sobretudo da relação entre moda, corpo e desenho. O corpo é observado, mas, sobretudo, o corpo é convidado a agir, ampliar-se, mover-se, comover-se, mobilizar-se e interagir ao se imaginar em desenho e em projeto. Por meio das práticas de desenho, o corpo se engaja na produção de linguagem, buscando expandir o entendimento de corporeidades na área do design. Alguns princípios da moda podem contribuir para a produção de subjetividade, não apenas do corpo que se mimetiza à natureza e ao coletivo, mas do corpo que se distingue e busca, ao se transformar, transformar o mundo.

### 2.1 Reencontrar o corpo

Em uma visita à reserva técnica do Musée Galliéra no ano de 2010, para a pesquisa do projeto do Museu da Moda, observamos Mme Corinne Dom, conservadora da coleção da instituição, descrever o processo de *mannequinage*,

como um modo de “reencontrar o corpo” (*retrouver le corps*). A *mannequinage* é o procedimento museológico ou expográfico em que se prepara o manequim para receber uma vestimenta sobrepondo nele camadas de entretelas, tecidos, enchimentos ou estruturas. Este “reencontrar o corpo”, algo que aparentemente poderia parecer uma alusão a Proust, em uma espécie de *em busca do corpo perdido*, traduz-se em princípios bastante práticos e materiais. Ao perceber que cada corpo veste uma roupa de forma diferente e imprime sobre o tecido o seu contato, torna-se fundamental haver uma preparação do manequim, ajustando-o às medidas (internas) da roupa. Como se entre a roupa, agora transformada em objeto museológico, e o manequim, com suas medidas-padrão, fosse necessária uma reconstituição daquele corpo agora ausente, mas de certo modo ainda presente nas impressões e traços – construtivos ou “deformativos” – que deixou sobre o vestuário.

É contemplar o fantasma sob o lençol. Este processo parece mais evidente se pensamos nas roupas estruturadas como os trajes do século XVIII ou XIX com suas anquinhas, crinolinas ou anáguas, em que o próprio ato de vestir pressupunha uma série de camadas “entre” o corpo e a roupa (exterior), *objetos-entre* com a função de mediação ao “reencontrar os corpos”. No entanto, o processo de *mannequinage* é necessário para qualquer indumentária que tenha se tornado objeto museológico. Mesmo trajes que não contenham camadas intermediárias necessitam de uma preparação, uma espécie de assentamento entre o corpo e o manequim. A ideia de algo que trabalha e se produz no “entre”, entre corpo e roupa, entre a pele e a roupa, como se fosse possível, a partir do interior da veste, com uma técnica de contramoldagem, reencontrar assim o corpo. O corpo e a roupa estão, portanto, sempre em relação. E aquele corpo, mesmo que não esteja presente, estará sempre aí subentendido, impresso na tessitura do traje.

A percepção deste “entre” como mediação relacional talvez seja uma boa síntese daquilo que poderíamos chamar de o espírito da moda. Roupa e corpo se constituem, imprimem um no outro uma relação material que produz subjetividade. A importância dessa descrição é reconduzir as discussões sobre moda e singularidades em uma abertura que vá além de uma expressão puramente visual de gosto, padrão ou “modas”. Sobre “modas”, utilizamos aqui a palavra para nomear o fenômeno que muitas vezes é descrito como moda: a percepção de uma tendência do vestir empreendida por determinados grupos ou sociedades, delimitando épocas

e geografias. Sem dúvida, esta percepção da moda como um fenômeno assim tão abrangente que poderia prescindir do próprio objeto roupa é algo atraente, como se o caráter filosófico e teórico da área pudesse vir da abstração de seu próprio objeto. Nós, no entanto, ao longo deste trabalho, procuramos retornar sempre ao objeto roupa ou, de forma mais abrangente, aos objetos do vestir, seus projetos e desenhos, para balizar aquilo que entendemos como moda, uma vez que acreditamos que a análise do fenômeno em seu caráter simbólico deve se dar a partir de sua materialidade.

Acreditamos, portanto, que ao buscar a relação entre o corpo e a moda – em processos de “reencontrar o corpo”, podemos estabelecer uma espécie de arqueologia dos corpos (Foucault, 1979), que relacione materialidade e subjetividade. Poderíamos ainda estender a uma arqueologia de si, percebendo como os objetos do vestir produzem modos de subjetivação e vice-versa.

## 2.2 Saber-corpo

*Na realidade, a impressão de que o poder vacila é falsa, porque ele pode recuar, se deslocar, investir em outros lugares...e a batalha continua. [...]*  
Foucault

O corpo se tornou urgente e, como efeito daquilo que é desejo ou necessidade, se prolifera em múltiplas vozes. Não que fosse assunto periférico: a escrita de Foucault já destacara, a partir da década de 1960, e aprofundara a centralidade do corpo para a compreensão das relações entre o saber e o poder. Neste assunto tão extenso – no sentido de abarcar uma heterogeneidade de entendimento – e tão intenso – no sentido de adentrar cada vez mais nossos próprios corpos, de que corpos estaríamos falando e/ou que corpos estaríamos propondo aqui? Que corpos mesmo estaríamos sendo?

Reconhecimento, entendimento e compreensão dos corpos são fundamentais nos dias de hoje. É posicionar-se. Todo entendimento de corpo é político, pois é por meio dele que se operam os controles e os estímulos, dos mais explícitos aos aparentemente inexistentes, aqueles sutis em que o poder se instaura sem que se perceba. Em uma genealogia dos estudos do campo, Michel Foucault afirma em *Poder-corpo* (1979):

É preciso, em primeiro lugar, afastar uma tese muito difundida, segundo a qual o poder nas sociedades burguesas e capitalista teria negado a realidade do corpo em proveito da alma, da consciência, da idealidade. Na verdade, nada é mais material, mais corporal, mais físico que o exercício de poder [...] (p. 147).

Tanto o discurso sobre os corpos quanto os corpos como linguagem se tornaram espaços de produção de saber e disputas de poder. Foucault, nesse mesmo texto, coloca que “é pelo estudo dos mecanismos que penetram nos corpos, nos gestos, nos comportamentos, que é preciso construir a arqueologia das ciências humanas” (*Op. Cit.*, p. 150). Arqueologia intrincada que dá conta de “efeitos e contra-efeitos” que chegam ao “tão complexo estado atual de forças e ao perfil contemporâneo da batalha.” (*Idem*). A questão que se coloca é como a arte e o design constituem (ou revelam) uma forma de produzir saber sobre o corpo e, para tanto, o método é rascunhar, rabiscar, arriscar qual contribuição podemos fazer para esta arqueologia. Para Foucault (1979), se o poder é forte “é porque produz efeitos positivos a nível do desejo – como se começa a conhecer – e também a nível do saber” (p. 148), e “se foi possível constituir um saber sobre o corpo, foi através de um conjunto de disciplinas militares e escolares” (*Idem*). Sabemos que este saber se estende a outros campos e atividades, como a medicina, a psicanálise, o poder jurídico, tão bem abordados pelo pensador. Mas indagamos como podemos produzir brechas e aberturas a partir da arte e do design nesta urgência em que o poder penetra a todo tempo nos corpos.

Enquanto tateávamos questões epistemológicas acerca de nossas pesquisas, nos foi possível desprender da hegemonia de projeto que todo designer traz “de fábrica”, ou seja, modos de agir e pensar que são fabricados por “dispositivos epistemológicos” ao longo de nossa educação e nossas práticas. Assim, procuramos ampliar o escopo epistemológico e indagar quais campos da arte poderiam contribuir para esta arqueologia: das artes visuais (ou plásticas) à dança, à arquitetura e à moda – tendo esta última um papel importante, uma vez que, colada aos corpos, a arqueologia dos trajes é materialmente incontornável e rica em possibilidades para esta pesquisa.

Em um mundo lotado de “coisas”<sup>6</sup>, os designers têm como *saber-fazer* imaginar e produzir coisas, possuindo, assim, uma certa *aisance*<sup>7</sup> material. Circulam pela materialidade das coisas, pelos processos e modos de produção, pelas construções e deslocamentos de significação. Poderiam então os designers assumir outras posturas para além de fazedores, ao se colocar entre coisas e palavras, no entrecruzamento entre corpo e discurso, visível e não-visível, como uma prerrogativa para se constituir um design crítico? Segundo Portinari & Nogueira (2016), a primeira coisa seria encarar que não há neutralidade na arte e no design, assim como não há neutralidade em linguagem.

Ora, se para Roland Barthes (2004) a linguagem não é jamais neutra, a ideia do design enquanto linguagem impossibilita que seus objetos sejam tidos como neutros, ainda que o ideal de materialidade construída pelo método científico pareça reafirmar esta ficção moderna, como aponta Bruno Latour (2014) [...] (*Ibid.*, p. 33).

Um design crítico pode abarcar o próprio design social se, a partir da leitura como Bruno Latour e a Teoria do Ator-rede, nos dispusermos a rastrear esse social, e não o tomar como algo dado, como uma substância. Latour (2012) propõe uma volta ao *socius*, na medida em que propõe uma sociologia das associações, em que a sociedade é uma construção, em que o social é a todo tempo reagregado e redefinido, como objetos que agem, humanos ou não-humanos, reiterando, portanto, a “expressividade” das coisas compreendidas em rede (*Ibid.*)

Apesar de ser um campo de saber extremamente ideologizado, as bases epistemológicas do design moderno sempre estiveram ancoradas sobre uma ideia metafísica de Verdade, inerente a todo e qualquer discurso científico, que Latour afirma não passarem de formas de se olhar para objetos, portanto subjetivas, frutos de disputas políticas. (Portinari & Nogueira, 2016, p .38).

Sendo assim, a “formação discursiva” encontra no design e na arte variadas possibilidades, da arqueologia à invenção, da visibilidade aos enunciados. Sobre a visão de Foucault, Jean Jacques Courtine (2013) afirma que se trata “sobretudo, de

<sup>6</sup> Em um mundo lotado de coisas, como o designer pode ser o pensador de aglomerados, processos, resíduos e restos? Outros pontos importantes a desdobrar: a relação que Bruno Latour faz no texto *Um prometeu cauteloso* entre objeto e coisa, coisa como agrupamento em Heidegger (Latour, 2014, p. 6).

<sup>7</sup> Utilizamos o termo *Aisance* para caracterizar o estado em que a facilidade é também um sentir-se à vontade.

reconstruir a partir de rastros de linguagens, os dispositivos dos quais os textos não são senão uma das formas da existência material. E, em igual medida, trata-se também de reconstruir práticas, de devolver vida aos gestos e carne aos corpos” (p. 57).

A volta ao corpo é uma forma de materializar a questão, mesmo aquela que se encontra em sua forma discursiva, como corpo do texto ou linguagem. O entrecruzamento entre coisas e palavras – visibilidade e discurso – faz com que os designers possam contribuir de uma forma crítica na “leitura” dos discursos de nossa época, atravessando e permeando os diversos estratos do saber. Para Deleuze ([1986] 2004), “os estratos são formações históricas, positivities ou empirismo. “Camadas sedimentares”, eles são feitos de coisas e palavras, de ver e de falar, do visível e do dizível, de praias<sup>8</sup> de visibilidade e de campos de legibilidade, de conteúdos e de expressões.” (p. 55, tradução nossa).

Esta relação entre as “praias de visibilidade” e os “campos de legibilidade” remetem ao texto crítico de Alain Findeli (2001) e sua conceituação de uma inteligência visual – *visual intelligence*. Segundo Findeli (2001), Gropius (1947) propunha uma ciência do design e um desenvolvimento objetivo de uma inteligência visual em seu artigo *Is there a science of design? À* ideia de Gropius, o autor adiciona a visão de Moholy-Nagy de que “a chave para nossa era é ser capaz de ver tudo em relação/relacionamento” (Moholy Nagy *apud* Findeli, 2001, pp 10-11, tradução nossa).

De certo modo, ao trazer estes dois pensadores-fazedores e educadores do design, Findeli constitui uma dupla genealogia que nos interessa em termos epistemológicos: (i) a possibilidade do design como campo relacional e (ii) este

---

<sup>8</sup> No original: “Les strates sont des formations historiques, positivités ou empiricités. “Couches sedimentaires, ele sont faites des choses et de mots, de voir et de parler, de visible et de dicible, de plages de visibilité et de champs de lisibilité, de contenus et d’expressions.” (*Idem*) Interessante como Deleuze articula visibilidade e legibilidade como praias e campos, duas maneiras-localidades de constituir o estrato. Em traduções brasileiras encontramos a palavra “plages” substituída por regiões ou até por páginas. (respectivamente Deleuze, 2005, p. 57 e Courtine, 2013, p. 58). Ao revelar imagens de paisagens, o filósofo nos transporta além da metáfora, pois produz um estado do saber que se relaciona às qualidades espaciais das localidades e joga com a duplicidade da palavra “campo”: que denota tanto um campo-paisagem-natureza quanto um campo do saber. A vastidão da praia como um descampado onde a luz estoura e vaza e, de outro lado, o campo como um entrelaçamento têxtil, entrelaçamento-texto, de tramas-vegetações. Ao mesmo tempo, no *Dictionnaire Etymologique de la Langue Française* a palavra *plage* se coloca como derivada do italiano *piaggia* podendo significar também *pays, coteau* (região ou colina). Vem do grego *plágios* que significa oblíquo (Bloch; Oscar & Wartburg, W. von (org.) *Dictionnaire Etymologique de la Langue Française*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950).

entrecruzamento entre visualidade e inteligência. Para além de uma ciência ou de um desenvolvimento objetivo, haveria um modo de inteligência visual que se produz como saber a partir do design? E buscamos responder, ou ampliar a questão, a partir desta citação de Rancière (2012), em um texto sobre a participação do design em um projeto moderno de configuração do sensível no “regime estético”:

O que me interessa é o modo como, traçando linhas, dispondo palavras ou repartindo superfícies, desenham-se também partilhas do espaço comum. A maneira como, reunindo palavras ou formas, definem-se não só formas de arte, mas ainda certas configurações do visível e do pensável, certas formas de habitação do mundo sensível. Essas configurações, que são ao mesmo tempo simbólicas e materiais, atravessam as fronteiras entre as artes, os gêneros e as épocas (p. 101).

Para desdobrar a questão da relação saber-arte-corpo, partimos dos desenhos, “‘linhas’, palavras, superfícies” como modos de produção de subjetividades, uma vez que o desenhar pode constituir esta intersecção de linguagem entre o saber da arte e o design, e, ao mesmo tempo, entre “palavras e formas”, “visível e enunciado” em busca de leituras e proposições de outras partilhas do comum e do sensível (Rancière, 2012).

Parafraseando Gropius e estendendo seu conceito de design como ciência, poderíamos pensar designers de moda como cientistas do corpo? E a pergunta reverbera sobre o que faz um saber tornar-se ciência? Podemos estender a inteligência visual proposta por Findeli a uma inteligência corpórea que abarque a moda? Cabe indagar, no entanto, se queremos mesmo que esse saber se torne ciência, ou nos é mais “útil” que ele possa ocupar essa zona de “gasto inútil” e de outras produções de subjetividade que não se calquem no modelo da *Verdade*. Ao pensar e fazer moda convidamos, assim, a olhar o corpo através do espelho, ajoelhar-se ao lado da modelo em uma prova de roupa, olhar de baixo, olhar ao lado, tocar no corpo com a roupa, dobrar tecidos e prendê-los pontualmente, silenciosamente, com alfinetes, medir bainhas, revirar avessos, deixar cair... ao contrário do que se pensa, a moda pode ser uma atividade que nos aproxima, numa relação de cumplicidade e confiança mútuas. Basta-nos olhar pelo buraco da fechadura do seu próprio fazer, ao invés de mirá-la apenas pelas imagens projetadas na passarela.



Figura 2: YSL em prova roupa (1962) / Foto de Pierre Boulat.

Fonte <https://br.pinterest.com/pin/104568022572077106/> . Acesso em: 10 fev.2022.

### 2.3 Saber-moda

A produção em série avança em direção a própria subjetividade dos corpos, onde o singular a todo tempo dialoga com as normas e os padrões. A questão do indivíduo como sujeito moderno se virtualiza: somos carne, osso e pixels em um capitalismo de algoritmo. Diferente do que se instituiu nos séculos XIX e XX, o corpo contemporâneo não se coloca mais como decalque de proporções e métricas pré-estabelecidas. Para além das perspectivas renascentistas, para além das dobras do barroco, para além dos corpos dóceis e “livres” da sociedade disciplinar, para além do idealismo construtivo da Bauhaus, no contemporâneo, o corpo aparece como pulsação ou como fragmento. Poderíamos, então, indagar que corpos são



estes, como eles se constituem ou se constituíram. De um lado as classificações de gênero se subdividem como o paradoxo de Zenão rumo ao infinito, de outro a percepção de outras cosmogonias redimensionam o corpo em sua relação com a natureza e a cultura, borrando antigos binarismos e dualidades. O corpo contemporâneo chega ao auge de se pretender ubíquo e desterritorializado. No entanto, faz-se necessário delinear as novas bordas dos corpos-conteúdos para que, em uma “multidão de singularidades” (Negri, 2004) seja possível pensar em outras visões do comum.

O fato é que precisamos dispor de meios, talvez até mesmo *hackear* dispositivos, para lidar com o corpo que passa a ser cada vez mais sujeito e objeto de controle e de poder: nosso desempenho físico e intelectual sempre medido, nossos desejos multiplicados e estimulados por fontes diversas, como se cobiçar incessantemente fosse de fato desejar. O que vemos é o nosso próprio corpo quase automatizado. Do corpo que se “revoltou” a partir da década de 1960 contra a “sociedade disciplinar”, “encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: ‘Fique nu..., mas seja magro, bonito, bronzeado!’” (Foucault, 1979, p. 146) .

Por mais inacreditável que possa parecer, aquilo que normalmente é criticado na moda, uma espécie de futilidade por se tratar “apenas” dos corpos pode, na verdade, ser o próprio antídoto, como uma espécie de *pharmakon*, remédio ou veneno, aos nossos tempos de físicos controlados, robotizados ou hiper-estimulados. A moda pode provocar esse *élan*, impulso erótico irruptivo, um contra dispositivo, criado dentro do próprio dispositivo de controle dos corpos e que, como um *bug* do sistema faz ampliar as fronteiras para além das normas da utilidade, da funcionalidade, da categorização e do desempenho.

A moda, como atividade de transformação, pode se colocar como campo para pensar sobre esse corpo contemporâneo e produzir, a partir da compreensão da sua pluralidade, uma presença afirmativa da existência dos desejos, um *Visto-me, logo sou*. Além disso, ao operar sobre a materialidade daquilo que entendemos como o fenômeno da moda, ou seja, ao aproximar o sujeito-corpo do objeto-roupa, é possível estabelecer práticas que religuem subjetividade à matéria, e repensar os próprios meios de produção como novas poéticas, ou mesmo outras formas de ação estético-políticas (Coletivo 28 de Maio, 2017).

A moda surge como um possível lugar onde o desenho encontra o corpo. Pode ser entendida como manifestação dos desejos de transformação, do individual ao universal. Ao estabelecer conexões entre a normatização e a contra normatização – este estar dentro e estar fora, simultaneamente – faz com que esse campo de criação seja uma síntese da linguagem contemporânea. A possibilidade que tem de articular os corpos, o espaço e o tempo em desejo promove fluxos relacionais no mundo, característica metonímica de associações em rede, viagem em diversas temporalidades, sem deixar de pensar e atuar sobre o tempo do agora. Uma mediação entre o particular e o geral e uma certa lógica dual, que permitem transitar entre esses dois polos, fazem da moda uma atividade que amplia o espaço por meio de brechas na nossa maneira de nos colocar no mundo. Seu paradoxo está entre evidenciar as “zonas cinzas de poder” e, ao mesmo tempo, criar modos e *modas* de questioná-las, expandindo as fronteiras das normas.

A capacidade de a moda lidar com os interditos e avançar na direção dos desejos pode servir de abertura para novos meios de engajamento na construção de visões mais inclusivas e híbridas. Ela se abre à natureza de um corpo mais fluido e diverso, e sua projeção se dá na possibilidade inventiva de se projetar enquanto sujeito a partir do vestir-se – seja na sua particularidade ou como “corpo” coletivo.

Do ponto de vista da própria materialidade do fazer-moda como construção de roupa, destaca-se o vestuário como uma segunda-pele, uma mediação entre o corpo e o mundo, uma vez que a roupa pousa sobre nós e com ela interagimos. As práticas do vestir ou aquilo que poderíamos chamar de saberes da moda desenvolveram um extenso campo de conhecimento ao longo de séculos, de saber-fazer característicos, que hoje, na contemporaneidade, muitas vezes ficam restritos àqueles que praticam e pensam a moda como profissão, seja na academia seja no mercado.

Até o século passado, era comum encontrar máquinas de costura em muitos lares e as vestimentas eram vistas como herança (Stallybrass, 2016). Algo desse *saber-fazer* era passado de geração em geração – nem que fosse ao menos para cerzir uma roupa, escolher um tecido, fazer um pequeno reparo ou remendo. Com a crescente industrialização e produção massiva de trajés, as reduções de custos de produção e uma suposta democratização do acesso ao mercado de vestuário, o saber-fazer moda enquanto produção artesanal de objetos minguou tendendo a zero, em todas as classes sociais. O “saber” da moda passou a ser confundido com o

consumo e determinado como convenções, estereótipos e padrões de beleza, exaltando marcas e produzindo *selfies* em escalas, cuja fruição se compara à velocidade com que são descartados, forjando incessantes imagens de si.

Por mais que todos nós – humanos ou *máquinas*– façamos parte da moda, ao nos vestirmos todos os dias, estes saberes não são mais percebidos como constituintes de nossa cultura em seu aspecto mais relevante, que é a compreensão da roupa em interação com aquilo que temos de mais precioso: nosso corpo, nossa vida. Buscamos, portanto, esboçar definições da moda que a consideram como possibilidade de transformação e afirmação da vida – religando-a aos corpos, não apenas como suporte físico das roupas, mas como produção de subjetividade e de desejo.

O livro *O Espírito das Roupas: a moda do século XIX* de Gilda Mello e Souza (1987) proporciona, simultaneamente, uma visão ampliada e uma base para pesquisas sobre os fundamentos da moda, reiterando que a mesma pode ser percebida sob muitos pontos de vista. Uma das atualidades do texto, publicado em sua primeira versão em sua tese de doutoramento da USP em 1950 e como livro pela Companhia da Letras em 1986, está justamente em incluir nos princípios que definem a moda os temas do movimento e do corpo. A síntese visionária da autora traz, em seu primeiro capítulo *A moda como arte*, a mobilidade como um dos quatro princípios da moda.

Na verdade, é o movimento, a conquista do espaço, que distingue a moda das outras artes e a torna uma forma estética específica (...) Arte por excelência de compromisso, o traje não existe independente do movimento, pois está sujeito ao gesto, e a cada volta do corpo ou ondular dos membros é a figura total que se recompõe, afetando novas formas e tentando novos equilíbrios (...) a vestimenta vive na plenitude não só do colorido, mas do movimento (*Ibid.*, p. 40).

Ao longo do texto, a autora aponta então a mobilidade como a característica que acompanha a nossa modernidade, não apenas a mobilidade dos corpos, mas também a dinâmica social. O século XIX começa, de acordo com Gilda, a evidenciar os desejos de corpos por meio de múltiplos desenhos de si, sobretudo na cultura feminina, diante do espaço urbano e mental que vai configurar o período.

Escrito pela primeira vez em 1905, e posteriormente publicado em 1919, o texto de Georg Simmel, *Filosofia da Moda*, é uma das obras seminais para compreender o fenômeno da moda. Se muito já foi pensado sobre o assunto no

âmbito da história, da antropologia e da sociologia, recorrer a Simmel (2008) é reconhecer certas bases para os estudos sobre o tema.

A sociedade para Simmel é analisada pela ótica da multiplicidade, da disparidade das relações, dos propósitos e desejos que, para o autor, surgem com a modernidade, a partir do momento em que os indivíduos se constituem para além dos “vínculos exclusivos dos círculos sociais” como as castas de corte ou das tribos e dos clãs. O indivíduo “descobre-se cada vez mais na encruzilhada ou na intersecção de muitos círculos com fidelidade diversas e por vezes antagônicas. Cessa o nexos entre lugar, parentesco e filiação religiosa” (*Ibid.*, p. 20) e faz crescer a individualização. De certo modo, o autor já está propondo, no início do século XX, uma fragmentação do sujeito e a capacidade de operar em diversas esferas ao mesmo tempo.

Em uma de suas primeiras definições sobre a moda, por analogia ao comportamento humano, Simmel (2008) coloca uma das mais importantes definições do seu princípio dual na qual “a história inteira da sociedade pode desenrolar-se na luta, no compromisso, nas conciliações lentamente adquiridas e depressa perdidas, que surgem entre a fusão com o nosso grupo social e o esforço individual por dela sair.” (pp. 21-22). E essa dualidade vai se complementar também na relação de forças que a moda promove nos indivíduos, entre a imitação e a distinção. Para o autor,

a moda nada mais é que uma das muitas formas de vida, graças à qual tendência para a igualização social se une à tendência para a diferença e a diversidade num agir unitário” e complementa “[...] unir e diferenciar são as duas funções básicas que aqui se unem de modo inseparável” (*Op. Cit.*, pp. 24-25).

As forças que tendem ao mesmo tempo a se aproximar e a se diferenciar nos levaram à leitura da obra *O Erotismo*, de Georges Bataille (2013). Afinal, inevitável pensar moda e corpo, as dinâmicas de imitação e diferenciação e não remeter à ideia de Bataille do erotismo dos corpos, dos corações e do sagrado como um desejo de continuidade em algo que se fez descontínuo ao nascer: um apetite por se fazer parte de um todo mais amplo, de se religar a uma ideia de coletivo (que é uma imaginação, uma construção) e que se “desarma” com nosso nascimento.

Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a

situação que nos prende à individualidade fortuita, à individualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecível, temos uma obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser. [...] o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda. (Bataille, 2013, p. 39).

Além dos conceitos de continuidade e descontinuidade, o autor acrescenta também a ideia do erotismo como afirmação da vida, do *gasto inútil*, dos interditos e das transgressões. O erotismo surge então como uma fricção e potência de vida, na qual a transgressão se coloca como princípio criativo e poético. E a moda, surge como uma espécie de *religare*, permanente *on-off* da Modernidade.

O “ainda” e o “não mais” da moda descritos por Giorgio Agamben (2009), o assemelhar-se ou distinguir-se e a dualidade dos pólos em Simmel (2008), a continuidade e descontinuidade de Bataille (2013) podem ser reagrupadas aqui como tentativas de descrever a “bomba reguladora” da máquina desejante tanto da moda quanto do capital. Dispositivo que opera no controle dos desejos, a moda é, ao mesmo tempo, a indústria que move a mola do consumo esgarçando os desejos de individualizar-se e “gestão” dos desejos coletivos, controle de fluxos e oscilações entre o particular e o geral. Tomando consciência da existência da máquina, nos cabe pensar e propor quem vai operá-la, e para que fins e de que maneira.

Nessa zona aparentemente fútil, trabalhamos com uma espécie de radar ou antena, que busca decodificar aquilo que chamamos tendências ou *zeitgeist*, o espírito do tempo. Articulamos todo o nosso aparato sensorial – a visão, o tato, o cheiro, o paladar, o olfato, a audição como um aparato cognitivo. É a junção intuitiva das informações, como em um “processamento humano dos dados”, no qual as percepções da moda e do “novo” operam. E essa percepção passa, atravessa e constitui nosso corpo e nossos modos de existência. Ela articula uma observação de tudo aquilo que é tendência, caminho, apontado como direção, mas também descobre os descaminhos, potencializa os acasos e os erros, o “para onde não se está indo agora”, porque, como numa gestão de fluxos, a partir desse outro lugar “da sombra” é de onde pode surgir um *novo* “novo”. Assim, a pesquisa pela moda é como o poema de Mallarmé onde “um lance de dados jamais abolirá o acaso”<sup>9</sup>. Fica subentendida a questão de como transformar essa contínua busca por abertura

<sup>9</sup> O poema de Mallarmé é “Um Lance de Dados” (*Un Coup de Dés*) e pode ser encontrado em MALLARMÉ, Stéphane. Poemas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

em um método: é possível? E assim, retornamos à questão posta na introdução que é como aprender e ensinar o inapreensível.

Como um desenho-projeto de corpo, sua lógica das métricas – as alturas, as larguras, aproximações ou extensões de cada época – conduz para além de um efeito visual de silhueta e de possibilidades ergonômicas, revelando também um desejo de corporeidade. Se por um lado, uma normatização vai atestar o que é belo e certo, por outro lado, como num fluxo contínuo, surgem novos afetos de produção de si, que avançam em relação às regras estabelecidas. Os corpos não são apenas representação de normas e valores: eles são agentes, que buscam ser e se constituir naquilo que é um constante processo. A relação moda-corpo-desenho pode possibilitar aos corpos ‘desejantes’ outras possibilidades que pulsam, não apenas como notação de um ato, mas como a possibilidade da ação em si.

Finalmente, do impulso transgressor, erótico e irruptivo, pensar como a moda – ou as práticas do vestir – podem nos colocar em ação para imaginar formas que nos envolvam em outras subjetividades e mundos. Para tal, passamos ao desenho como “exercício de imaginação” (Costa, 2020).

## 2.4 Devir-desenho: o corpo para além da representação

A dificuldade de uma revisão bibliográfica aqui é que não podemos tomar os próprios desenhos como texto. A potência do desenho é outra. No desenho, não estamos falando de escrita nem de texto, nem mesmo de prática discursiva. No desenho, não estamos falando. Linguagem que nos constitui sujeitos, sem dúvida, diferente dos atos da oralidade. Os desenhos trazem traços, resíduos, vestígios, índices, gestos de uma outra ordem. Não-pintura e não-escritura, o capítulo desenho é sempre um grifo à margem: que pouco se captura como objeto ou coisa, e se firma muito mais como esquecimento do que como ente. Seu fazer contém um fazer em desfazer-se e talvez esta efemeridade originária o aproxime assim da efemeridade da moda. O desenho é uma espécie de andar 7,5<sup>10</sup> e também “um quando tudo está confuso é para lá que eu vou.”

---

<sup>10</sup> Referência ao filme *Being John Malkovich* escrito por Charlie Kauffman e dirigido por Spike Jonze, onde supõe-se a existência de um andar intermediário entre os andares dos prédios, que possa funcionar como portal para outros lugares.

Segundo Costa (2013), “todo desenho é resultante de um desequilíbrio, de uma alteração de ordem plástica” (p. 100). É esta possibilidade de alteração e mudança que o desenho promove que vai nos interessar aqui como ponto de partida. Poderíamos até propor “o desenho como uma alteração da ordem prática”, ou seja, o desenho que transforma lógicas do mundo? O desenho surge como método de religar o corpo, o mundo e o pensamento, em uma forma criativa de entendimento do cosmos. Carlos Eduardo Félix da Costa (2020) coloca, em uma conversa, “o desenho como registro e índices de mundo, que permite a criação de outros mundos”.

No capítulo *Mãos Pensantes – consideração sobre a arte da imagem nas ciências naturais*, publicado no livro *Pensar a Imagem*, Horst Bredekamp (2015) revela justamente essa possibilidade constitutiva do desenho, trazendo como exemplo a importância da atividade nas descobertas científicas. Bredekamp (2015) nos narra como Galileu interrompeu seus estudos de medicina para frequentar a Academia de Artes de Florença, onde “aprendeu a dominar a perspectiva das superfícies irregulares” o que lhe permitiu “quando da observação da lua com sua luneta astronômica (...) dar-se conta do fato de que, contrariamente às regras estabelecidas da cosmologia, a superfície do planeta não era plana, mas tão acidentada quanto a superfície terrestre” (*Ibid.*, p. 144). Podemos perceber assim a prática do desenho como pensamento e construção de conhecimento.

Nas manchas e gradações registradas com a maior sensibilidade, que correspondem ao primeiro sombreamento do lado ensolarado da superfície lunar, pode-se imediatamente perceber o trabalho do pensamento pelo qual Galileu registrou sobre o papel a sua visão da lua e em seguida pintou na aquarela. Foram esses desenhos que provocaram a ruína da imagem platônica do cosmos e de suas estrelas perfeitamente esféricas (*Op. Cit.*, p. 147).

Incluir a multidimensionalidade dos corpos pode auxiliar a expandir o desenho para além de uma compreensão bidimensional. Sabe-se que o ato de desenhar envolve vários planos, assim como o ato de se observar um desenho. Entramos e saímos do desenho quando observamos; entramos e saímos do desenho quando o desenhamos. Subscrever o desenho a um determinado número de planos seria não perceber que o desenho é a própria dobra: a dobra de linguagem. Consideramos o desenho como potência: o desenho como uma força em si em que o corpo se dobra e se desdobra em linha, ponto, planos. Muito além de um

preenchimento do espaço com traços, ele é uma torção da imaginação: onde a criação se dá na relação entre o dentro e o fora, interior e exterior – é o desenho o próprio revirão.

Propomos que o desenho não é mera representação. O desenho é. O desenho é devir, um devir-desenho.

Devir não é certamente imitar, nem se identificar; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem “ser”, nem “equivaler”, nem “produzir” (Deleuze, 2012, p. 20).

Não por acaso, a filosofia de Deleuze & Guattari (2012) é permeada por linhas de fuga, zonas de intensidade, planos de imanência. Palavras que também poderiam ser utilizadas para descrever os atos de desenhar. A própria ideia de rizoma parte de uma série de desenhos realizados pelo educador Fernand Deligny, que trabalhava junto ao psicanalista Félix Guattari na observação de crianças autistas. O estudo de “corpos hipersensíveis”, por meio de desenhos, permite acolher devires em que a linguagem “tradicional” discursiva não daria conta. Seria o desenho uma espécie de algo-coisa ainda não capturado pela linguagem?

Se algo liga o desenho ao *design* é essa potência de ser ao mesmo tempo substantivo e verbo, constituindo-se como coisa e como ação. Segundo Oliveira & Couto (2014), “a palavra “design” em inglês é usada tanto como substantivo quanto verbo. Em sua função de substantivo, “design” geralmente se refere a algum objeto ou coisa. Como verbo, habitualmente se refere a um processo ou a uma série de atividades.” (p. 152). O desenho traz assim a abertura do significante. Não opera em uma posição determinada nas frases, mas nos ajuda a fazer deslizar posições e significados.

Do devir-desenho seguimos até a arqueologia da linha feita por Tim Ingold (2016) em seu livro *Lines*, onde encontramos o “desenho como aproximação de si para encontro com o outro” (Costa, 2020, em orientação). O desenho como um exercício de borda e de contorno, de alteridade, onde nos aproximamos ao traçar um objeto e à medida em que o desenhamos, nos damos a conhecer, e conhecemos este objeto. Por meio de exercícios e práticas de desenho, pode-se ampliar o entendimento dos corpos e perceber o desenho como lugar de reunião. Tim Ingold



(2015) nos pergunta “Será que as imagens não representam coisas, mas sim nos ajudam a encontrá-las?” (p. 284).

O desenho surge como o encontro da forma, mas também do encontro de si e do outro. Sempre presente como campo de linguagem no ensino de design, é base da linguagem de projeto. Do imprimir sua mão negativa nas cavernas pré-históricas ao próprio desenho de alfabetos e ideogramas que vão possibilitar a existência da escrita, a capacidade de grafar é parte de nossa inteligência visual e corpórea. O ato de desenhar, como o de escrever, envolve nosso corpo e nosso corpo se desenvolve em desenho. O desenho é ação, não apenas uma forma de apresentação, representação ou interpretação: o desenho é a própria presença – produção de presença – porque por seu meio prova que o gesto, como registro do corpo, é linguagem.

### 3

## Uma breve arqueologia do corpo na arte: atos de desenhar

Em exercícios para estudantes de design, enuncia-se comumente que trabalhar a matéria é *pensar com as mãos*. É uma bela frase que, certamente, amplia a compreensão do *cogito* para além de *cosa mentale* e inclui, no pensar, o trabalho material, dito manual. No entanto, por trás de toda abertura que a frase propõe, como uma espécie de condescendência – *vamos aceitar também o que é feito com as mãos* – ela não questiona as premissas racionais que são o pensar como a única forma de imaginar mundos. As mãos seriam as partes “mentais” designadas e asseguradas para permitir ao corpo entrar no jogo. O enunciado *pensar com as mãos* nos conduz ao desenho como uma forma de escrita<sup>11</sup>, em que a mão é ferramenta ou prótese em extensão da mente. Na modernidade, as mãos, representando o todo do corpo, restrito à mão, constituem o lugar passível e autorizado de conduzir e “encenar” a razão da nossa mente. Por isso, nesta breve e modesta arqueologia dos corpos na arte, buscamos imagens – ou obras – instigantes, no sentido de expandir nossa relação do corpo o pensamento e a matéria, ampliando a dimensão corporal e rascunhando sua complexidade.

Buscamos propor o ato de desenhar como uma forma de pensar com o corpo, assim como outras formas de pensar têm sido elaboradas. Por exemplo, o pensamento tentacular (*tentacular thinking*) proposto por Donna Haraway (2016) parte da forma do polvo, das aranhas e da imagem da Medusa e ressoa na poética da palavra tentacular, que Haraway apresenta como proveniente do latim *tentare*, que quer dizer “sentir”. Em um jogo de cama de gato, Haraway usa a investigação etimológica aliada ao deslocamento poético para nos dizer, nas entrelinhas, que o pensamento tentacular é, portanto, um pensamento-sensação, um pensamento sensorial: um pensar-sentir. No fundo, Haraway não está apenas adjetivando o pensamento como tentacular, mas está propondo um outro pensamento.

---

<sup>11</sup> Não que as formas de escritura sejam meros espelhamentos da razão e da mente. Muitos importantes estudos apontam pela corporeidade da escrita, e como a escrita se inscreve de vários modos em nossos corpos. Mas aqui queremos enfatizar a possibilidade de se ampliar o desenho como produção do saber para além do gesto manual.

De todas as tessituras que a autora constrói, a hifenização interna inventada da palavra *response-ability* nos traz uma outra dimensão da ideia de responsabilidade: responsabilidade como uma capacidade de resposta. Muito mais do que uma amarração ou ancoragem, a contínua atenção na possibilidade de resposta, de *fazer-com*, *tornar-se com*, *contornar-se*. *Response-ability* como um permanente *tai-chi-chuan*, texto têxtil, linguagem em ação. Acreditamos que o desenho, por ser ao mesmo tempo linguagem, gesto e ação, nos lança a *com-por* outros modos de pensar e desenvolver habilidades de resposta, ou responder com habilidade.

A partir do desenho, propomos algumas “imagens-situações” em que a arte produz saber e onde se desdobram questões: como, ao fazer arte, todo nosso corpo está engajado na ação – ainda que a pena ou o pincel sejam os instrumentos; como a relação do nosso corpo com a matéria pode vir de qualquer parte, qualquer poro; como o corpo é e está sempre em relação (em que a ideia do indivíduo aparece como ficção e o coletivo como possibilidade de maior fricção) – a arte permite revelar este corpo relacional que se dissolve e resolve em múltiplas intensidades e devires. O desenho tem uma existência imanente que o corpo engendra, em uma materialidade que produz modos de subjetivação variados, do desenhista ao observador. Vislumbramos o ato de desenhar com exemplos ou contraexemplos de uma existência que reúne corpo e desenho, fazer e pensar. O que podemos aprender a partir do corpo em “estado de desenho” vai alinhar todos os exemplos aqui compilados e analisados: desenhar como uma forma de ser e de desejar.

### 3.1 Richard Serra *is a verb*

Para uma primeira imagem-desenho, partimos do verbo. Se, no pensamento, há este lugar de encontro entre as palavras e as coisas – o visível e o discurso –, a arte também se constitui nessa conjunção. Richard Serra enuncia: *drawing is a verb*. E existe uma continuidade no desenho de Serra que investiga o discurso (a lista dos verbos) e o corpo (o desenho como ação): de certo modo é na ação do corpo que se produz linguagem. *A Lista de Verbos (Verb list)* (1967) descreve ações, métodos, operações, modos de fazer que são também modos de o corpo se relacionar com coisas, coisas com coisas, corpo com corpo, corpo e matéria. Toda lista é uma forma

de rememoração, mas também um sistema. Uma partitura. Contém a descrição de um programa<sup>12</sup>. Contém uma descrição que pressupõe um corpo que atue empreendendo forças.

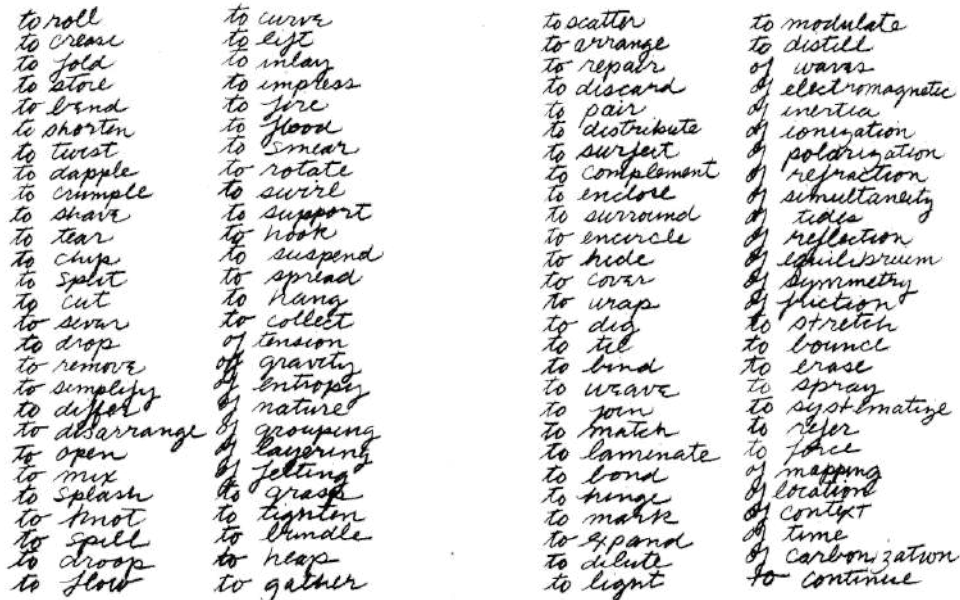


Figura 3: Richard Serra, Lista de Verbos (1967).

Fonte: Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/152793> . Acesso em: 10 fev. 2022

O desenho para Serra é ao mesmo tempo um verbo e um substantivo, uma vez que, na língua inglesa, a palavra *drawing* é “desenho”, mas também conjugação do verbo *to draw*. A frase *Drawing is a verb* marca o duplo sentido, mas também é uma forma de dizer que “desenho é desenhar” e vice-versa, e o que Serra faz é incluir o corpo e a ação dentro mesmo do desenho. O desenho é a própria ação, e não apenas o resultado dela. Assim, o desenho se desloca da qualidade de produto ou de representação, colocando-se como devir e como o ato em si.

Ao olhar a foto que mostra Serra desenhando com todo seu corpo, “sentimos” a materialidade do elemento utilizado em relação direta com o corpo do artista. Remete-nos às imagens das pinturas das cavernas – o sopro e a mão negativa – em que todo o corpo participava ao fazer o desenho, como uma impressão material de si. Marie José Mondzain (2015), em seu texto *A imagem entre proveniência e destinação*, “imagina” as operações realizadas nas pinturas das cavernas. Primeiro “a mão que repousa, se afasta, se separa e toma da rocha a distância de um braço.

<sup>12</sup> Utilizamos aqui a palavra programa como a ideia de atos nas performances (Glusberg, 2013).

A mão é aquilo que aproxima, toca e ao mesmo tempo rejeita e afasta.”. A segunda operação é o sopra: “o homem sopra, sopra sobre a mão que ele pousou.” E a terceira operação é o retrato. “o gesto de retratar a mão sobre a qual ele acaba de soprar aparece agora diante dos olhos do soprador, a imagem, sua imagem, tal qual ele pode vê-la, porque sua mão não está mais lá.” (*Ibid.*, pp. 41-42).

O desenho se realiza como ato performático. Um índice do contato entre as superfícies. Aqui o desenho é também dança, o desenho também dança. O riso que transborda, o prazer e o gozo dionisíaco da cena trazem o ato de desenhar para uma relação sensual, corpórea, para além de todo racionalismo envolvido e de toda medição do plano.



Figura 4: Richard Serra trabalhando.

Fonte: Disponível em <https://fineartmultiple.com/blog/richard-serra-prints-series/> . Acesso em: 10 fev. 2022.

Não que não haja medição em Serra, pelo contrário, sabemos que somente com um grande conhecimento de cálculo seria possível construir – e deixar de pé – edificar mesmo – seus labirintos de aço. Uma arqueologia do desenho nos remete diretamente ao conceito de *arkhé*, que lemos em Agamben (2009), ao tratar do contemporâneo como este lugar de fricção entre o moderno e o pré-histórico, onde a visão de futuro do *skyline* de Nova Iorque tanto se aproxima a uma visão arcaica da ideia de civilização (*Ibid.*, p. 69).

A edificação que bordeja o insustentável em Serra, nos limites tênues do equilíbrio, nas angulações do plano e sua inclinação em relação ao chão, nos labirintos que retorcem e distorcem por fora nossos caóticos “dentros”, na transformação da matéria rígida e pesada em formas sinuosas: esta capacidade de frisar o movimento que faz perceber o imperceptível (Deleuze, 2012). Algumas vezes, percebemos também carcaças de navios encalhados, sobras de civilização, das quais intuímos, como que por relação – no seco do branco<sup>13</sup> – a força netuniana do oceano. Força que nos coloca diante de uma imensidão – de mundo ou de tempo – da nossa relação corpo-espço.



Figura 5: Richard Serra, *Inside out* (2013).

Fonte: Disponível em <https://bordercrossingsmag.com/article/the-weight-of-history> . Acesso em: 10 fev. 2022.

### 3.2 Oskar Schlemmer: homem correndo em um círculo de ideias

O homem que corre, mesmo que em uma imagem estática, antes de qualquer coisa, é uma ode ao movimento. O corpo ideal é permeado e atravessado por um

<sup>13</sup> Branco cubo branco da galeria, branco praia, branco página.

círculo de ideias, que mesclam categorias e sentidos como um circuito de enunciados. Ainda que hoje possa ser percebido como uma nuvem pulverizada de palavras, o desenho e sua ideia de circularidade remetem à construção utópica de mundo. Nesta constituição, palavras e imagens circulam no mesmo plano. As palavras entram na disputa, com diferentes formatos, “tipos” e o homem em movimento revela, de certo modo, a relação com este corpo funcional e *maquínico* da modernidade, no qual corpo, sujeito, objeto se articulam.

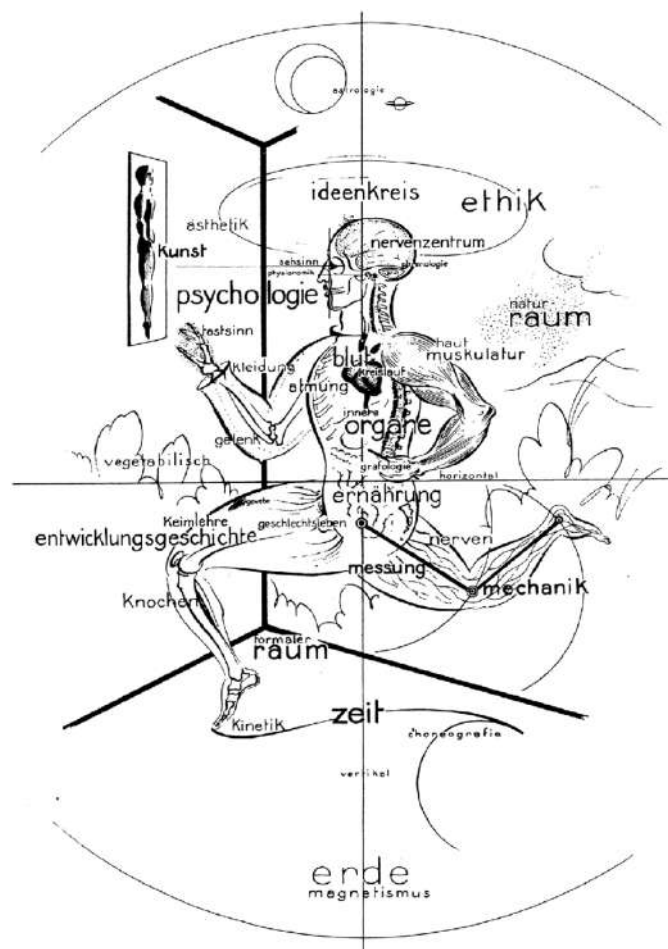


Figura 6: Oskar Schlemmer, O Homem no círculo de ideias. Arquivo da Bauhaus / Foto: Marcia Feuerstein.

Fonte: [https://www.researchgate.net/figure/Man-in-the-Circle-of-Ideas-Bauhaus-Archive-Oskar-Schlemmer-Der-Mensch-collection\\_fig1\\_333346358](https://www.researchgate.net/figure/Man-in-the-Circle-of-Ideas-Bauhaus-Archive-Oskar-Schlemmer-Der-Mensch-collection_fig1_333346358) em 10 fev. 2022.

Para Alain Findeli (2001), a ideia de “um homem correndo rodeado por um cosmos multidimensional e complexo” (p.11) expressa nos desenhos de Oskar Schlemmer é “a imagem que deve servir de base para o futuro da inteligência visual no design, uma vez que todo projeto de design se desenvolve entre os polos da

antropologia e da cosmologia.” (*Idem*). Aqui, como um complemento ao Capítulo 2, podemos pensar a inteligência visual neste entrecruzamento entre o visível e o dizível, entre palavras e coisas, regiões de “visibilidade” e “campos de legibilidade”, mas também ponte entre o *antropos* e o *cosmos*.

Para além da representação, todo trabalho da Bauhaus propõe, de certo modo, uma cosmogonia, pois pensa não apenas os corpos, os objetos, mas um projeto de mundo, como muito bem coloca Findeli (2001) em seus gráficos com os objetivos das diferentes escolas. Não por acaso, o nome que funda a escola reconhecida como pioneira e marco epistemológico do design é a casa da construção: Bauhaus. O designer, a partir dali, opera em edificar não apenas casas, habitat, como *habitus*, formas de se estar no mundo e formas mesmo de construção de si e do outro como sujeito. E para tal, torna-se fundamental perceber como o designer pode operar na construção dos corpos, e que, da “casa da construção”, possamos chegar a esse saber-corpo. O princípio da escola parte do pressuposto da elaboração de uma estrutura, ao mesmo tempo utópica e material. E o corpo é parte fundamental neste ideal.

A ampla visão da relação do corpo com o espaço e sua geometrização em uma percepção matemática do mundo já estavam presentes no homem vitruviano, nos estudos da figura humana de Leonardo da Vinci e posteriormente no *modulor* de Le Corbusier, nessa ideia do Homem como medida de todas as coisas. Percebemos no corpo desenhado por Oskar Schlemmer a ideia moderna de uma universalidade corpórea e utópica. Nas palavras descritas há, como um mapeamento, uma espécie de cartografia anatômica em relação ao espaço e o mundo. O corpo – e o mundo – como um lugar de funcionamento. O mundo e o corpo aparecem decodificados em palavras: discurso, linguagem. Uma descrição material e esquemática em que vários planos e corporeidades coadunam.<sup>14</sup>

Em outra imagem, Oskar Schlemmer demonstra a relação corpo-espaço com próteses ou órteses que expandem o próprio corpo e instrumentalizam partes e membros. O desenho no espaço é criado como um corpo-escultura, que pressupõe construção e equilíbrio de forças, articulação de eixos espaciais, que se constituem

---

<sup>14</sup> “Círculo de ideias, ética, astrologia, estética, arte, centro nervoso, sentido da visão, psicologia, fisionomia, sentido do tato, roupas, fonologia, respiração, sangue, ciclo, músculos da pele, órgão internos, grafologia, junta, vegetal, horizontal, nutrição, espaço natural, teoria dos germes, história do desenvolvimento, osso, vida sexual, medição, nervo, espaço formal, tempo, coreografia, vertical, cinética, magnetismos da terra.” Tradução livre das palavras que constam no desenho.



a partir das três dimensões. As linhas de força denotam que o desenho não é representação, mas um campo ou uma zona de intensidades que mobiliza o corpo e se constrói espacialmente. Não há como não relacionar com os estudos corpo-espaciais dos diagramas de esforço de Rudolf Laban, de como o movimento imprime e exprime desenhos no espaço e no ar (Miranda, 2008).

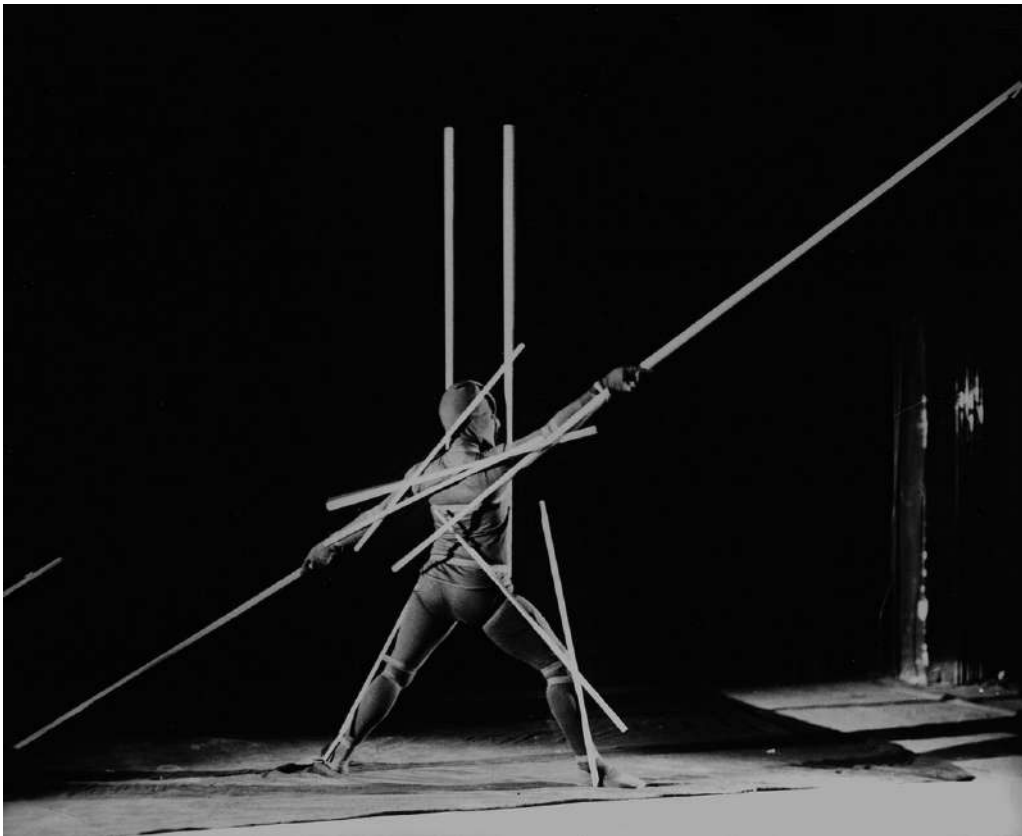


Figura 7: Oskar Schlemmer, Dança do Bastão (1927).

Fonte: Disponível em [https://www.researchgate.net/figure/Figura-7-Staebetanz-Danza-dei-Bastoni-Oskar-Schlemmer-1927-ca-Foto-Rudolph\\_fig5\\_340855860](https://www.researchgate.net/figure/Figura-7-Staebetanz-Danza-dei-Bastoni-Oskar-Schlemmer-1927-ca-Foto-Rudolph_fig5_340855860). Acesso em: 10 fev. 2022.

Ao ingressar na Bauhaus em 1920, Schlemmer fora ensinar escultura e pintura mural, ainda que seu tema fosse sempre o corpo no espaço. Com a realização do Balé Triádico em 1923, trabalho que já desenvolvia desde 1913, antes mesmo de entrar na escola, tornou-se mestre da oficina de teatro. Em 1925, com a mudança para Dessau, utilizava o teatro para realizar experimentos espaciais. A pesquisadora Marcia Feuerstein (2019) coloca que “a arquitetura na Bauhaus era originalmente revelada por meio do teatro” (p. 126, tradução nossa), uma vez que as aulas de arquitetura apareceram apenas em 1928, com a saída de Gropius. Para Ray (*apud* Feuerstein, 2019), “o teatro era a fundação para a arquitetura, a fantasia antecipava

a realidade, formação de identidade precedia a formação do ambiente físico” (p. 126, tradução nossa). A partir desta leitura, identificamos questões interessantes trazidas por uma corporeidade na formação de um designer: o espaço encenado, a potência ficcional e a busca subjetiva como pilares pedagógicos. “Dentro do escopo da pedagogia da Bauhaus, a existência deste curso no currículo demonstrava a importância colocada no corpo humano” (Rhee, 2007, p. 2).

Em 1928, Schlemmer passou a lecionar sobre o corpo humano em seu curso *Der Mensch* em “que combinava estudos visuais, biológicos e filosóficos para criar um conhecimento total do homem como ser social, corporal e espiritual” (Schlemmer *apud* Rhee, 2007, p. 2, tradução nossa). Segundo Feuerstein (2019), Schlemmer “decidiu criar e ensinar O Humano (*Der Mensch*) para os alunos, explorando as ideias que revelara na sua descrição gráfica *Homem no círculo de ideias*” (p. 126, tradução nossa), o que nos leva a pensar que o desenho funcionava também como um esquema sintético do curso, entrecruzando as palavras e o corpo como uma atividade programática, como vimos anteriormente na *Lista de verbos* de Serra.

Oskar Schlemmer teve um papel fundamental na inserção do corpo na Bauhaus, não apenas pelas aulas de representação, mas como constituição da imagem-síntese da escola: do ensino do teatro às festas, até à própria logo da instituição na sua fase em Weimar – uma marca que é o singelo e propositivo rosto de uma utopia.

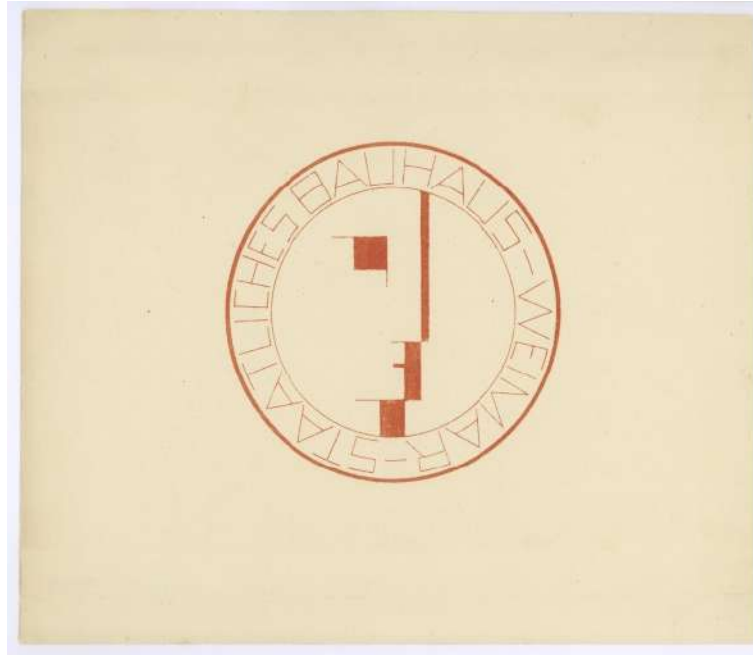


Figura 8: Oskar Schlemmer, logo Staatliches Bauhaus Weimar (1922).

Fonte: Bauhaus Archive. Disponível em <http://open-archive.bauhaus.de/> Acesso em: 10 fev. 2022.

### 3.3 Frida Kahlo: dentro do olhar, sobre o corpo

Do círculo de Schlemmer ao olho de Frida, passamos ao desenho como dobra (ou viagem) interior. Se todo desenho é uma forma de encontro e produção de modos de subjetivação, o dentro e o fora em Frida se costuram e misturam. Dentro do olho, vemos um mundo. Uma outra cosmogonia aparece, diferente daquele do Homem de Schlemmer, ou dos desenhos de qualquer idealização ou ideação moderna. Em Frida, o corpo aparece como extensão da natureza, sem a separação entre *cogito*.

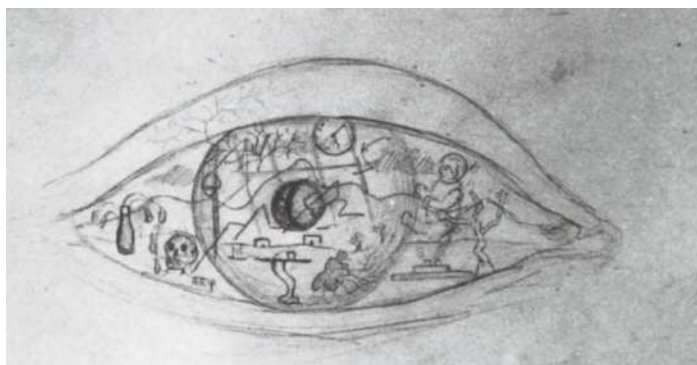


Figura 9: Frida Kahlo. The watching eye.

Fonte: Disponível em [https://www.fridakahlo.org/frida-kahlo-drawings.jsp#prettyPhoto\[image2\]/16/](https://www.fridakahlo.org/frida-kahlo-drawings.jsp#prettyPhoto[image2]/16/) Acesso em: 10 fev. 2022.

A horizontalidade de alguns desenhos se destaca, ante a verticalidade do homem de Schlemmer e das estruturas das obras de Serra. De Da Vinci ao *Modulor*, a síntese do corpo moderno é de um homem, vertical e de frente, como se essa posição fosse o lugar de neutralidade do que é o corpo humano (Portinari & Nogueira, 2016). Em Frida, o corpo se coloca em outras posições, talvez por conta da própria condição da artista que, devido a um acidente, passou parte considerável da sua vida deitada em uma cama ou se submetendo a diversas operações médicas. Em um desenho, vemos Frida deitada sobre uma cama ligada a seus órgãos especializados do lado de fora, revolvendo a interioridade do corpo (figura 10). Esta relação dentro e fora está a todo tempo presente, dissolvendo os limites do sonho e do real, da natureza e do corpo, do interior do corpo e da cultura, como em uma de suas pinturas em que o corpo da artista é atravessado (imageticamente e literalmente) por uma coluna arquitetônica. O projeto de um mundo construído aqui não é ideal, mas é algo que rasga o corpo da artista, algo que dói.

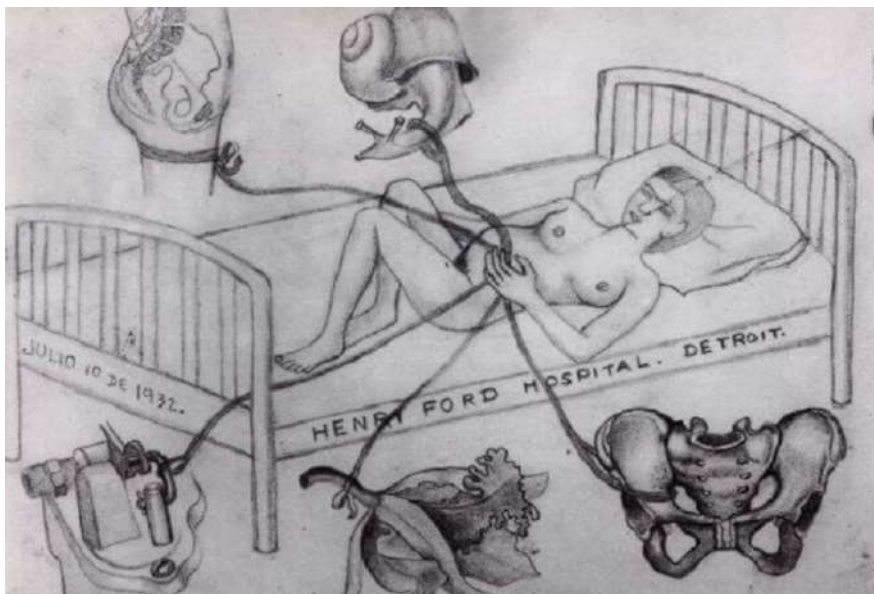


Figura 10: Frida Kahlo. Henry Ford Hospital.

Fonte: Disponível em [https://www.fridakahlo.org/frida-kahlo-drawings.jsp#prettyPhoto\[image2\]/7/](https://www.fridakahlo.org/frida-kahlo-drawings.jsp#prettyPhoto[image2]/7/). Acesso em: 10 fev.2022.

Difícil escrever sobre os desenhos da artista sem pensar (ou sentir) suas pinturas, pois talvez o elemento mais pregnante e material da artista seja a cor. Essa maneira de religar a cor à natureza e à vida já traduz muito do que seria essa visão latino-americana de uma outra cosmogonia. Se para Richard Serra a cor é quase sempre “preto no branco”, o enferrujado do aço é óxido e matéria. Em Frida Kahlo,

o colorido é matéria e acontecimento. É tanta materialidade, como se fosse testemunha de uma materialidade tão transbordante, de dentro e de fora, que não haveria como não pintar.

Muitas das suas mais conhecidas obras são autorretratos em uma afirmação de si. A arte e o corpo em Frida Kahlo são uma outra forma de invenção de mundo – de invenção de si – para além das utopias modernas. O próprio corpo, seus penteados e suas roupas – que ficaram cinquenta anos guardadas a seu pedido sem que fossem exibidas ao público –, até o gesso, que ao mesmo tempo aprisiona e “conserta” o acidente do corpo, são matéria e suporte para a invenção: desenhar sobre o próprio corpo sensual. Em uma pintura corporal ameríndia, o desenho pulsa como vida mesmo diante da consciência da dor e da morte. Até por isso, talvez mais viva e imanente: pintura, desenho, arte como afirmação da vida até na morte (Bataille, 2013).



Figura 11: Frida Kahlo no hospital pintando sobre o gesso / Foto de Juan Guzmán.

Fonte: Disponível em <https://www.phillips.com/detail/juan-guzman/NY000209/63> . Acesso em: 10 fev. 2022.

### 3.4 O casaco de Balzac

Pesquisar é encontrar-se com o acaso. Aqui o acaso de um casaco de gesso. Partimos de onde estamos, acreditando chegar a um ponto planejado, mas muitas vezes o meio do caminho nos oferece um desvio mais interessante. Ao preparar a apresentação *Corpo e o desenho em seus campos ampliados*, com Carlos Eduardo Félix da Costa, encontramos uma imagem surpreendente. A sequência da apresentação, definida por Cadu, a partir do texto *A escultura em seu campo ampliado*, de Rosalind Krauss (1984), começaria pela obra *Porta do Inferno* (1880-1917) de Auguste Rodin. Para buscar imagens desta obra, encontramos nos acervos do Museu Rodin uma documentação preciosa sobre o processo de trabalho do escultor. Para nós que criamos e projetamos, observar o processo do artista é muitas vezes um encontro com seu pensamento. Afinal, o fazer revela também uma forma de pensar. Não há um fazer em arte e design desenlaçado do saber, e vice-versa. Por isso, todo fazer é também um *saber-fazer*.

Encontramos os estudos de Rodin para a escultura em homenagem ao escritor Honoré de Balzac (1799-1850), intitulada *Monumento a Balzac* (1897), uma obra encomendada. Testemunha da virada do século, a escultura traz algo muito próprio do trabalho de Rodin que é essa capacidade de “registrar” o movimento. Impressiona-nos o gesto contido na obra, em que a representação do escritor é muito mais definida por sua postura e pelo rastro de seu movimento do que propriamente pela face. Há um corpo não retilíneo, que habita e se coloca em escultura.

Em todas as etapas de sua criação, Rodin estuda o pano que deve cobrir suas figuras nuas. Para Balzac, ele faz estudos com diferentes indumentárias como o redingote ou *robe de moine*. Mas Balzac é célebre pelo roupão que ele amava vestir para trabalhar na sua casa, e é com este aspecto que a Sociedade dos literatos deseja o ver representado.

Buscando exatidão, Rodin utiliza um roupão verdadeiro que ele coloca sobre seu estudo de corpo, depois ele dá ao tecido a forma desejada e o enrijece a fim de moldá-lo. Do molde é retirado um estranho fantasma de gesso, uma veste vazia que revela a posição do corpo que ele recobre. [...] (texto do site do Musée Rodin, tradução nossa).



Figura 12: Auguste Rodin, Étude de Robe de Chambre pour Balzac (1897). Musée Rodin.

Fonte: Disponível em <https://collections.musee-rodin.fr/fr/museum/rodin/etude-de-robe-de-chambre-pour-balzac/> . Acesso em: 10 fev. 2022.

Rodin consegue fixar a presença de Balzac segurando o casaco, a partir de um gesto escultórico. Molda um corpo não representado: um corpo ausente que se dá paradoxalmente pela presença da ação fixada. Vemos o movimento do gesto e, a partir disso, intuímos o corpo. O processo nos revela um corpo ali impresso, no movimento das dobras do casaco *robe de chambre*. Ainda que um Balzac ausente, a postura em uma certa diagonal e uma perspectiva levemente enviesada estão presentes no casaco armado, como um “clique” do caimento do tecido. A escultura anuncia este campo que se amplia para fora dos planos “tradicionais” da arte, para além da moldura, do pedestal, e se expande à própria carnação.

Neste monumento, em que Rodin trabalhou mais de dois anos, a roupa passa a ser a estrutura da formal da escultura. No estudo oco, presentimos um corpo, um pouco da maneira quando projetamos uma roupa para uma coleção. A tentativa de descrever o movimento, descrita por Rodin em suas conversas com Paul Gsell

([1911]1990), vai ser muitas vezes utilizada como linguagem na moda, tal como em roupas-esculturas de Rei Kawakubo para *Comme des Garçons* ou em trajes performáticos de um desfile de Hussein Chalayan, onde as modelos martelam seus trajes até quebrarem. Sem dúvida, o encontro fortuito deste estudo de obra nos abre a possibilidade de relacionar a escultura e seus processos – *moule, mouler*<sup>15</sup> – às técnicas de *moulage*, que é forma de construir uma roupa tridimensionalmente.

A suspensão do movimento que se dá em um registro da ação é descrita a Paul Gsell por Rodin ([1911]1990). Gsell em seus diálogos diz à Rodin que “parece haver um pouco de feitiçaria nessa ciência de fazer o bronze mover-se” (*Ibid.*, p. 54) ao que o escultor contrapõe que é muito mais difícil explicar como ele faz do que “animar o bronze” (*Idem*). Rodin sugere que se observe que “o movimento é a transição de uma atitude para outra” e complementa que “essa simples afirmação” é a “chave do mistério.” (*Idem*). Rodin lembra as transformações descritas na poesia de Ovídio ou na obra de Dante, em que Dafne se transforma em loureiro e Progne em andorinha ou uma serpente se transforma em homem e homem em serpente e nos conta que é “uma metamorfose desse gênero que o pintor ou escultor executa ao fazer seus personagens moverem-se” (*Idem*).

O artista não representa a pose, mas a “passagem de uma pose à outra. Em uma obra, ainda se discerne uma parte daquilo que já foi, enquanto se descobre em parte o que vai ser” (*Op. Cit.*, p. 56). Esta frase que enuncia o mistério do movimento em uma obra aparentemente estática poderia ser também uma tentativa de descrever a própria moda, como fenômeno, sempre suspensa e movimentando temporalidades.

### 3.5 Henri Matisse: *get up, stand up, cuts out*

Dos seus primeiros trabalhos de 1890 até os últimos em grande escala, Henri Matisse se destacou pela síntese que conseguia formular. Para o pintor foi

---

<sup>15</sup> Em francês: *moule* significa molde, *mouler* significa moldar. São processos recorrentes no processo escultórico. A técnica de modelagem tridimensional de roupas chamamos *moulage* que, se fôssemos tentar traduzir, o termo aproximado seria moldagem. A ‘*moulage*’ é, portanto, a moldagem escultórica do tecido em roupa. Poderíamos ainda investigar a etimologia do *moule* ligado ao mole, propriedade dos tecidos, trabalhar o maleável, o mole, o flexível, ou ainda ao molhado, que surge nos processos de moldagem e gesso. Sobre a técnica de moldagem utilizada pelo artista vale a leitura de seu diálogo com Paul Gsell sobre o tema, no capítulo *O Modelado* (Rodin, [1911]1990, pp. 41- 48).



importante criar métodos que trouxessem a prática para um fazer moderno. Nas séries de desenhos intitulados de Temas e Variações (*Thèmes et Variations*), o artista apresentava um método por ele desenvolvido e fundamental para caracterizar sua arte. Em um artigo sobre o mesmo, o pesquisador John Tchalenko (2009) nos descreve esse método.

Os Temas eram desenhos de observação feitos de carvão a partir de um modelo, cuidadosamente trabalhados, com o modelo pousando várias vezes, enquanto as Variações seguiam os desenhos do Temas e eram feitos de forma muito rápida, com caneta ou nanquim, a partir do mesmo modelo. As variações tinham uma característica de síntese, ainda que fosse possível reconhecer o modelo (p. 433, tradução nossa).

Essa sua capacidade de síntese é também aquela de criar intervalos e esquecimentos. “Nada é mais difícil para um pintor verdadeiro que pintar uma rosa, uma vez que antes de fazê-lo, ele precisa primeiro esquecer todas as rosas que ele sempre pintou.” (Matisse *apud* Sooke, 2014, p. 13). Característica reiterada por Roland Barthes (2005) em seu comentário sobre Matisse:

Penso em Matisse desenhando uma oliveira, de sua cama, e, ao cabo de certo tempo, observando os vazios existentes entre os galhos, para descobrir que, com essa nova visão, escapava à imagem habitual do objeto desenhado, ao clichê “oliveira”. Matisse descobria assim o princípio da arte oriental, que quer sempre pintar o vazio, ou melhor, que capta o objeto figurável no momento raro em que o pleno de sua identidade cai bruscamente num novo espaço, o do Interstício (p. 245).

Compreender o corpo em relação ao espaço é também uma forma de compreender os intervalos que o corpo produz neste espaço. Nossa presença se afirma também na construção desses “entres”, desses espaçamentos, nessa dissolução de uma identidade prévia. A consciência do corpo no espaço, incluindo os vazios, é uma forma de viver a espessura do tempo. Em Matisse, mesmo que o corpo passe, em alguns momentos, por uma aparente imobilidade – um estado de contemplação – o gesto, quando sai, é preciso e vigoroso, uma experiência presente na arte japonesa tão bem descrita por Bruno Munari (1997).

Também no campo artístico um produto feito com rapidez conserva toda a vitalidade presente no momento da concepção: as folhas de bambu de uma pintura chinesa ou japonesa são feitas num instante, apesar de terem sido observadas durante muito tempo. Observar por longo tempo, compreender profundamente, executar num

instante. Cérebro e músculos trabalham nas melhores condições: o produto sai vivo (p. 54).

Munari continua o texto dizendo que “a arte é um fato mental” e que se trata de encontrar uma “instrumentação justa” (*Idem*). Neste ponto, é interessante pensar que a arte pode ser ao mesmo tempo mental e corporal, mental e sensível e que, quando se trata de arte, não há como excluir o pensamento das vias de sensibilizar o mundo.



Figura 13: Henri Matisse e as folhas de *gouache* pintadas.  
Foto Lydia Delectorskaya. © 2014 Succession H. Matisse

Fonte: [https://www.huffpost.com/entry/henri-matisse-birthday\\_n\\_6390998](https://www.huffpost.com/entry/henri-matisse-birthday_n_6390998) . Acesso em: 10 fev. 2022.

Com os *cut-outs*, ou os *papiers collés*, ao “desenhar com a tesoura”, Matisse encontrou uma dimensão de rara precisão. Aos 71 anos foi acometido por um câncer agressivo que o fez ser submetido a várias operações e meses de internação, com muitas dores e sofrimentos. Tendo sobrevivido ao processo, passou a ter uma espécie de “segunda vida”. Por conta de sua imobilidade depois da operação, com falta de força abdominal e sem poder se levantar por muitas horas, o artista teve dificuldade de voltar a pintar. Por horas deitado em sua cama ou se locomovendo em cadeiras de rodas, Matisse pedia à sua assistente Lydia que pintasse por inteiro folhas brancas com cores saturadas de *gouache*. Então, com uma tesoura, o artista começou a desenvolver a técnica de desenhar recortando, “manipulando a tesoura com a destreza de um alfaiate que corta moldes a partir de um rolo de pano” (Sooke, 2014, p. 14, tradução nossa). Matisse usava também tesouras de bordado para formas menores e muitas vezes alfinetes de costura para prender as formas umas nas outras, fazendo as montagens dos desenhos. Lendo a biografia *Second Life* que narra essa parte pós-operação da vida do criador, o autor e crítico Alastair Sooke (2014) faz uma interessante conexão:

Desde pequeno, quando cresceu entre os teares a vapor da cidade de tecelões de Bohain-en-Vermandois, perto da fronteira da Bélgica no norte da França, Matisse

sempre amou tecidos. Sua nova técnica era em parte inspirada pela sua coleção de tecidos exóticos da Argélia, China, Congo, Taiti e outros lugares, especialmente uma muito amada cortina egípcia que ele tinha com espalhafatosas flores aplicadas (p. 14, tradução nossa).

Sobre o trabalho de “desenhar com a tesoura”, Matisse, que era um colecionador de pássaros, disse que “é o equivalente gráfico e linear à sensação do voo”, complementando que “as tesouras podem traduzir mais o sentido da linha que o lápis e o carvão.” (Matisse *apud* Sooke, 2014, p. 21).



Figura 14: Lydia Delectorskaya e Henri Matisse no Hotel Regina em Nice, Circa, 1952 (Museum of Modern Art).

Fonte: Disponível em <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-knight-matisse-review-20141023-column.html>. Acesso em: 10 fev. 2022.

Matisse já havia utilizado a técnica de recorte de papéis em outra ocasião, no processo de projeto do painel *A Dança*, como uma maneira de estudar as composições, pintando previamente largas folhas de papel com os tons que ele iria usar.

Enquanto Matisse desenhava e continuamente alterava suas figuras gigantes – usando um bastão com carvão amarrado em uma longa vara de bambu, que ele brandia, de acordo com uma testemunha, como uma vara de condão – peças de papel colorido era cortadas para caber nas formas mutáveis (Sooke, 2014, p. 16, tradução nossa).

A técnica da colagem a partir de folhas pintadas possibilitou a Matisse manipular (com as mãos mesmo) as cores que ele tanto buscou ao longo do seu trabalho. Ao comentar o projeto *Jazz* (1947), um livro feito a partir da reunião de diversos experimentos de “papéis colados”, o pintor chama as cores utilizadas de “vivas e violentas” (Matisse *apud* Sooke, 2014, p. 20), e conta que seu oculista sugerira o uso de óculos escuros para poupá-lo de cores tão luminosas que forçavam por demais sua visão. Depois, em trabalhos como *Oceania*, os *papiers collés* passaram a ocupar todo o espaço do quarto em sua casa em *Le Rêve*, produzindo um mundo imersivo como um sonho oceânico, lembrança de sua viagem ao Taiti em 1930.

Matisse narra que nunca se sentiu tão livre quanto na fase dos desenhos e trabalhos com a técnica de *cut out*. Intrigante que a expressão que ele utiliza para nomear o seu rigor excessivo antes da operação é sentir-se sempre como se estivesse com o cinto apertado (*belt tightened*) e que depois se sentiu livre e relaxado (*free and detached*) (Matisse *apud* Sooke, 2014). Uma das coisas que a cirurgia lhe tirou foi justamente a força abdominal que possibilitaria ficar longas horas de pé, esse cinto “natural” que nos forçamos a ter para estar no mundo.

Finalmente, as “imagens-situação” que nos fizeram escrever sobre Matisse são as fotos do artista realizando os estudos para o painel *A Dança* e aqueles para a Capela do Rosário, de Vence, cidade do sul da França, próxima a Côte d’Azur. Nas imagens, vemos uma demonstração da percepção espacial do pintor, por vezes singela e por outras feérica, Matisse em uma postura que convoca uma dança com o desenho. O recuo entre o espaço do desenho e o seu corpo: esse espaço de vazio, de interstício, que promove uma relação. O bastão de bambu com o carvão na ponta foi um dos instrumentos desenvolvidos pelo pintor para permiti-lo desenhar em grandes espaços, desde em que realizara em 1931 o mural *A Dança*, mas também o permitiu desenhar sentado ou deitado, depois de sua operação de câncer. Independente da posição ou do espaço dado, o corpo do artista busca pôr-se em movimento ao desenhar.

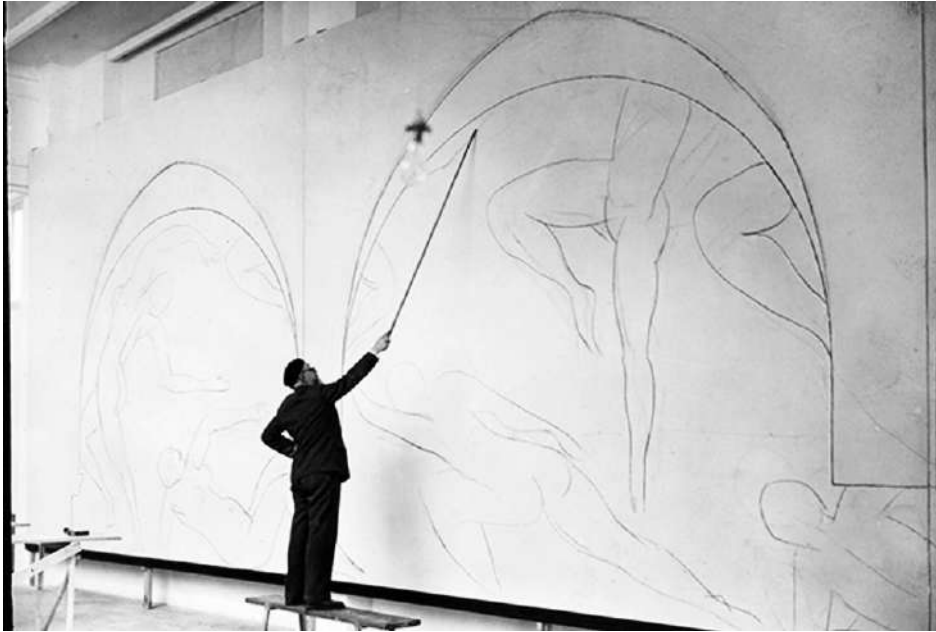


Figura 15: Matisse esboçando o mural *A Dança*. Coleção Barnes (1931).

Fonte: Disponível em <https://ahrc.ukri.org/newsevents/events/calendar/yve-alain-bois-whats-with-the-bamboo-stick/> . Acesso em: 10 fev. 2022.



Figura 16: Matisse realizando os estudos para a Capela de Vence.

Fonte: <https://www.theartpilgrim.org/pilgrimages-2/the-chapelle-du-rosaire-de-vence> . Acesso em: 10 fev. 2022.

Durante seu tratamento, Matisse esteve sob os cuidados da freira Monique Bourgois, com quem decidiu a empreitada de projetar e construir a capela, tendo se mudado também para Vence. A ermida demorou quatro anos para ser realizada, e, logo que a terminou, Matisse faleceu. O pintor realizou *todo* o projeto da capela. Os painéis são desenhos simples em preto sobre azulejos brancos e os vitrais se

resumem a três cores cujas formas desenvolveu a partir de sua técnica de *cut out*. Matisse projetou também uma surpreendente coleção de mantos episcopais, que estão guardados na Capela e que podem ser utilizados pelos padres para as cerimônias litúrgicas. Nesses trajes, vemos uma explosão de cores “matissianas” em roupas que são, simultaneamente, “pinturas” e *cut outs* em tecido. Segundo os que já visitaram o lugar, toda a ideia da Capela como obra se completa quando as vestimentas são utilizadas e a escala do corpo humano do sacerdote a ocupa colorindo e dando sentido ao espaço-cena do templo.

Matisse não era católico, tampouco religioso. No entanto, em seu trajeto, percebemos a resistência do viver por meio do trabalho, nem que fosse necessário inventar outros modos de existência. Se não fosse pelo traço, que se fizesse pelo corte. Henri Matisse, Frida Kahlo e tantos outros, nos fazem ecoar a pergunta de Deleuze (2013): “qual é nosso querer-artista irreduzível ao saber e ao poder.” (p. 121). Qual nosso querer-artista para bancar e atravessar a vida?



Figura 17: Henri Matisse. Mantos e seus estudos em *papiers collés*. Capela de Vence

Fonte: Disponível em <https://www.theartpilgrim.org/pilgrimages-2/the-chapelle-du-rosaire-de-vence>  
Acesso em 10 fev. 2022.



Figura 18: Mantos episcopais realizados por Matisse para a Capela de Vence.  
Foto de Jean Paul Gomis.

Fonte: Disponível em <https://divisare.com/projects/329724-jean-paul-gomis-aldo-amoretti-musee-chapel-matisse-vence> . Acesso em 10 fev. 2022.

Este é um primeiro brevíssimo mapeamento disto que nomeamos “atos de desenhar”. A tentação seria expandir continuamente a pesquisa. Com esses cinco exemplos buscamos demonstrar diferentes processos em que o artista se põe a desenhar com o corpo, com *todo o corpo* e faz, deste modo de desenhar, também um modo de desejar, existir e resistir, um modo de produzir-se em *poiesis*.

Para além dos exemplos escolhidos, outros artistas nos vêm à memória, em uma espécie de museu imaginário do “desenhar em ação”. Trisha Brown em seu habitar o espaço em desenho na performance *Drawing/ It's a Draw* (2008) ocupando o chão das galerias e museus, e subvertendo a primazia das paredes como superfícies das obras; os construtos *Drawing Restraints* (1987 – até o presente) de Matthew Barney, em que o desenho aparece como parte de uma interação restritiva e maquínica na ocupação do espaço.



As duas multiartistas russas Sonia Delaunay (1885-1979) e Liubov Popova (1889-1924), que tiveram trajetórias e caminhos bem diferentes – Delaunay em Paris e Popova na vanguarda russa e na fundação da *Vkhutemas* –, mas que se destacam como gênese fundamental da percepção do têxtil como uma camada imprescindível da utopia modernista de construção corpo-casa-espaço-mundo. A elas, somamos também Wassily Kandinsky e seus estudos de corpo a partir da bailarina e performer Gret Palucca (1926).

No Brasil, a importância de Helio Oiticica e o *Parangolé* (1964-1979), que coloca o corpo em movimento como parte constitutiva de sua arte; Lygia Clark e suas várias experiências corporais, como a *Baba Antropofágica* (1973) entre outras, que vão se desdobrar em uma arte que tangencia a terapia corporal, e; Lygia Pape, com sua obra *Divisor* (1968), que expande a ideia de corpo individual a um corpo coletivo em fluxo. São alguns dos exemplos da importância do corpo na breve arqueologia da arte: já não mais representado e representação, mas parte e participante do próprio ato artístico.

## 4 Métodos e práticas de criação em moda

O método deriva do caminhar: constitui caminho, segue-o ou atravessa. A palavra método tem sua origem etimológica no grego *methodos*, em que *metá* significa “por meio de, em seguida, através” e *hodós* quer dizer “via, caminho”. No ensino e no fazer artísticos, elaboramos metodologias. Contudo, há algo no método que é da ordem do inapreensível, intransferível e excepcional. Ainda que o percurso seja o mesmo, cada trajetória é particular, assim como o são os modos de andar. Por analogia, podemos pensar no que Roland Barthes (2012) escreve sobre o Texto como um “passeio em diferença”. Cada vez que entramos em uma paisagem-texto a percorremos de uma forma distinta. O método é sempre lançar-se a esse “passeio em diferença”. Já as práticas são aqui compreendidas como exercícios diários (ou quase) em uma ideia de repetição, ainda que sempre na diferença. Ao documentar certas práticas, pretendemos percebê-las como um conjunto, com dinâmicas maleáveis, capazes de imprimir um ritmo ao fazer. Em nossa pesquisa buscaremos descrever algumas diferentes formas de “preparar a caminhada”. *Que mapas e materiais levar? Que ferramentas? Que roupa vestir? Que sapatos calçar?*

### 4.1 Laboratório de criação em moda

A ideia de uma aula Laboratório de Criação em Moda<sup>16</sup> surgiu em 2002, a partir de um convite do Senac Rio. Na mesma ocasião, estreávamos no *Fashion Rio* com a marca À Colecionadora. Esse momento foi particularmente importante porque significava traçar ideias para ensinar moda e, ao mesmo tempo, criar uma moda que ocuparia as passarelas “oficiais”. O curso foi elaborado para ser ministrado de forma intensiva ao longo de duas semanas e alguns dos exercícios então desenvolvidos permanecem até hoje. Outros foram alterados, adaptados e

---

<sup>16</sup> Hoje não utilizamos mais o nome laboratório. Mas é importante deixar registrado que este curso nasceu desse desejo de uma prática artística-laboratorial.

transformados ao longo do tempo. Afinal, ensinar moda pode ser também uma maneira de “ler” e antecipar desejos do nosso tempo e daqueles vindouros. Esse primeiro curso funcionou como um ensaio premonitório do que estava por vir, traçando os passos iniciais rumo à atividade de ensino.

Desde então, dois princípios fundamentais nos acompanham: (i) que todos possam ser capazes de criar moda e desenhar roupas e (ii) que tudo (ou quase tudo) possa “virar roupa”. Sendo assim, desenvolvemos no curso o objetivo de fornecer meios de tornar a moda uma linguagem de criação acessível a cada um dos alunos, independente da sua formação.<sup>17</sup>

A disciplina Criação em Moda aconteceu em três momentos, entre 2007 e 2021, no curso de graduação em Design da PUC-Rio. Nesse período, participaram 227 alunos, tivemos nomenclaturas e códigos distintos, ocupamos diferentes salas e horários.<sup>18</sup> A aula Criação em Moda foi oferecida em diferentes formatos, sempre com uma característica particular às disciplinas eletivas, que acontecem como um “pacto de desejos”, diferente das disciplinas de grade de caráter “obrigatório” ou mesmo “optativo”. A ideia era de que a (in)disciplina fosse um ponto de encontro para os alunos estudarem corpo, desenho e moda.

Tivemos alguns casos em que recebíamos alunos de outros departamentos, que vinham frequentar uma eletiva e se abriam à “inusitada” possibilidade de trabalhar com moda: alunos que vieram de outras áreas como economia, arquitetura e direito, assim como outras habilitações do design para além do design de moda, e tiveram suas trajetórias transformadas por um “saber-moda”, chegando até a ir atuar no setor.

Pensamos nos alunos “memoráveis”, cujos trabalhos se destacaram à sua época. Trabalhos em que percebemos operar transformações em suas capacidades de produzir linguagem e mesmo produzir-se. Há também casos extraordinários, em que alunos cursaram a disciplina mais de uma vez, voltando como monitores. Isso

---

<sup>17</sup> Muito importante registrar aqui que o convite para desenvolver uma disciplina sobre moda no âmbito do ensino de design da PUC-Rio foi feito pela professora Adriana Leite e pelo então diretor do departamento, o professor Luiz Antônio Coelho. A primeira turma da disciplina, ainda em 2006, foi realizada em parceria com a professora Adriana Leite.

<sup>18</sup> Entre 2007 e 2009 a disciplina foi oferecida sob o código ART 1878, com um horário de 4 horas divididas em duas aulas semanais de duas horas. Nessa fase, a disciplina ocorreu por 6 períodos. (2007.1; 2007.2; 2008.1; 2008.2; 2009.1; 2009.2). Voltou a ser oferecida em 2014.1 sob o código de DSG1789 (2014.1; 2014.2; 2015.1; 2015.2; 2016.1; 2016.2; 2017.1) Em 2017.2, ela passa a ter o código DSG1763 e ser uma disciplina de 3 créditos (3 horas) ocorrendo uma vez por semana, sendo que a partir de 2018, por ser uma eletiva, como uma resolução da PUC, a disciplina passa a acontecer em apenas um semestre por ano (2017.2; 2018.1; 2019.1; 2020.1; 2021.1).

nos fez compreender a cadeira como um ateliê: um “lugar” de acolhimento em processo, para além do corte do período letivo. Configurou-se, ao mesmo tempo, como uma aula de criação e desenvolvimento de coleção e também um ateliê aberto, onde a moda é o assunto.

Os princípios acima descritos foram mantidos ao longo dos quinze anos em que ministramos o curso como disciplina eletiva na PUC-Rio, ainda que não descritos na ementa ou programa. Os enunciados nunca foram rígidos, sempre dialógicos e flexíveis como a matéria têxtil, formando um núcleo com um sentido, ganhando acréscimos e transformações a cada aula ou a cada troca. Como diz Bruno Munari (1997), “o professor deve ter a elasticidade e a rapidez de preparar as aulas como consequências das necessidades que vão se apresentando [...]” (p. 8).

“Tudo pode virar roupa” é a visão imanente do processo criativo. Para criar não é preciso ter um outro lugar para ir, um “algo idealizável”: aquilo “criável” já está aqui. Fazer moda e criar roupa promovem uma possibilidade de olhar por outros vieses, decodificar desejos, reorganizar os elementos já presentes, tendo como ponto de partida (ou de chegada) nosso corpo. Não apenas o corpo que vai ser vestido, mas o corpo que cria, a seu modo, uma relação com o tempo e o espaço e procede ações e operações estéticas.

Tomemos o sentido de “estética” como aquilo que acomete à sensibilidade, ao corpo – sensibilidade: *aisthesis* – e identifiquemos então, ainda que de maneira um pouco esquemática, duas “estéticas” possíveis, assumindo que estamos usando o conceito de forma distante do cânone. A primeira “estética” tem a ver com a definição de moral evocada aqui, quer dizer, um processo que marca, carimba, se inscreve nos corpos, amarrando todo o desejo a um sentido e a uma ordem de causalidades, instalando no pensamento uma crença através de uma dívida com o passado, verticalizando assim o pensamento e codificando toda a produção desejante de acordo com estes sentidos que são tomados como preestabelecidos, dados: a moral propriamente dita. O outro sentido de “estética” se refere a tudo que ao mesmo tempo antecede, excede e escapa a esta marcação: o corpo antes da codificação e da organização por qual ele passa. Fora de uma ordem de causalidades, sem nenhuma dívida com algum passado e, portanto, com algum sentido pré-determinado que deva ser “obedecido”, esta estética se refere, ao contrário, ao ato de abrir uma perspectiva de sentido graças a uma ruptura no tempo cronológico e teleológico. Ela produz uma espécie de desorganização e deshierarquização do corpo, mas ela é, ao mesmo tempo, o movimento que faz este corpo produzir sentido (Guéron, 2015, pp. 90-91).

Com essa breve tentativa de descrever nossas práticas, homenageamos uma teia de publicações e pesquisas de artistas-professores que, cada um a seu modo,

buscam traduzir seus métodos em formas de ensinar.<sup>19</sup> Também fazemos especial reverência aos processos de criação descritos por artistas, designers e estilistas, nesse desafio paradoxal que é tentar codificar métodos para se fazer arte. Apontamos o livro *Christian Lacroix: The Diary of a Collection*, de Patrick Mauriès (1996), reunindo os diários de bordo do estilista que, em um tempo pré-internet, revelou-nos os bastidores de seu processo de criação. Não poderíamos deixar de citar o filme *Identidade de Nós Mesmos* (título original *Notebook on cities and clothes*), de Win Wenders sobre Yohji Yamamoto (1989), que, como o próprio nome indica, é um filme-caderno de registro do processo criativo do designer e sua relação com a cidade, as pessoas, o tempo e a memória.

Na tríade dos designers de moda, dois livros sobre o trabalho de Yves Saint Laurent, como livros-filme, documentam uma sequência de imagens em páginas duplas, como um passeio por seu ateliê. São eles o livro *Début – Yves Saint Laurent – 1962*, com fotografias de Pierre Boulat e texto de Laurence Benaïm (2002) e o livro *Yves Saint Laurent: 5, Avenue Marceau, 75116, Paris France*, de David Teboul (2002). Posturas, processos, fazeres do que forma um “ateliê de moda” nos foram ensinadas por esses filmes e livros, acontecimentos generosos, que também buscam revelar o que tem por trás da magia da suspensão das passarelas.

Outras fontes de pesquisa se colocaram nesse trabalho, trazendo a ideia das listas: como transformar a “vertigem”<sup>20</sup> de entrar em ação no processo do criar e descrevê-la em um método. Certamente, estas listas são inúmeras e mereceriam uma pesquisa a elas destinadas. Mas ressaltamos três exemplos que nos foram apresentados ao longo deste trabalho: (1) *Sentences on conceptual art* (1968) do artista Sol Le Witt, (2) a *Management Memo*, da designer Armi Ratia da marca finlandesa Marimekko e (3) *As Regras do Departamento de Arte do Colégio do Coração Imaculado (Immaculate Heart College Art Department Rules)* (1965-1968), da designer-freira Corina Kent, criada por ela em aula em 1965 e caligrafada pelo aluno David Melkeburg em 1968.<sup>21</sup> Isso, claro, sem mencionar a *Lista de*

<sup>19</sup> Em especial, lembramos os trabalhos de Fayga Ostrower e Bruno Munari, pela maneira como são capazes de criar linhas de significação a partir dos elementos da linguagem visual e gráfica. As obras consultadas estão listadas nas referências bibliográficas deste trabalho.

<sup>20</sup> Aqui mencionamos a palavra vertigem também em uma breve referência a obra *Vertigem das Listas* de Umberto Eco. Em ECO, Umberto. *Vertigem das Listas*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

<sup>21</sup> Aqui queremos agradecer especialmente a aluna Giovana Romano, que cursou a disciplina Moda e o corpo contemporâneo, em 2021, e nos apresentou o trabalho de Corina Kent.

*Verbos*, de Richard Serra (1967) já citada anteriormente no Capítulo 3 deste trabalho.

Em um livro que conta a história da marca Marimekko, podemos ler que na grife “a linguagem era levada muito a sério, até nas cartas. E outra característica da formação de uma linguagem Marimekko eram os nomes dados às roupas e tecidos.” (Suhonen, 2004, p. 83, tradução nossa). Interessante pensar que estas listas e a articulação com as palavras, procedimentos, programas são de alguma maneira contemporâneas, da década de 1960 do século XX. Será que operam, portanto, como um reflexo da serialização da época: acreditar em uma ordem quase mecânica como possibilidade de descrever as ações de criação como “oper-ações”?

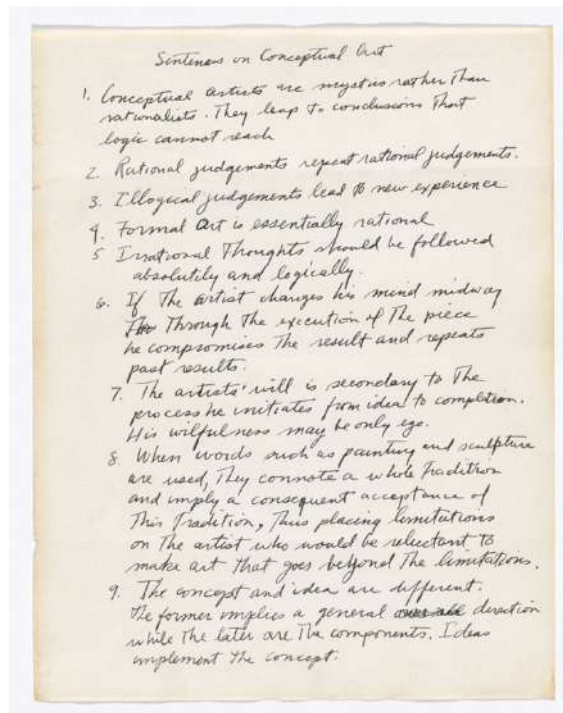


Figura 19: Sol Lewitt. *Sentences on conceptual art* (1968).

Fonte: Disponível em

[https://www.moma.org/collection/works/146945?artist\\_id=3528&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/146945?artist_id=3528&page=1&sov_referrer=artist).

Acesso em: 10 fev. 2022.

Para Armi Ratia, segue a versão em inglês que consta no livro que usamos de referência bibliográfica. O memorando original é uma página datilografia em finlandês: “MANAGEMENT MEMO/ IT’S GOOD TO REMEMBER/ 1. People/ 2. Ideas/ 3. Inner lighthouse/ 4. Dare to take the “blame”/ 5. No compromises under compulsion – not even then/ 6. Nimble wrist movements – gambler’s instinct/ 7. Your word is as good as your bond/ 8. Calculate carefully – act recklessly/ 9. Always keep three alternatives in hand/ 10. Talk straight, even if it is difficult/ IT’S GOOD TO AVOID/ 1. Old path/ 2. Day-dreaming/ 3. “Wise counsellors”/ 4. Holidays in the sun/ 5. Inflamed obsessions/ 6. Fear of making independent decisions/ 7. Faith in rear mirrors and past opportunities/ 8. Managerial patent medicines/ 9. Forgetting people/ 10. Taking this to serious, at least yourself.”

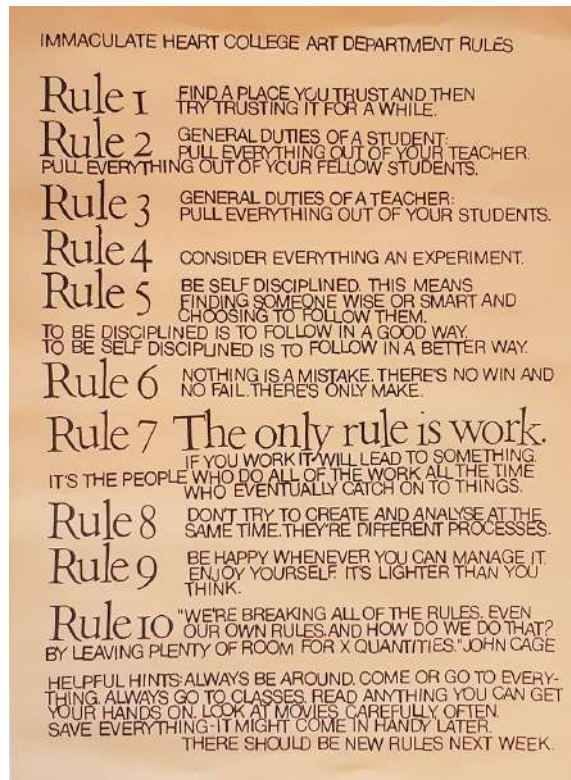


Figura 20: Corina Kent, caligrafia de David Mekelburg. *Immaculate Heart College Art Department Rules* (1968).

Fonte: Disponível em <https://391.org/manifestos/immaculate-heart-college-art-department-rules-1965-1968/>. Acesso em: 10 fev. 2022.

Outra importante referência para as aulas é um diálogo de Frank Gehry com Sydney Pollack, em um documentário sobre o arquiteto intitulado *Sketches of Frank Gehry* (2006). Em uma cena, Gehry começa mostrando um desenho feito em planta e, na sequência, levanta e passeia pela sala mostrando uma “coleção” das maquetes dos prédios. A câmera registra as maquetes e notamos que são feitas em vários materiais e formatos: de madeira, de metal, maquete pequena, maquete média, ‘maquetão’. O arquiteto nos conta que o mais importante quando ele está projetando ou criando um prédio – no nosso caso seria uma roupa ou uma coleção – é saber que ele não está criando aquela maquete em si, mas que a maquete é mais uma ferramenta (ou um índice?) que vai, em relação, permitir projetar aquele prédio.

Frank Gehry: Nós vamos constantemente da planta ao modelo e vice-versa. Fazemos muitas plantas, aí testamos na maquete, nascem formas, nós as estudamos, percebemos oportunidades. Aí voltamos e reagrupamos para ver como funciona. É dar e receber porque se a planta não funciona lá também não funciona. [...]

Frank Gehry: Eu sempre trabalho em duas ou três escalas ao mesmo tempo. É mais realista.

Sydney Pollack: Por que mudar a escala o torna mais real?

FG: Porque na minha cabeça me faz pensar no prédio real. Eu não me enamoro com o objeto da maquete.

SP: Sim, você poderia...

FG: Poderia ser como uma jóia.

FG: Isto (apontando para a maquete) poderia se tornar o objeto do desejo, o que eu não quero que aconteça (Gehry & Pollack, 2006<sup>22</sup>).

Quando transitamos entre técnicas e ferramentas, o projeto se dá na suspensão imaginária do encontro entre as diversas práticas. Estamos elaborando algo que não está ali, que ainda não é. Algo que está em outro ponto que não se fecha em uma única representação, mas é a esse outro ponto – o prédio real? – a que todas as representações podem remeter.

Na sequência dos exercícios de um curso, cada um deles toca em um ponto. Alguns alunos vão notar mais facilidade em um, outros em outro. Por isso, trabalhamos com uma variedade de práticas, técnicas e ferramentas. Quando projetamos é importante pensar não apenas no resultado do exercício em si, mas nas relações entre os exercícios, o que conseguimos “apreender” e transportar de um exercício para o outro, ou seja, de que maneira uma prática pode criar uma zona de questionamento para outras experiências. Como as práticas reverberam umas nas outras? Os exercícios vão articular linhas a partir de um centro, que é sempre um centro nosso, e trabalhar em expandir a linguagem que passa por cada um de nós. As práticas podem ser as mesmas, com enunciados iguais, mas cada pessoa responde de forma distinta. As pessoas podem ter tempos diferentes, dificuldades ou facilidades distintas. É absolutamente “normal” que o normal seja a própria variação e a diferença: a aula funciona para flexibilizar as ideias de norma.

Por outro lado, é interessante se constituir como turma, em um coletivo de diferenças e trocas. Numa aula de criação, entramos muito “desarmados”, sem o anteparo de um assunto, um objeto, um projeto. Somos nós criando: nos colocamos, nos expomos. É muito importante, portanto, zelar por esse lugar de compartilhamento e de escuta do outro, em um aprendizado enquanto grupo. Por isso em algumas ocasiões, incluímos no curso a experiência de exercícios de criação coletiva.

---

<sup>22</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=83oonyplYZQ&t=2061s>. O trecho se encontra em 18'30/19'50 do vídeo.



Aqui lançamos uma pergunta: qual a relação do tempo da disciplina com o tempo do mundo? De que modo o que acontece no mundo reverbera na criação dentro de um curso e vice-versa? Haveria um arco histórico da disciplina desde 2007? Estas perguntas mereceriam um aprofundamento, mas em linhas gerais, podemos dizer que, em 2002, partimos de um conceito de criação a partir do indivíduo, da ideia de marca e autoria e, com o avançar da prática, fomos abrindo espaço para construção de uma percepção e criação coletivas. Os tempos mudaram, e, talvez, as urgências de aprendizado também.

Finalmente, o fato de ser uma pesquisa *ex-post facto* coloca, de certo modo, um ponto – ponto final, pin, alfinete? – nesse momento de agora. É uma celebração-inventário – ou a compilação de uma série de invenções catalogadas. Esta pesquisa retrospectiva não é um *flashback*, está mais para um *fast forward*, porque nos interessa saber onde ela vai desaguar, transformando-se ainda mais uma vez. Quando casualmente nos encontramos com ex-alunos do curso, procuramos uma “atualização afetiva”. Saber onde estão, como estão, “dar um oi”, contar um pouco também como estamos hoje. O tempo das aulas e do aprendizado pode se dar dentro de uma cronologia, de uma grade, de prazos, situadas em um período determinado, mas o que temos de memória e resíduo é de tal modo estruturante que nos acompanha na vida, com uma temporalidade totalmente outra, com acessos que podemos fazer de formas não lineares, não transparentes. Constituem-nos como uma teia, uma trama com seus elos, pontos de conexão que se iluminam e reverberam, em momentos muitas vezes inexplicáveis até, na *maravilhosidade* dos encontros entre *Chronos* e *Kairós*.

Nós, que seguimos esta trilha ao longo de tantos anos, apresentamos agora este breve índice afetivo de experiências partilhadas. Não se trata de redesenhar ou redescrever o método. Sabemos da importância do enunciado para efeitos educativos. Como enunciar? Que palavras usar? Toda vez que é necessário resumir a disciplina em um programa, esta questão se coloca. Contudo, este é um momento-lugar de enunciar de outra maneira, não como instrução, mas como síntese poética da experiência. É uma forma também de renunciar a tudo aquilo que a disciplina já foi e permitir se ampliar em algo novo. Afinal, conquistamos na proporção do abandono (Costa, 2021, em orientação).

#### 4.1.1 Os cinco elementos: pontos de partida

Avisamos ao leitor que aqui, precisamente neste ponto, começamos a descrição do nosso método. Um exercício elástico e poético foi necessário para conter algo que sempre se deu de maneira fluida, em camadas diversas de tempos, ações e trocas. Buscamos utilizar uma linguagem sintética, o que, muitas vezes, foi também um exercício de abstração e desapego. Como descrever um método de aula sem ter a parte principal que é a ressonância da alteridade? Recolhemos, portanto, anotações, notações, composições, miradas, índices. Ao escrever o método utilizamos por vezes subtítulos em negritos, que criam tópicos ou marcos por onde gostaríamos de percorrer.

O primeiro exercício consiste em perceber nosso corpo no mundo, nosso corpo como parte e extensão do mundo. A relação do nosso corpo, nossos afetos com os elementos que estão ao redor, mas que também estão dentro, reverberando na construção de nossa subjetividade, a partir daquilo que a cada dia nos afeta e nós afetamos. Um olhar, um recorte, um passeio por 05 elementos que percebemos e decidimos reunir - colher, compilar, colecionar - ainda que sem "aparente" intencionalidade. Chamamos de elementos: podem ser objetos ou podem ser algo que se tornará objeto uma vez que escolhemos, mas que antes poderia constar em outras categorias, como o vento, a luz, uma sombra - e por que não, um som, um cheiro, um gesto. Faz parte da proposta registrar de algum modo cada um desses 05 elementos por meio de uma imagem, uma foto (Este é o enunciado com que adentramos a disciplina Criação em Moda DSG 1763, em seu último semestre, em 2021.1.)

Por trás do enunciado, temos em mente o “mantra”: “tudo (ou quase tudo) pode virar roupa”. Delineamos assim o espaço-imaginário do curso – um campo, dentro do qual, toda prática remete ao saber-fazer da moda e à especificidade de sua *episteme*.

Do grego *episteme*, “conhecimento”, de *epistasthai*, “entender, saber fazer”, literalmente “ficar sobre”, de *epi*, “em cima, sobre”, mais *histasthai*, “estar de pé, ficar”. Uma coisa que nos intriga na etimologia é, por tantas vezes, a precisão em termos de descrição espacial daquilo que queremos representar/enunciar. Aqui a ideia era mesmo ficar de pé e desenhar em torno de nós um espaço circular ou esférico, onde esse campo do fazer-moda se dê e possa ser transmitido. Muitas vezes a etimologia vai nos trazer esta intenção corpo-espacial, que é definitiva para nossa existência no mundo.

Ao dizermos, por exemplo, que algo nos toca de modo profundo ou apenas superficial, usamos intuitivamente imagens de espaço. Quando falamos das qualidades de um indivíduo (um ser in-divisível), como sendo aberto ao mundo ou fechado, expansivo ou introvertido, desligado, envolvente, atraente, repulsivo, distante, próximo, usamos sempre imagens de espaço. Não há outra maneira possível de conscientizar, formular e comunicar nossa experiência. Os próprios verbos que usamos para indicar o conhecimento dos fenômenos – COMPREENDER (com=junto, prender=preso), ENTENDER (en= em, tender=tensão), revelam modos de ação que abrangem espaço. Igualmente, todos os prefixos dos verbos, sem exceção, têm caráter espacial, trans-por, dis-por, pro-por, su-por etc. (Ostrower, 1989, p. 31).

Começamos um trabalho de observação do nosso corpo em relação ao espaço e dirigimos nosso olhar àquilo que nos cerca. Um olhar que se expande e que fazemos passear, ao mirar “para fora”. Levantamo-nos e “vamos para o mundo”, seja no campus da universidade, seja em nossa própria casa, ou mesmo no percurso entre um e outro. Ao longo das práticas, percebemos “este fora” como uma extensão comum e parte de nós mesmos e vice-versa. Nós somos também mundo: o mundo que há em nós e o que há de nós no mundo.

### **Elementos ou objetos?**

Escolhemos cinco elementos do nosso entorno (algo como “um pedaço do mundo”, um traço, uma coisa, uma sensação...), sem buscar explicação ou resultado. Imaginamos como esse algo flutua em torno do nosso corpo como o projeto-desenho de roupa ou algo a se vestir.

Nomeamos elementos e não objetos, porque podem ser fenômenos “aparentemente” não estanques como a sombra, a luz, o vento, a vibração, a química, etc. Podem apresentar uma escala maior, que não costumamos, na linguagem comum, associar a objetos, como no caso de elementos arquitetônicos. E ainda, acreditamos assim nos distanciar da ideia de função ou uso que o termo “objeto” parece predispor, sobretudo no campo do design.

### **5 (cinco)**

Notamos a escolha do número 5 (cinco) como a quantidade delimitada. Com esse número, começamos a estabelecer a ideia da relação, da série e da possibilidade de articulação entre elementos, fundamental a qualquer princípio de coleção. Dois, três, quatro têm significados relacionais mais marcados: a dupla, a tríade, o quarteto.... O cinco aparece como o primeiro número maior que um (1) que se abre a uma ideia de multiplicidade. Sem falar da importância do número 5 para a moda. Nº 5 é o perfume clássico de Coco Chanel.

### **Elemento em si ou imagem do elemento?**

Também, os elementos podem ser fotografias de elementos. Nesse caso, sabemos que a própria imagem fotográfica se torna ela mesma um novo elemento. Não há neutralidade nem transparência na imagem. Tudo aquilo que nela acontece passa a configurar esse novo elemento, como, por exemplo, a maneira como a foto é enquadrada. As fotografias nos trazem a possibilidade de ver de perto ou de longe, de estabelecer relações de espaço e de planos com o corpo e o olhar.

### **Preto e branco**

O uso de fotos em preto e branco é sugerido para marcar a questão da forma. A intenção é equalizar no simples e reduzir variáveis. No preto e branco, podemos ver com mais contraste e notar as linhas de uma forma mais presente. O preto e branco também permite uma impressão mais acessível e sem custo. A cor das fotos pode ser recuperada depois em outros exercícios, como o *moodboard*.

Caso os alunos já queiram trazer o assunto cor, também é possível. Não há uma regra pré-estabelecida como algo incontornável. Por mais que tenhamos um enunciado, ele pode ser sempre ampliado e aproveitar a diferença de abordagem para demonstrar outros entendimentos e caminhos. Em uma aula de criação, incluímos a todo tempo as contingências e acasos.

### **Como ensinar a escolher**

Muitas vezes alunos chegam com mais de cinco imagens para ajudar a escolher. Mas como ensinar ao aluno o princípio da escolha? Afinal, que princípios seriam esses? Sem dúvida, existe o princípio relacional entre as imagens: elas precisam ser articuladas como conjunto.

Começamos simplesmente por organizar as imagens, seja sob uma superfície – mesa, parede, chão – ou, digitalmente, em qualquer programa de computador, com o objetivo de criar um “espaço” onde possamos estabelecer relações entre os elementos e suas imagens. Ao testar aproximá-las e distanciá-las e buscar relações de semelhança e dissemelhança formal entre elas, criamos ritmo, cadência, partituras. Imaginamos linhas invisíveis entre os elementos criando uniões e separações. Deixamos operar quase um campo magnético entre as imagens.

Poderíamos pensar também em outras relações a se estabelecer: pelo significado, pelo sentido, pela semântica, mas priorizamos o exercício da forma. Trabalhar a “forma” como “significante” aberto, sem procurar “preenchê-la” com

um significado imediato, abrindo espaço a outras possíveis interpretações sutis, para além daqueles já dados no mundo, como quando Roland Barthes (2005) fala a Antonioni:

você trabalha para tornar sutil o sentido daquilo que o homem diz, conta, vê ou sente, e essa sutileza de sentido, essa convicção de que o sentido não para grosseiramente na coisa dita, mas vai indo cada vez mais longe, fascinado pelo extra-sentido, é a convicção, creio, de todos os artistas cujo objeto não é esta ou aquela técnica, mas um fenômeno estranho, a vibração. O objeto representado vibra, em detrimento do dogma. Penso nessas palavras do pintor Braque: “O quadro está acabado quando apagou a ideia.” (p. 245).

### **Livre associação**

A partir dos elementos reunidos, uma livre associação de ideias é iniciada, enunciando palavras, em uma compreensão coletiva da turma, como um exercício de “leitura” relacional dos elementos.

A análise dos objetos é sempre relacional. Os objetos-elementos são postos em relação, estabelecendo parâmetros para qualquer interpretação ou análise, do tipo “mais arredondado”, “mais agudo”, “mais macio”, “mais rígido”, “mais leve”, “mais pesado”. A capacidade de qualificar se dá por parâmetros entre as próprias imagens e experiências anteriores que formam entendimentos próprios a cada um dos alunos.

Pedimos ao grupo que fale, para que essa associação palavra-imagem passe pelo olhar-leitura do outro, e não preceda, prenda ou enquadre a escolha primeira dos elementos. Não buscamos palavras que sirvam de justificativa, mas palavras que funcionam como aberturas, portas, conexões, elos, construindo redes maleáveis de entendimento. Idas e vindas entre imagem e palavra são sempre estruturantes a qualquer prática e buscamos ampliar o processo de escuta para transitar entre elas. Muitas vezes os comentários funcionam em fluxo como uma “anamnese das imagens”.

No fundo, um grande *jogo de cintura* de como, ao mesmo tempo, trazer materialidade e manter o inapreensível de qualquer leitura. Aproximamo-nos da materialidade do mundo, ao calibrar e “descalibrar”, deslocar ou focalizar o olhar e a percepção. Esta primeira análise dos elementos é uma forma de avançar para além das ideias pré-concebidas que trazemos “de casa”. Ver as diferenças é algo fundamental para uma análise imagética: uma imagem de uma grade contrasta com

outras imagens que tem linhas curvas ou fragmentadas, demonstrando como o movimento das linhas é importante nas imagens.



Figura 21: Fotos dos 5 elementos (2021)

Fonte: Fotos por Ana Beatriz Magno.

Ao observar a imagem da grade, a aluna diz que a escolheu por conta das sombras ao fundo, revelando uma delicadeza da percepção e do olhar. Ainda que seja uma imagem de *grid*, na qual as linhas retas são a tônica, a aluna nos faz mergulhar até a sombra do fundo, conduz nosso olhar a um percurso interno à imagem, uma viagem a essa outra dimensão que já estava lá presente. Isto é um exercício de inteligência visual – troca e diálogo – pensamento sobre o olhar e olhar sobre o pensamento. Para além da imagem, há sempre outra possibilidade de imagem.

Segundo Jacques Rancière (2012), “o trabalho poético de tradução está no cerne de toda aprendizagem”, dos signos às hipóteses intelectuais “o que está em

ação é sempre a mesma inteligência, uma inteligência que traduz signos em outros signos e procede por comparações e figuras para comunicar suas aventuras intelectuais e compreender o que a outra inteligência se esforça por comunicar-lhe” (p. 15).

### **Intimidade entre palavras e coisas**

Podemos até chegar a foto de um *close* de um cabelo ou de um cílio. Na prática de ateliê, convivemos na intimidade com pessoas: um *close* no cotidiano ou uma entrada na maneira como cada um vê o mundo. Tudo aquilo que é trazido como elemento, palavra ou imagem é um misto de oferenda e partilha. Observamos essa profundidade ao transcrever as aulas, o que nos faz pensar no tanto de cuidado a desenvolver – como professora, e também assegurá-lo enquanto coletivo ou turma – para que possamos acolher esse ofertório.

### **Campo de visão**

Além da relação e entre os elementos, a ordenação e a maneira como são dispostos “de volta ao mundo” delimitam tanto um discurso quanto um campo de visão. Os elementos podem ser expostos sobre a mesa da sala de aula, mas sugerimos buscar outros modos de organizar.



Figura 22: Elementos organizados sobre manequim (2020).

Fonte: Foto por João Gabriel Luz.

Ao imprimir e colocar as fotos sobre o manequim, o aluno “instala” as imagens e traz de forma mais explícita a questão do corpo. Já ao escolher organizar as imagens em uma parede ou em uma mesa, estabelecemos diferentes tipos de

relação, bem como a escala das imagens gera possibilidades variadas. O corpo está sempre presente nestas escolhas, ainda que não seja percebido.

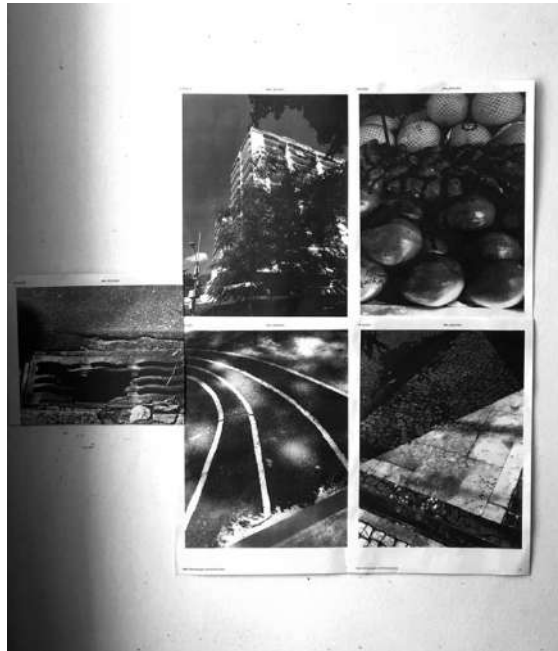


Figura 23: Elementos organizadas sobre parede (2020).

Fonte: Foto por Ana Luiza Lima.

Cada um traz mundos com seus elementos escolhidos. Donna Haraway contribui para a compreensão dos designers como “fazedores de mundos”. “*It matters what worlds world worlds*” (Haraway, 2019). Tão difícil de traduzir: a figuração de mundos passa pela ação, pelo verbo mesmo, de materializar e questionar mundos. Esta perspectiva nos provoca a operar não apenas no projeto de objetos<sup>23</sup>, mas a inventar mundos, mundanizar-se, mundanizar-nos, inundar-nos de mundos. É um pouco o que queremos propor. Para Haraway, “nada vem sem o seu mundo. Toda produção vem junto com como viver nesse mundo que a gente produz” (nota de aula a partir de Haraway).

<sup>23</sup> Aqui, de modo algum, queremos dar a entender que consideramos a produção de objetos menor do que a de ideias. Apenas gostaríamos de considerar que, muitas vezes, projetam-se objetos em contextos de mundo já dados e o que propomos aqui é que a própria configuração de mundos (no plural, bem entendido) possa ser refletida, pensada, projetada, desenhada.



#### 4.1.2 Desenhos de observação dos elementos

O desenho de observação é um desenho estruturante, em que tentamos seguir as formas visíveis em uma escala que faz a mediação entre nosso olho e o objeto. Reconhecemos traços e geometrias: a estrutura daquilo que estamos desenhando. Não é decalque, é mapa (Deleuze & Guattari, 1995). O traçado é um trabalho de aproximação do objeto. Ao fazer esse exercício de observação, encontramos-nos com o elemento desenhado. Há um ponto em que ‘a gente’ vira o “copo” e o “copo” vira ‘a gente’, se estamos desenhando “um copo”. Algo se estabelece entre aquilo que estamos desenhando e nós mesmos. Deleuze & Guattari (1995) diriam que não é decalque, é mapa.

Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo. Ele o constrói. [...] o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente (p. 22).

É um exercício de observar e descrever, “leitura” em linhas e traços desses objetos/elementos. Ainda não estamos buscando o gesto largo da representação em uma ação de movimento. Estamos em busca de uma descrição – ato simples, breve, leve, minucioso, próximo e passível de se conectar ou sobrepor com outras descrições. Esta descrição nunca é única, ela é aberta e se dá em processo, reunindo, ainda que mentalmente, desenho sobre desenho.

Desenhar não é preciso. E é na continuidade da alteração, na constante mudança, que o desenho se dá. Todo desenho é um risco, um acontecimento. Desenhar é uma forma de ativar nosso pensamento tentacular (Haraway, 2016) no sentido de um pensar que vai tateando, tentando, sentindo...até se formalizar, formar e dar forma.

Ao se retrazar uma linha, ela é sempre modificada. A modificação pode ser muito ligeira, mas não deixa de ocorrer. [...] Nunca a linha seria exatamente a mesma. Aparecem ênfases que antes não existiam. [...] Nesse sentido, as linhas poderiam ser comparadas a palavras ditas por alguém, ou a gestos. Por mais que se quisesse, nunca essas palavras ou gestos se repetiriam – são únicos, no fluir do tempo e no espaço (Ostrower, 1989, pp. 31-32).

A proposta é fazer um desenho para cada um dos elementos e compor uma cadência: 1, 2, 3, 4 e 5. Pode ser que, eventualmente, para um dos elementos, façamos mais de um desenho, porque algo nos interessou mais no estudo deste elemento em especial.

Para marcar o contraste com o exercício a seguir, apelidamos este exercício de “os desenhinhos”, desenhos feitos em uma escala da mesa e do papel A4. Contudo, não podemos perder de vista nossa intenção primeira que é revelar uma certa poética do objeto, encontrando pistas de como esses elementos podem “virar roupa”. Com o exercício de desenhar, vamos “soltando à mão” em percursos que imaginam formas de vestir o corpo. Adentramos também numa outra geometria, que é a da relação do olhar com aquilo que imprimimos com nossa mão, nosso gesto.

#### **4.1.3 Desenho expandido: corpo e espaço em ateliê**

Para criar moda, exercitar a relação do corpo com o espaço é fundamental. Ao tomar consciência da geografia onde nos localizamos, imaginamos o corpo a ser vestido em movimento. Do gesto do corpo àquele que imprimimos ao desenho, estamos à procura de traços no ar que possam ser traduzidos em ideia de roupa. Além da dimensão da escala do corpo humano, o que buscamos é captar e traduzir movimento, traço, ritmo, pulsação. Observamos as linhas espaciais – verticais, horizontais, diagonais. Percebemo-nos na geografia e geometria da paisagem. Sensorialmente, da rigidez da parede à superfície do chão, ao perceber as qualidades desse lugar que ocupamos e por onde transitamos, vestimo-nos de uma experiência estética.

Mais do que uma experiência concreta, fazer um desenho expandido é uma operação mental, da ordem da imaginação e do pensamento. É pensar com o corpo. Ao fazer moda, dialogamos a todo tempo com os eixos do nosso corpo no espaço: da verticalidade do nosso movimento em pé à tecelagem que constrói, a partir de linhas, planos horizontais ou diagonais no espaço, ou à malharia, que se dá em um princípio de construção circular. É nesse mundo tecido de fios imaginários: tramas, tessituras, conexões, redes, laços e enlaces – que construímos roupas, projetamos moda e a nós mesmos.

O desenho expandido é uma forma de chegar à moda como uma construção corpo-espacial. Nele, o desenho se coloca como ação, o corpo em relação com o espaço. Para isso, empreendemos uma série de operações: levantar; “soltar” o traço; fazer o desenho transitar (em sua relação com o corpo). Quanto ao traço em si, podemos ampliar, reduzir, girar, refletir, cortar, unir, duplicar, repetir, sobrepor, etc.

Não somos mais o ponto fixo de desenhistas debruçados sobre a mesa, mas todo nosso *todo* entra na dança. Como os “atos de desenhar” descritos no capítulo 3, esta prática permite evidenciar como o corpo entra em jogo a partir da ação corpo-espacial (Miranda, 2008). A escala é alterada e passa a ser aquela do nosso próprio corpo ou de um corpo projetado. O desenho é feito de pé, ocupando a parede; ou no chão, se estendendo sobre uma larga superfície. Podemos nos distanciar ou nos aproximar, entrando no transe do grafar. A relação com o olhar, com o material, com o entorno se transforma. Todo o espaço pode ser ocupado nessa “dança-desenho”: desenhos imaginados no espaço.

Uma das premissas para uma aula-ateliê é a construção de um espaço para realizar as atividades. Construir este espaço é permitir um lugar de transformar-se. Para Fayga Ostrower (1989):

Descobrir o espaço e descobrir-se nele, representa, para cada indivíduo uma experiência a um só tempo pessoal e universal. A partir dos primeiros movimentos físicos do corpo, a criança começa a ensaiar o espaço, a discerni-lo e a conhecê-lo, vivenciá-lo, vivenciando a si mesma, consciente e inconscientemente. São processos que se interligam ao próprio curso de estruturação da percepção consciente, às possibilidades de a pessoa sentir e pensar-se dentro do meio ambiente em que vive.

[...]

Através da nossa sensação de estarmos contidos num espaço e de o contermos dentro de nós, de o ocuparmos e o transpormos, de nele nos desequilibrarmos e reequilibrarmos para viver, o espaço é vivência básica para todos os seres humanos. Além disso, o espaço constitui o único mediador que temos entre nossa experiência subjetiva e a conscientização dessa experiência. Tudo aquilo que nos afeta intimamente em termos de vida precisa assumir uma imagem espacial para poder chegar ao nosso consciente.

[...]

E do mesmo modo, tudo que queremos comunicar sobre valores de vida traduzimos em imagens de espaço (p. 31).

Desenhar corpo-espaço nos faz “sentir-pensar” o estar-no-mundo. Desenvolvemos meios para interagir com o ambiente – não apenas com um mundo que está em volta, mas com a ideia do mundo em nós. Assim, relacionamos corpo

e mundo e reiteramos as percepções de *continuum*. Desenhar grande é tomar corpo, ganhar espaço, envolver-se em desenho.

E imaginamos: como seria esse elemento se ele fosse vestível? Como podemos vestir nosso corpo com esse elemento? Que linhas são essas, que forças são essas, que interações são essas, que projetando esse elemento sobre um corpo, permitem constituir ideias de roupas? Que transformação é essa, que podemos propor para esses corpos a partir de tudo aquilo que observamos no mundo?

O método é simples: ao lado da superfície utilizada, posicionamos as fotos dos elementos e os “desenhinhos” realizados para servir de base neste novo desenho: “o desenho”, como se estivéssemos soltando os traços desses desenhos e dessas imagens no espaço. Imersos em um mundo de desenhos projetados, imaginamos linhas, pontos, planos, traços, gestos em forma de roupa.<sup>24</sup>

### **Matéria**

Como materiais, o exercício requer uma superfície maior do que o A3. Pode se utilizar folhas de papel kraft ou folhas de qualquer tipo ou qualidade emendadas, até um ponto em que se consiga estabelecer uma relação proporcional do nosso corpo com essa superfície. É possível emendar até outros materiais: sacolas plásticas, cortes de tecido. Para desenhar, são apropriadas ferramentas ou instrumentos que ampliem a dimensão do traço em uma nova escala: nanquim, *gouache* ou carvão, tintas, pincéis, preferencialmente em uma única cor. A escolha da matéria é também uma escolha de linguagem. O nanquim por exemplo, nos traz uma textura mais “aquática”, diferente da *gouache* que é mais “densa”, e o carvão mais “poroso”.

### **Acasos**

Na criação, o acaso participa. As manchas eventuais podem ser absorvidas nos processos.

---

<sup>24</sup> O conceito de imersivo que o mundo virtual embala já está de certo modo presente nas práticas de ateliê. Foi muito interessante quando em 2021, a aluna Mariana Falcão (@hawkthemary) trouxe exemplos de *softwares* que podem ser utilizados para desenhar em realidade aumentada e imersiva, como o *tilt brush*. Seu exemplo desenhando no imaginário do ar, com óculos de VR, é como uma representação em cena ou um ato performático (dança) daquilo que acontece com nosso corpo em sua relação com o espaço quando desenhamos.



Figura 24: Desenhos expandidos na parede do quarto (2020).

Fonte: Foto por Larissa Santos.

### **Intenção de fazer roupa**

Não é necessário ter a intenção de fazer roupa para começar, basta abrir espaço para o acaso nos encontrar e, eventualmente, o desenho encontrar o corpo. No entanto, é provável que algumas formas desenhadas remetam a imagens de roupas, fazendo-nos presentir um corpo, em uma miríade-miragem de desenhos de roupa. A prática do desenho expandido na moda é um meio de “reencontrar o corpo” – termo que utilizamos no capítulo 2 deste trabalho –, mas aqui buscamos “reencontrar” um corpo ainda porvir, projetando-o.

Projetar em moda tem a ver tanto com projeto quanto projeção. Toda roupa é um desenho sobre o corpo ou um desenho-projeto de corpo. Neste espaço ampliado, a passagem do desenho para a roupa como um desenho de corpo é a magia determinante da moda. E o cerne deste trabalho.

### **A caminho da *moulage***

Durante o exercício, é possível retirar o desenho da parede ou do chão, aproximá-lo do nosso corpo ou de um manequim e manipulá-lo para perceber como funciona em relação com este corpo, compreendendo as proporções, sua materialidade e criando formas em relação.

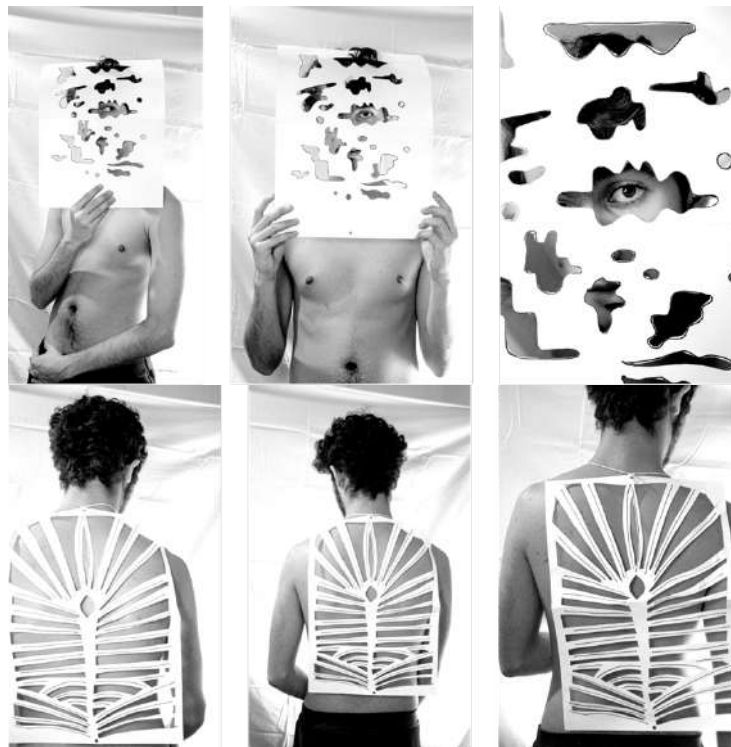


Figura 25: Desenhos expandidos sobre o corpo (2020).

Fonte: Fotos por João Gabriel Luz.

### **Fantasia real**

Ainda que seja um grande exercício de fantasia e imaginação, não buscamos fazer uma roupa como se a pessoa estivesse fantasiada de “moita” ou vestida de “copo” ou “grade”, para dar exemplo de alguns possíveis elementos escolhidos. Busca-se o que tem de estrutura e ritmo, de organização e movimento nesses elementos e que possa ser traduzido em roupa. Uma “moita” pode virar uma gola de plumas feita de pedacinhos de tecido cortados no laser. Uma “grade” pode se transformar em uma trama vazada de “gorgorão”. Um “copo” pode se traduzir em uma estrutura mais rígida, de alfaiataria ou camisaria, com linhas mais verticais.

A intenção é despertar a centelha criativa do traço, em práticas simples que ampliam a imaginação do corpo para além de uma realidade bidimensional frente e costas, construindo linhas capazes de articular o corpo em relação com o espaço. Pensar o corpo *como* e *em* campo ampliado (Krauss, 1984) em que o desenho abre possibilidades para uma criação mais plural.

### **Discernir**

Este subcapítulo do desenho expandido é o cerne desta dissertação, espécie de nó ou pororoca, porque ele é o ponto de encontro que amalgama a prática de professora com a da artista. Resumindo, todo o trabalho artístico realizado como

designer de moda tem por base a questão da relação do desenho, corpo e espaço: aquilo que aqui nomeamos desenho expandido. Obviamente, escrever sobre o trabalho de artista seria uma outra dissertação, uma tarefa impossível ou um enigma, mas aqui resumimos alguns pontos da trajetória.

A coleção *quadrados* (1999) foi uma forma de desenhar tridimensional e continuamente sobre os corpos, instituindo um espaço de ateliê sobre a passarela. A coleção *bic* (2004) imprimia desenhos de caneta esferográfica sobre o tecido branco e fazia os desenhos-rabiscos de vestidos passearem sobre a superfície das roupas, coincidindo ou não com as peças, em uma espécie de *trompe l'oeil* deslocado do vestir. A coleção *bares* (2003) ocupava um espaço do imaginário público e afetivo da cidade e deslocava seus elementos simbólicos para vestir os corpos: modelos desfilaram sobre a passarela composta de mesas e vestiam estampas com logomarca dos bares da cidade, além da “saia-mesa”, “camisa-placa”, “blusa-chopp”, “vestido-guardanapo”.

O *desfile monólogo de uma coleção intermediária* (2006) foi uma performance desenvolvida com a atriz Luciana Fróes para um evento na Estação Leopoldina: *croquis* de uma coleção que nunca existiu foram fotografados em dispositivos e projetados sobre um vestido de organza branco, criando diferentes coleções em abertura, em atos em que a atriz interagiu com as projeções. *21+12 flying dresses* (2007) foi uma exposição em uma galeria de arte em Bruxelas em que vestidos desenhados a partir de grafismos de pipas e outros elementos aéreos ou etéreos pousavam sobre um biombo branco que se desdobrava no espaço da galeria. *Modelo Vivo* (2018) foi uma coleção de vestidos de noiva apresentada em performance na Casa França-Brasil, dirigida pela coreógrafa Regina Miranda, na qual alunos de design desenhavam o desfile ao vivo. Ao longo da trajetória, todos os trabalhos trouxeram experiências em construir uma relação corpo-espaço-desenho. Aqui fizemos uma pequena síntese a partir destes exemplos.

#### **4.1.4 Croquis: desenhos-desejo em coleção**

Os *croquis* figuram desenhos-desejos de ser. A palavra significa esboço, rascunho, desenho rápido, nos desobrigando de qualquer intenção de completude ou produção ideal e perfeita. Um *croqui* é um gesto de vir a ser, uma aspiração. Nas

práticas de desenvolvimento de coleção, trabalhamos essa intenção do gesto, seus movimentos, seu ritmo, seguindo por onde o sentido desliza para produzir símbolos, signos, sinais. Os *croquis*, de modo relacional, são organizados em forma de “coleção”.

A coleção é um conceito muito caro à moda: produção de “coisas” ou “desejos de coisas” em relação. A prática de desenhar uma coleção se dá entre trânsitos e operações, cadências: proporções e desproporções, “desenhinho” e “desenhão”, desenhos a partir de revistas, colagens com corpo, colagens sem corpo, *moulage*... uma série de exercícios vai compor o percurso de criar a coleção. Por esses trajetos, ela acontece na formação de conjuntos, reunindo as partes – cada um dos desenhos – ao todo, que é a coleção em si. Para chegar a um desenho-projeto de coleção é importante movimentar-se entre técnicas e ferramentas, articulando a visualização em uma totalidade plural inventada.

Vistos em conjunto, nomeamos os desenhos *line-up*: um discurso que se constitui a partir da ordenação das partes; uma sequência de imagens-roupa (ou *looks*) que produz uma ideia de continuidade em movimento. Buscamos estabelecer inter-relações, observando o espaçamento entre as peças e criando intervalos, respiros. Em um desfile, a vibração por proximidade entre uma roupa e outra produz uma sensação de imagem em suspensão.

Quando projetamos moda, os *croquis* denotam soluções materiais em forma de roupa: texturas, cores, caimentos, mas criam também uma materialidade outra, que é a imagem da roupa sobre o corpo que, em conjunto, opera como uma atmosfera. Cada *look*, ao final, compõe rastros de movimento quando os observamos na passarela. Os *croquis* apontam materialidades de roupa, mas são também matéria-desejo que vão, traduzidos em objetos, vestir os corpos.

Evitamos as normas do “saber ou não-saber” desenhar para indagar “como é possível produzir modos de subjetivação a partir dos desenhos?” Todos nós, sendo corpos diversos, cada qual em sua singularidade plural, trazemos a capacidade de imaginar e projetar nossa fisicalidade no mundo por meio do desenho. Cabe aqui exercitá-la.

Para isso, utilizamos diversas técnicas e ferramentas de produzir *croquis* e, em todas elas, a pergunta de fundo é que corpos são estes para que estamos projetando. Cada forma de *croquis* é uma forma de encenar um desenho-desejo de roupa, mas também um desejo de corpo. Cada técnica de fazer *croquis* vai nos



confrontar com um aspecto material que produz possibilidades de linguagem, em diferentes entradas para se pensar-criar roupas.

Um dos métodos utilizados é desenhar a partir de imagens de revistas. Ao selecionar corpos vestidos nas publicações de moda, entramos em contato com um certo “espírito da moda”. Nas páginas de revista são impressos desenhos-desejos de corpos em um momento e local determinados: a *Vogue* de cada época e lugar é diferente da *Vogue* de agora. Ao desenhar por sobre as imagens “consagradas” nas páginas da moda, produzimos espaços de deslizamento e transgressão, e propomos “outros corpos” possíveis. No fundo, esse exercício de aparente decalque tem mais a ver com pichação ou mesmo a blague de desenhar “um bigode” sobre a imagem da diva.



Figura 26: Exemplo de desenhos de traço feitos a partir de revista (2019).

Fonte: Julia Roliz.

Do exercício dos 5 elementos ao desenho expandido, passando pelo desenho de observação, perguntamos: como podemos vestir esses elementos? Como um mundo dos elementos se mistura a um mundo roupa? Como imaginar esses elementos em uma dimensão corpórea?

Virar de cabeça pra baixo, de lado, ampliar, reduzir, etc: um mesmo traço de um dos elementos pode girar em torno do corpo, ser ampliado até vestir dois corpos ou mesmo ser alongado alterando sua proporção de “blusa” para “vestido”. Em relação a uma figura dada como base, é possível fazer vários desenhos de um mesmo elemento percebendo como a forma se coloca em movimento. Ao construir

um *line-up* desdobrando uma forma, produzimos uma sequência, como as cenas das fotografias de Edward Muybridge, ou mesmo fotogramas do cinema, movimento composto e decomposto pela sobreposição de imagens. Em todas essas operações, as formas passeiam sobre o corpo, ainda que muitas vezes os trânsitos se deem mentalmente, como se desenhassemos ideias.



Figura 27: Estudos de *line-up* a partir de formas do desenho expandido (2020).

Fonte: Larissa Santos.

Outro método fundamental é aquele do desenho-colagem. Para realizá-lo, escolhemos uma ou mais fotografias da figura humana como base: uma imagem da *internet* de um *lookbook* de moda, uma foto de época, uma foto de si mesma? Parada ou em movimento, de frente, de lado, de costas ou todas as opções. A escolha da imagem da figura humana é um passo importante do método, pois define um corpo a se projetar para desenvolver a coleção. Corpos femininos, não-femininos, masculinos, corpos trans, corpos magros, corpos gordos, corpos altos, corpos baixos... corpos plurais.

A partir dos desenhos de observação e desenhos expandidos, fazemos colagens sobre este corpo-imagético, fotográfico ou fotografado, articulando um duplo plano de entendimento: o plano de fundo da figura humana e o plano da roupa como imagem. Ambos se colocam em relação, desenhando outros corpos sobre corpos já dados e exercitando os princípios discursivos de ordenação para criar a ideia de uma coleção. O exercício pode tanto ser feito em *softwares* como *Photoshop*, *Illustrator* ou *Pro-Create* ou de modo analógico, com fotocópia das imagens, tesoura e cola. Na sequência, apresentamos alguns exemplos que ilustram o método.

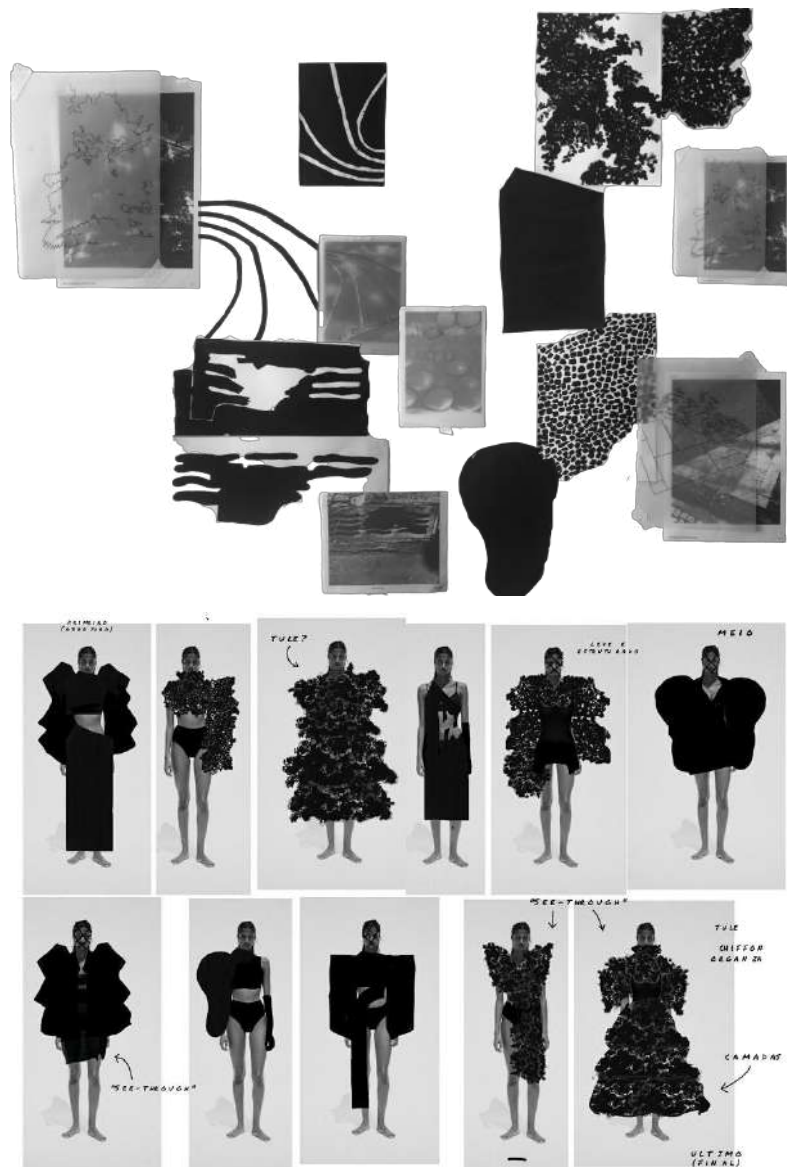


Figura 28: Desenhos-colagem (2020).

Fonte: Ana Luiza Lima.

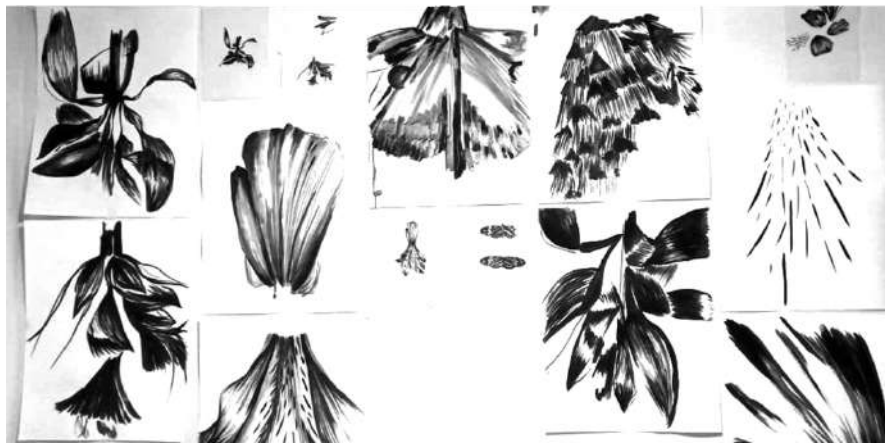


Figura 29: Desenhos de observação / desenhos expandidos / desenhos-colagem (2021).

Fonte: Keren Jacintho.



Figura 30: Desenhos de observação / desenhos expandidos / desenhos-colagem (2021).

Fonte: Giovanna Bilotta.

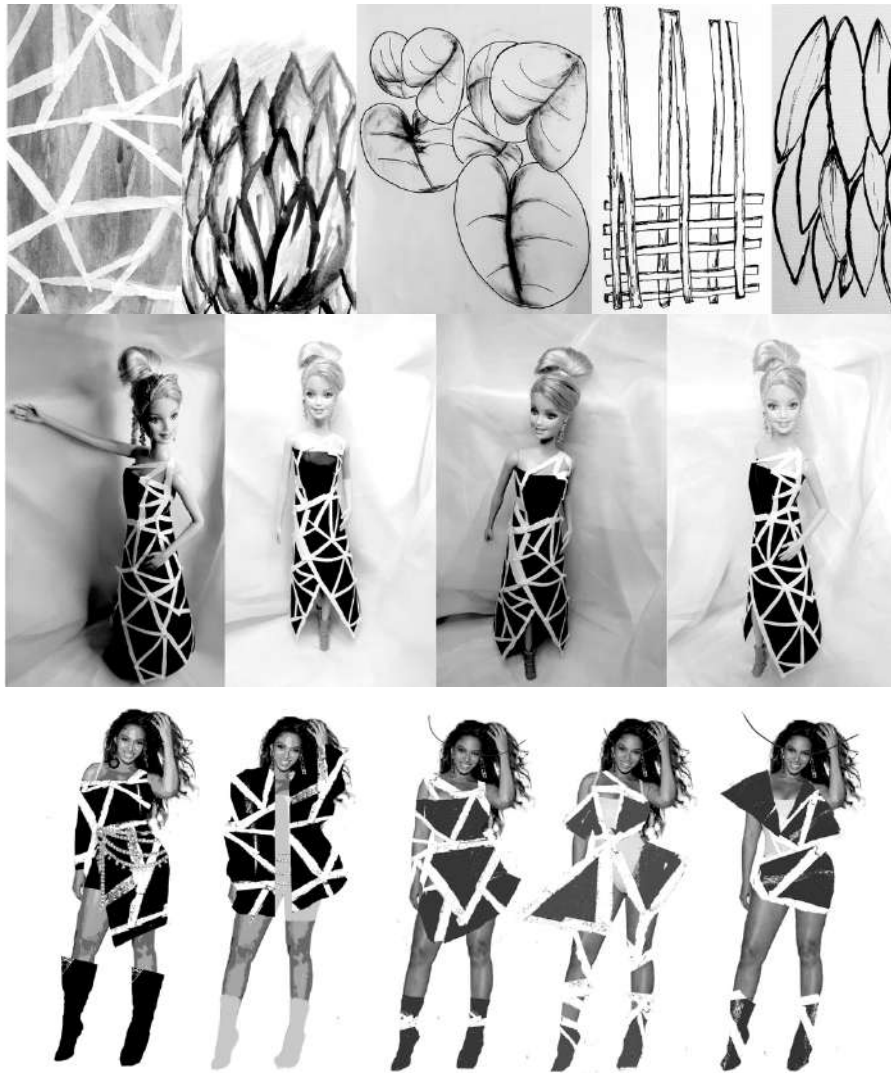


Figura 31: Desenhos expandidos e desenhos-colagem: da Barbie a Beyoncé (2021).  
Fonte: Ana Beatriz Magno.

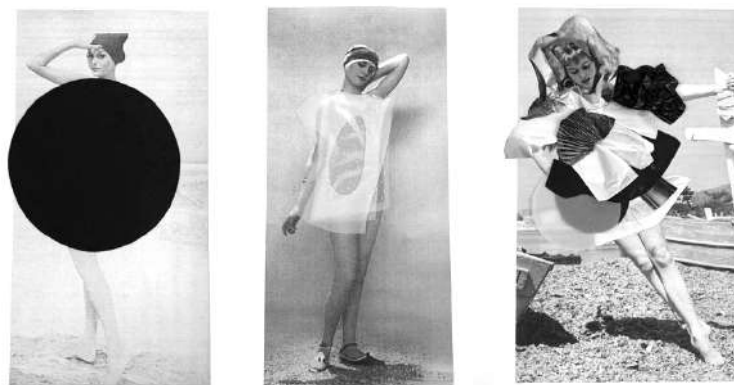


Figura 32: Desenhos-colagem a partir de imagens fotográficas (2019).  
Fonte: Julia Roliz.

Mais um método que utilizamos, as colagens sem corpo são colagens ocasionais, surgidas dos acasos da prática de ateliê. Em 2002, ao final de um dia de trabalho para as pranchas de referência de uma coleção, íamos jogar no lixo as sobras de recortes da revista. Quando viramos por acaso um dos recortes, surpreendemo-nos com um trecho de imagem de uma asa de borboleta, que tinha a forma “perfeita” de um vestido. Colamos este “vestido borboleta” sobre um papel branco vertical. E esse vestido acabou se tornando uma peça pintada em seda em uma coleção apresentada no *Fashion Rio* em 2002.

O papel na vertical facilita a visualização do corpo, criando uma operação *gestáltica* da ideia de roupa ou de vestido. Mesmo sem ter nenhuma representação do corpo, ele está ali imaginado *no* e *sob* o vestido: o corpo subentendido. O exercício de “colagem sem corpo” é um modo de livre associação imagética para se pensar e vislumbrar roupas. Desenvolve a habilidade de ver rápido e potencializa a acuidade visual para associar formas. É um exercício importante para o despreendimento formal em uma visão-intuição, identificando pressentimentos.

Também, revela-nos a relevância do momento de arrumar a mesa ou o chão do ateliê como parte do trabalho de criação, tanto quanto o momento em que acreditamos estar “projetando”, sentados em nossas mesas ou pranchetas. Projetar afinal é se permitir ver no mundo imagens-ideias que captamos. É também um encontro fortuito com a forma: um cintilar.

Lembramos aqui da descrição de Fayga Ostrower (2013) em *Acasos da Criação artística* sobre este momento de arrumação de ateliê:

[...] após imprimir minhas gravuras, faço sempre a limpeza das matrizes. Costumo colocar as chapas que foram utilizadas em cima de jornais velhos, jogo um pouco de detergente sobre as matrizes, a fim de diluir os restos de entintagem, e enxugo com trapos e papéis. Tudo em volta das chapas fica imundo, encharcado de misturas de tinta e, no final, um monte de papéis vai direto para o lixo. Faço isso há anos. Mas um belo dia parei no meio da limpeza. Entre as dobras dos jornais amassados e cobertos de verdadeira lamaceira, de repente saltou-me aos olhos uma mancha cintilante de cor, como se fosse um leque que se abria diante de mim. Era fascinante! Fiquei olhando para ela. Não que na hora eu ainda pudesse fazer algo de concreto com essa forma, salvando-a da sujeira e do lixo em que se encontrava. Joguei tudo fora. Mas a mancha, eu a tinha visto (p. 21).



Figura 33: Desenhos-colagem “sem corpo” (2021).

Fonte: Mariana Mazza.

Finalmente, ainda temos utilizado mais um método para realizar os *croquis* de uma coleção: o desenho vetorial no computador. O *Illustrator* é um programa em curvas da *Adobe* que pode ser utilizado como ferramenta para desenhar *croquis* e organizar coleções. Além da possibilidade de articular as imagens em conjunto, pressuposto de toda coleção, os desenhos em curvas no *Illustrator* permitem desenvolver a capacidade de síntese imagética por conta de sua linguagem de desenhos vetoriais.

Com o *mouse* e a ferramenta da “caneta”, criamos pontos em sequência e estendemo-los em linhas e curvas, sentindo a materialidade do traço, até chegar a objetos fechados desenhados a partir de um ponto. As possibilidades de manipulação do traçado remetem, de certo modo, às figuras em arame desenhadas tridimensionalmente por Calder para o seu *Grande Circo* (1926-1931).



Para produzir o desenho, podemos partir de uma imagem fotográfica de base. A possibilidade de *copy paste*, *bring to front*, *zoom in*, *zoom out* e diversos outros comandos permitem a criação de uma espécie de desenho colagem, a todo tempo aberto em processo. Se utilizamos o programa com a sensibilidade do desenho como ação corpórea, conseguimos ver um mundo projetado na tela, onde várias combinações são possíveis em um *remix afetivo*, *manifesto ciborgue pós-dada*. Depois de minimamente aprender as bases técnicas, a experimentação de formas sobre o desenho dos corpos ganha uma fluidez, possibilitando um deslizamento entre linhas, planos, cores e até estampas.

Podemos olhar a foto de que partimos lado a lado do desenho, e confrontando as duas imagens, perceber alterações corpóreas que gostaríamos de propor como “ajustes finos”: refazer uma boca mais grossa, um cabelo deslocado, adicionar curvas, completar traços que estejam faltando, deletar pontos em excesso, recortar profundidade, reforçar linhas que dão as noções do contorno e da estrutura do corpo, etc. Além disso, como exercício, com a técnica de desenho no *Illustrator*, podemos identificar linhas estruturais presentes na imagem desse corpo, identificando sua geometria, em suas linhas de força em poses específicas. No desenho vetorial, como um ato de desenhar maleável, muitas vezes os “problemas” ou “falhas” dos desenhos podem virar ideias de roupas.

#### **4.1.5 Moulage como desenho tridimensional**

Se a modelagem plana traduz cientificamente as curvas do corpo em geometria, como uma engenharia da moda, a *moulage* é a técnica de modelagem que, ao nos aproximar do corpo, faz-nos desenhar com ele. A *moulage* é um modo de desenhar tridimensionalmente sobre o corpo: envelopando-o, dobrando e desdobrando o tecido sobre ele, criando superfícies, alisando-as ou enrugando-as, encontrando o fio do tecido, ajustando ou afastando o tecido ao corpo. Esta técnica guarda a propriedade etérea e *flou* do saber-fazer moda.

Nos ateliês de alta-costura, como na *Maison* Balenciaga, há uma dupla tradição da construção da roupa: uma a partir da alfaitaria (*tailleur*) e outra denominada de *atelier flou*, normalmente utilizada nos vestidos de festa, em que o uso da *moulage* para criação das peças é imprescindível. A técnica permite o

desenho sobre o corpo, a partir do manequim, como vemos na prática fundadora de Madeleine Vionnet e seus cortes em viés. O que se coloca a todo tempo é a relação espacial que se permite construir no ar sobre o corpo, lidando com duas materialidades móveis: o corpo e o tecido, os dois com suas curvas e maleabilidades, seus pesos e levezas, onde a gravidade entra no jogo, estabelecendo desenhos possíveis a partir da relação entre suspensão e caimento.

Observar a criação de uma roupa a partir do morim – também chamado de tela ou *toile* – sobre um manequim com a técnica da *moulage* é ver desenhar no ar: uma coreografia de corpos, planos e matéria. Tivemos a sorte de contar com a professora Lena Santana na colaboração do projeto final de design de moda no curso de graduação da PUC-Rio.<sup>25</sup> A observação de sua prática nos inspirou a incluir o *moulage* não apenas como uma técnica de execução da roupa, mas como uma prática para permitir a criação de outras ideias em formas vestíveis.

Por trás de uma roupa e de sua construção, vemos a particularidade de um objeto projetado, que só se realiza e completa como tal quando vestido ou portado. Fora do corpo, o objeto-roupa tende a se desestruturar e se configurar em outras formas. Ao ser projetado, ele precisa conter em si o oco que será o espaço do corpo. Assim, a todo tempo na moda, projetamos não apenas a superfície de fora, mas também a superfície de dentro – aquela que, no avesso, abrigará nossos corpos. Sendo assim, a construção da roupa se dá entre trânsitos: do corpo ao desenho, do desenho ao corpo, para finalmente se dar enquanto objeto-roupa, vestir corpos e projetar moda.

---

<sup>25</sup> Lena Santana é fashion designer e professora. Pioneira no ensino criativo do design do Brasil. Autora do livro *Um pedaço de tecido*, publicado pela editora Cobogó.



Figura 34: Professora Lena Santana em exercício de *moulage*.

Fonte: Fotos por Luiza Marcier.

#### 4.1.6 Métodos de compilação

Para além dos desenhos, em nossas práticas, utilizamos outros métodos que poderíamos chamar de métodos de compilação. Descreveremos alguns deles a partir daqui.

As paredes funcionam como extensões de superfície onde é possível reunir os processos da coleção. Ao planificar nosso campo de visão e exteriorizar aquilo que se passa nos fluxos da criação, permitimos uma visão à distância, na qual podemos recuar ou se aproximar daquilo sobre o que estamos trabalhando, seja uma pintura ou uma coleção. Imagens, desenhos, anotações se configuram em mapas, registros do jogo do fazer ou lembretes de algo que ainda está por vir: uma forma

de reunir, juntar, fixar os trânsitos entre as diversas técnicas utilizadas no processo criativo. Na parede, delineamos a paisagem de nossos processos e percursos.

No encontro com a parede, percebemos limites, contornos e bordas do nosso espaço. Ao mesmo tempo, ela pode ser compreendida como um espaço de projeção ou projeção. As formas de compilar são maneiras de fundar espaços para a atividade artística, com possibilidades de recuos e entradas, ritmos e cadências: um exercício de dentro e fora, fundamental ao processo de visualização das ideias, em qualquer processo criativo ou investigativo.

As formas de compilação – tanto as pranchas quanto os diários de bordo ou composições sobre a parede – são maneiras não-tradicionais de organizar o pensamento, partindo de uma inteligência visual outra: associativa, intuitiva e que se dá espacialmente. E essa organização tem um fim que não é em si mesmo, mas ao materializar percursos mentais, amplia o campo de conexão entre pensamento e ação.



Figura 35: Apresentação de uma coleção (2017).

Fonte: Amanda Milliet.

Dentre todas as formas de compilar, a colagem se abre como o “misterioso” espaço da relação. O que conta para ela não é a quantidade de imagens, nem mesmo a sua tipologia, mas como elas coabitam em um plano, pondo-se e compondo-se em relação. Como Gilles Deleuze narra sobre Godard (2013): “o que conta para ele não é o 2 ou 3, ou sei lá quanto, é o E, a conjunção E.” (p. 61). A colagem é esse lugar do E. “O E, “e...e...e...”, é exatamente a gagueira criadora, o uso estrangeiro da língua, em oposição a seu uso conforme e dominante fundado sobre o verbo ser” (*Op. Cit.*, p. 62). Local dos encontros improváveis, a colagem está no “em” do encontro, “en-quanto” encontro somos capazes de habitar.

Lugar da mistura, deslocamento, justaposição, a colagem pode ser um espaço de “atrapalhar estratégias” (Glissant, 2005, p. 118). Prática cara aos movimentos da vanguarda europeia do século vinte, dos cubistas, dadaístas e

surrealistas, a colagem se entranhou de tal modo em nossa existência que nosso pensamento funciona em colagem. Todo *desktop* de *personal computer* é uma colagem multidimensional de várias portas: combinações surpreendentes, sobreposições de arquivos, imagens transitáveis, deslocamento de significantes. “Belo como o encontro casual entre uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de cirurgia”, como diz a frase de Conde de Lautréamont (1869) em seus Cantos de Maldoror, posteriormente apropriada pelo movimento surrealista.<sup>26</sup>

A ideia de um *moodboard* como uma “imagem imaginada” nos surgiu em uma oficina de figurinos para surdos no Projeto Som, dirigido por Clara Kutner, como princípio de uma criação coletiva em que cada um dos atores-bailarinos descrevia em libras seus desejos de roupa, traduzidos por nós em palavras e imagens. A colagem funciona como espaço de associação livre onde, a partir das imagens, os criadores ou cocriadores são convidados a “falar” sobre como e o que imaginam. O *moodboard* – prancha climática - é uma paisagem que remete a um “dentro” intuitivo e que, muitas vezes, por meio de palavras, não conseguimos acessar diretamente.

Em um mundo da primazia do olhar, aprender a selecionar e articular imagens torna-se fundamental. A prancha “climática” ou prancha “de humor” ou mesmo “colagem-paisagem” – breve e atmosférica tradução do termo – opera como uma radiografia do nosso tempo, ou o tal do *zeitgeist*, um campo-colagem expandido de associações livres, a partir do filtro de cada designer-autor. Como toda a parte que ilumina e remete ao todo, a colagem é metonímia e um dos princípios de a moda operar com a criação. Remeter o inusitado de uma parte à outra, transladar temporalidades, retrair formas fazem da moda um universo-colagem em potencial.

Para fazer uma *colagem-paisagem*, recomendamos: ter sempre à mão revistas que possam ser utilizadas e recortadas, tesoura, cola, papel em uma prancha ou caderno. E tempo, pois a colagem não opera no metrônomo da objetividade do relógio. Toda colagem acontece em um tempo lógico outro: de relógios derretidos de Dali a engrenagens ininterruptas, ou mesmo relógios sem ponteiro. Isso não significa que na prática das aulas o tempo será variável, “livre” e de cada aluno. Ao

---

<sup>26</sup> LAUTRÉAMONT, Comte de. Les Chants de Maldoror. Project Gutenberg, 2011. Disponível em <https://www.gutenberg.org/files/12005/12005-h/12005-h.htm> . Acesso em: 25 mar. 2022.

contrário, operamos por contraste delimitando o tempo para fazer a atividade, dando uma ideia de corte.

Toda e qualquer imagem é válida. A prática não se restringe nem um pouco a imagens que contêm roupa ou que remetam ao universo da moda. Ao contrário, recomenda-se ampliar o escopo imagético para todo campo visual. Uma textura ou uma cor “chamam atenção”, um pedaço de grama, uma bolha, uma bola, um brilho...tudo aquilo que cintilar, tudo aquilo que captar nosso olhar ou desejo, sugerimos que seja recortado, para que, em um segundo momento, seja agrupado em um espaço delimitado pelo próprio aluno. Uma folha A4, uma cartolina, uma prancha, um pedaço de tecido...ou até mesmo uma colagem digital: o formato do suporte pode sempre ser definido e redefinido pelo aluno.

Dos *moodboards*, é possível depreender a atmosfera em que se desenvolve a coleção. A partir de uma análise da composição da imagem, é possível definir um campo cromático para a coleção: suas cartelas de cores. Também, as imagens da colagem sugerem formas, texturas e aspectos materiais que podem ser traduzidos na escolha do têxteis, nos acabamentos e na construção das roupas de um figurino ou coleção.



Figura 36: *Moodboard* JÁ (2021).

Fonte: Julia Roliz & Luiza Marcier.



Figura 37: Conjunto de *Moodboards* em aula de design de padronagem.

Fonte: Julia Roliz; Iara Caselli; Mariana Barbeta; Maurilio Marçal entre outros.

Outra potente presença nas formas de compilar, as pranchas de criação são como as folhas soltas de um *sketchbook*, mas com a intenção de uma vista expandida a partir cada roupa, mais do que registrar uma trajetória ou narrativa do designer. Nas pranchas de criação, são compilados os processos do desenvolvimento da coleção, a partir do objeto. Como se a criação de cada objeto operasse uma cosmogonia em torno dele. E o objeto, como vimos em Gehry, sequer está ali. São pistas para encontrá-lo, múltiplas visadas, diferentes perspectivas, transes técnicos, amostras, mostruário: o objeto se explicando em rede.

Nas pranchas de criação, os *croquis* não precisam ter autonomia para comunicar todas as ideias e aspectos materiais dos objetos. Outros recursos podem ser agrupados, com o intuito de mostrar não apenas o processo, mas as várias dimensões e densidades da criação. Vamos dos desenhos a colagem, ainda para outros desenhos, para anotações com palavras, amostras de tecido, referências imagéticas, registros de *moulage*, desenhos técnicos, etc, aprofundando ainda mais a dimensão da coleção a partir do objeto. A coleção de moda se expande tanto para fora, no conjunto dos *looks* ordenados, quando para dentro, no detalhamento de cada uma de suas peças de roupa. E é nessas dimensões “intra-roupa” e “inter-roupa” que o fazer da coleção de moda opera<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Essa relação inter e intra na moda nos foi trazida pela aluna Sofia Borges, no seu projeto de conclusão da graduação em design de moda: “objetiva-se realizar análises que revelem os significados das construções gráficas e tridimensionais nos tecidos, tanto considerando a relação “intra-tecido” quanto a relação “inter-tecido”. A primeira considera as relações entre os elementos



Quando se trata de um projeto mais longo, o designer pode utilizar práticas de colagem durante todo o processo, criando camadas de entendimento e planos de aberturas. É o caso do *sketchbook* ou diário de bordo. Este funciona como um diário do “corpo subjetivo” do designer, espécie de cartografia imagética. Ainda que o objetivo aparente de um *sketchbook* seja reunir técnicas, ideias e processos para desenvolver uma coleção de moda, seu gesto de compilar é uma viagem subjetiva pelas perambulações do olhar, das sensações, dos pensamentos, em entrelaçamentos do fazer e do pensar.

O livro *Christian Lacroix: The Diary of a collection* (Mauriès, 1996) é um exemplo de um processo de “viagem interior” registrado no “fora” de um caderno. Ele é um método no sentido em que reúne em um “lugar-caderno” um caminho muitas vezes errante e em deriva; e é uma prática, pois, para fazer sentido, precisa estar inserido no dia-a-dia do designer. Lacroix explica seu processo, em um texto chamado *Antes de você começar*:

Lembre-se de que este é um livro de registro. Comecei a fazer um diário da coleção de alta costura inesperada e enigmática que sussurrava uma “eureka” um tanto hesitante, e termina com a música do *finale* que, depois dos aplausos, faz o desfile voltar aos bastidores para sempre. [...] O que me interessou foi o caleidoscópio de “ideias”, os avanços do dia a dia, a forma como as correias dentadas engrenam com uma precisão quase como um golpe, para que uma confusão labiríntica de inspirações e *insights* acabe finalmente na passarela. A passarela, o desfile, parece tão coerente e seguro, tão soberbamente lógico. Mas o guarda-roupa daquela temporada, mostrado em apenas trinta minutos, ocupou e preocupou-me por quase três meses, dia e noite. É esse processo que transmiti a Patrick Mauriès, desmontando tudo na sua frente (Lacroix *in* Mauriès, 1996, tradução nossa).

Os diários de bordo ou *sketchbooks* têm a intenção de reunir e compilar ideias flutuantes de uma coleção, mas, de certo modo, revelam uma radiografia do processo criativo nos seus bastidores. Ao revelar, ele de certo modo “desmonta” o funcionamento da “máquina criativa” a que Lacroix faz referência, tanto pelo jogo no “caleidoscópio” quanto na metáfora da engrenagem.

---

presentes em um mesmo tecido, e como elas geram efeitos sensoriais e de significado. São as micro-relações que definem cada unidade de tecido, como as interações entre os fios e tramas, entre aplicações na superfície do tecido, manchas gráficas e transformações tridimensionais. Já a segunda diz respeito às interações que se estabelecem entre diferentes unidades de tecido, ou entre diferentes peças de roupas, e como elas geram efeitos sensoriais e de significado. São, por exemplo, sobreposições entre diferentes tecidos, uniões entre peças diferentes e interações entre os looks de uma coleção.” Sofia Borges, Tempo e Matéria na Moda, 2020.

Feito isso, agora me pergunto: esse mecanismo é sempre o mesmo? As coleções subsequentes de outono, inverno e primavera seguiram o mesmo ritmo? Ou o próprio mecanismo ficou desatualizado? Inevitavelmente, a resposta é ambígua. Eles não eram exatamente iguais nem completamente diferentes. Ao longo das três temporadas, a ideia de aderir a um tema, espécie de marca que permeia a obra e apanhada no *slogan* adotado para a temporada, deu lugar à busca de um clima, de uma atitude, de algo menos artificial, imposta, porém mais nebulosa, mais difícil de definir. A ilustração concreta transformou-se em sugestão abstrata. A colcha de retalhos de anacronismos alquímicos e híbridos geográficos, acidentes felizes de todas as descrições, tende agora a se aglutinar, como se submetida à força centrífuga, em uma caligrafia monocromática sutil, impassível de ânimo. As roupas refletem os momentos, como sabemos, mas o momento só pode ser visto pelo prisma de uma personalidade particular (Lacroix *in* Mauriès, 1996, tradução nossa).

O método não precisa ser sempre o mesmo, mas, ainda assim, o fato de poder revê-lo cria ressonâncias com trabalhos futuros.

Cada estação tem sua própria abordagem e o diário dessa jornada em particular oferece apenas um exemplo. Ou assim parece na superfície – no fundo, sem dúvida, são todos iguais. Você pode tentar transformar o mundo, ou pelo menos a maneira como ele se parece. O que você não pode mudar é você mesmo. A criança e o adolescente adquirem um conjunto de características que se tornam infiltradas; o adulto apenas vive as memórias, ou as tolera. Um designer, um artista criativo, um costureiro, irá explorá-los e fazê-los dar frutos. O que quer dizer apenas que, mesmo que este álbum agora faça parte do passado, ele ainda pode servir como um passaporte para o outro lado do espelho (Lacroix *in* Mauriès, 1996, tradução nossa).

O diário de bordo é permitir-se ver de outro modo, em um mundo com um excessivo imagético onde há a “dominância do olhar” (Le Breton, 2016, p. 125). É uma forma inevitável de escrita e leitura do nosso tempo. Como um *sketchbook*, cuja tradução literal seria um caderno de desenho, os desenhos também permeiam essas práticas, como anotações, registros de ideia, riscos e rabiscos. Os desenhos (*sketches*) aqui preservam seu aspecto de esboço, mais do que um desenho técnico ou finalista.

A prática da compilação, como ato de colecionar e de colher não se dá apenas no espaço designado ao trabalho de projeção – prancha, papel de um determinado formato ou nas paredes do ateliê, mas se estende a todo trajeto que o próprio designer faz. Ao caminhar pela cidade e se mover enquanto corpo em seu estar-no-mundo, o designer “abre sua antena da imaginação” e passa a ser um coletor de imagens que despertam sua atenção.

O diário de bordo remete às navegações e, como todo processo criativo, sabemos que de preciso não tem nada. Estar à deriva no tempo e no mundo – que é

o navegar e o viver – é puro improviso. E nessa navegação que é a criação, o diário de bordo assume um tom confessional, muitas vezes até mesmo “confusional”: é o lugar do pessoal e intransferível que, em última instância, como um diário, ninguém quer ou pretende que seja lido. Qualquer um que faça um diário, consideraria muito mais a salvo se ele fosse lançado mesmo ao mar...

A moda opera nessa costura espacial e temporal de imagens inusitadas em uma remissão constante por metonímia e metáfora. Se o *moodboard* funciona como um instantâneo do tempo, por meio do filtro de cada designer-autor, o diário de bordo ou *sketchbook* apresenta as colagens como fluxo espaço-temporal: a subjetividade da passagem dos dias condensadas nas páginas de um espaço-esboço-caderno.



Figuras 38 e 39: Páginas dos diários de coleção de Christian Lacroix no livro *The Diary of a Collection*, de Patrick Mauriès (1996).

Fonte: Acervo pessoal.

## 4.2 Desdobramentos

Quando o próprio espaço de ensinar é uma prática de invenção, os princípios de um curso transbordam a disciplina. Com o Laboratório de Criação em Moda não foi diferente. Na aula de criação, a prática se revelou como um meio de exercitar o

comum e, ao mesmo tempo, ampliar singularidades. Ainda que tenhamos a cada período um mesmo passo a passo, os resultados são sempre diferentes. Buscamos observar a diversidade dos trabalhos, colocá-los em relação e, ainda assim (e sobretudo), estabelecer comuns possíveis ou impossíveis. A atividade artística oscila nesse lugar entre o particular e o geral, à procura de uma singularidade plural.

No mundo fragmentado em que nos (des)encontramos, buscamos criar um espaço comum de partilha. Por isso, iniciamos a prática de construir coleções coletivas. Começamos de modo singelo, compondo em grupo uma parede de grafismos em preto e branco onde reunimos desenhos de todos os alunos da turma. Não havia tema, apenas a intenção de construir partituras, cadências que produzissem um sentido de ritmo e conjunto, como uma *jam session de uma possível futura coleção*. Em outro momento, oferecemos cortes de tecidos de qualidades diversas, caimentos distintos, cores variadas. Cada alune trabalhou na criação de sua própria roupa em *moulage* e, na sequência, cada uma das peças foi documentada no estúdio fotográfico. A coleção se deu, de forma surpreendente, na reunião inusitada de todas as imagens-roupa produzidas pela turma. Aqueles tecidos que pareciam pertencer a universos distintos de linguagem – algodão, linho, crepe de seda, lã *pied de poule*, lamê prateado – compuseram uma totalidade na diferença. Ainda, em outro período, como exercício final de semestre, realizamos um *moodboard* coletivo com toda turma e, a partir dele, cada um dos alunos confeccionou uma peça em morim para compor uma coleção “em processo”, fotografada em conjunto.



Figura 40: Coleção coletiva, Turma de 2019.

Fonte: Foto por Luiza Marcier.

De certo modo, as práticas anteriores ecoaram em possíveis ações em outras disciplinas e no mundo. Paralelamente à disciplina, no âmbito do Escritório Modelo de Design de Moda, em 2021, fomos convidados para participar de um evento de moda imersiva, o BRIFW – *Brazilian Immersive Fashion Week*. Alunos participaram de um edital de seleção e fundaram o coletivo Rota, primeiro coletivo de moda da PUC-Rio a participar de um evento oficial do calendário de moda.

Com a aceleração tecnológica e a multiplicação de ferramentas virtuais, interessa-nos pensar como manter uma prática investigativa, diante de um lugar-máquina que continuamente se modifica; como trazer a experiência criativa que se dá entre os mais diversos materiais e técnicas para experimentos “dentro do computador”, e como manter a abertura dos métodos e práticas de desenho em uma linguagem outra que os processos digitais podem permitir. Buscando responder estas perguntas ou mesmo as formulando, expandimos a questão do corpo e da moda para a disciplina Novas Tecnologias, no curso de graduação em design da

PUC-Rio, desde 2014 realizando uma parceria com o LIFE<sup>28</sup>, desenvolvendo experimentos com *wearables*, sensores, arduíno, etc.

As experiências se concretizariam pouco a pouco, dos tecno-*shiboris*<sup>29</sup> de *led* realizados pela aluna Antônia Torres Viana (2011) ao vestido *video-mapping* de Gustavo Vial, Antonia Andrada, Carol Mortara e Marília Arruda (2019), passando pelas tantas orquestras de tecno-vaga-lumes – série de experimentos que, a partir da montagem de circuitos elétricos sobre o corpo, realizam registros de movimento, com o desejo comum de rastrear, mapear, visualizar o movimento do corpo, compreender fluxos e “tornar visível” o invisível: um desejo de cartografia de corpos e mundos que surge da nossa contemporaneidade, a exemplo dos registros de Capoeira de Antonio Cabral, Nicolas Motta e Thaís Auad (2018). Em nossa realidade cada vez mais “pixelar”, há uma busca por materializar nossos trajetos e ocupações do espaço, seja em traços de luz ou *selfies*, a partir de uma poética dos corpos e do movimento.

Buscando dar ênfase na relação entre corpo, moda e tecnologia, estimulamos os trabalhos que trouxessem propostas nesta direção. Priscila Nassar se lançou à tarefa de utilizar um *scanner* manual para capturar imagens ao redor e compor uma estampa. O experimento se destacou pela curiosidade da aluna de se lançar na direção de um desafio proposto em sala de aula, mas sobretudo pela capacidade de a aluna de articular seu próprio processo experimental em todos seus trabalhos e projetos. Pelo seu interesse em moda, Priscila cursou em 2020, a disciplina eletiva Criação em Moda. Seu trabalho para esta disciplina foi um ponto importante na trajetória aqui narrada, de investigações entre corpo, moda e tecnologia: uma coleção realizada digitalmente em 3D com o *software* CLO<sup>30</sup>, de que até então não havíamos sequer ouvido falar. Estávamos no primeiro semestre de 2020, em maio, primeiros meses da pandemia de COVID-19, e o futuro parecia ser urgente.

---

<sup>28</sup> LIFE é o Laboratório de Interfaces Físicas e Experimentais do Departamento de Artes e Design da PUC Rio, supervisionado pelo Prof. Dr. João Bonelli. LIFE é a sigla do laboratório tal qual descrito no texto e como vamos nos referir a partir daqui.

<sup>29</sup> A técnica do *shibori* como tingimento utiliza dobras, pregas, amarrações do tecido para produzir resistência quando o tecido é submerso na solução aquosa com o pigmento. A resistência faz com que as áreas dobradas não sejam tingidas, mantendo o branco ou o cru do tecido. No entorno das dobras, a cor migra por alguns pontos, gerando um degradê que, muitas vezes, nos parece luminescente.

<sup>30</sup> Disponível em <https://www.clo3d.com/> .

Graças a um grupo de alunos interessados cada um a sua maneira, construímos meios de experimentar e alargar nossas “realidades virtuais”, em trocas que transbordassem as disciplinas, desdobrando-se para além delas. As trajetórias dos alunos se conectaram a nossa trajetória de pesquisa, sempre a inspirando.

Finalmente, é importante destacar que, ao longo desses 15 anos, nossa prática de criação permeou também o projeto final em design de moda. Muitos dos exercícios acima descritos foram incorporados à disciplina de projeto: o *moodboard*, os *desenhos-colagem*, a *colagem sem corpo*, o *moulage como desenho tridimensional*. Além disso, notamos como alguns alunos que haviam cursado a disciplina de Criação em Moda traziam alguns de seus princípios para seus próprios projetos, pesquisando, de forma plástica, outras corporeidades possíveis a partir da moda.

Entre mais de 200 projetos, destacamos dois exemplos: o projeto *Muta* de Olivia Lodi (2020) e o projeto *Acanônico* de Vinicius Pitô (2015) para ilustrar esses desdobramentos. Ainda que em épocas e turmas distintas, ambos demonstraram que as práticas de desenhos expandido, colagem e *moulage* possibilitam que outras corporeidades que não as tradicionais já estabelecidas sejam imaginadas, criadas, alargadas. Estes dois projetos resumem a resposta à nossa hipótese de pesquisa de que *quanto mais os alunos de design estiverem em contato com as práticas de design de moda, mais eles serão capazes de perceber-se como sujeito, entender-se e projetar para corporeidades mais plurais e inclusivas*.



Figura 41: Processos de criação de Olivia Lodi para coleção MUTA, 2021.

Fonte: Olívia Lodi.





Figuras 42, 43 e 44: Imagens editoriais da coleção MUTA de Olivia Lodi (2021).

Fonte: Fotos por Igor Furtado.

## 5 No mais, plurais: considerações vivas

*É preciso toda uma poética para conceber esses impossíveis.*  
Édouard Glissant

Como considerações finais, gostaríamos de escrever sobre algo que nos escapa, algo que está em movimento, no topo – ou *tópos*? – dessa arqueologia do corpo, movente e viva. Outras possibilidades de bordas e especificidades têm surgido na arte, a produzir saberes sobre e *no* corpo, saberes a partir do corpo. Se ao escrever sobre Frida Kahlo buscamos um terceiro olhar que entrelaça linhas, quais outros olhares e palavras poderíamos cartografar no agora? Quais deslocamentos e brechas a arte tem produzido nos corpos? Como fazer repercutir novos entrecruzamentos entre o visível e o discurso dentro do campo do design? Terminamos em abertura, com perguntas e propostas a tramar outras aventuras e pensar a relação saber-corpo-arte a partir das corporeidades presentes (e ausentes), nisto que ainda insistimos chamar de contemporâneo.

Partindo da premissa que o corpo é uma construção simbólica, o pensamos como representação e podemos, como designers, trabalhar as múltiplas formas e intensidades como ele é representado. Percebemos também as técnicas corporais como forma de construção do corpo como fato social (Mauss, 1974) e pensamos na construção espacial, no lugar ou lugares que ele habita, ocupa, se move. Observamos os objetos com que nosso corpo cotidianamente se relaciona: carros, cadeiras, roupas, pratos, copos, computadores, canetas, cadernos... como objetos de projeto em design. Olhamos ao redor e olhamos para dentro também, no reconhecimento da construção simbólica do corpo dentro de nós mesmos, misturada à nossa constituição como sujeitos. Percebemos a intenção dos nossos gestos mais aparentemente aleatórios, e ao perceber o gesto de cada um, fundi-lo ao gesto do outro, nos percebemos também como um corpo coletivo.

Há uma pluralidade de corpos como há uma pluralidade de culturas. [...] O corpo é uma construção social e cultural cuja “realidade última” nunca é dada. O corpo emaranha-se, com suas performances e seus componentes, na simbólica social, e ele

só pode ser apreendido relativamente a uma representação que jamais se confunde com o real, mas sem a qual o real seria inexistente. O simbolismo social é a meditação pela qual o mundo humaniza-se, alimenta-se de sentido e de valores, e torna-se acessível à ação coletiva. É da natureza do corpo ser metáfora, ficção operante (Le Breton, 2016, p. 226).

A compreensão dos estudos sobre o corpo é múltipla, como nos revela David Le Breton em muitas de suas publicações. Em *Sociologia do Corpo* (2012), o autor faz uma genealogia dos estudos da área e demonstra a amplitude discursiva quando nos referimos à corporeidade. Nas genealogias do corpo, o autor se destaca e propõe um escopo da sociologia do corpo como “um capítulo da sociologia especialmente dedicado à compreensão da corporeidade humana como fenômeno social e cultura, motivo simbólico, objeto de representações e imaginário.” (*Ibid.*, p. 7). Le Breton desdobra os estudos desta em categorias a partir da construção da relação com o mundo em que “antes de qualquer coisa, a existência é corporal.” (*Idem*).

Cada sociedade, no interior de sua visão de mundo, delinea um saber singular sobre o corpo: seus elementos constitutivos, suas performances, suas correspondências etc. Ela lhe confere sentido e valor. As concepções do corpo são tributárias das concepções da pessoa. Assim, numerosas sociedades não separam o homem do seu corpo, à maneira dualista, tão familiar ao ocidental. Nas sociedades tradicionais o corpo não se distingue da pessoa. As matérias-primas que compõem a espessura do homem são as mesmas que dão consistência ao cosmo, à natureza. (*Ibid.*, 2016, pp. 8-9).

Nesta *arkhé* antropológica e sociológica, é fundamental incluir as *Técnicas Corporais* de Marcel Mauss. Mauss (1974) chama “de técnica um *ato tradicional* e eficaz (e vejam que, nisto, não se difere do ato mágico, religioso e simbólico. É preciso que seja tradicional e eficaz.) Não há técnica e transmissão se não há tradição.” (p. 217), e sobre o corpo coloca “o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. O mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico e, ao mesmo tempo, meio técnico do homem é seu corpo.” (*Idem*). Mauss revela que toda a categoria que na sociologia descritiva era antes classificada como “diversos” vai agora tomar “forma e corpo: sabemos onde encaixá-la” (*Idem*).

Se antes a visão do corpo ocidental era hegemônica, hoje ressoam outras vozes. Esta ampliação à pluralidade dos corpos tem sido fundamental para a percepção do mundo na contemporaneidade. Mais do que fixarmo-nos em pautas

identitárias específicas, o que notamos é uma ebulição de vozes, uma multiplicação de discursos que o campo dos estudos do corpo pode abarcar.

Minorias, corpos pretos, corpos femininos, corpos gays, “corpas”, corpos não-binários, *transcorpos*, outros parentescos (Haraway, 2016), corpos dissidentes: corpos plurais. A ideia de polifonia não busca, de nenhuma maneira, definir *plurais*, mas sim um modo de adjetivar com reticências, de forma afirmativa, ao prever expansões futuras em potência. O caminho prevê a contínua possibilidade de abertura e significa, a todo tempo, voltar a redefinir e reagrupar o conjunto e o comum (Latour, 2012). O compromisso comum e a especificidade das bordas (Kiffer, 2020) permite aos corpos entender-se como coletivo, constituindo uma pluralidade em diferença, um plural de singularidades: de corporeidades distintas e subjetividades em construção (Lepecki, 2017).

[...] quais são nossos modos de existência, nossas possibilidades de vida ou nossos processos de subjetivação; será que temos maneiras de nos constituímos como “si”, e, como diria Nietzsche, maneiras suficientemente “artistas”, para além do saber e do poder? Será que somos capazes disso, já que de certa maneira é a vida e a morte que aí estão em jogo? (Deleuze, 2013, p. 128).

Das outras vozes que nos interessaram durante a pesquisa, de Wanderson Flor do Nascimento (2016), trazemos a filosofia dos candomblés, em que “a cosmologia não parte de modelos binários e duais, mas se constituem como cosmovisões que pensam em termos de totalidades complexas e articuladas. E isso começa pelo próprio mundo. Não há dois mundos.” (p. 159). Flor do nascimento prolonga essa ideia de complexidade articulada para o próprio corpo (*mukutu*, em iorubá, ou *ara*, em ketu):

Assim como não há uma dualidade entre céu e terra, também não há duas substâncias no ser humano [...] E o próprio mukutu (*ara*) é composto de diversos elementos que encontramos no restante da natureza, não sendo ele mesmo algo unitário (*Idem*).

Além de uma visão que rompe com a dualidade corpo e alma, há também no candomblé uma ideia de continuidade da matéria, um todo composto, diferente da concepção de um sujeito-indivíduo da Modernidade. “Para os candomblés tudo é instância das manifestações dos orixás, inquices e voduns: o chão, as

encruzilhadas, o mato, a água, os corpos, os cemitérios, o vento, as transformações da natureza, a tecnologia etc [...]” (Flor do Nascimento, p. 160) .

O corpo, nesse contexto, não é um território do sagrado, como se pudéssemos recortar o sagrado e encontrar nele o corpo. O corpo é, ele mesmo, como todas as coisas, parte e participado dessas figuras primordiais dos candomblés. O corpo é reflexo deles. Formado de elementos que pertencem tanto a ancestralidade histórica, e natural. Os corpos carregam a história que constituiu nossa família, carrega o tempo da memória, os acordos e alianças que fizeram com que nossa existência se desse. Carregam também a água, os metais, os sais minerais, o sangue e os ossos, trazem o ar e o fogo que nos aquece: todos elementos ligados com os orixás, inquices e voduns (*Idem*).

E completa o autor, que “o corpo nas cosmovisões africanas é sempre plural e nada simples, por se conectar à ampla comunidade que é composta pelas pessoas, pelos mortos, pelos orixás, voduns ou inquices e por quem ainda nascerá” (*Idem*).

Pensar para além da dualidade entre corpo e mente, entre natureza e cultura, tornou-se urgente no meio acadêmico por meio do trabalho de muitos autores, que abarcam o campo das discussões, problematizando a epistemologia ocidental moderna, dispondo-a em relação a outras cosmologias. Le Breton (2012) narra o estudo de M. Leenhardt em que ele aponta que os Canaques não possuíam termos para “referir-se aos órgãos ou ao próprio corpo” e, ao questionar um ancião da sociedade melanésia sobre sua visão da cultura ocidental, este lhe responde que “O que vocês nos trouxeram é o corpo.” (*Ibid.*, pp. 27-28).

A antropóloga Els Lagrou (2020) nos descreve como, para muitas populações ameríndias, a ideia da roupa aparece muito além da pele, como uma própria encarnação. Todos nós seríamos humanos, inclusive as plantas e os bichos. Apenas as plantas estariam naquele momento com “roupas de plantas” e os bichos com “roupas de bicho”. Segundo nos descreve a antropóloga, o nu seria uma invenção ocidental. Pois não haveria situação em que o corpo não fosse percebido como um adorno de um espírito humano.

Contam os mitos, em diversas versões, que nos tempos de antes do dilúvio (ou, em outros casos, antes do nascimento do sol), todos os seres falavam a mesma língua, se entendiam, e isso tinha a ver com a intercambiabilidade das formas. Quando a forma se fixou sob a capa de diferentes espécies, cada espécie se viu enclausurada no seu próprio mundo, na sua própria perspectiva corporal. Mas a fluidez das formas, a comunicabilidade das afeições e disposições dos diferentes seres, das diferentes espécies, não se perdeu, permaneceu escondido para se revelar para quem sabe ver (*Ibid.*, p. 2).

Lagrou (2020) nos fornece uma importante pista para pensar outros sentidos para as roupas e ampliar a possibilidade do gosto pelo adorno, antes associado aos “selvagens” e banido pelos teóricos da arte moderna como Loos. Para estes teóricos do moderno, o gosto pelo adorno

era difícil de vencer e unia todos os coletivos minoritários: povos nativos, crianças, marinheiros, mulheres e loucos.” Lagrou aponta a improbabilidade deste agrupamento, sublinhando: “só o pensamento modernista para fazer este tipo de classificação (*Ibid.*, p. 4).

Cabe a nós, propor novas tessituras, redes, tramas – corporeidades outras – que deem conta de toda uma multiplicidade a se inventar.

\*\*\*

São objetivos futuros articular os conceitos aprendidos (e também os inapreensíveis) em desdobramentos outros: aprofundar a pesquisa do corpo como questão no design, tema que inclusive nomeia uma das disciplinas do currículo ampliado do Design da PUC-Rio, implantado a partir de 2021. Sabemos também que a breve arqueologia do corpo na arte foi tão breve quanto um sopro. Desejamos continuar com a pesquisa sobre os atos de desenhar, relacionando o corpo, o desenho e espaço. Além disso, as pesquisas corpo-espaço e moda permanecem em diálogo contínuo com o campo labaniano. Quanto à moda, o desejo de criar coleções ressurge revigorado. E é por esse desejo que construímos as linhas, os fios e traços que nos trouxeram até aqui e certamente vão nos lançar a outras epopéias. Uma nova disciplina, Moda e o Corpo Contemporâneo, passa a fazer parte do novo currículo, abrindo uma série de novas questões: métodos e práticas a inventar. Fruto de intenso labor, uma das ênfases do currículo de 2021, ganha o nome de Corpo e Moda. Enfim, e depois do fim, um futuro pela frente.

Esta pesquisa é também uma *trans-pesquisa*, pois acompanha o momento de transição de um currículo ao outro, no curso de design do qual fazemos parte. Com tantas transições, o que fica e o que muda? Não nos cabe responder, mas sim abrir terrenos para que alunes possam formular outras possibilidades vindouras. Um misto apolíneo do trabalho realizado com uma epifania, celebração dionisíaca de tudo aquilo que já é.

## Referências bibliográficas

COLETIVO 28 DE MAIO. O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto). **Vazantes**, 1(1),192-200, 2017. Disponível em <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20463> . Acesso em 25 mar. 2022.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. A História na metodologia do projeto. **Revista Caramelo**, no.6. São Paulo: FAU/USP, 1992.

BACHELARD, Gaston. **Fragmentos de uma poética do fogo**. São Paulo: editora brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013.

BARTHES, Roland. **Inéditos Vol. 3** – imagem e moda. São Paulo: Martins Fontes. 2005

\_\_\_\_\_. Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BENAÏM, Laurence ; BOULAT, Pierre. **Début**. Yves Saint Laurent – 1962. New York: Harry N. Abrams, 2002.

TEBOUL, David. **Yves Saint Laurent: 5, Avenue Marceau, 75116, Paris France**. New York: Harry N. Abrams, 2002.

BREDEKAMPF, Horst. Mãos pensantes; consideração sobre a arte da imagem nas ciências naturais In: ALLOA, Emmanuel (org.) **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 1 n. 18, p. 225-252, set./2004.

COELHO, Luiz Antonio (org). **Conceitos chaves em design**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2004.

COSTA, Carlos Eduardo Felix. **Projeto Estações: 22° 25' 55" S – 43° 7' 4" W**. Tese (doutorado). PPGAV – Escola de Belas Artes (UFRJ), Rio de Janeiro, 2013.

COSTA, Carlos Eduardo Felix; MACHADO, Gabriel Santa Anna Vieira. Desenhando juntos: rabiscos coletivos como forma de expressão gráfica. In **Educação gráfica**, Brasil, Bauru. V. 25 Nº 2, Agosto de 2021, pp 40-15.

COURTINE, Jean-Jacques (dir). **Histoire du corps**. Vol 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle. Paris: Éditions du Seuil, 2006.

\_\_\_\_\_. **Decifrar o corpo**: pensar com Foucault. Petrópolis: Vozes, 2013.

COUTO, Rita Maria de Souza et al.(org) **Design em situações de ensino-aprendizagem**: 20 anos de pesquisa no Laboratório Interdisciplinar de Design/ Educação. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Paris: Les Editions de Minuit, [1986] 2004.

\_\_\_\_\_. **Foucault**. 5ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. **Conversações** (1972-1990). 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs Vol. 1** capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs Vol. 2**. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs Vol. 4**. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs Vol. 5**. Capitalismo e esquizofrenia. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIDI-HUBERMAN, George. **O que vemos e o que nos olha**. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **Que emoção!** que emoção? São Paulo: Editora 34, 2016.

ECO, Umberto. **A vertigem das listas**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FEUERSTEIN, Marcia F. Oskar Schlemmer's vordruck: an absent woman within a Bauhaus canon of the body, **Theatre and performance design**, 5:1-2, 125-140, 2019.

FINDELI, Alain. Rethinking design education for the 21<sup>st</sup> Century: methodological and ethical discussion. **Design issues**: Vol. 17, No. 1, p.5-17, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. 12.ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 23.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.

FOUCAULT, Michel; MACHADO, Roberto (org). **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados, São Paulo: Annablume, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. **Performance art**: from futurism to the present. 3.ed. New York: Thames & Hudson, 2011.

GUÉRON, Rodrigo. O Pássaro duchaniano de Deleuze e Guattari. Em **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência**, Vol. 8 nº 3. 3º quadrimestre de 2015.



HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborgue. Ciência, Tecnologia e feminismo socialista no final do século XX. In: TADEU, T. (org). **Antropologia do Ciborgue** – as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

\_\_\_\_\_. **Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene.** Durham and London: Duke University, 2016.

\_\_\_\_\_. Prefácio para Le Guin, Ursula K. **The Carrier Bag Theory of Fiction.** Terra Incognita, 2019.

HOOKS, Bell. **Ensinar a transgredir: a educação como prática da liberdade.** 2.ed. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2017.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição.** Tradução: Fábio Creder. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

\_\_\_\_\_. **Lines.** London: Routledge, 2016.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na arte e na pintura em particular.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. **Ponto e linha sobre plano.** 2.ed. São Paulo: Editora WMF, 2012.

KIFFER, Ana (org.) **Sobre o corpo.** Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). **Revista Semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil**, Rio de Janeiro: PUC-Rio, n. 1, 1984.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento.** 5.ed. São Paulo: Summus, 1978.

LAGROU, Els. O povo adorno e o homem nu. **Cadernos SELVAGEM** v. 1, n.1, pp 1-7 Rio de Janeiro: Dantes editora, 2020.

LATOURE, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede.** Salvador – Bauru: EDUFBA – EDUSC, 2012.

\_\_\_\_\_. Um Prometeu cauteloso? Alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk). **Agitprop: revista brasileira de design**, São Paulo, v. 6, n. 58, jul/ago 2014.

LAUTRÉAMONT, Comte de. **Les Chants de Maldoror.** Project Gutenberg, 2011. Disponível em <https://www.gutenberg.org/files/12005/12005-h/12005-h.htm> . Acesso em: 25 mar. 2022.

LAVIER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo.** Petrópolis: Vozes, 2012.

\_\_\_\_\_. **Antropologia do corpo.** 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2016.

LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos.** Petrópolis: Vozes, 2015.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança: performance e a política do movimento.** São Paulo: Annablume, 2017.

MAURIÈS, Patrick. **Christian Lacroix: the diary of a collection.** New York: Simon and Schuster editions, 1996.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço**: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In ALLOA, Emmanuel (Org) **Pensar a Imagem**. 1.ed. 1ª Reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, pp. 39-55, 2015.

MUNARI, Bruno. **Design e comunicação visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Sobre os candomblés como modo de vida: Imagens filosóficas entre Áfricas e Brasis. **Ensaio Filosóficos**, Volume XIII – agosto, 2016.

NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da multidão. In **Lugar Comum: Estudos de Mídia, Cultura e Democracia**. n. 19-20. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004 pp 15-26.

NOTEBOOK on Cities and Clothes. Direção de Wim Wenders. Axiom Filmes, 1989.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_. **Universos da arte**. 2.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

\_\_\_\_\_. **Acasos da criação artística**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

O'HARA, Georgina. **Enciclopédia da moda**: de 1840 a década de 90. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade**: sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina: Editora UFRGS, 2010.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em urano**: crônicas da travessia. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

PORTINARI, Denise. **Queerizar o design**. Arcos Design. Rio de Janeiro: PPD ESDI - UERJ. Edição especial Seminário Design.Com. Outubro 2017. pp. 1-19. Disponível em: [<http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>]

PORTINARI, Denise Berruezo; NOGUEIRA, Pedro C. Eboli. Por um design político. **Estudos em Design: Revista (online)**. Rio de Janeiro, v. 24, n. 3 pp. 32-46, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RHEE, Beau. **Oskar Schlemmer**: body as a weapon. New York: Department of Dance. Barnard College, Columbia University, 2007.

RODIN, Auguste. **A arte**: conversas com Paul Gsell. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

RODRIGUES, José Carlos. **O corpo na história**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2014.

SERRA, Richard. **Escritos e entrevistas: 1967-2013**. Rio de Janeiro: IMS, 2014.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

SIMMEL, Georg. **A filosofia da moda e outros escritos**. Tradução e Introdução Arthur Mourão. 1.ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

SIMONDON, Gilbert. **A individuação à luz das noções de forma e de informação**. São Paulo: Editora 34, 2020.

SKETCHES of Frank Gehry. Direção de Sidney Pollack. Produção de Ultan Guilfoyle. Sony Pictures Classic, 2006.

SOOKE, Alastair. **Henri Matisse: a second Life**. London: Penguin Books, 2014.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STALLYBRASS, P. **O casaco de Marx: roupa, memória e dor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SUHONEN, Pekka (ed.) **Phenomenon Marimekko**. Finland: Marimekko Oy, 2004.

SWEET, Frederick A. Henri Matisse. **The Art Institute of Chicago Quarterly**, vol. 46, no. 2, The Art Institute of Chicago, 1952, pp. 30–34. <http://www.jstor.org/stable/4112567>.

TCHALENKO, John. Henri Matisse drawing: an eye-hand interaction study based on archival film. **Leonardo** 2009; 42 (5): 433–438. doi: <https://doi.org/10.1162/leon.2009.42.5.433>. Acesso em: 25 mar. 2022.