

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
MESTRADO EM POÉTICAS VISUAIS

**DES-MOLDAR:  
O DISPOSITIVO MODA EM UMA PRÁTICA ARTÍSTICA**

Violeta Adelita Ribeiro Sutili

Setembro de 2022

Violeta Adelita Ribeiro Sutili

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em Poéticas Visuais, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elaine Athayde Alves Tedesco.

Setembro de 2022

### CIP - Catalogação na Publicação

Sutili, Violeta Adelita Ribeiro  
Des-moldar: O dispositivo moda em uma prática  
artística / Violeta Adelita Ribeiro Sutili. -- 2022.  
134 f.  
Orientador: Elaine Athayde Alves Tedesco.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2022.

1. Corpo. 2. Crepagem. 3. Dispositivo moda. 4.  
Moldes. 5. Roupas. I. Tedesco, Elaine Athayde Alves,  
orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

**Orientadora**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elaine Athayde Alves Tedesco (orientadora PPGAV-IA UFRGS)

**Banca examinadora**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi (PPGART - UFSM)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Ivone dos Santos (PPGAV - UFRGS)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Joana Bosak de Figueiredo (PPGAV - UFRGS)

**Violeta Adelita Ribeiro Sutili**

Des-moldar: O dispositivo moda em uma prática artística

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de concentração: Poéticas Visuais.

Orientadora

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elaine Athayde Alves Tedesco (PPGAV/UFRGS)

Banca examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi (PPGART/UFSM)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Ivone dos Santos (PPGAV/FRGS)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Joana Bosak de Figueiredo (PPGAV/UFRGS)

---

Agradeço à professora Elaine Tedesco pela orientação e aos professores participantes da banca Joana Bosak e Maria Ivone dos Santos pelas valiosas contribuições apresentadas durante a qualificação e pela disposição e leitura do texto. Agradeço à professora Reinilda Minuzzi pela participação na banca final.

Essa dissertação destina-se àqueles que vivem num mundo ordinário. O mesmo o qual aprendo a amar e então fugir.

Dedico este trabalho àqueles que um dia, cativados por pensar sobre as roupas, conseguiram odiá-las. Sei que aqueles que estudam a moda possuem o hábito de olhar para algo que amam e gozar do pior dos sentimentos. E ainda não ir embora. *Recalcular a rota* e tentar traçar outros desfechos.

## RESUMO

A presente pesquisa de dissertação apresenta a investigação teórico-prática acerca das formas de lidar com vestes nas artes visuais bem como a moda em seus diálogos de ordenamentos e limites. São apresentadas correspondências com a compreensão de dispositivo moda conjuntamente do trabalho prático que utiliza de ordens e fichas técnicas. Como parte da pesquisa prática, é examinada a metodologia de criação de vestuário em seu campo de moldar, modelar e operar moldagens. Entende-se que existem formas predispostas para a simulação de corpo nas áreas de estudo de moda e modelagem de vestuário, desta forma, o trabalho prático discorda em parte com suas metodologias. O trabalho realizado lida com a construção de moldes abraçando campos como a modelagem (de roupas) e a moldagem (de corpos). Diferentemente e em desacordo com a produção tradicional de peças de vestuário, há, como principal componente, o interesse em *des-moldar* as formas do corpo a fim de posteriormente planificá-las em modelagem plana. A materialidade apresenta-se de forma diversa tendo uso da fotografia, vídeo, moldagem em crepe e modelagem 3D.

**Palavras-chave:** Corpo. Crepagem. Dispositivo moda. Moldes. Roupas.

## ABSTRACT

*The present dissertation research presents the theoretical and practical investigation about the ways of dealing with clothes in the visual arts as well as fashion in its dialogues of ordering and limits. Correspondence with the understanding of the fashion device is presented together with the practical work that uses orders and technical sheets. As part of hands-on research, apparel creation methodology in its field of moulding, shaping and operating molds is examined. It is understood that there are predisposed ways to simulate the body in the areas of study of fashion and clothing modeling, in this way, the practical work disagrees in part with their methodologies. The work carried out deals with the construction of molds embracing fields such as modeling (of clothes) and molding (of bodies). Differently and in disagreement with the traditional production of garments, there is, as a main component, the interest in de-molding the shapes of the body in order to later plan them in flat modeling. Materiality presents itself in a different way, using photography, video, crepe molding and 3D modeling.*

**Keywords:** *Patterns. Body. Fashion device. Clothing. Creping.*



Fig. 1. Ficha Técnica, Sala Edi Balod, 2020	26
Fig. 2. Ficha Técnica, Sala Edi Balod, 2020	26
Fig. 3. Ficha Técnica, Sala Edi Balod, 2020. Detalhes.	27
Fig. 4. ABNT, O sítio, 2020	30
Fig. 5. ABNT, Sala Edi Balod, 2020	31
Fig. 6. ABNT Digital, Homeostasis Lab, 2020	32
Fig. 7. Poemas Moldados. Paulo Bruscky, Recife, 1978	34
Fig. 8. Poemas Moldados. Paulo Bruscky, Recife, 1978	35
Fig. 9. Ficha Técnica da Coxa Dela. Violeta Sutili, Criciúma, 2021	42
Fig. 10. Ficha Técnica da Coxa Dela. Violeta Sutili, Criciúma, 2021	44
Fig.11. Ficha Técnica Crepagem. Violeta Sutili, Criciúma, 2021	45
Fig. 12. Ficha Técnica Blusa 4 Camadas. Violeta Sutili, Criciúma, 2021	45
Fig. 13. Ficha Técnica de crepagem 2. Violeta Sutili, Criciúma, 2021	46
Fig. 14. Ficha Técnica de uma manga cortina. Violeta Sutili, Criciúma, 2021	46
Fig. 15. <i>P.F.</i> . Regina Melim, Florianópolis, 2006	47
Fig. 16. Catálogo Varanda Products	49
Fig. 17. Ficha Técnica de uma manga cortina. Violeta Sutili, Criciúma, 2021	51
Fig. 18. Render Manga, Violeta Sutili, Criciúma, 2021	51
Fig. 19. Render Manga, Violeta Sutili, Criciúma, 2021	52
Fig. 20. Detalhe Render Manga, Violeta Sutili, Criciúma, 2017	52
Fig. 21. Modelagem Digital Manga, Violeta Sutili, Criciúma, 2021	53

Fig. 22. Frame de Vídeo Comportamento Linhas de Limite Dispositivo de Moda, 2022	54
Fig. 23. Elasticidade nas Linhas de Limite, 2022	55
Fig. 24. É verão o ano inteiro, Dalila Coelho	68
Fig. 25. <i>Brasília Teimosa, Bárbara Wagner</i>	69
Fig. 26. A Costura do Invisível, 2022	75
Fig. 27. Cobrir superfície com fita crepe, 2021	81
Fig. 28. Traçar linhas de recorte, 2021	81
Fig. 29. Planificar moldes, 2021	82
Fig. 30. Desenho técnico e ângulos, 2021	82
Fig. 31. Ficha Técnica do meu pé, 2021	83
Fig. 32. Desenho técnico conjunto, 2021	83
Fig. 33. Crepagem peito lateral, 2021	88
Fig. 34. Crepagem peito frente, 2021	88
Fig. 35. Crepagem peito: casca, 2021	89
Fig. 36. <i>Crepagem rosto, 2020</i>	90
Fig. 37. <i>Crepagem rosto, 2020</i>	91
Fig. 38. <i>Crepagem rosto, 2020</i>	91
Fig. 39. <i>Crepagem rosto: casca, 2020</i>	92
Fig. 40. Desenho técnico crepagem rosto, 2020	93
Fig. 41. Desenho técnico crepagem rosto, 2020	93
Fig. 42. Desenho técnico crepagem rosto, 2020	93

Fig. 43. Moldes rosto, 2020	94
Fig. 44. Máscara sob medida, 2020	95
Fig. 45. Máscara sob medida Gisele, 2021	96
Fig. 46. Máscara sob medida Gisele, 2021	96
Fig. 47. Moldes Gisele, 2021	97
Fig. 48. Crepagem Coxa Dela, 2021	98
Fig. 49. Crepagem Coxa Dela, 2021	98
Fig. 50. Crepagem Coxa Dela, 2021	99
Fig. 51. Crepagem Coxa Dela, 2021	99
Fig. 52. Moldes Coxa Dela, 2021	100
Fig. 53. Camisa Feita e Desfeita Passo a Passo Operacional, 2021	103
Fig. 54 Camisa Feita e Desfeita Passo a Passo Operacional, 2021	104

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I ROUPA COMO ORDEM	18
1.1. A moda como dispositivo	18
1.1.2 Limites e ruídos: o dispositivo moda	19
1.2 Ordem de execução	24
1.2.1 Ficha técnica	25
1.2.2 ABNT: Associação Brasileira de Normas Técnicas	27
1.3 O desvio da norma	32
1.4 O que seria a ordem de execução?	36
CAPÍTULO II Notas sobre o dispositivo moda	40
2. Expor limites: fichas técnicas	40
2.1 O caráter projetual das fichas técnicas	41
2.2 Desorientar / re-orientar	48
2.2.1 Uma manga é uma roupa ou como habitá-la?	50
CAPÍTULO III Notas sobre a noção de Moda	59
3. Um giro na noção de moda	59
3.1 <i>Re-orienting fashion</i>	60
3.2 Abordagem decolonial da noção de moda	63
3.3 <i>Re-orientar a moda no Brasil</i>	66
CAPÍTULO VI ROUPA COMO MOLDE	71

4.1. Destrói-se o molde	72
4.2. Do porquê de fazer moldes	75
4.3. Dos procedimentos: modelagem, moulage, crepagem	78
4.4. Do molde em operação	84
4.5. Do ser estranho	85
4.6. Da busca por moldes: a crepagem da superfície dos corpos	89
4.7. Camisa Feita e Desfeita passo a passo operacional	100
CONSIDERAÇÕES	106
REFERÊNCIAS	109
ANEXO	128

## **INTRODUÇÃO**

A pesquisa que vem a ser apresentada consiste em uma investigação teórico-prática que caminhou por entre exercícios que envolvem a roupa, a moda, a modelagem, a moldagem, a fotografia e o vídeo. Nesse processo, concentrei-me em uma espécie de metodologia de *crepagem* de superfícies, bem como em um certo olhar a imperativos e *ordens de execução* para realizar *fichas técnicas*.

A escrita se inicia com desejo de tornar possível uma redação das práticas que tornamos presentes todos os dias quando nos vestimos. O ato de vestir ocorre quando, muitas vezes inconscientemente, levantamo-nos e, logo de início, já depositamos uma camada de tecido recortada e costurada a outros recortes sobre nós, com a ideia de que eles melhor desenhem nosso corpo. Desenhem nosso corpo em um sentido mais utilitário, anatômico mesmo.

O que prezo que conste é que mesmo que vistamos uma peça que nos caiba bem, seja confortável e nos proporcione alguma segurança, ainda caímos em uma trapaça. Não sei dizer se nossos corpos de fato são como se mostram, se possuem a melhor forma e o melhor contorno, como demonstrado em imagens, mas, ainda assim, a trapaça é o momento em que os coloco: quem disse que o que vestimos, por si só, é roupa? Ou que apenas isso seria roupa? Quando fui cordial com essas formas? Em que momento se escolheu por mim? Enfim, questiono-me desde quando pensamos necessariamente assim.

E, como sempre, recorri à moda. Sempre gostei de pegá-la pelo braço e, como quem puxa uma corda para dentro de um rio, eu mergulhava em muitos conceitos. Tal coisa que fulano falou? Ótimo, puxo a corda, mergulho. Conceito disso por causa disso? Perfeito, puxo a corda, mergulho. Meu exercício em pesquisa é empurrar as vestes para os assuntos que aparecem para mim e correr para traçar quais seriam suas aproximações diante da lente de minhas interpretações.

Estudando um escrito da professora Gabriele Mentges (2019) sobre o trabalho *Reorienting Fashion: The Globalization of Asian Dress* (2003), de Sandra Niessen, Ann Marie Leshkowich e Carla Jones, deparei-me com a ideia de *re-orientar a moda*.

A teoria, se levada a cabo, muito se assemelha ao que tivemos no giro decolonial<sup>1</sup> quando estudamos decolonialidade, mas é voltada às roupas, por conta de uma abordagem pós-colonial advinda de um discurso do Oriente. Entretanto, durante a leitura, eu tentava puxar esses saberes para uma adaptação às práticas vestíveis brasileiras.

Tentando associar um ao outro, percebi que um dos principais pontos em comum entre os dois diz respeito ligeiramente a uma questão de forma. Quais traços nos são vestidos, quem multiplica esses traços, quem essa forma prejudica e, especialmente, a quem essa forma interessa?

A escrita desta pesquisa de mestrado deu-se em um artigo acadêmico formatado em linhas duras, quadradas. Papel de formato A4 (21cm x 29,7cm), com todas as margens de 2,5cm, com corpo de texto em tamanho 12, fonte Arial, espaço entre linhas de 1,5, sem recuos e justificado. Uma vez que existiam linhas de limite nesse texto, eu então empreguei outras linhas de limites a que somos acostumados. São elas as linhas dos moldes pré-definidos que nos vestem todo dia. Essas linhas que acabam por nos vestir.

Em um primeiro momento do texto, apresento a roupa e suas interações com ordem e imperativos em que realoco a presença da ficha técnica. Em seguida, apresento a investigação teórico-prática acerca das formas de lidar com vestes nas artes visuais bem como a moda em seus diálogos de ordenamentos e limites. São utilizadas correspondências com a compreensão de dispositivo moda, em Foucault e Agamben. São feitas aproximações com os trabalhos de artistas como Paulo Bruscky, Leticia Parente, Regina Melim e a obra Varanda Products. A partir dos debates produzidos pela manga em 3D, abre-se espaço para discussão teórica do conceito de moda utilizando a ideia de *re-orientação* da moda.

O terceiro capítulo se dedicará a examinar a metodologia de criação de vestuário em seu campo de moldar, modelar e operar moldagens. Entende-se que existem formas predispostas para a simulação de corpo nas áreas de estudo de moda e modelagem de vestuário, desta forma, o trabalho prático discorda em parte com suas metodologias. O trabalho realizado lida com a construção de moldes abraçando

---

<sup>1</sup> Compreende-se conceitualmente como Giro Decolonial o termo abordado pelo Grupo Modernidade/Colonialidade (constituído no final dos anos 1990) e cunhado por Nelson Maldonado-Torres (2007). Demonstra o movimento de resistência à lógica da modernidade/colonialidade. Remete a subverter a lógica colônia/metrópole transferindo sua sede, promovendo assim, um "giro" no que compreenderíamos como referências de poder/saber.

campos como a modelagem (de roupas) e a moldagem (de corpos). Diferentemente e em desacordo com a produção tradicional de peças de vestuário, há, como principal componente, o interesse em *des-moldar* as formas do corpo a fim de posteriormente planificá-las em modelagem plana.

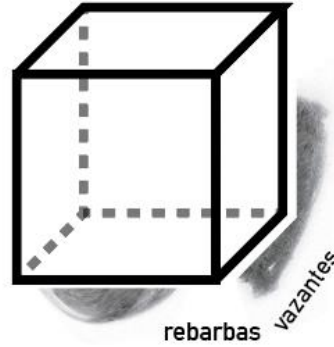
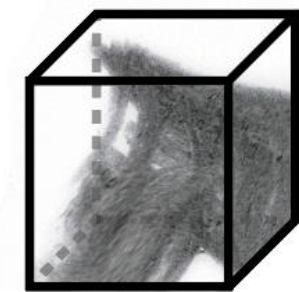
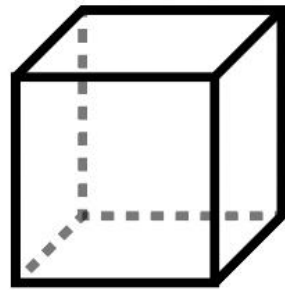
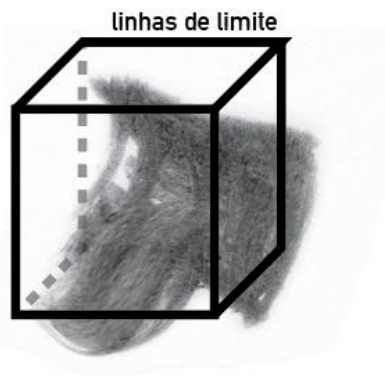
Os trabalhos em arte desenvolvidos nesta perspectiva elucidaram relações entre os ordenamentos técnicos e o borrar de suas fronteiras. Ao longo desta trajetória, passo a desenvolver uma metodologia para construção de roupas em que realizo o desmanche do corpo, planificando-o. Realizo a modelagem por meio do cobrir o corpo com fita crepe, seguido disto, apalpo-o e traço as curvas de recorte por meio do tocar e sentir os locais necessários para planificar seu volume. É neste processo que trabalho com a unidimensionalização da forma corporal, transformando-o, por consequência, em uma sequência de formas distintas, que acabam por elaborar uma tradução gráfica humana através do toque.

Há o inerente interesse em pensar as formas geradas através da figura do corpo neste processo de transformação gerado por seu próprio exercício técnico. Neste limiar, o trabalho artístico-prático desenvolvido propõe friccionar as relações das linhas de limite dentro do dispositivo moda. Operam-se pautas que dialogam com os imperativos na arte contemporânea.





ordem: dispositivo moda



# CAPÍTULO I

## ROUPA COMO ORDEM

### 1.1 A moda como dispositivo

Ainda que o título desta investigação já se demonstre vinculado à ideia de moda, ressalta-se que, de fato, ocorre uma apreensão de pensamento da moda como *ethos* e fenômeno social e de suas possíveis interpretações no campo das artes visuais. Como fenômeno social, o “pensar a moda” tem por característica as relações efêmeras, e não apenas com o vestuário, mas com a impermanência de costumes, os quais, de forma perene e conflitante, deslocam-se entre tempos. Nesta escrita, objetiva-se pensar a moda como a prática descendente do fazer têxtil em que os procedimentos de construção das vestes se encontram diante de uma forte rede de imperativos.

De forma similar ao processo de criação das vestes, a arte têxtil é também estigmatizada em seu fazer. Companheiros em sua manualidade, ambos os processos atravessam obstáculos ao serem tradicionalmente menos valorizados devido à sua banal associação a cenários “naturalmente” femininos. Ora, o produzir vestes herda, ainda que não completamente, muitas características dos fazeres manuais têxteis.

Poderíamos dizer que uma das apreensões mais comuns da moda se dá através da utilização das vestes de forma cotidiana, em que o têxtil é sua principal plataforma. Embora o desejo de dialogar a respeito das práticas têxteis venha ao encontro da potência em sua criação, também se faz necessário, neste escrito, demonstrá-lo em vigor: ocorre de ser, também, um dos maiores aliados dentro do que compreendemos como o dispositivo moda. Ainda que sua história, de forma inegável, trilhe pela memória afetiva e, atualmente, seja importante disparador de ações educativas e sociais, estabelece-se que a plataforma têxtil é matéria sensível para diversas relações humanas, sendo uma delas o uso do vestuário.

Esse uso do vestuário seria dado como “dispositivo social caracterizado por uma temporalidade particularmente breve, por reviravoltas mais ou menos fantasiosas, podendo, por isso, afetar esferas muito diversas da vida coletiva”

(LIPOVETSKY, 1989, p. 24). Não apenas presente no cotidiano, a moda opera de forma a projetar hábitos e traços naqueles que habitam seu sistema.

É pensando nisso que a escrita vem a demonstrar a atribuição de ordenamentos técnicos em trabalhos que operam através do que é debatido como dispositivo moda. As *ordens de execução* e o uso de *imperativos* são, aqui, pensados como meios de fruição de estatutos e manuais de instrução, muitas vezes imperceptíveis por intenção em trabalhos artísticos que utilizam o corpo como superfície (assim, dialogando com as vestes e têxteis).

Para tal fim, é descrito o processo de construção e correspondência de alguns trabalhos, tanto de autoria própria como de outros artistas, com relação à abordagem do dispositivo moda e suas costuras com outras interpretações de processos artísticos, de modo que, por fim, por meio de um processo artístico, vem a se questionar o que seriam os ordenamentos técnicos, o que as caracterizaria e como suas estratégias e consequências são convertidas em objetos de reflexão em arte.

Cabe colocar que se trata de um estudo sobre meus processos artísticos com o uso de imperativos e prescrições técnicas para execução, tema o qual já se mostra presente na arte desde os manifestos das vanguardas modernas. Mas, para além disso, os imperativos compõem parte integral do próprio trabalho, como demonstra Veras:

Os imperativos na arte mais recente não funcionam mais como textos de acompanhamento, que enuncia, um projeto ou uma disposição criativa. Eles tampouco clamam por adesão. Os enunciados que fui recolhendo estão no interior mesmo dos trabalhos. Eles fazem parte de sua configuração. Eles são parte decisiva do trabalho, quando não são, por vezes, o próprio trabalho. (VERAS, 2012, p. 20)

Por se localizarem os imperativos no interior dos trabalhos, a abordagem prática que utilizo opera de modo a expor regras e contradições no interior de práticas em vestes.

### **1.1.2 Limites e ruídos: o dispositivo moda**

Neste estudo, compreende-se por moda o que foi colocado pelo filósofo Gilles Lipovetsky (1989) enquanto compreensão de seu *Império do Efêmero*. Evitando outras percepções que buscam alcançar, de forma distinta, a moda enquanto modelo comportamental vestimentar envolto em todo o globo, nesta apreensão é utilizada a fundamentação teórica responsável por localizar o nascimento de um *ethos moda* em

meados da modernidade europeia, sendo a própria moda que presenciamos hoje uma herança perene daquela.

Por esse ângulo de aproximação, temos moda enquanto fenômeno social que possui como característica a permanência, mesmo que ela se desloque entre diferentes contextos, relações e tempos (LIPOVETSKY, 1989, pág. 149); dessa forma, é contraditória, uma vez que se mostra efêmera e, ainda assim, perene. Mesmo se articulando com o novo, sendo rápida em suas mudanças e não se vinculando a objetos específicos, apresenta-se de forma constante em suas formas de aparição, e nisso revela-se em permanente regra, obrigatoriedade, promovendo modos de se vestir (e enunciados) duradouros.

É nesse contexto que temos o fenômeno de moda enquanto um grande dispositivo potente a produzir de forma social os traços de personalidade apresentados em sua fundada noção de indivíduo (LIPOVETSKY, Idem, pág. 42), não apenas em uma camada social marcada pelo utilitarismo, mas também capaz de demonstrar subjetividades através das vestes. É nessa seara que se tomaria a moda como elemento presente nos processos de subjetivação; sendo assim, não apenas como roupa, mas plataforma têxtil para um sem-número de combinatórias de práticas e discursos.

É pensando na produção de subjetividade engendrada por meio das peças de vestuário que esta investigação utiliza a abordagem da moda enquanto dispositivo, através da perspectiva de Michel Foucault (1979). A fim de encontrar mais imbricações para a pesquisa, o estudo é aplicado às ideias de *imperativos, ficha técnica e ordem de execução* em meus trabalhos artísticos.

Como apontado por Agamben em sua conferência *O que é um dispositivo?* (AGAMBEN, 2005, pág. 2), a formulação do termo *dispositivo* veio a ser desenvolvida por Foucault em *História da sexualidade*. Entretanto, é na entrevista concedida a International Psychoanalytical Association (IPA) que o conceito é exposto tal como

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos. (FOUCAULT, 1979, p. 244)

De forma sucinta, um dispositivo pode ser compreendido como uma rede heterogênea de condutas regulatórias e de controle, na qual se englobam enunciados, discursos e ordens a serem absorvidos pelas instituições. Nele se faz presente o

conjunto de relações de saberes e relações de poder que dá condições para a construção de certos tipos de subjetividade. Apresenta-se como imperativo estratégico, funcionando como matriz de um dispositivo que, pouco a pouco, torna-se controlador.

Nesse sentido, “seus componentes são linhas de forças que, sustentadas pelo par poder-saber, fazem esse dispositivo funcionar” (ALMADA; MESQUITA, 2020, p. 337). Pode-se compreender que as práticas discursivas e não discursivas auxiliam o levantamento do termo.

Para Foucault, o dispositivo funciona como uma estratégia e, ao mesmo tempo, um conjunto de relações de poder, relações discursivas e relações de saberes que existem entre enunciados, em um espaço que não é necessariamente físico, no qual circulam os discursos que compreendem o objeto desse dispositivo. Nesse espaço também são exercidas as relações de força que compreendem os discursos (FOUCAULT, 2000, pág. 244). A partir disso, podemos compreender que pelo cruzamento entre poder e saber, que gera espaços, funções de sujeito e formas de subjetividade, os dispositivos vão emergindo.

Essa abordagem de dispositivo se relaciona com a moda, na medida em que esta estabelece formas e contornos a serem dispostos pela própria linguagem praticada por ela. Ora, uma vez que se realiza a compra de peças de vestuário em lojas ou confecções, sabe-se que nelas existem determinadas padronagens e formatos de peças. Antes mesmo de deslocar esse pensamento à sequência de numeração que guia de forma regulatória o tamanho dos corpos, sabemos que a forma de uma camiseta responde a uma modelagem socialmente aplicada para o formato dos membros superiores do corpo humano, em que poucas vezes se buscou intencionalmente pensar de maneira anatômica.

A peça de roupa possui locais específicos para o pescoço, os braços e o tronco, não sendo possível inverter seus espaços. Uma vez que essa mesma regra é aplicada em proporções industriais e reproduzida de forma massificada, sabe-se que, para todos os receptores da aparência das peças, haverá uma mensagem de ordenamento ao corpo que com elas se veste. Deve-se servir nesse formato. Ou não.

Assim, os códigos de vestimenta, o discurso mercadológico e o consumo engendrado são elos da lógica de funcionamento do sistema de moda, tendo em seu caráter efêmero a manutenção do próprio maquinário, dispositivo vivo. A moda “funciona como uma máquina social estreitamente ligada aos campos estéticos e

mercadológicos que regem a apresentação dos corpos na sociedade contemporânea” (MESQUITA, 2000, p. 71).

Um dispositivo é um conjunto heterogêneo e geralmente aditivado de características de seu contexto, como vemos nos casos do dispositivo disciplina, do dispositivo sexualidade e do dispositivo soberania; ou seja, é um conjunto de táticas e estratégias que fazem com que uma determinada forma de poder funcione em determinado momento da história, e que vai sendo substituído por outra forma de poder conforme perde sua eficácia. Esse conjunto heterogêneo tem dimensão linguística e dimensão não linguística, compondo discursos, leis e outros elementos. Assim aditivo: dispositivo moda.

O dispositivo sexualidade, por exemplo, está presente em diversos locais, como os hospitais, as clínicas, as escolas, as igrejas e as casas. Além de todos esses locais, que são físicos, ele também pertence ao espaço próprio da sexualidade, que se encontra em sociedade, um espaço social. O discurso corresponde ao dito e ao não dito, à própria existência de locais físicos junto às relações de poder que se colocam em jogo. Nesse cenário, a moda pode se aliar às relações de poder, com mecanismos disciplinares que acabam por aplicar normas vestimentares que devem ser seguidas para se ter um contato mais “honesto” com o corpo.

Ainda que meu trabalho poético destaque as instituições ligadas ao consumo desenfreado e à padronização do vestir, o dispositivo moda pode também estar relacionado à combinatória de um sem-número de formas de vestes pertencentes a povos colonizados que se perderam no tempo ou que foram simplesmente reduzidas ao termo indumentária.

Entendemos que o conceito de moda pode ser utilizado como uma noção dentro do aparato ideológico colonial que busca desautorizar a relação das sociedades não ocidentais com o tempo ao afirmar que estas últimas não tem moda porque pouco mudam seu vestuário, ou como o colonizador prefere chamar, sua indumentária ou costume. Este tipo de binarismo, no caso “modaXcostume”, engessa, como aponta Quijano (2005), as sociedades não ocidentais e fornece ao Ocidente o status ideológico do movimento, da capacidade de se modificar, renovar e, por que não, evoluir (em um sentido evolucionista mesmo), pois como aponta Said (2007), o colonizador, em seu lugar de autoridade, entende que lhe cabe “ler” o colonizado e traduzir a cultura do mesmo para si próprio. (SANTOS, 2020, p. 2)

O dispositivo contém uma função estratégica; possui uma tática que coloca em funcionamento determinadas formas de controle, utilizadas com vistas a fazer com que alguém ou algo seja submetido ao poder. Assim, nossos meios de vestir submetem-se aos padrões estabelecidos e vigentes em determinada sociedade.

Funcionam dentro de uma relação de saber e poder; mais precisamente, no cruzamento dessa relação.

Os contornos estabelecidos pelo regimento do dispositivo moda demonstram seus limites dentro das linhas de força, compreendidas aqui como ordenamentos técnicos. Uma vez que se compreende o pensar as vestes através de um sistema de moda colocado durante a modernidade, a colonialidade e a produção de saberes e subjetividades do corpo poderiam se apresentar apenas de maneira subordinada às formas já preestabelecidas do vestir. Assim, quando

Procuramos identidade no corpo, e as roupas são uma continuação imediata dele [...] as roupas reescrevem o corpo, dão-lhe uma forma e uma expressão diferente [...] nossa percepção do corpo humano é sempre dependente das modas dominantes na época, e nossa percepção das modas é por sua vez dependente de como são representadas. (SVENDSEN, 2010, p. 87)

Esboça-se que apesar da potencialidade de criação pessoal engendrada pela plataforma têxtil das roupas, a percepção delas é interdependente do dispositivo moda em que nos colocamos inseridos. Mesmo com o soar pessimista dessa constatação, é através dela que observamos desvios e ruídos da própria construção.

A partir da noção de dispositivo moda e de suas associações no campo de produção de subjetividade, encaminho o olhar para suas erradicações possíveis nas artes visuais. Diferentemente da maior parte de pesquisas que buscam associar roupa e arte através de itens da vestimenta, trazem-se elementos que dialogam com a própria noção de dispositivo moda, isto é, elementos ordenatórios que encaminham a instruções, prescrições ou até mesmo a limites do corpo e suas formas de regulamentação.

No decorrer da escrita, vê-se que surgem, no campo das artes visuais, exemplos que dialogam com o dispositivo moda, estabelecendo discussões desenvolvidas pelos artistas em torno de seu estatuto ou do próprio estatuto a que se submetem. Buscando uma interpretação que enxerga uma estratégia de semelhança e dessemelhança, dialogam com uma “quebra” ou “ruído” durante o uso das estruturas de regras convencionais.

Tal quebra, quando localizada diretamente na linguagem de seu manual, opera em sua imagética como uma perturbação criativa do que aqui chamamos de ordem de execução ou linhas de força. De modo a atuar como uma intervenção, utiliza os próprios veículos de linguagem para tornar explícitas suas fronteiras. Assim, perturba



a inteligibilidade das instruções do dispositivo com o qual dialoga ou corrompe sua coerência figurativa, uma vez que provoca nela uma tensão.

Dessa forma, trabalha-se não necessariamente com a alteração da norma, mas com a exposição dela, tornando visíveis limites os quais, em muitos momentos, operam de forma imperceptível na manutenção de sua existência em sociedade.

## 1.2 Ordem de execução

Antes de tudo, devo apresentar-lhes, como ela me foi apresentada, a ficha técnica. No segmento de moda e produção de vestuário, especialmente quando tratamos da cadeia têxtil, a ficha técnica é um instrumento significativo para todo o processo de desenvolvimento, modelagem, corte e confecção de roupas.

O que se compreende como *processo produtivo*, combinado com as linhas de criação, modelagem, corte, montagem e acabamento das peças, implica um roteiro necessário para a fabricação de itens de vestuário. Dessa maneira, abrigando certa “memória”,

a Ficha Técnica do Produto do Vestuário direciona com maior precisão o processo produtivo, no caso das confecções do vestuário, composto pela criação, modelagem, corte, montagem e acabamento das peças. (ROSA, 2015, pag. 2)

É comum que a ficha contenha itens como desenho técnico, ordem de execução, grade de tamanhos, nome da referência ou da peça, metragem e matéria-prima necessária, entre outras operações. Geralmente, é empregada em segmentos de produção a fim de auxiliar na melhor reprodução da peça em quantidade. Trata-se do documento o qual “contém todas as informações técnicas necessárias do produto a ser desenvolvido” (AUDACES, 2014). As peças são desenhadas e imbuídas de um sem-número de obrigações, nomenclaturas próprias e ordens de execução.

Embebida nesse contexto durante algum tempo, foi a partir desse imenso amontoado de imperativos que passei a compreender, em meu processo poético, uma emoção ou característica principal: a ideia de ordenamentos técnicos e o manchar deles; de uma *ficha técnica*. Nesse pensar, percebi, através de vazamentos e borrões, processos de subjetivação transferidos para o cerne das práticas vestimentares.

### 1.2.1 Ficha técnica

Em 2020, finalizei um trabalho que chamei de *Ficha Técnica* (Figuras 1 e 2), em que desenvolvi uma ficha técnica de confecção de uma peça de roupa de acordo com uma base industrial. Assim, na área em que se esperava que houvesse a *ordem de execução* da roupa, incluí imperativos diversos que ironizavam tal cadeia produtiva. Uma ficha técnica desobediente ao que se compreende como sua finalidade industrial.

A peça de roupa representada nessa ficha técnica, mais precisamente, seria um *body*, peça similar a um maiô que cobre o torso e os braços com fechamento abaixo do gancho das pernas. É uma veste que compreende o contorno do corpo em sua parte superior. Desse modo, seu desenho técnico possui uma vista industrial da construção e do formato da peça.

As páginas dessa ficha técnica foram impressas em papel vegetal de formato A3; entre elas, posicionei uma foto minha em que o formato de meu corpo borrava as linhas do desenho técnico. Quanto ao contexto expositivo, a ficha foi apresentada na Sala Edi Balod, em Criciúma. Foi construído um suporte de cimento em que as páginas eram sustentadas por duas folhas de vidro, como um sanduíche.



Fig. 1. Ficha Técnica, Sala Edi Balod, 2020.



Fig. 2. Ficha Técnica, Sala Edi Balod, 2020.



Fig. 3. Ficha Técnica, Sala Edi Balod, 2020. Detalhes.

No trabalho, denoto uma série de medidas a serem obedecidas na construção de uma peça de vestuário, uma vez que a ficha técnica é, na confecção de roupas, fundamental recurso para as etapas do ciclo produtivo de cada peça. É nela que são colocadas informações diversas a fim de garantir que cada etapa do desenvolvimento de uma peça de roupa possa chegar ao seu responsável na esteira industrial, aumentando a agilidade. Acredito que foi nesse trabalho que comecei a utilizar verbos imperativos.

Esta materialização é realizada em papel vegetal, vidro e cimento. Em que a vivência cotidiana vestimentar encontra-se dentro do sanduíche de vidro, nas entranhas da ficha técnica, não como a força motriz do produto (como é a

roupa) mas o dispositivo de constante ordem (como é a moda). (SUTILI, 2020, pág. 12)

Hoje compreendo que ao inserir-me e borrar-me nos traços do desenho técnico e ao compor ordenativas sarcásticas em relação ao meio de produção, eu estava infringindo o que agora entendo como linhas de limite do dispositivo moda. Quando atravessadas, essas linhas são percebidas em seu forte, em sua principal finalidade: incutir ordens.

### **1.2.2 ABNT: Associação Brasileira de Normas Técnicas**

De forma concomitante, ocorreu a construção do trabalho intitulado *ABNT*, iniciado no primeiro semestre de 2020, a partir da chamada realizada por O Sítio, espaço voltado à arte e tecnologia localizado na Lagoa da Conceição, em Florianópolis, Santa Catarina. Sendo um espaço de difusão e exibição de conteúdos artísticos oriundos da interseção entre arte e novas tecnologias nos processos artísticos contemporâneos, foi realizada uma chamada para artistas interessados em compor a 4ª Edição dos Encontros Colaborativos, evento acoplado ao Ateliê Digital.

Junto de Gabriela Pires e Claudia Alexandre, queridas amigas e colegas minhas, debatíamos a própria organização do encontro, que propunha a deliberação de temas de trabalho, cronogramas e abordagens sem que nosso processo criativo estivesse já formado. Nosso trabalho, que se deu de forma coletiva, direcionou-se para o que entendo como uma rejeição ao próprio evento que nos recebia. Havia, então, datas para entrega de cada etapa de trabalho, fato que para nós foi um tanto desagradável.

Organizando nossa dinâmica de trabalho, deparamo-nos com um grande esquema de ordens e regulamentos a que estávamos submetidas desde que adentramos o evento. Conjuntamente com a bagagem que possuo por estudar e trabalhar no campo de moda, levei ao debate questões ligadas ao que seria uma *ordem de execução* ou o estabelecimento de uma *ficha técnica* como roteiro para cada passo a ser dado. Penso e trabalho com fichas técnicas desde 2018; entretanto, foi durante esta pesquisa que comecei a me debruçar melhor sobre o assunto.

Comentando com minhas colegas, também me lembrei que outro dispositivo da cadeia têxtil é o Guia de Implementação de Normalização para Confecção, o qual funciona de acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). A

ABNT, dentro do diálogo acadêmico, é muito conhecida por determinar as normas para trabalhos científicos, mas ela também se aplica à ordem do vestuário na cadeia têxtil. Um exemplo de aplicação da ABNT nesse caso é o uso de etiquetas em peças de roupa.

Para a construção de uma etiqueta (que por si só já enuncia uma série de ordens, como um manual de instruções da vestimenta adquirida), deve se obedecer uma lista de normas técnicas quanto a ordem, tipologia, simbologia, forma de apresentação etc. Ocorre a submissão do material (etiqueta) ao que se apresentará mais à frente como dispositivo moda, sendo uma ferramenta reguladora da ordem dentro do setor industrial de vestimenta.

Contaminadas pelo esquema de ordens a que estávamos submetidas, buscamos construir uma espécie de etiqueta de roupa (respeitando as normas da ABNT *em partes*). Para a construção, foi feita uma busca por diversos imperativos que percebíamos serem colocados a nós. Também recorremos a colegas, fazendo uma pequena pesquisa em torno da questão “o que você se sente obrigado a fazer?”. Como resultado dessa pequena investigação, construímos uma lista de frases imperativas que ilustravam a impossibilidade de realização. Assim, constituímos um sistema ordenativo nitidamente fadado ao fracasso. Mais tardiamente, nomeamos esse fracasso como *erro*.

Para a construção dessa etiqueta, foi utilizado tecido de algodão de pano de prato, com medidas de aproximadamente 1,5m x 3m. Possuindo a trama bem aberta, o material foi escolhido porque o desfiar de seu contorno, em proporção, assemelhava-se ao desfiar de etiquetas de roupa que, após muitas lavagens, passam a se desfazer (Figura 4).

No tecido, instalado no teto, projetava-se a imagem da etiqueta construída, o que, por causa da grande altura, necessitava de um projetor de maior resolução e da execução de *video mapping* no contorno do objeto, para que a projeção obedecesse à sua forma. Na lista de imperativos, além de ideias como “crie uma *startup*”, “passe em um concurso público” e até mesmo “seja feliz”, havia também o enunciado “pegue uma roupa”.

Além da projeção, o trabalho também contava com a instalação de uma arara de roupas suspensa atrás da etiqueta, contendo 10 camisetas em cabides colados, presos ao suporte. Na arara, foi instalado um sensor de movimento. Assim, toda vez que era identificado um movimento em resposta ao ordenamento “pegue uma roupa”,

o sensor era disparado, fazendo tocar uma espécie de sirene e alterando a imagem na projeção.

O que ocorria era que quando o enunciado era obedecido pelo receptor, este não apenas era impedido de realizá-lo (por conta dos cabides presos) como também era avisado de que seu gesto o encaminhara a um erro no sistema da instalação. A programação da projeção automaticamente se alterava, exibindo uma série de códigos e a mensagem: *erro*.

Após a primeira exibição do trabalho e pensando na sua itinerância, optamos por também o construir por impressão em tecido (Figura 4). Dessa forma, tivemos a oportunidade de expô-lo em diferentes locais que poderiam não possuir um projetor com a qualidade necessária ou o sistema Arduino de detecção de movimento que instalamos na arara.

Mesmo não contando com o sistema de interação previamente planejado, a instalação em tecido foi interessante para que focássemos especialmente na questão dos imperativos sociais e suas apresentações. Eram apresentadas diversas colocações em uma grande etiqueta, configuração que me agrada por permitir que pensemos nas situações que o sistema de vestuário nos dispõe.

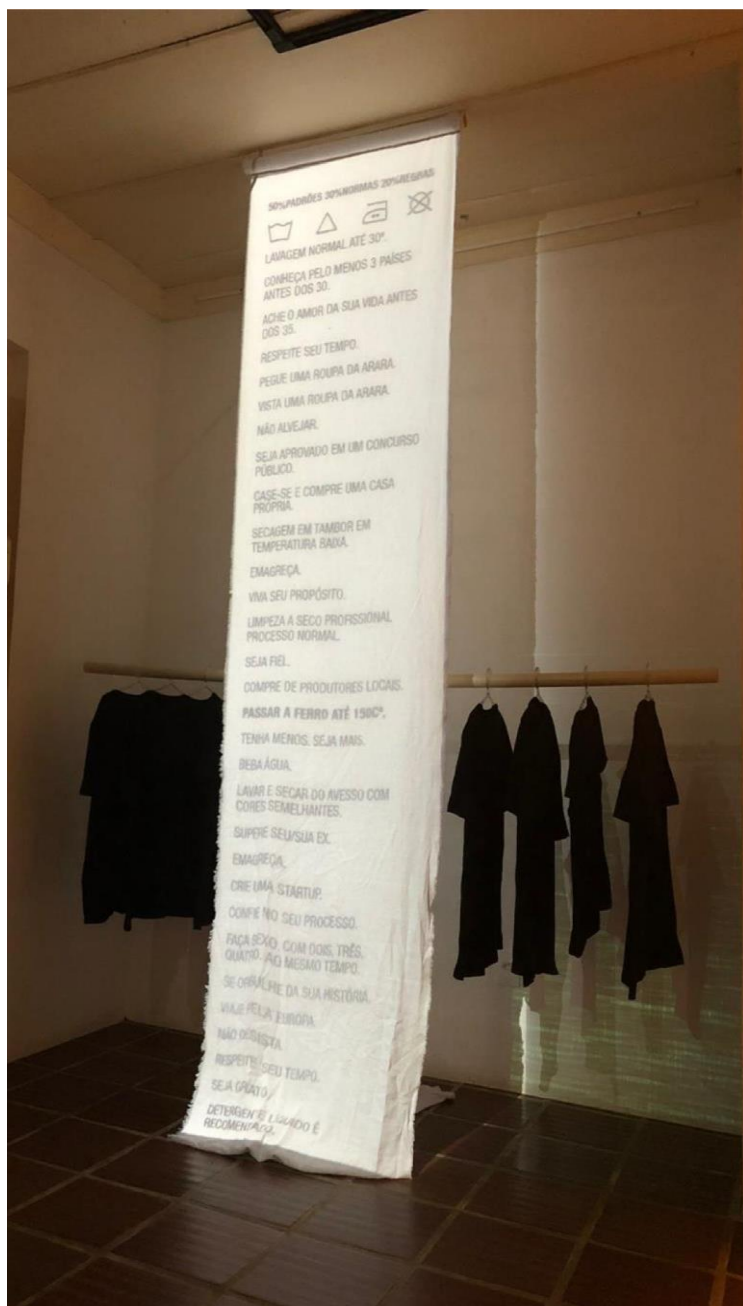


Fig. 4. ABNT, O Sítio, 2020.

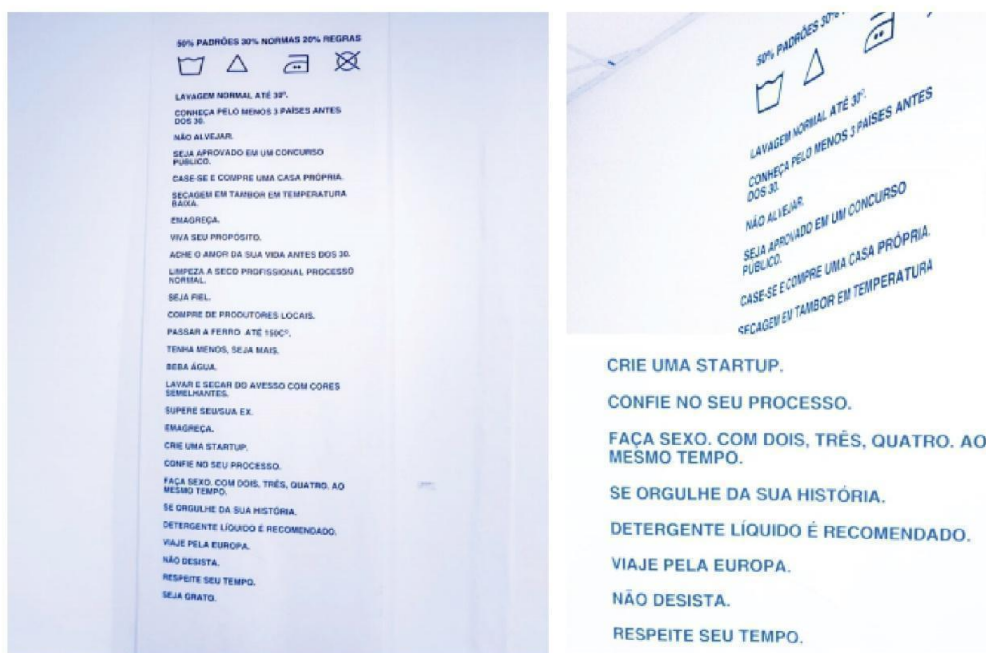


Fig. 5. ABNT, Sala Edi Balod, 2020.

Uma vez impostas as normas de isolamento social por conta da pandemia ocasionada pelo vírus Sars-Cov-2, projetamos esse trabalho para o formato digital e seu compartilhamento neste meio, na forma de um vídeo de 40 segundos (Figura 6). Mesmo em um tempo curto, foi possível apresentar as situações de *ordenamento* e *erro* nos idiomas inglês e português.



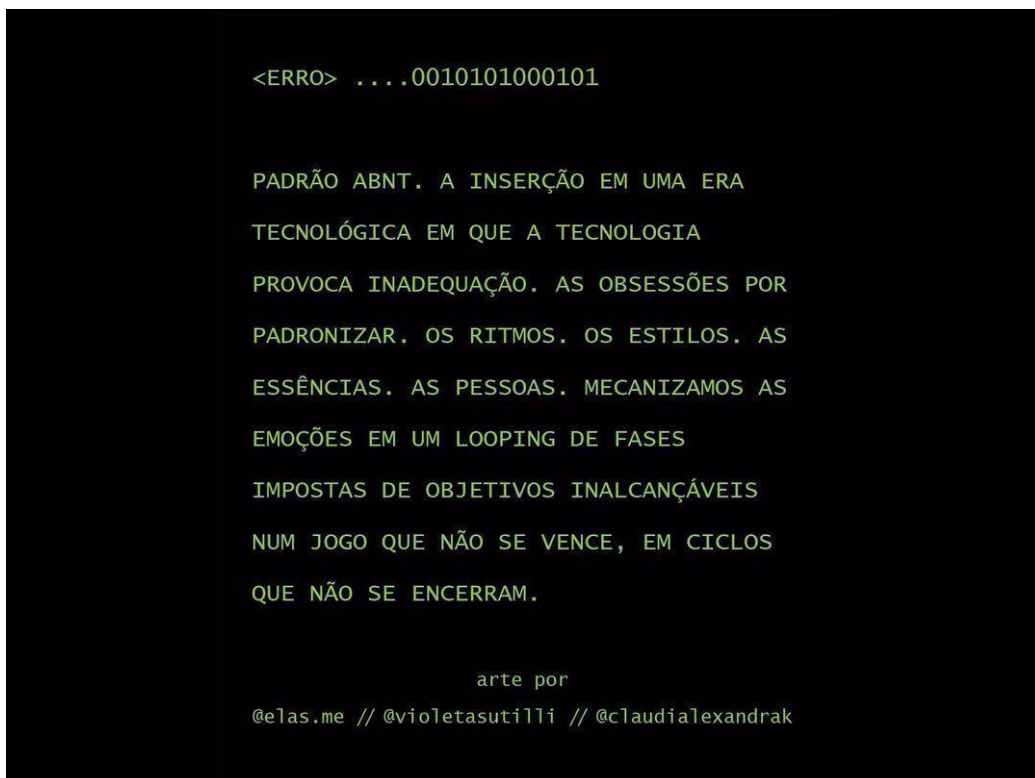


Fig. 6. ABNT Digital, Homeostasis Lab, 2020. Disponível em: <https://vimeo.com/414515018>. Acesso em: 03 set. 2021

Exposta em Florianópolis, Joinville, Chapecó e Criciúma, a *ABNT* é uma obra metamórfica, que surgiu durante os encontros colaborativos d'O Sítio na versão interativa; posteriormente, transformou-se em uma versão analógica e foi exposta no Festival Internacional de Arte e Cultura José Luiz Kinceler; depois, foi transformada em uma versão online para o Instagram, tendo dois formatos, *feed* e *stories*, e possuindo como principal sinopse:

### 1.3 O desvio da norma

ABNT - Online. As obsessões por padronizar Os ritmos Os estilos As essências As pessoas Mecanizamos as emoções Num looping de fases impostas de objetivos inalcançáveis num jogo que não se vence, em ciclos que não se encerram. Tratando a vida como uma receita, com instruções que nos ensinam a viver uma vida que não é a nossa, vivemos deslocados sem entender que o erro não é com a gente. (HOMEOSTASIS LAB, 2020)

Apresentado o trabalho *ABNT*, mesmo compreendendo sua abordagem quanto ao uso de normas, questiona-se: o que se apresenta está em acordo ou desacordo com a norma? É capaz de desmontá-la? Desconstituí-la? De alguma forma, desloca

a conduta em seu campo? A abordagem consiste em tensionar a regra dentro dela própria; ora, a própria abordagem imperativa dialoga com sua crítica aos ordenamentos, ao passo que, para a construção regra, submete-se a ela própria. Para tanto, a etiqueta foi construída, em ordem e simbologia, a fim de cumprir com a guia de normalização técnica.

Os resultados são entregues conforme o controle de qualidade, da forma mais similar possível à prescrição. Ainda que ela seja posta em diálogo, é ao estabelecer imperativos ao receptor que se pratica a tônica de certas produções, desmantelando uma visão crítica quanto ao estatuto do dispositivo moda.

Em seus estudos sobre procedimentos artísticos e intertextualidade, Nancy Betts (2002) faz uma análise das articulações criativas frente ao estranhamento. Essa abordagem se mostra útil, uma vez que, para realizá-la, toma para si a teoria de Chklovki, que aprecia desvios de coerência em “cânones” aceitos ao pensar determinado “desvio da norma”, ou, como poderíamos observar nesta investigação, certo desvio do dispositivo comumente instalado. Para tal, de acordo com a autora, ao construir um trabalho, o artista instala uma fuga à regra com o intuito de romper com a norma vigente ou já estabelecida (BETTS, 2002).

Assim pensando, a ideia de “desvio” pode ser interpretada como a própria exposição da norma ou a ironização dela, que, quando exposta, já não se mostra silenciosa em sua fiel instalação. A elaboração de enunciados e ordens de execução na arte, quando utilizada para perceber esses elementos de controle, atua como recurso poético produtor de diferenciação entre a abordagem da obra e o mundo de normas vividas que é presenciado, de modo que quando conhecemos o jogo artístico simulado em torno do ordenamento, já não somos fiéis a ela.

\* \* \*

A partir do conceito de *Pathosformeln*, debatido pelo historiador da arte alemão Aby Warburg, tenho como principal emoção ou característica em meus estudos a ideia de ordenamentos técnicos e o manchar delas; de uma *ficha técnica*. Por meio de vazamentos da gestualidade corporal e processos de subjetivação expressos, ao falarmos de *Pathosformeln* dialogamos acerca das fórmulas históricas de representação da emoção na arte.

Início pensando acerca da presença de regras e moldagens, contornos estabelecidos no trabalho que Paulo Bruscky construiu em 1978 como livro de artista. A publicação *Poemas Moldados* apresenta um livro feito de moldes de roupas de moda, muito semelhantes aos que ainda são comercializados atualmente.

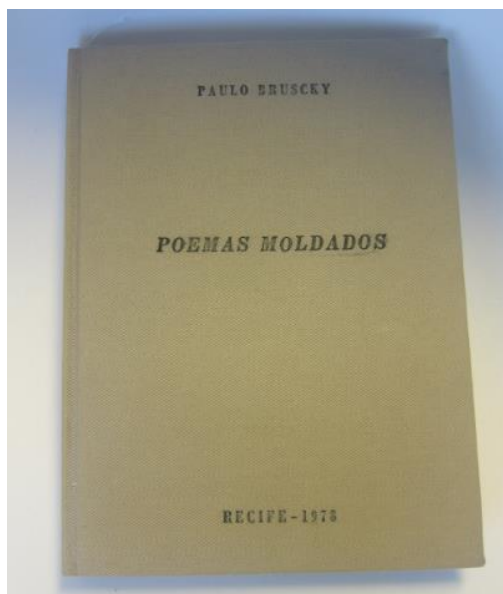


Fig. 7. *Poemas Moldados*. Paulo Bruscky, Recife, 1978. Fonte: Página do site Blombô Leilões. Disponível em: <https://www.blomboleiloes.com.br/peca.asp?ID=3099>. Acesso em: 27 jul. 2021.

Esse tipo de revista começa com uma espécie de mostruário de modelos de roupas com suas referências; ao final, cada página costuma conter uma espécie de tracejado referente a um dos moldes que viria a compor uma peça de roupa. Quanto ao tracejado, cada um se apresenta com grafismos, traços, pontos e setas diferentes, diferenciando-se, assim, de acordo com o tamanho da veste. A exemplo disso, a combinação ponto-ponto-traço-traço, em azul, diz respeito ao molde de referência G, de tamanho 44. Caso seu desejo seja de construir uma peça de número 44, o imperativo é que se siga assiduamente o tracejado azulado para todos os moldes, do A ao G (caso existam moldes apenas do A ao G). Ao nomear seu trabalho como *Poemas Moldados*, Bruscky anuncia que sofre contornos específicos. Se utilizássemos os poemas para compor um traje, eles nos vestiriam, se a intenção fosse essa, de imperativos (Figura 3).

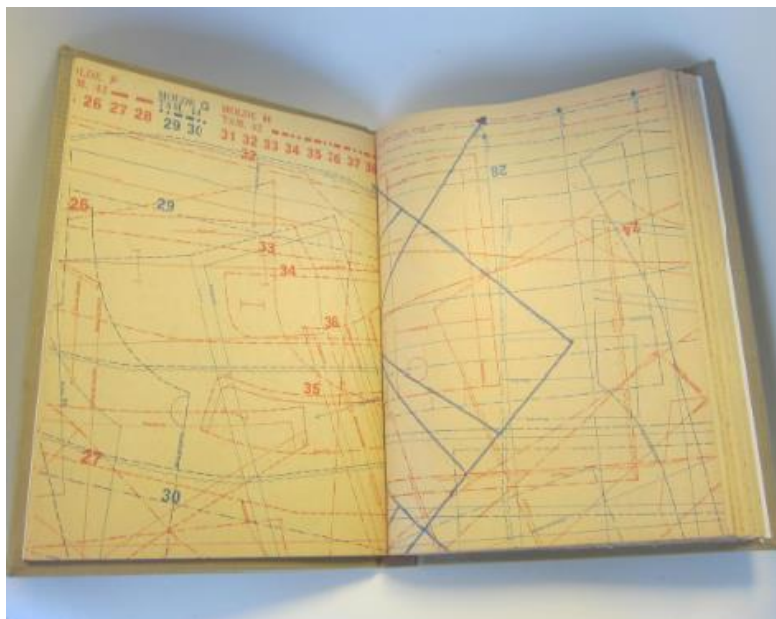


Fig. 8. *Poemas Moldados*. Paulo Bruscky, Recife, 1978. Fonte: Página do site Blombô Leilões. Disponível em: <https://www.blomboleiloes.com.br/peca.asp?ID=3099>. Acesso em: 27 jul. 2021.

Dois anos antes, *Medidas* (1976), de Leticia Parente, reuniu o corpo, a presença e a discussão quanto aos modelos de produção de subjetividade, através de suportes como a fotografia, o audiovisual e o xerox. Assim, compôs sua instalação no MAM, no Rio de Janeiro. Durante a exposição, a artista criava uma situação de medição de corpo com aquele que pensava ser espectador, atribuindo-lhe o imperativo de tirar suas medidas. Leticia desvelava o sistema produtivo no qual corpos são adequados em modelos (ou moldes). O meio em que Leticia apresentava sua proposta era condicionante, ou seja, apresentava uma condição aos espectadores que garantia sua participação.

Ao realizar esse espaço de medição, Leticia Parente propôs o deslocamento do corpo em relação à ideia vinculada ao ser natural, aproximando-o de uma presença engendrada por forças biopolíticas. Enquanto se praticava essa divulgação de dados pessoais, que poderiam ou não gerar uma exposição confortável, a abordagem ainda conversava sobre quais seriam as “outras” medidas, as médias que não eram visíveis na ação.

Como breve adendo para a discussão, o ensaio *Saco plástico na cabeça: a gambiarra na pandemia* (2020), de Sabrina Sedlmayer, apresenta, também, desdobramentos de um elemento imperativo (o que seria um dos trabalhos mais formais diante dos apresentados até então): a Lei nº 13.973, de 6 de fevereiro de 2020, sobre a obrigatoriedade do uso de máscaras de proteção individual para

circulação em espaços públicos e privados, entre outras medidas de enfrentamento da emergência de saúde pública internacional decorrente da pandemia da Covid-19.

A autora apresenta a gambiarra, como é conhecida no Brasil, e suas formas de improvisação, quase sempre espontâneas, realizando uma combinatória de texto e imagem em que, de forma individual, materiais diversos são adequados à situação de emergência. Com isso, cria substância para o item que, no momento, é imposto ao molde prescrito em ficha técnica, borrando a regra.

Ainda quanto ao uso de medidas, a ficha técnica de produto é, na confecção de roupas, fundamental recurso para as etapas do ciclo produtivo de cada peça de vestuário. Ela apresenta imperativos de medidas, ordem de execução, classificação quanto a tempo, rendimento, lavagem, alvejamento, limpeza a seco ou passadoria, entre outros.

Com os mesmos títulos de elementos citados, *Ficha Técnica* e *ABNT*, de minha autoria, são estudos dessas linhas de resistência apresentadas como contornos, assim como em *Medidas* e *Poemas Moldados*. Nelas satirizo as linhas de tensão ao passo que as mancho, dados os momentos em que não me torno capaz de preenchê-las à risca.

De forma similar, os trabalhos citados compõem um pensamento sobre tornar expostas as condutas fronteiriças que envolvem corpo e destino. Ambos possuem a ideia de ordenamentos técnicos e o manchar deles, a ideia de uma ficha técnica, por meio de vazamentos da gestualidade corporal e processos de subjetivação expressos.

#### **1.4 O que seria a ordem de execução?**

Então, o que caracterizaria uma ordem de execução ou uma ficha técnica? O que seriam os imperativos<sup>2</sup>? Quais são suas possibilidades de representação?

Na verdade, ao elaborar esse pensamento, joga-se com duas principais estratégias. Uma delas se mostra como a abordagem de mobilização do receptor do

---

<sup>2</sup> A tese de doutorado do pesquisador Eduardo Veras aprofunda os estudos sobre a presença do uso do modo imperativo por artistas contemporâneos, identifica que sua presença é frequente nas “instruções como arte”, desde a arte conceitual. Veras afirma que “o uso de enunciados imperativos como possibilidade artística se consolidaria com a exposição Instruções para pinturas, que Yoko Ono Apresentou na AG Gallery, de Maciúinas, (VERAS, 2006, p. 55).

trabalho, ocorrida em *ABNT* no momento em que se caminha em direção ao erro da proposta, e também em *Medidas*, em que o espectador se move no sentido de obedecer às medições solicitadas.

A segunda estratégia seria a de exposição à norma, de abertura do seu manual de instruções sistêmicas como se ele estivesse escondido em suas entranhas. De forma similar, isso ocorre novamente em *ABNT* e em *Poemas Moldados*. Esse processo de desocultamento encaminha paulatinamente à compreensão das atividades realizadas de forma involuntária na estratégia anterior.

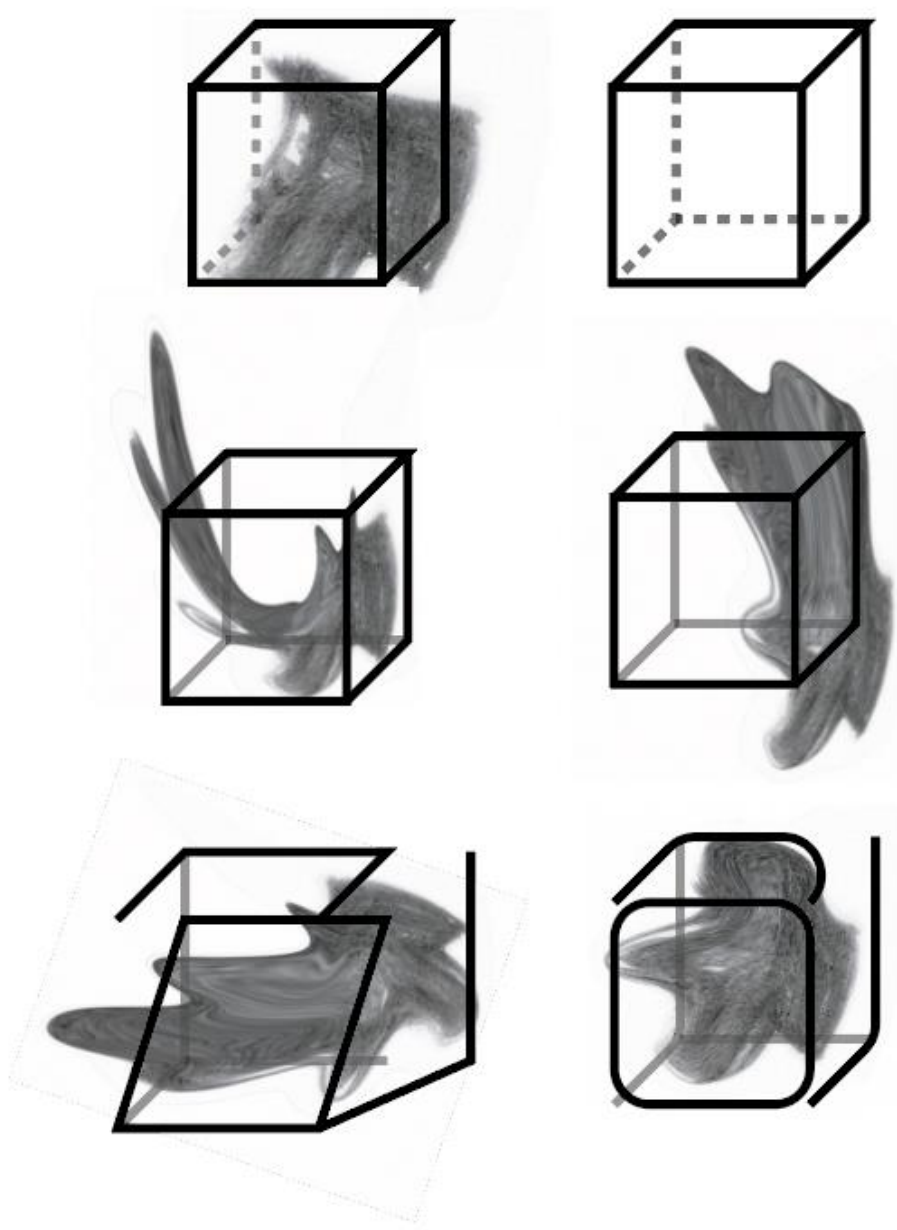
Através das duas abordagens, promove-se uma conversa que possui como jogo a observação das consequências da naturalização dos gestos, enquanto o que acontece de fato seria uma periódica lubrificação de condutas comportamentais (as normas, as sequências de operação, as referências, os números, a expectativa de medição, a tipologia, a simbologia). As estratégias nomeadas nos levam a dialogar com os limites desses dispositivos, bem como do dispositivo moda. Julio Plaza e Mônica Tavares, quando analisam métodos de criação artística, apresentam o uso de limites como “explorar as leis, normas e regras, que definem um projeto, na tentativa de nelas reconhecer as fronteiras do seu campo de atuação para, a partir daí, poder transgredi-las” (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 97).

Se, na análise de Plaza e Tavares, para o desenvolvimento de processos criativos se deve buscar transgredir limites e fronteiras de seu campo de atuação, quando elaboramos esse pensamento junto à abordagem do dispositivo moda, voltamo-nos a pensar que ele é aplicado para corromper estruturas de redesenho do corpo, bem como os ordenamentos sociais que esse pensamento traz. Mesmo que não dialoguem abertamente com o tema moda, os trabalhos artísticos lidam com o dispositivo moda, uma vez que utilizam esse corpo de pensamento para tecer seus enunciados.

É pela não ocultação das ordens de execução que elas podem ser atualizadas em seu desenvolvimento; é em seu limite que se tecem diferentes caminhos para a linguagem já submetida ao dispositivo. Mesmo que em forma de estranhamento, a exposição dos imperativos de procedimento demonstra um campo possível para novas práticas que dialoguem com as vestes.

Seriam, talvez, práticas com novos olhares da moda com visão voltada para usos mais éticos e justos, compreendendo-a além do espaço que nos constitui enquanto seres no mundo, mas ainda enquanto plataforma sensível a múltiplas

finalidades e vozes. Sobre um *novo* olhar para a moda, penso em uma nova conceituação que se alie a práticas coletivas e populares, cujo horizonte não se finalize na simples absorção pela cadeia têxtil industrial. Que o têxtil, presentemente manual, nos seja ferramenta em mãos.





## CAPÍTULO II

### Notas sobre o dispositivo moda

#### 2. Expor limites: fichas técnicas

Reprisando a noção de dispositivo já abordada por Foucault, Agamben retoma o conceito em *O que é um dispositivo?* (2005).

Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc, cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN, 2005, p. 5)

Temos uma noção de dispositivo que é um pouco mais ampla. Levando em consideração a caneta, por exemplo, sabe-se que ela controla, possibilita e legitima o gesto da escrita, que não representaria simplesmente um gesto, mas a escrita como elemento central de uma sociedade globalizada e, acima de tudo, uma sociedade em que se mostra necessária a alfabetização. A caneta, sozinha, seria apenas um objeto, mas faz parte de um discurso que coloca a intelectualidade como algo necessário. O uso da caneta, a escrita como tal e a banalidade da escrita indicam a existência de uma hegemonia desse pensamento da racionalidade da escrita como elemento essencial para se ver o mundo, independentemente de, na prática, isso ocorrer ou não.

A partir do exemplo da escrita, podemos utilizar a roupa como o que seria a própria caneta para o dispositivo moda. O controle de gestos, discursos e imagens etnográficas é produzido através de processos visuais transpassados diante desta superfície usada cotidianamente: as vestes. Não se pode esquecer que as vestes são

superfícies. Expressam a banalidade do vestir, a comunicação pelo visual; indicam esse pensamento voltado à aparência.

Isso ocorre justamente através da estruturação que existe em torno desse dispositivo, cujo funcionamento é como uma estratégia, assim como a razão é constitutiva do sujeito. Temos, por um lado, as relações de saber e poder, e por outro lado a estratégia, resultante que nasce dessas relações, e o sentido que ela acaba tendo. Agamben, além de colocar outros elementos como dispositivos, defende em sua tese que a contemporaneidade é a época da proliferação dos dispositivos, a exemplo do celular.

Agamben afirma que, em todos os momentos de nossa vida, estamos em contato com dispositivos, e a partir deles nos tornamos os sujeitos que somos. Eles são elementos constitutivos dos sujeitos que somos hoje, e movem-se no sentido de *moldar* o mundo, criando-o como nós o entendemos.

É nessa imbricação que se questiona: como lidamos com os dispositivos? Agamben não nos dá uma resposta para essa pergunta, e nem mesmo Foucault. Uma vez que os usos dos dispositivos, das roupas, das formas de vestir e das formas de produzir são cotidianos, como podemos alterá-los? O que fazer para que a estratégia global não caminhe para a forma como a vemos hoje? Organizadamente, coletivamente, isso é possível? Como?

Esses são pensamentos com os quais tive contato apenas após desenvolver muitos de meus trabalhos. No trabalho com fichas técnicas, muito vejo das questões levantadas por Agamben: como sobreviver aos dispositivos? Como sobreviver ao dispositivo moda? Como pensar roupas ou novas formas de lidar com a moda, apesar de seus poderes historicamente empregados?

O método para lidar com esse dispositivo sobre o qual disserto se desenvolve enquanto realizo a prática de expô-lo, enxergá-lo, enfim, vê-lo em seu local de cruzamento entre poder e saber. Vejo como elementos de poder nesse sistema itens como as ordenações, os imperativos e as fichas técnicas. E, nesses elementos, o que determina seus locais de poder? Linhas de limite, métodos padronizados e objetivos afins com um sistema de capital globalizado.

## **2.1 O caráter projetual das fichas técnicas**

As fichas técnicas que realizo, muito similares graficamente às fichas técnicas de produtos, utilizam uma linguagem-estrutura de poder a fim de expor o dispositivo, tensionando-o. Quanto à estrutura, é comum que elas possuam o nome do produto, algum tipo de referência à produção, desenho técnico, medidas, dimensões e observações de ordem técnica sobre o produto e seu funcionamento, entre outros elementos.

No momento em que lidava diretamente com meu processo, ao pensar sobre alguns trabalhos, tive o desejo de construir fichas técnicas para eles, a fim de que elas me auxiliassem em seu planejamento. Também acreditei que isso me ajudaria a expor os trabalhos durante a orientação. Por conta de seu caráter informativo, a própria estrutura da ficha técnica ajudou a organizar meus pensamentos sobre trabalhos que eu gostaria de realizar. Assim, fui desenvolvendo fichas técnicas possuidoras do desejo sobre os trabalhos, que acabaram por virar os trabalhos em si.

Em Ficha Técnica da Coxa Dela, registro um projeto de prótese de uma coxa que desejava realizar em metal. Além de minha afinidade com a forma, o trabalho possui também uma linguagem íntima por expor um acontecimento pessoal.

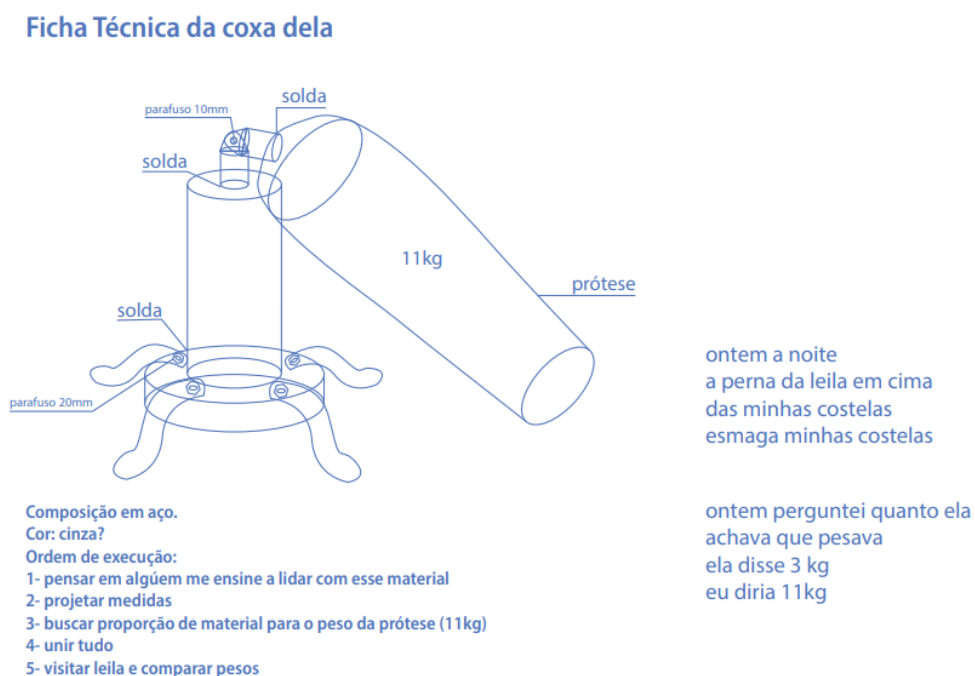


Fig. 9. *Ficha Técnica da Coxa Dela*. Violeta Sutíli, Criciúma, 2021.  
Fonte: Acervo pessoal.

Na ficha técnica, além de informações como composição do objeto, cor, ordem de execução e matéria-prima, também escrevo:

ontem à noite  
a perna da leila em cima  
das minhas costelas  
esmaga minhas costelas

ontem perguntei quanto ela  
achava que pesava  
ela disse 3 kg  
eu diria 11kg

Através do uso do humor, é apresentado um esquema/projeto de design de aparência racionalista para revelar aspectos íntimos. A estratégia de criar um contraponto entre uma imagem de aparência mecanicista e a escrita intimista, poética, cria imagens ternas do espaço privado, do quarto, da cama, do cotidiano e da convivência íntima.

O trabalho utiliza uma linguagem visual associada ao mundo "masculino", eu arriscaria dizer, para falar de um comportamento transgressor da norma heterossexual patriarcal. Aproprio-me da linguagem "masculina" para falar de minha sexualidade e do meu amor por mulheres. Juntam-se momentos íntimos a partir de uma abordagem calculista e possuidora de imperativos técnicos.

Quanto à finalidade expositiva do trabalho, o projeto é de construção de uma placa, como as de trânsito, com as informações da ficha, uma vez que a placa de trânsito foi a materialidade que mais me agradou no que diz respeito à colocação dos imperativos debatidos do dispositivo moda. Dessa forma, projeto o trabalho através da realização do *mock up*.

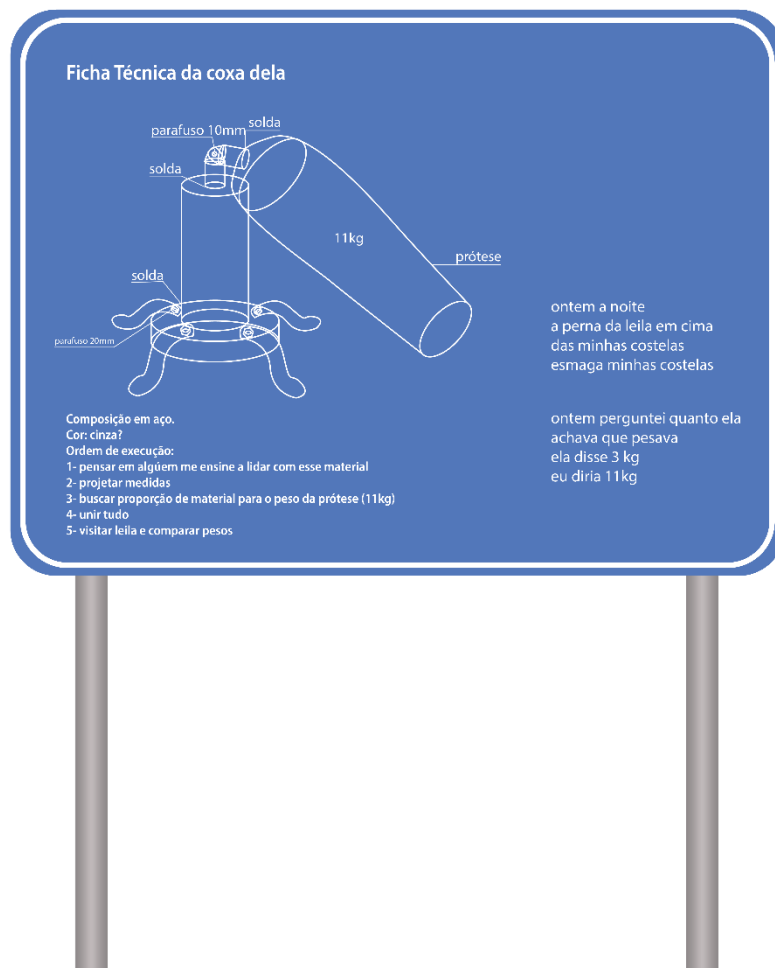


Fig. 10. *Ficha Técnica da Coxa Dela*. Violeta Sutili, Criciúma, 2021.  
Fonte: Acervo pessoal.

De forma similar, realizei o exercício com outras fichas técnicas, projetos de trabalhos que nem sempre são construídos, como é o caso de *Ficha Técnica crepagem*, *Ficha Técnica blusa 4 camadas* e *Ficha Técnica de uma manga cortina*. Esses são exercícios em que utilizei a ficha técnica como dispositivo.

### Ficha Técnica crepagem

Composição: Pele falsa de tatuagem



silicone + amido de milho

#### Ordem de execução:

- 1 - crepagem corpo, outras áreas de forma similar ao realizado no rosto.
- 2 - redesenho de moldes
- 3 - recorte
- 4 - decalque em silicone
- 5 - recorte

crepagem (1) e  
redesenho de  
moldes (2)



recorte (3)



Fig. 11. *Ficha Técnica crepagem*. Violeta Sutli, Criciúma, 2021.  
Fonte: Acervo pessoal.

### Ficha Técnica blusa 4 camadas

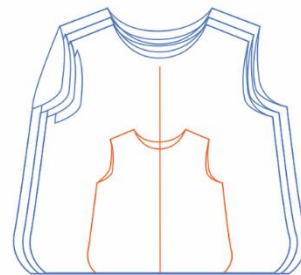
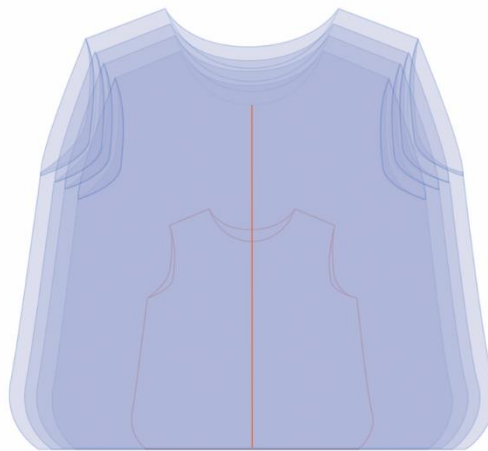


Fig. 12. *Ficha Técnica blusa 4 camadas*. Violeta Sutli, Criciúma, 2021.  
Fonte: Acervo pessoal.

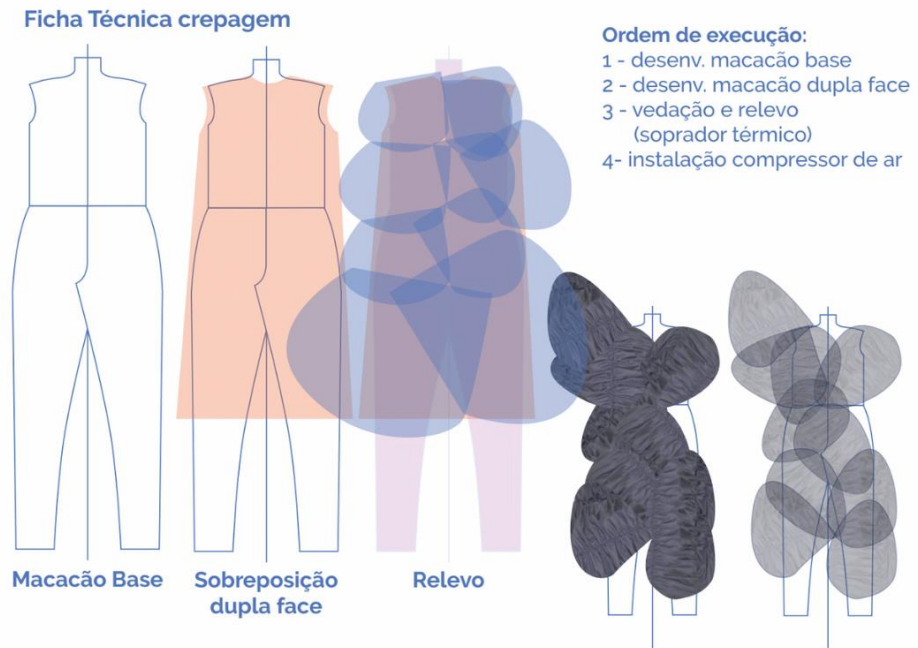


Fig. 13. *Ficha Técnica crepagem 2*. Violeta Sutilli, Criciúma, 2021.  
 Fonte: Acervo pessoal.

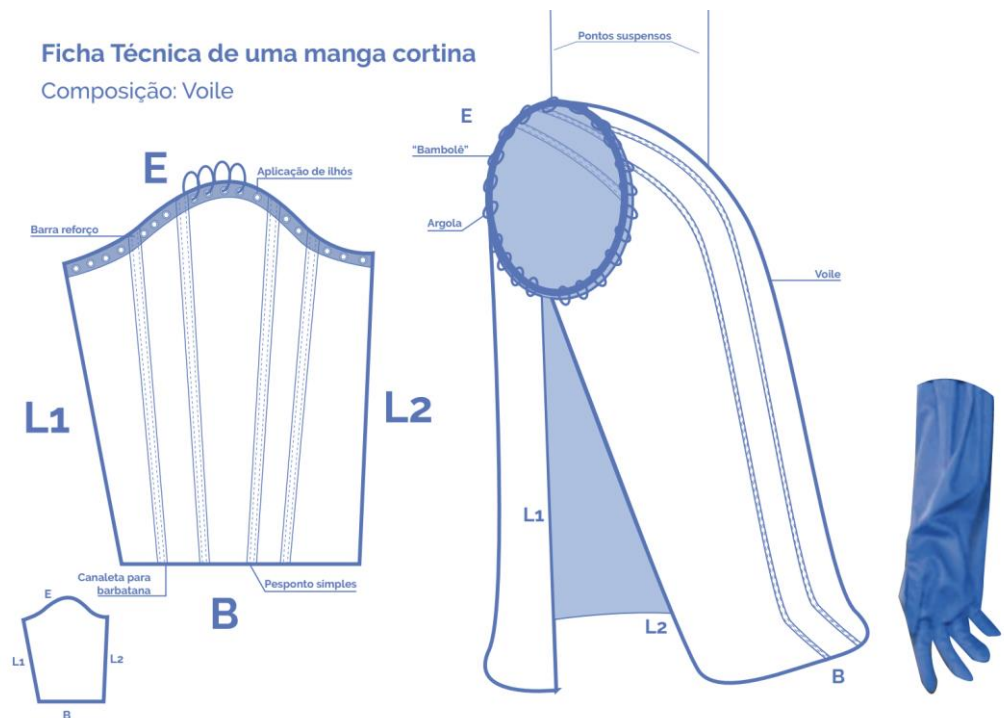


Fig. 14. *Ficha Técnica de uma manga cortina*. Violeta Sutilli, Criciúma, 2021.  
 Fonte: Acervo pessoal.

Acredito que esses trabalhos possuem como principal característica o caráter projetual que habita o campo do desejo do fazer, mas não configuram necessariamente uma seara de itens que virão a ser desenvolvidos por mim. De forma aproximada, a publicação *P.F.* (2006), abreviação de *Por Fazer*, organizada por Regina Melim, convida artistas para fazer trabalhos específicos para a obra, em que

são apresentados os projetos. Nela, deparamo-nos com uma exposição portátil<sup>3</sup> que inclui instruções para sua construção, em que as folhas são destacáveis e podem funcionar de forma individual.

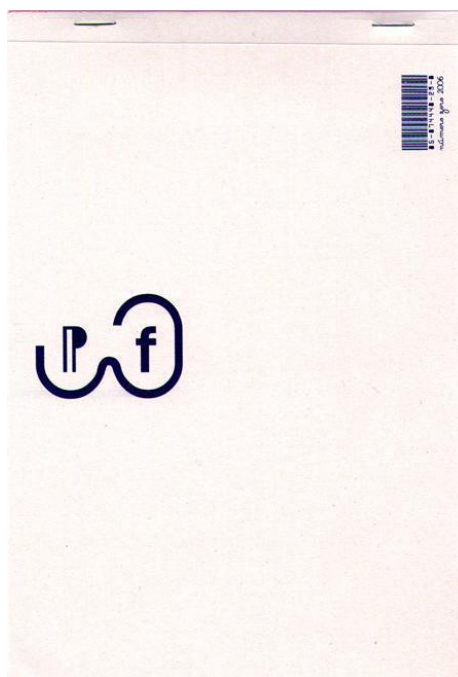


Fig. 15. *P.F.*. Regina Melim, Florianópolis, 2006.

Fonte: Página do site Coleção Livro de Artista. Disponível em: <https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2009/10/16/regina-melim>. Acesso em: 07 set. 2021.

Lidando não apenas com os *por fazeres* dos trabalhos, a proposta, pensada a partir da performance em artes visuais, era colocada junto do gesto curatorial. Esse seria o elemento estruturador da publicação, que se apresenta em forma de exposição portátil.

Somando-se à publicação como elemento estruturador da exposição, criamos também, como desdobramento deste espaço portátil, uma versão na Internet. Na forma de índice (uma página que contém todas as proposições da versão impressa), imaginamos para o espaço expositivo apenas um computador e uma impressora. O espectador, então, poderia visualizar cada uma dessas instruções-obra, ampliando-a na tela, imprimindo-a, enviando-a para um arquivo pessoal ou para alguém etc. O 'objeto' passava a ser de sua propriedade na medida em que, na qualidade de participante, deixando de ser uma testemunha imparcial e colocando-se em ação, poderia realizar algumas dessas instruções. (MELIM, 2006, p. 80-81)

---

<sup>3</sup> Outra forma de exposição portátil foi investigada pela artista Renata Marquez, em sua tese de doutorado ela afirma "Artistas sempre criaram geografias, se entendemos que a produção cultural é também uma prática espacial. A geografia portátil é a compreensão da paisagem como construção crítica e a geografia como prática cultural." (MARQUEZ, p. 24)



As instruções utilizadas na publicação remetem ao uso dos imperativos e até mesmo ao ambiente das fichas técnicas, uma vez que denotam indicações processuais, mas, ainda assim, o gesto do fazer está naquele a quem é submetida a ação. De forma até contraditória, retomando a ideia de dispositivo aplicada por Agamben, as ordens, os imperativos surgem de forma constitutiva e, especialmente, por consequência. Consequência, pois mesmo que o uso de dispositivos não pertença ao campo da escolha, ao usá-los ingenuamente reforçamos o sistema de poder ao qual somos submetidos, de forma similar ao uso da caneta.

Cabe pensarmos, neste momento, se diante dos sistemas hegemônicos de poder a submissão poderia ou não ainda significar uma forma de privilégio.

## **2.2 Des-orientar / re-orientar**

Contando com uma publicação em forma de catálogo de produtos, a *Varanda Products* é um trabalho em colaboração entre MAS Urban Design ETH Zurich e RUA Arquitetos, do Rio de Janeiro, para a exposição *Uneven Growth: Tactical Urbanisms for Expanding Megacities*, ocorrida no MoMa (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque) entre novembro de 2014 e maio de 2015.

Adotando o “modo carioca de fazer cidade”, a publicação em papel-jornal simula um catálogo de design de uma marca responsável por desenvolver produtos econômicos para uso urbano. São apresentados produtos como a Caixa D’Água Sofá Panorâmico!, a Varanda Pantográfica!, o Azulejo Reflexivo!, a Carona Bike!, o Guarda Sol de Poste!, o Tijolo de Vidro!, a Palmeiras em Todo Lugar! e as Escadas Rolantes Urbanas!, entre outros. Esses itens são apresentados no catálogo seguidos de suas respectivas fichas técnicas, em que são apresentadas informações como medidas, instruções de montagem e uso, descrições etc. É empregada uma linguagem técnica de forma sarcástica e em conversa com o próprio gênero textual, uma vez que a publicação é necessariamente voltada para um diálogo com o leitor *consumidor*.

Como exemplo, há a Cadeira Plástica!, que seria como as cadeiras plásticas que estamos familiarizados a encontrar em ambientes urbanos como bares e

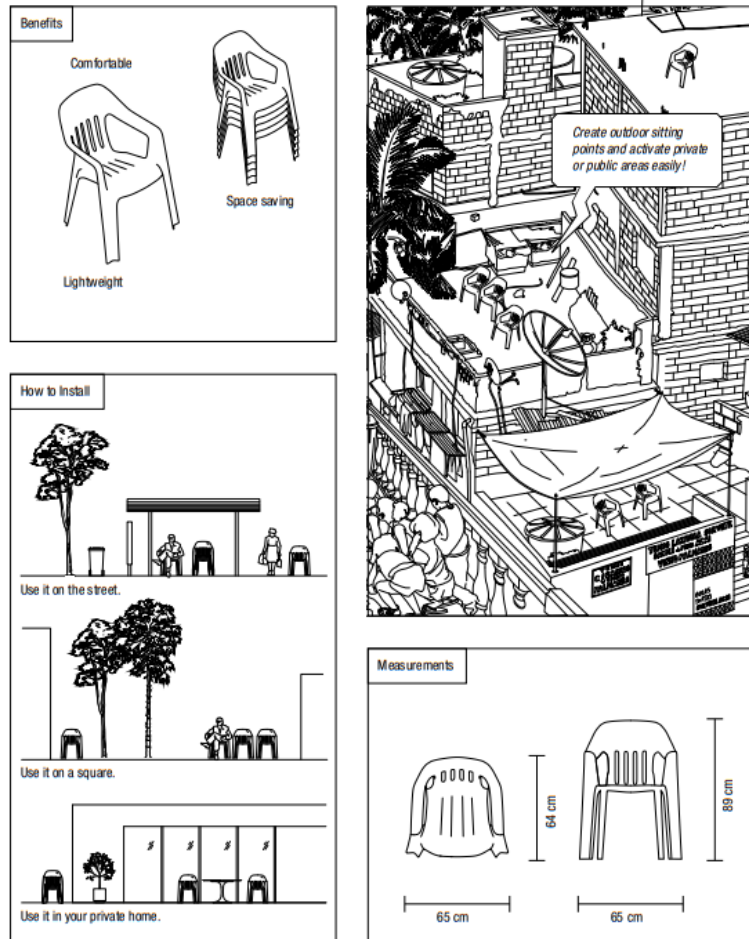
restaurantes. Acompanhado de sua descrição comercial, o produto apresenta uma ficha técnica (*Fact Sheet 1*) que inclui seus múltiplos benefícios.

À sua maneira, a *Varanda Products* dialoga acerca de itens urbanos e cotidianos através de uma linguagem tecnicista, demonstrando em sua abordagem a visibilidade desses objetos perdidos em sua banalidade. São objetos carregados de subserviência em seu meio, catalisadores de imaginários e subjetivações; dispositivos expressos.

**Fact Sheet 1:  
Plastic Chair!**

Plastic Chair!® is a light, classic, easy and cheap seat. Pop-up restaurants, stages, and outdoor seating areas can be created in no time, suggesting new, more active ways of using exterior spaces. On top of that, Plastic

Chair!® is easy to store and very robust. Therefore it is the number one choice for public areas such as squares, next to sports fields, or at bus stations.



2

Fig. 16. *Catálogo Varanda Products*. Fonte: *Catálogo Varanda Products*.

**2.2.1 Uma manga é uma roupa ou como habitá-la?**

Como habitar um espaço-outro? Há certo tempo, venho trazendo minha pesquisa em poéticas visuais para os pensamentos políticos que possuo quanto a roupa, capital, exploração, identidade social e território. Pensar na moda é, neste caso, pensar em um conjunto de regras e ordenamentos técnicos.

Aqui, apresento um exercício de ter uma ideia na gaveta. Recentemente, despertou em mim uma vontade de possuir uma manga gigante, tão grande que eu poderia habitá-la, assim como habito minha casa, meus pensamentos, meu quarto e toda a arquitetura social que acaba me servindo de teto. A sala da minha casa tem um pé-direito alto, onde me ocorreu deixar uma grande manga suspensa.

Inicialmente projetada em minha série de fichas técnicas, *Ficha Técnica de uma manga cortina* pretendia ser uma espécie de grande cortina suspensa, mas construída com a modelagem de uma manga. Planejei-a com todo o sistema de sustentação que pudesse lhe dar o suporte de sua forma, de modo que o tecido suspenso mantivesse rigidez e contorno. Seria feita em *voile*, com câmaras para a aplicação de hastes de plástico.

Quando pensei em sua forma suspensa, imaginei-a acoplada a uma espécie de bambolê, em que a manga seria encaixada através de argolas utilizadas em cortinas. O uso do bambolê foi sugerido justamente por ser similar ao contorno do braço ou, até mesmo, ao próprio círculo no qual passamos o braço quando vestimos a manga de uma camisa ou camiseta. Similar a *ABNT*, por pensar na itinerância do trabalho, construí-o em 3D, suporte no qual também acabei por mudar um pouco as dimensões pretendidas em ficha técnica.

Aqui, enxergo a manga como espaço de diálogo sobre sua própria participação na composição de uma roupa. Mas como se compreenderia a roupa? Para responder essa pergunta, inicialmente seria necessário pensar melhor sobre a qual conjunto a manga pertence. Tomamos as roupas como peças articuladas (ou não) a um sistema de moda vigente em que linhas de limite são uma arquitetura oportunista para configurar diversas fronteiras comportamentais. Neste momento, cabe dizer que esta que dá palavras a esta escrita é favorável a uma forma-*outra* de relacionamento com vestes.

A manga apresentada possui estrutura, caimento e textura. Entretanto, nessa forma de realização, não é acoplada ao resto de veste que poderia compor uma camisa ou uma camiseta. Sendo desabrigada de seu referencial, passa a ser outro objeto. A manga, apenas, continuaria sendo roupa?

Também chamo atenção para sua forma, e este é o momento em que retomo a ideia interrogativa inicial. Em seu comprimento, é possível perceber um percalço na lateral em que não é feita costura alguma. Não possuindo sua junção, a manga se abre: é espaço habitável, assim como elemento disposto à flexão. O ambiente é outro.

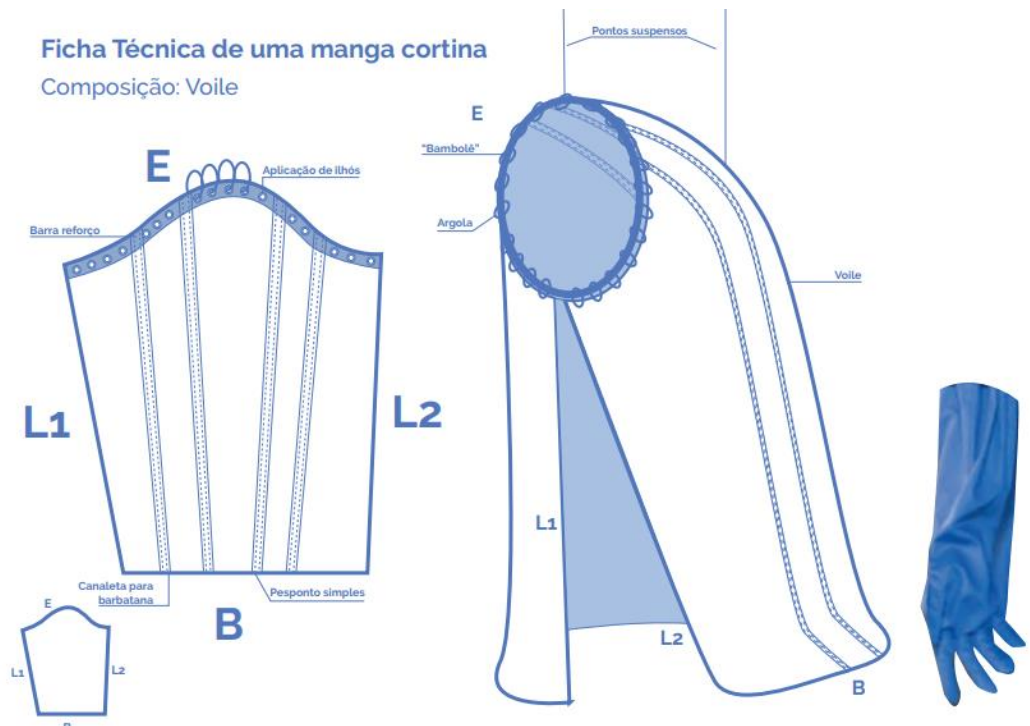


Fig. 17. *Ficha Técnica de uma manga cortina*. Violeta Sutíli, Criciúma, 2021.



Fig. 18. *Render Manga*, Violeta Sutíli, Criciúma, 2021.



Fig. 19. Render Manga, Violeta Sutili, Criciúma, 2021.



Fig. 20. Detalhe Render Manga, Violeta Sutili, Criciúma, 2021.

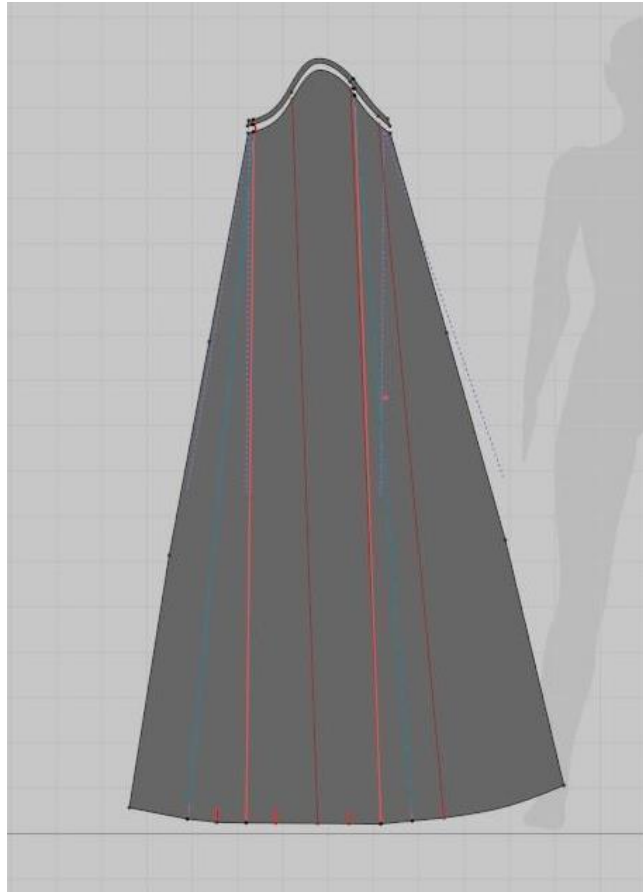


Fig. 21. Modelagem Digital Manga, Violeta Sutili, Criciúma, 2021.

Ao colocar a manga enquanto a local habitado é possível pensar a roupa enquanto espaço, meio que se transita e reside, ou até mesmo como camada. Pensar o vestuário enquanto camada interessa ao pensamento do artista Hundertwasser o qual reflete em sua teoria que o indivíduo é constituído por camadas, que vem a denominar como *As (cinco) peles do humano*. Seriam estas a epiderme, o vestuário, a casa, a identidade social e, por fim, o meio global e ecológico.

Mais que um simples pano revestindo o corpo, a roupa é a visibilidade do homem no mundo. Opõe-se a produção e a fabricação de peças em série, incentivada pela globalização e os costumes do consumo, pois estes mecanizam e igualam o homem quando deveriam atestar sua individualidade através da roupa. (KOPPE, 2019, pág. 22)

Aqui, interessa pensar a relação que podemos estabelecer entre a camada vestuário-casa, principalmente por conta de seu gigantismo, o qual remete a obra de Berenice Gorini em *Manequim Veste Ritual* (1977), o tamanho que surpreende nos desloca da noção de roupa. ainda se é roupa pois remetemos a forma, mas desprendendo-nos da noção de vestuário e assim, talvez ao vigente sistema de moda. Há, através da manga gigante, certo compadrio que abusa do borrar entre roupa e

habitação. A manga gigante não é roupa que se apresenta para cobrir a epiderme, nem a casa que abriga o indivíduo. Está presente em um limiar que propõe um sistema outro. Me agrada imaginar a manga como as linhas de limite do dispositivo moda, quando versamos sobre estas, quase que imagino uma ficha técnica que nos envolve, linhas finas em que vazamos ou adentramos. As linhas de limite não são necessariamente um limite estrito, sólido, são permeáveis, mas não flexíveis, se apresentam onde estão e através delas tencionamos nossos movimentos.

Para Hundertwasser, no sistema de produção de vestuário em que habitamos, todos acabamos por ser atingidos por males: a uniformidade, a simetria e a tirania da moda (RESTANY, 2003). Talvez, torne-se possível pensar o dispositivo da moda através das cinco peles de Hundertwasser em uma relação em que o indivíduo encontra-se gelatinoso e quase que flutuando dentro de sua camada número dois: a roupa. Quando pensando sobre sua teoria, adiciona-se materialidade aos objetos. O ser humano é borrão efêmero transitando, corpo que é elástico em seu conceito e, portanto, escapa a linha limite da moda, que ali é apresentada como roupa. Enquanto Hundertwasser nos demonstra uma teoria de camadas, coloco que não são estáticas, são camadas permeáveis, em movimento. Algumas camadas com mais movimento, densidade e elasticidade que outras.

Como no esquema representado abaixo, temos as linhas de limite, compreendidas como o sistema de moda como ambiente rígido, alocado de ordens. Enquanto o corpo, ou a epiderme, indivíduo, como massa flutuante que, por vezes, atravessa seus limites, até por sua impossibilidade de encontrar-se em sua proposta. Construí um pequeno vídeo demonstrando este comportamento (disponível em: <https://vimeo.com/738853333>).

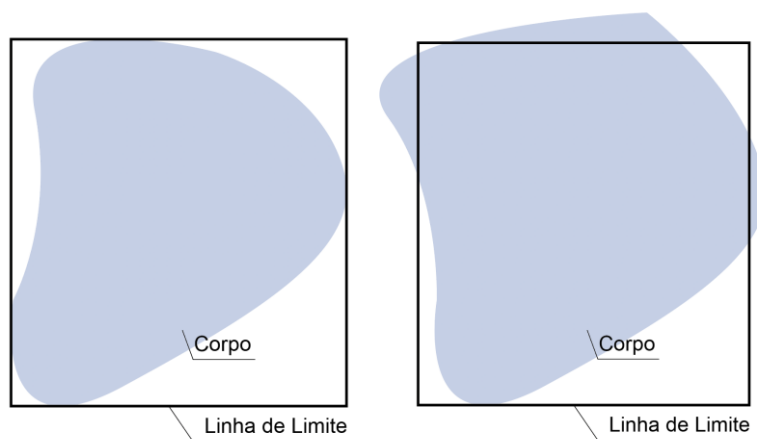


Figura 22 - Frame de Vídeo Comportamento Linhas de Limite Dispositivo Moda, 2022.  
Disponível em: <https://vimeo.com/738853333> Acesso: 12/08/2022/

As linhas de limite são um rígido quadrado, plano, o qual, pensando também a manga em quanto espaço elástico, demonstra-se através dessa escrita com o intuito de fazer ressoar este local de maneira mais perdurável.

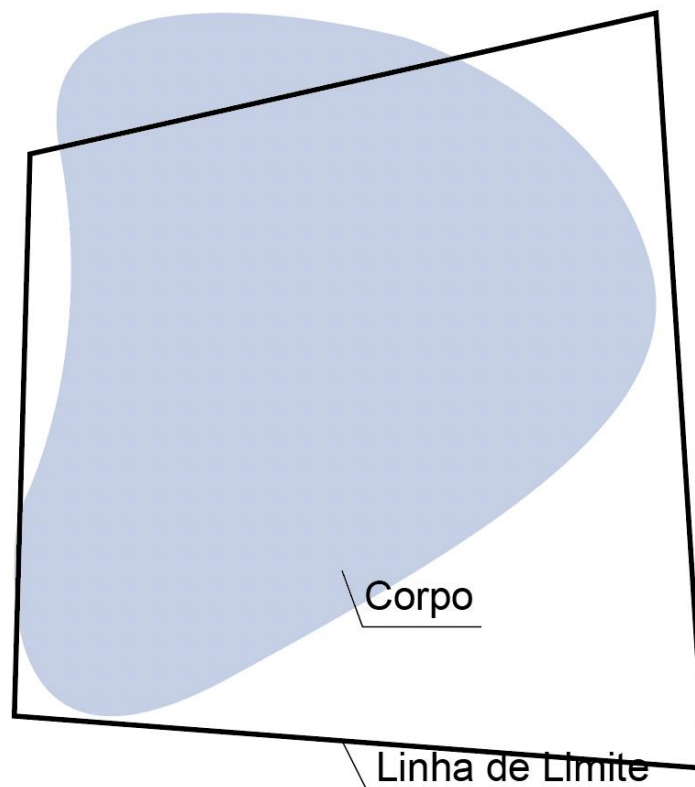


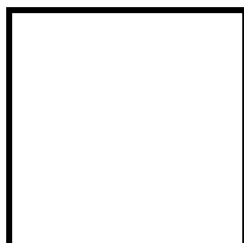
Figura 23 - Elasticidade nas Linhas de Limite, 2022.

Até mesmo as fichas técnicas são detentoras de camadas. Enquanto as estudava, percebi que muitas vezes, ao tentar realizar o desenho técnico de algo, culminamos em uma planificação do mesmo, possuindo sempre uma figura bidimensional referente a algo tridimensional.

Essa forte aproximação com a bidimensionalidade me fez pensar a respeito das superfícies que traço. Era possível perceber que ocorria um exercício constante de planificação das formas que a nós já são tangíveis. Planificar formas envolve imaginá-las ao todo como seu contorno, é necessário observá-las atentamente para que não se deixe passar relevos em sua atmosfera. Após exercícios de desenho

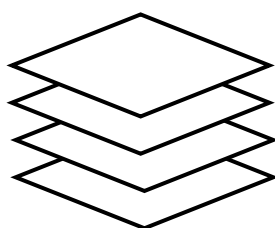


destas formas bidimensionais, me atentei a pensar o que são as imagens planas que a elas são apresentadas. Isso implica pensá-las de forma plana, achatadas, quase como uma superfície quadrada, em sua unidade.



As superfícies representadas poderiam ser uma tela, uma prancheta de camada. Penso como um biombo, esta superfície vertical e plana que desenvolve certa plataforma capaz de carregar informações depositadas sobre ela. Biombos são este local em que se prendem dados e os mesmos são apresentados de forma ordenada, ou não. Inclusive, é possível a combinação de biombos.

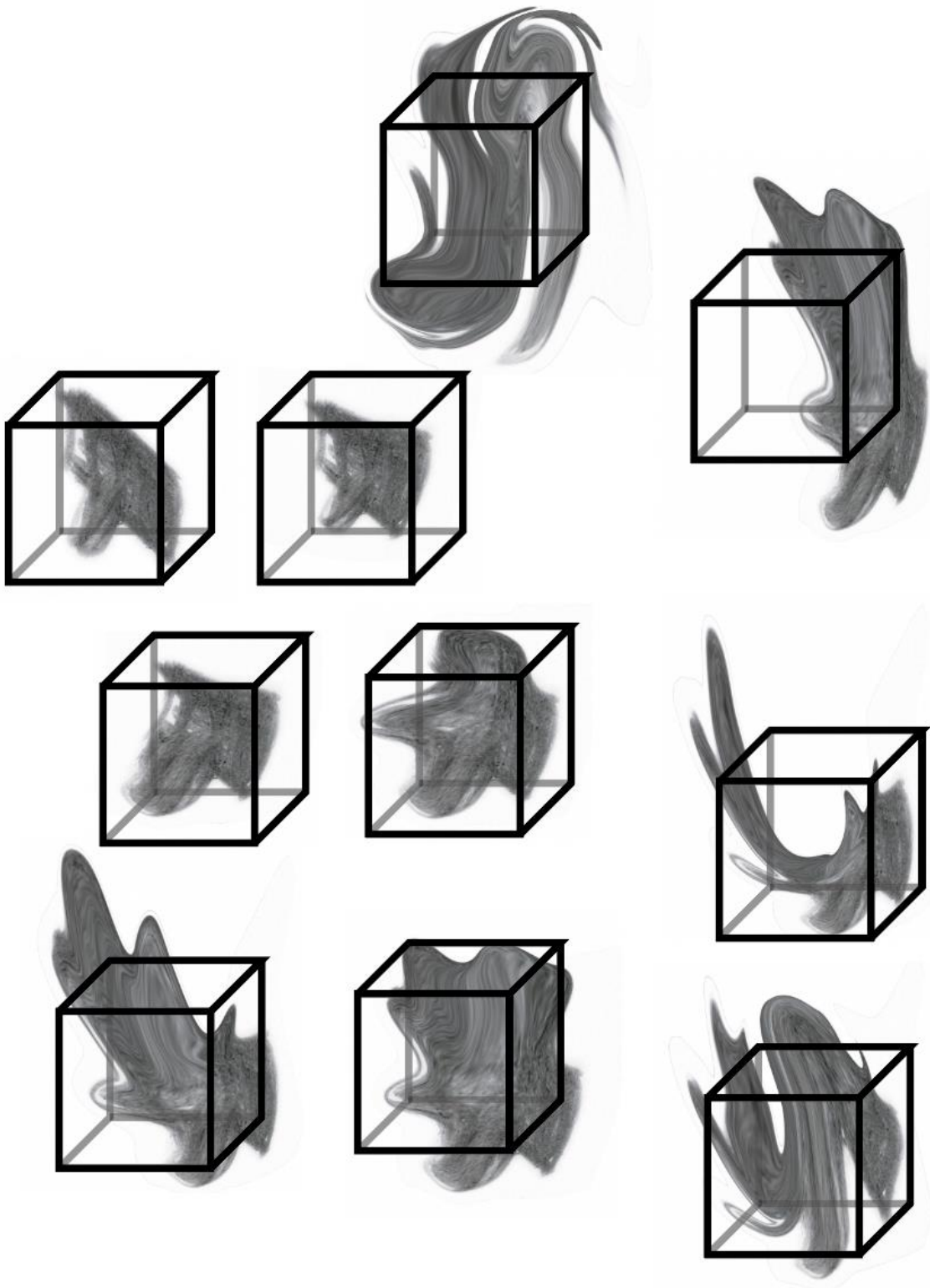
Sendo estas superfícies telas, pranchetas ou biombos, é para a combinação de planos que chamo a atenção. Uma vez que ordenados (ou desordenados), a combinatória exprime diálogo entre os mesmos que convergem e modificam suas lentes.



Não necessariamente na formação de lentes pode ocorrer este diálogo, mas também em outros níveis de comunicação entre os quais a tela enquanto biombo poderia nos oferecer. Para além de pensar a angulação e concavidade das formas quando organizadas, também é possível pensar nelas enquanto superfície que carrega características. Assim, um plano por si só pode vazar, quebrar, absorver, espelhar, sumir.

A união das características destes planos realiza jogos de superfície, que nada mais são do que os diálogos que mencionei. Em seus jogos, se modificam as maneiras em que as podemos ver atuando entre elas. Isto me remete a uma área muito

trabalhada no segmento em que realizei minha graduação em moda. Se dá muita atenção, quando se busca desenvolver um produto de moda, ao *textile*. O trabalho em *textile* fala muito a respeito da interferência através de cor, textura e acabamento em manufaturas prontas (tecidos) ou desenvolvidas. Neste ponto acho interessante pensar nas superfícies, uma vez que estas são plataformas que se preenchem em sua própria narrativa, por meio da junção delas conseguimos ouvir a história a ser contada.



## CAPÍTULO III

### Notas sobre a noção de Moda

#### 3. Um giro na noção de moda

Atualmente, estamos presenciando, mesmo que de forma tímida, uma virada epistemológica na área de pesquisa em moda e arte. A teoria da moda, especialmente, concentra-se cada vez mais na construção de uma importante história da moda e do design diante de uma perspectiva global, considerando o ponto de vista da moda pós-colonial ou a análise decolonial. Realizar esse câmbio de paradigma é mecanismo de um processo que integra debates interdisciplinares complexos nas disciplinas de história da moda, antropologia, sociologia, história da arte e estudos culturais nas últimas duas décadas, buscando uma perspectiva crítica diante das ações do colonialismo na moda.

A virada epistemológica mencionada anteriormente, ou "viragem epistemológica" como apresenta Boaventura de Sousa Santos (2004, p. 78) tem sua realização uma vez ocorrida a crítica ao imperialismo, voltando-nos para epistemologias do Sul e para o Sul. De modo geral, e a nível de apresentação dos termos utilizados, pode-se dizer que a corrente teórica pós-colonial discursa sobre processos emancipatórios em África e Ásia, bem como a independência da Índia do Império Britânico em 1947. Relaciona-se no cenário Pós-Primeiro Mundo/Terceiro Mundo, para além das relações binárias.

[...] diz respeito ao tempo histórico posterior aos processos de descolonização do chamado "terceiro mundo", a partir da metade do século XX. Temporalmente, tal ideia refere-se, portanto, à independência, libertação e emancipação das sociedades exploradas pelo imperialismo e neocolonialismo – especialmente nos continentes asiático e africano. [...] outra utilização do termo se refere a um conjunto de contribuições teóricas oriundas principalmente dos estudos literários e culturais, que a partir dos anos 1980 ganharam evidência em algumas universidades dos Estados Unidos e da Inglaterra. (BALLESTRIN, 2013, p. 90)

Dessa forma, ainda que o vestir seja encontrado em diferentes povos, ele ainda denota uma ação social vinculada ao sistema de moda iniciado nos princípios da atividade capitalista junto ao aparato de modernidade-colonialidade, desta vez

encontrado na abordagem decolonial a qual, a nível de descrição cabe o raciocínio de Mignolo (2010) em que

Colonialidade e descolonialidade introduzem uma fratura entre a pós-modernidade e a pós-colonialidade como projetos no meio do caminho entre o pensamento pós- -moderno francês de Michel Foucault, Jacques Lacan e Jacques Derrida e quem é reconhecido como a base do cânone pós-colonial: Edward Said, Gayatri Spivak e Hommi Bhabba. A descolonialidade – em contrapartida – arranca de outras fontes. Desde a marca descolonial implícita na *Nueva Crónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma de Ayala; no tratado político de Ottobah Cugoano; no ativismo e crítica decolonial de Mahatma Ghandi; na fratura do Marxismo em seu encontro com o legado colonial nos Andes, no trabalho de José Carlos Mariátegui; na política radical, o giro epistemológico de Amílcar Cabral, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Rigoberta Menchú, Gloria Anzaldúa, entre outros (MIGNOLO, 2010, p. 14-15).

Desde a apresentação do conceito de moda em Simmel, ele é marcado pelo desejo pela novidade. Assim, confere à moda uma relação própria com o tempo. Considerando esse desejo pelo novo, é possível questionar qual é esse novo e qual é sua referência. Este artigo busca dialogar acerca da noção de moda em sociedades não ocidentais apresentada em *Re-orienting Fashion* (NIESSEN; LESHKOWICH; JONES, 2003), bem como da forma como suas estratégias podem ser úteis para o debate decolonial da moda e seu desenrolar no Brasil.

Por buscar uma análise decolonial do conceito de moda aliada aos elementos da abordagem pós-colonial das autoras citadas acima, entende-se a moda como ferramenta do aparato ideológico colonial que desautoriza povos não ocidentais em suas relações com as roupas, impondo-lhes seus próprios costumes e mercado. Tal noção, que provoca binarismos como centro/periferia, moderno/antigo, Ocidente/Oriente (QUIJANO, 2005), desenvolve, na relação com o vestuário, a moda/indumentária, em que a noção de costume engessada no tempo confere à cultura das sociedades colonizadas o status de estagnação.

### **3.1 *Re-orienting fashion***

É sabido que tanto nos estudos de moda na América do Sul como nos realizados especialmente no Brasil estão ocorrendo debates sobre as múltiplas raízes eurocêntricas nas culturas dessas regiões. Em concordância com esse processo, tiveram início, mesmo que timidamente, manifestações sobre as perspectivas colonialistas que engendram a produção de vestuário. No que diz respeito à construção de vestes, é possível abordá-la a partir da própria produção industrial

(pensando em como se articulam as cadeias do segmento têxtil e quem as gerencia) ou da produção subjetiva (dialogando com território e modos de viver coletivamente).

Lidando com os processos de questionamento das origens de nossas vestes, ocorre no Oriente um movimento teórico que busca *re-orientalizar* a moda e a forma como a vemos. A proposta é apresentada por Sandra Niessen, Ann Marie Leshkovich e Carla Jones em *Re-orienting Fashion: The Globalization of Asian Dress* (2003), em resposta a métodos de “projetar” sociedades asiáticas por meio da moda, compreendidos hoje como traços de apropriação cultural. Mesmo que esse giro no pensamento colonial de desenvolvimento de roupas tenha ocorrido no Oriente, longe da América Latina, é importante discutir como esses pontos de vista podem ser interessantes para a nossa própria lógica de sistema de moda.

Como demonstra Gabriele Mentges, a abordagem da ideia *re-orientar* ou *re-orientalizar* a moda “denotes the cultural phenomenon in which some Asian societies [...] returned to or rather reinvented national and historical clothing styles” (2019, p. 129). Desse modo, a ideia propõe um projeto maior, realizando considerações sobre o que se compreende de maneira conceitual com o termo “moda”. A posição eurocêntrica dos estudos em moda é a principal crítica tecida nesse campo exploratório.

*Re-orientação* e *re-orientalização* são conceitos formulados para referir-se: (1) ao surgimento de estilos de vestes vistos em semanas de moda internacionais e outros eventos de destaque desse sistema, nos quais, mais uma vez, evidencia-se a ideia de apropriação cultural ou até mesmo uma visão essencialista do Oriente e de uma “estética oriental”; e (2) à reordenação da própria estética em que se reafirmam e questionam modos de lidar com moda e vestes. Debater orientalização na discussão de moda é complexo, pois levanta questões sobre quais trajes tradicionais, comumente chamados de indumentárias, são utilizados na representação de traços de design culturais e de patrimônio. Desse modo, também envolve questões de propriedade cultural, reivindicações de patrimônio nacional e, especialmente, estratégias de compreensão do que é interno e externo a determinada cultura, além do estabelecimento das periferias e centros de poder.

É consenso, nas pesquisas desenvolvidas no Norte global e no Brasil, considerar a moda como fenômeno iniciado nas primeiras atividades da modernidade europeia no século XVI, com apogeu no século XIX. Desse modo, é comum que ela seja apontada pelos autores como própria do Ocidente. Até mesmo suas descrições

quanto ao abandono da tradição vivenciada em troca da escolha pela individualização da sociedade (LIPOVESTKY, 1987), as quais são utilizadas com frequência em pesquisas acadêmicas para conceituar a moda, demonstram traços históricos de uma sociedade que se localiza na Europa Ocidental, burguesa e capitalista.

O que se deseja, ao realizar a crítica para *re-orientar* a moda, é compreender que a teoria da moda sempre se esforçou para posicionar em seu centro a modernidade europeia ocidental, e assim *re-localizar* os hábitos vestimentares de sociedades que não pertenciam a esse contexto. Em particular, critica-se o conceito de mudança e movimento inerentes à moda.

A pesquisa de moda, por vezes, desconsidera o simples fato de que a Europa e sua contraparte asiática, que desde a Idade Média já significava “o outro”, não são forças e culturas homogêneas com fronteiras coerentes, ou seja, até mesmo ao lidarmos com o termo “Europa”, já muito utilizado nesta escrita, estamos em constante armadilha teórica. Portanto, ao pensar sobre moda em uma perspectiva pós-colonial, é mais útil investigar como as narrativas de moda provindas de regiões e contextos específicos, ou *modas menores*, são inter-relacionadas em seus contextos e usos globais.

De acordo com Mentges (2019, p. 136, apud NIESSEN; LESHKOWICH; JONES, 2003, p. 6), o argumento fundamental da *re-orientação* da moda presume, no processo de definição de quem é “o outro”, uma estratégia que vira o orientalismo ocidental de cabeça para baixo. O discurso tido como orientalizante demonstrado em *Orientalismo* por Edward Said provém da valorização do Oriente em detrimento do Ocidente e sua hegemonia cultural (2007). A isso também se relaciona uma maneira própria de pensar por meio de binarismos como tradição/modernidade, centro/periferia, Norte/Sul e paralisação/movimento, ao pensarmos em níveis de globalização contemporâneos.

Ao realizar a comparação entre o antigo orientalismo empregado no cenário colonial e a globalização, as autoras expõem que a moda, ao contrário do que se costuma apresentar, produz diferenças com base em raça, gênero e tradição, assim como era sinalizado no passado colonialista (2003). Portanto, a prática da moda e o discurso a ela relacionado refletem o sistema de categorias e valores da era colonial.

O discurso que se compreende como moda, fundado na Europa ocidental moderna, destacado pelos movimentos efêmeros de comportamento e consumo, especialmente vinculados a roupas, demonstra a reprodução do orientalismo no qual

“*globalization as an Orientalizing and gendering phenomenon becomes apparent through an ethnographic focus on dress practices*” (NIESSEN; LESHKOWICH; JONES, 2003, p. 6). Portanto, quando se busca discutir a *re-orientação* da moda, denota-se um *ethos* fundamental para analisar e debater como se desenvolveram diversos processos vestimentares. Mesmo que esse estudo se volte para culturas orientais, mantém uma íntegra fonte metodológica para analisar os contextos geográficos do Sul global, pois apresenta fundamentação teórica útil para o estudo de diferentes fenômenos vinculados às vestes (no plural), em um movimento de contestação e transposição para estruturas da teoria pós-colonial.

### **3.2 Abordagem decolonial da noção de moda**

Os debates sobre *re-orientação* da moda são interessantes para nós por motivarem provocações das estruturas em que se opera o vestir, especialmente no que diz respeito ao uso de trajes estigmatizados da categoria indumentária. Tais discussões, como demonstram as autoras através de seu aporte teórico, localizam-se nos estudos pós-coloniais, pois se debruçam principalmente sobre o estudo de culturas orientais. São abordagens interessantes, pois se referem propriamente às práticas vestimentares e à crítica tecida a elas durante o pós-primeiro mundo/terceiro mundo, torcendo as relações binárias.

A partir das múltiplas interpretações geradas a partir das abordagens pós-coloniais e do realce conferido às experiências britânicas e francesas, os teóricos decoloniais demonstram pontos de estudo para a pesquisa em moda na América Latina, sem que se excluam seus pontos de convergência.

Para Grosfoguel, como para outrxs pensadorxs latino-americanxs decoloniais, a experiência colonial começa em 1492, trezentos anos antes – um ponto de partida fundamental, porque é a partir desse momento que se concretiza a relação modernidade/colonialidade que produz a superioridade epistêmica e política do Ocidente sobre o resto do mundo. (CURIEL, 2020, p. 143)

Tanto no viés apresentado na *re-orientação* da moda como na perspectiva decolonial, ocorre uma severa crítica aos binarismos fixos e às constantes de poder. Assim como fizeram Gabriel Tarde e Georg Simmel, a existência da moda é apontada em diversos momentos da história do Ocidente, e a partir deles são extraídos pensamentos que dialogam com o rompimento da tradição pela busca da



individualidade. Concomitantemente ao início das atividades do sistema de moda, ocorre o que é apontado por Grosfoguel (2010) como a modernidade/colonialidade, em que "a colonialidade se reproduz em uma tripla dimensão: a do poder, do saber e do ser. E mais do que isso: a colonialidade é o lado obscuro e necessário da modernidade; é a sua parte indissociavelmente constitutiva" (MIGNOLO, 2003, p. 30).

Sendo a moda este sistema de códigos e vestes que foi difundido na área ocidental da Europa, bem como em suas colônias, coube às sociedades de fora desse eixo o local de cópia. Isso ocorreu de modo similar ao que ainda se perpetua atualmente, em que as grandes semanas de moda organizadas no Norte global transferem suas tendências de comportamento para os potenciais mercados consumidores do Sul, que têm de absorvê-las e lidar com elas de forma intransponível, dando-lhes a forma de seu público. Assim, independentemente da leitura que se tenha sobre moda, ela se coloca no local que engendra uma *hegemonia-Norte*, como se demonstrasse uma incapacidade criativa perante as grandes economias de moda e o constante binarismo paralisação/movimento, em que o movimento sempre é cedido às economias que estão em processo de inovação, inclusive tecnológica.

Desta maneira, entendemos que a noção de moda está inserida dentro de um *corpus* conceitual mais amplo, próprio do âmbito colonial, que incluiria uma série de binarismos que constituem aquilo que o grupo colonialidade/modernidade liderado por Quijano denomina colonialidade do saber. (SANTOS, 2020, p. 9)

A colonialidade do saber colocada por Santos ao analisar a noção de moda em uma perspectiva decolonial diz respeito a um conjunto de sentidos construídos e espalhados junto dos processos de colonização a partir do centro epistemológico europeu (QUIJANO, 2005). Nesse cenário, ressalta-se o saber como uma das mais potentes armas epistemológicas para a manutenção de poder, visto que

a colonialidade do saber nos revela, ainda, que, para além do legado de desigualdade e injustiça sociais profundos do colonialismo e do imperialismo, já assinalados pela teoria da dependência e outras, há um legado epistemológico do eurocentrismo que nos impede de compreender o mundo a partir do próprio mundo em que vivemos e das epistemes que lhe são próprias. (PORTO-GONÇALVES, 2005, p. 3)

Assim, consideramos alguns dos motivos pelos quais a moda é colocada como fruto e atributo do Ocidente, sendo sempre mantida por ele, que é seu principal eixo e centro. Isso demanda uma perspectiva exclusiva da moda.

É preciso tratar a moda como prerrogativa do Ocidente, em seus mecanismos de personalização e enfrentamento à tradição, e por fim desconstruir sua perspectiva de modernização. Tal movimento ocorreria principalmente por meio do que é chamado de giro decolonial, restabelecendo orientes (ou *re-orientando*, até mesmo), não mais focalizando a Europa na percepção de poder (e saber) e na própria modernidade. Desse modo, as epistemes da moda estariam voltadas para sua inserção como parte das histórias de outras sociedades, e não como motores ou centros (início/descobrimto) de sua historiografia.

Esses argumentos são tecidos junto da ideia, já citada anteriormente, de que a moda se coloca no local da mudança e de que os povos nos quais ela se insere e que a ela são submetidos já teriam seus trajes; entretanto, esses trajes seriam vinculados a seu passado histórico, e não à ideia de presente, modernidade e mudança. Nesse jogo de pensamento, encontra-se o binarismo fixo moda/indumentária, no qual a indumentária representa a tradição, o povo “estagnado” em seu tempo ou até mesmo a sociedade cujos colonizadores não foram capazes de perceber desenvolvimento.

Consideramos ser muito mais provável que o colonizador tenha sido incapaz — ou deliberadamente não desejou — registrar apropriadamente as alterações presentes no vestuário não ocidental, assim como as razões destas mudanças, estejam elas relacionadas a um processo de imitação-distinção ou não. É muito mais fácil capturar as novidades produzidas nas colônias e se apropriar das mesmas como criação própria e acusar os produtores originais de cópia ou de incapacidade de criação, mudança, moda. O processo é simples: primeiro, desestrutura-se a autoestima e o padrão de valores de um povo por meio de desqualificações que tem na (falsa) ciência racial seu apoio sociohistórico e biológico; em seguida, desloca-se o(s) sentido(s) e significado(s) que só podem ser analisados em relação aos demais sentidos e significados do sistema de referência do povo, isolando-o e esvaziando-o; por fim, constrói-se uma narrativa de resignificação destes valores a partir de um olhar eurocentrado que é vendido como os sentidos e significados aceitáveis, corretos, belos. (SANTOS, 2020, p. 184)

Tais argumentos apurados por Santos encaminham a proposta de que a moda deve ser pensada de novas maneiras e diante de distintas epistemes. A autora sugere até que tratemos a moda como “modas”, estabelecendo sua pluralidade de práticas vestíveis em nossa atmosfera globalizada. A este ponto da escrita interessa buscar,

tanto nas colocações sobre a análise decolonial da moda como em sua *re-orientação*, práticas condizentes com esse comportamento.

### 3.3 *Re-orientar a moda no Brasil*

Compreende-se, através de *Re-orienting Fashion* (2003) e das pautas para uma nova expressão de modas trazidas por Santos (2020), que ambas as abordagens teóricas aspiram a novas conceituações e abordagens, em que se paute a reordenação da própria estética de reafirmação e questionamento dos modos de lidar com moda e com vestes. Assim, dizer que a moda lida com *formas de se relacionar com o vestuário* envolve uma multiplicidade cultural maior do que ela de fato absorve. Mas, diante disso, será que tal relação entre moda e cultura é possível? No grande conjunto de sentidos do mercado industrial que, em escala global, enreda-se em amplas regiões, empregando mãos de obra de diferentes contextos, seria possível lidarmos com um vestuário sem atrelá-lo ao modo como já o conhecemos? A indumentária, muito entendida como costume, deveria ser incorporada à moda?

A fim de pensar práticas vestíveis para além da exclusividade do *modus operandi* do Norte global, incorporam-se, de forma crescente, costumes territoriais às atividades de moda. Na mídia digital, aumentam as abordagens que demonstram a saturação da imagem de moda estritamente vinculada ao hemisfério Norte, em prol de práticas que mais se alinhem à perspectiva local. Como resultado desse movimento, são vistos com mais frequência espaços independentes de moda que prezam pelo teor político de suas abordagens, em uma ótica lida como decolonial.

A exemplo desses espaços midiáticos, destacam-se a *Mjournal*, revista independente e online liderada por Igi Lola Ayedun, e a *YutMag*, criada por Léo Acromado quando ele ainda era estudante. Tais revistas surgem a partir da necessidade de ampliar o debate da moda para abordagens políticas tais como raça, classe e gênero, desviando a ótica empregada pelos grandes veículos da área. A revista francesa *Elle* também poderia ser citada como um dos veículos voltados para um debate mais democrático da moda, mas o movimento que ela lidera caminha especialmente para o reposicionamento da marca diante do mercado jovem.

Em recente artigo, *Mjournal* debate como é feita a crítica em arte e moda no Brasil, ressaltando que o modo eurocêntrico de analisar imagetivamente as roupas ainda é vinculado ao que compreendemos como colonialidade do saber.

Ao ouvir o termo “crítica de arte” ou “crítica de moda” já sinto uma gastura ou uma apatia disfarçada de raiva. Quando lembro de críticas escritas por “críticos”, logo me remete a algum branco maluco, metido a besta que chegou na hora errada, para dar os pitacos errados, da forma mais ofensiva e violenta possível. Mas na condição de besta a qual me foi atribuída me cobro y venho partilhar essa responsabilidade, para que possamos tramar nossas formas de nos reverenciar. Vejo necessidade em instalar o caos para aqui questionar: - Quais são as bases construtivas das críticas de arte ou moda? Ou melhor, qual é o valor de criticar novas perspectivas de arte e moda? Qual é a necessidade da crítica? (BIONCINHA DO BRASIL, 2020)

Em seu relato, Bioncinha do Brasil criva o ego do mercado editorial, majoritariamente branco, focando em opiniões sobre um seletivo grupo racial.

Em terras indígenas, temos a honra de ver y presenciar a potência de narrativas originárias, diaspóricas y transvestigeneres em constante ascensão. O que deveria nos preencher de gratidão. Mesmo assim, enquanto parte, grão de areia do todo, percebo que ainda há um apego de comunicação com sequelas coloniais. Mesmo assim não temos motivos para culpas, percebo que é ainda uma forma de assumir que vivemos o mito da democracia racial principalmente nos meios de comunicação. (BIONCINHA DO BRASIL, 2020)

Ainda lidando com a imagem de moda, têm sido cada vez mais veiculadas, nas revistas citadas acima, estéticas cotidianas brasileiras, como nos ensaios de Dalila Coelho (Figura 22) e Bárbara Wagner (Figura 23). As fotógrafas, no que diz respeito à produção cenográfica das fotos, recorrem a cenários comuns a muitos brasileiros, como o muro chapiscado e as casas de bronzamento natural, entre outros elementos ressaltados pela mídia de moda.

Remetendo ao estudo da manga apresentado anteriormente que discorre sobre a roupa enquanto lugar, podemos também realizar o exercício de apropriação do espaço, quase como outra superfície para se construir uma realidade. Uma ideia outra de tempo/espaço recuperando o cenário.

O que nós precisamos é de uma imaginação de espaço que incorpore as geometrias de poder que constroem este mundo altamente desigual. O que está em questão é a forma como, em um nível muito básico, nós pensamos o planeta, na verdade, a forma como pensamos sobre o próprio espaço geográfico (MASSEY, 2017, p. 38)

O foco desta escrita é o argumento de que a cultura da moda/veste permite a compreensão da materialidade, da estética e da sensibilidade dos movimentos pós-

coloniais e decoloniais nos processos de transformação a partir do zero. O caso da *re-orientação*, mesmo que distante de nosso contexto, sugere práticas que demonstram um mecanismo importante para as estratégias dos estudos pós-coloniais e decoloniais.



Fig. 24. *É verão o ano inteiro*, Dalila Coelho. Disponível em: <https://mjournal.online/E-verao-o-ano-inteiro-por-Dalila-Coelho>. Acesso em: 26 fev. 2021.

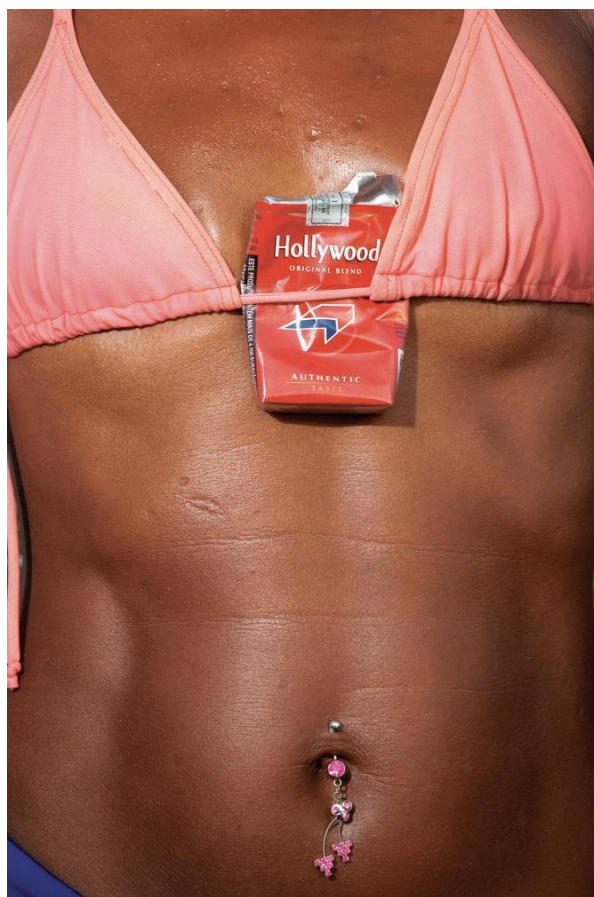
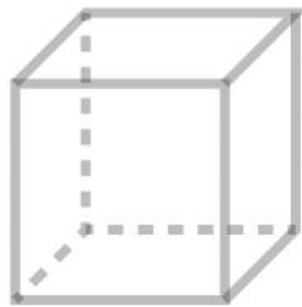
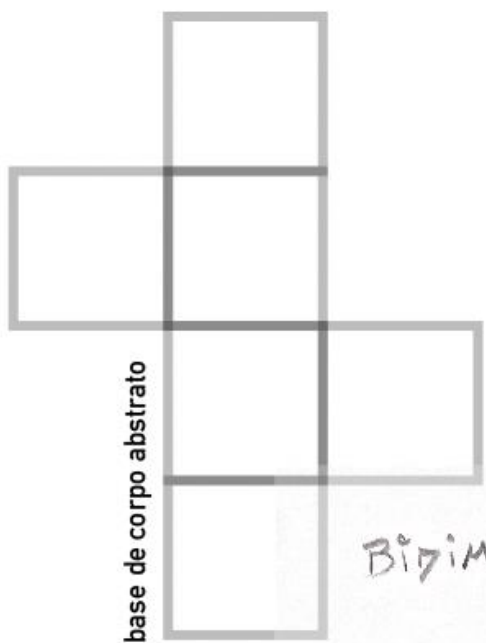
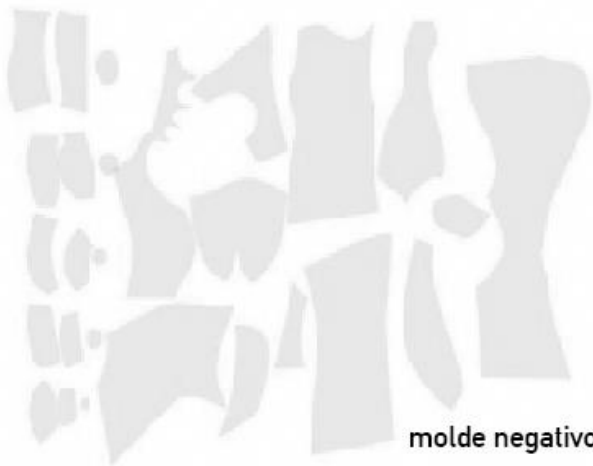
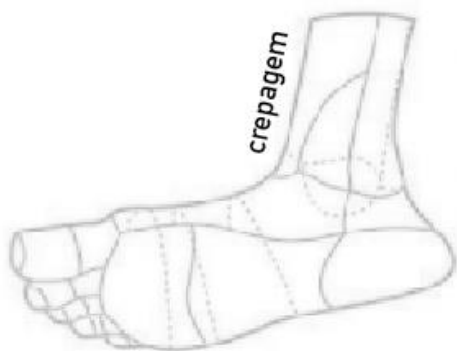


Fig. 25. *Brasília Teimosa*, Bárbara Wagner. Disponível em: <https://www.barbarawagner.com.br/Brasilia-Teimosa-Stubborn-Brasilia>. Acesso em: 26 fev. 2021.



BIDIMENSIONAL → TRIDIMENSIONAL

TRIDIMENSIONAL → BIDIMENSIONAL



molde negativo

## CAPÍTULO IV

### ROUPA COMO MOLDE

Especialmente quando nos voltamos para o objeto escultórico, o molde é tido como um conceito negativo; uma forma oca e antecedente à própria criação, que busca reproduzir determinado contorno, servindo de *forma*. É possível, nessa narrativa, imaginar uma ordem de execução: a partir de uma referência de objeto (1), é feito, como base, um molde (2).

O que ocorre quando o molde (2) é criado antes que seja provado em sua referência (1)? E quando um molde é criado para ser forma de um corpo? Há de fato um corpo como referência nessa proposta, porém não é um corpo único, mas apenas seu imaginário. Não há uma situação em que a matéria corpo demonstre aderência ao molde, tal como um material com certa liquidez. Diferentemente disso, a referência é que busca sua flexibilização.

Direciono-me neste momento a uma consciência de molde comumente feito em papel ou cartão, presente nas práticas de alfaiataria e costura, pelo qual se corta algo. A modelagem, principal técnica posta em jogo nesta discussão, tenta em sua dimensão dirigir-se à criação de peças de vestuário em processo reprodutivo, fazendo muitos para que se comercializem muitos. Assim, possuímos formas corriqueiras para o corpo. Meu desejo é acessar formas-outras através da criação de diferentes moldes.

O presente trabalho compõe a abordagem das práticas que venho realizando de *moldar* e *planificar* superfícies do corpo. Nele, encontramos os procedimentos da metodologia que consiste em cobrir parte do corpo com fita-crepe, e então planificar esse molde, em um processo de “bidimensionalizar” um objeto tridimensional. No decorrer dele, são realizadas fotografias e vídeos, garantindo o registro de criação desses moldes altamente fiéis ao objeto moldado. A metodologia é o próprio trabalho em arte aqui abordado.

#### 4.1. Destrói-se o molde



Como já apontado por Costa (2009) o traje pode ser tido dentro da prática em artes como suporte de criação, fornecendo espaço e substância. Neste limiar, é cunhado o termo Roupas de Artista, o qual

[...] designa uma produção que se insere no campo dos novos meios, ao lado do vídeo, arte postal, cinema de artista, web art e outros, já esteve presente em quase todos os movimentos artísticos do século XX, na forma de vestimentas singulares, performances, empacotamentos, estamparias exclusivas, vídeo e outras tecnologias e continua contemporaneamente em transposições, apropriações e vestuários incomuns, entre outras manifestações. (COSTA, 2009, p. 9)

Ainda que determinando a roupa como objeto artístico, habita, no seio de proposição de uma metodologia de construção de moldes através do contato, o pressuposto de que roupas são inicialmente feitas de moldes. Estes pedaços de superfícies e formas geométricas que, em conjunto, tornam palatáveis a tridimensionalização que em sequência vem a cobrir o corpo. Nesta seara é possível a categorização de: antes da roupa, temos o molde. Molde este que precipita a camada de tecido que anuncia vir a seguir.

Desta forma, quando discorro sobre diferentes maneiras de apalpar o corpo tendo em vista a finalidade da produção de roupas, verso sobre possíveis afetos e, principalmente, modos de relacionar-se afetivamente quanto ao discordar de sua costumeira construção. Caminhar em direção ao destoar da produção aparece como medida para visitar territórios possíveis para discussão que compreende moda, arte e mercado: seu sistema.

Não paralelo a este debate, e também muito atrelado pela presença dos moldes em seu processo criativo, Jum Nakao é significativo quando toma-se por conta o raciocínio de elucidar o sistema de produção de peças a partir da presença da modelagem. Nascido em São Paulo, Jum Nakao frequentou o curso de artes plásticas na FAAP (Fundação Armando Alves Penteado) e, já em 1993, participou do evento que se conhecia como Phytoervas Fashion, que sumariamente viria a se tornar o São Paulo Fashion Week (SPFW) anos depois (BORGES, 2003). Percebe-se, desde muito cedo, seu envolvimento com os campos compreendidos pelas artes e moda. Jum Nakao passa a ser conhecido estilista que, comumente, possuía sua participação em importantes semanas de moda nacionais e internacionais.

Em participação durante o evento São Paulo Fashion Week, no ano de 2004, é proposto o desfile *A Costura do invisível*, em que são apresentadas roupas em papel vergê. O material escolhido para a elaboração das peças foi recebido com surpresa, afinal, costumam-se ser apresentadas roupas em tecido, longe da possibilidade da construção de roupas de papel, material tão frágil. Sobre o uso do material, o estilista comenta

Papel: lugar de esboço, das anotações e parte do processo criativo, matéria frágil, transitória e sensível à ação do tempo. Uma obra branca, inacabada, vazia, apta a ser impregnada de significados, de poesia, da leveza necessária para a obra fluir (NAKAO, 2005, p. 12).

Interessante salientar a fragilidade. Também destaco o interesse no material uma vez que ele, quando branco, transmite a ideia de "folha em braco", um possível início de trajetória, espaço a ser dominado. Percebe-se que, ainda que as peças tenham sido desenvolvidas e executadas, o não uso do material tecido as aplica o caráter de inacabada. Assim, a roupa, quando ainda apenas molde, é molde, não chega a ser roupa. Quase roupa.

Outro elemento trabalhado no desfile é a inspiração em bonecos de Playmobil. Tais bonecos revelam um aspecto de certa reprodutibilidade o que, de acordo com Nakao, poderia conferir ao espectador a sensação de identificação com qualquer das modelos apresentadas. Temos uma proposta em que não se busca a singularidade de cada look, mas a apreensão repetitiva da presença que já não é mais individual ou coletiva.

Era importante, para a proposta, o criar de uma atmosfera lúdica, seja pela escolha da maquiagem e cabelo representando os bonecos de Playmobil, seja pela construção das roupas em papel que conferem um teor de leveza por assemelhar-se muito ao papel vegetal.

Essas roupas, extremamente elaboradas pelos artesãos, deveriam provocar um encantamento imediato. A percepção da fragilidade, evidenciada pela transparência dos papéis rendados e brocados, deveria produzir uma tensão insuportável quanto à permanência. (PRODANOV, KUNZ, REPENNING, 2017, p.92)

Com o desfile iniciado, ocorre certa apreensão do público pelo medo do rasgar das roupas que demonstram-se extremamente frágeis. O desfile ocorreu como de

costume, em que modelos se apresentam na passarela uma seguida da outra trajando as roupas construídas, até o alterar das luzes e trilha sonora. Tal mudança simbolizava para as modelos como um sinal para rasgar as roupas, destruidor o concebido.

Houve uma espécie de suspiro de alívio, quando as modelos voltaram para o aparente agradecimento de final de desfile. No momento em que elas rasgaram as roupas, a reação do público foi de espanto, de dor, de um vazio no peito (NAKAO, 2005, p. 179).

O estilista propõe o rasgar do molde, rasga o papel. Ponto que se mostra sintomático deste exercício de chacoalhar o sistema de moda que encontramos tanto no trabalho de Jum Nakao, como nos exercícios em molde relatados nesta escrita. O estilista se retira do SPFW, em que sua partida é materializada nesta construção (é possível ruína no seio de sua apoteose) de uma coleção: descartável. Desta forma, profere uma similar reflexão, em sua inusitada epifania.

Isto nos abre espaço para uma reconfiguração do sistema de moda que vem sendo revisto. Por compreender as roupas como um sistema de significados que constrói e reconstrói as posições e modos de ocupar o mundo de cada indivíduo, o destruir das mesmas corrobora com uma posição de fragilidade no próprio contexto de produção de vestuário. Neste, temos de forma hierarquizada um sem número de procedimentos que, através dos enlaces entre comunicação e mercado, denotam seu esvaziamento de sentidos.

O papel como elemento de transição produziu uma tensão quanto à impermanência, já que era o elemento representativo e perdeu seu valor subjetivo e sua finalidade, assim como a areia, como símbolo, a partir de uma reflexão quanto ao que de fato é relevante na vida. Pode-se, igualmente, nesse sentido, aventar que a coleção/o desfile questiona, paradoxalmente, a própria moda quanto à sua efemeridade, sua relevância na vida do sujeito. (PRODANOV, KUNZ, REPENNING, 2017, p.97)

Ao retirar-se de vez da programação do SPFW, Nakao autoriza, em sua posição, o uso da crítica diante um sistema que demonstra-se em discordância com sua prática. Se rejeita o protocolo bem como o rasga. Não por violência ao sistema, mas pois o mesmo não se sustenta em sua proposta. O papel, que é página em branco, remete à impermanência.

O que interessa-me pensar é na medida em que este dilacera-se enquanto proposta. O molde, a modelagem, os protocolos, as ordens de execução, o dispositivo,

todos cabem em seu sistema proposto. Entretanto, quando deslocados, desviados de sua trajetória prevista, borram-se, adquirem outras formas. Isto, penso, ocorre pois cada conjunto de formas dialoga com sua precisa dinâmica e apenas esta. Quando versamos sobre outro sistema, é necessária uma outra busca por formas. Para tanto, percebo o interesse em destruição das mesmas. Leio: estas não me servem, propomos outras. Rasga-se o papel que ali habita para além da fragilidade, mas o campo de criação em branco deste sistema de códigos. Parte-se para a escrita em outro local em que desde o início vemos outra intenção.



Fig. 26. A Costura do Invisível, 2022. Fonte: <http://contextoestetico.blogspot.com.br/2010/05/jum-nakao-e-o-pensamento-platonico-em.html>. Acesso em: 10 de jul. 2022.

#### 4.2 Do porquê de fazer moldes

Desde que venho trabalhando poeticamente com as fichas técnicas inspiradas no setor industrial de vestuário, tenho voltado minha atenção para imperativos e práticas de padronização no sistema de moda e formas de rerepresentar os limites desse dispositivo. Um elemento essencial presente na totalidade das fichas técnicas que construo, bem como nas originadas na cadeia têxtil, é o desenho técnico. Nele podemos observar especialmente a modelagem de uma peça e a forma como ela será construída. Por modelagem entendemos as linhas de contorno que darão forma à roupa.

Geralmente, uma roupa não é feita de apenas um molde, mas possui uma modelagem que seria como o conjunto de pedaços que a formam. É comum que se chame cada um desses pedaços de molde. A partir disso, apresentam-se então duas palavras muito importantes para este texto: modelagem e molde.

Trabalhar com roupas remete a algumas questões iniciais. Como elas são feitas? Quem as costura? Quais costuras são essas? Anteriormente a essas perguntas, poderíamos questionar de que maneira são construídas as formas dessas roupas que depois vestirão um corpo.

Uma peça de roupa possui como intuito cobrir certa parte do corpo, e para tal se busca o máximo de conforto para o vestir. Podemos perceber que muitas de nossas roupas possuem uma modelagem semelhante: algo similar a um retângulo acoplado a outros dois retângulos com curvas. Entretanto, temos traços e formatos de corpo muito diferentes entre si.

A base de modelagem industrial como é conhecida por nós possui um formato padrão de corpo que, para se ajustar em mais formatos, basta ser ampliado ou reduzido em sua escala de tamanho. É dessa modelagem-base que surgem muitas outras variações de roupa, posteriormente chamadas de interpretações da modelagem plana.

Modelagem plana é a realizada através de uma base bidimensional para se projetar volumes de corpo. Seria injusto de minha parte dizer que não existem modelagens interessadas em representar o corpo como ele é. Uma prática muito comum, inclusive, é a *moulage*, em que a modelagem é feita a partir de um manequim fixado com tecido e alfinetes, definindo cortes e dobras, diferentemente da modelagem plana.

A atenção aqui é voltada para as roupas que possuímos que são construídas com base em um corpo que não existe. Na modelagem plana, desenha-se um corpo abstrato que é padronizado e reproduzido em escala industrial, para posteriormente ser confeccionado e vestido de forma massificada. Ou seja, nesse movimento, constrói-se um projeto bidimensional que, depois, somado ao volume de quem o veste, passa a ter formato tridimensional.

Devo também realizar um breve adendo quanto à prática de *moulage*, que já utiliza um objeto tridimensional para modelar (o manequim). Os manequins produzidos para tal fim possuem medidas fixas para cada graduação de tamanho (como P, M, G e GG, entre outros), e suas curvas e volumes são padronizadas e ampliadas de acordo com a numeração. Trata-se de uma representação mais aproximada do corpo, mas ainda abstrata.

Ambas as técnicas mencionadas (modelagem plana e *moulage*) possuem volume e forma. Entretanto, acredito que faltam a elas as dobras, a elasticidade e a gordura que corpos cotidianos possuem. Não podemos esquecer que temos corpos flexíveis que produzem movimento; que não possuímos formas rígidas como os moldes. Soma-se a isso o fator da grande variedade corporal existente. Poderia uma base de modelagem representar toda essa gama de combinações?

Como pensar um molde em seu contexto mais flexível? Teríamos o mesmo arsenal numérico caso esses moldes possuíssem flexibilidade? Foi partindo disso que passei a investigar a maleabilidade do molde enquanto forma e estudar como o seu formato pode mudar de acordo com extensão, perímetro e volume da superfície em que ele se deposita. Para tanto, vale ressaltar que neste estudo se privilegia o molde enquanto *forma*, e não seu material, que poderia ser mais ou menos elástico em conceito. Pensando nisso, é estudado o molde em papel, material pouco macio e de elasticidade baixa.

A pesquisadora Ana Carolina Cruz Acom em sua tese de doutoramento investigou a *moulage* como processo de construção da veste, no qual a *Moulage* traduz “a *moulage* traduz a própria criação em processo, fluindo enquanto obra” (ACOM, p. 27) e estendeu o entendimento dessa noção à metodologia empregada “costurar uma roupa-Frankenstein, de partes de autores e teorias, a perna de um, cabeça e braço de outros.” (p.26) “A *moulage* na escrita da tese busca um elo entre o

pensamento e prática da costura, metaforizando o processo de leitura e escrita com a confecção de uma roupa.”(Ibid. p. 28).

Minha pesquisa se aproxima da realizada pela autora, pois é, também, a partir da ideia de *moulage* que desenvolvo minha metodologia. No meu caso para criar novas formas de realizar a moldagem do corpo para a construção de roupas. Uma vez que nessa técnica se utiliza um manequim (sobre o qual teço minha crítica, por sua forma) que é coberto por tecido, estabeleço meus próprios manequins para minha prática de modelagem: pessoas.

Moldes são peças que, em conjunto, fazem uma roupa; são a própria roupa, assim como são corpos abstratos. Partindo da ideia de que as roupas vestem pessoas, iniciei uma aventura em busca de moldes que de fato expressam um contorno particular. Não existe um único manequim capaz de representar todas as formas corporais existentes, e é por conta disso que a prática que apresento demonstra um fazer próprio em cada evento de sua construção.

#### **4.3. Dos procedimentos: modelagem, moulage, crepagem**

Foi por influência da técnica de *moulage*, em que se exerce o ato de cobrir e moldar a superfície do objeto, que desenvolvi minha prática. Em minha metodologia, diferentemente daquela, utiliza-se fita-crepe para cobrir, e então se planifica. Sobre a dúvida quanto a qual trabalho de arte é discutido nesta escrita, o trabalho aqui abordado é a própria metodologia.

Sabendo que não seria possível obter um manequim que pudesse refletir toda uma gama de corpos, a modelagem é feita a partir de pessoas, e cada molde diz respeito a um único participante. Inicialmente, é importante que se tenha um colega à disposição para realizar o papel de modelo. Ele é o corpo-base para o processo de moldar. Muitas de minhas práticas realizei em mim mesma, por conta da maior praticidade. Entretanto, notei que o projeto se tornava cada vez mais interessante e condizente com sua proposta plural à medida que eu encontrava outros manequins.

Durante as práticas realizadas, foram moldadas partes do corpo separadamente, e nunca o objeto corporal em sua totalidade. Dessa forma, há um

processo menos cansativo para o modelo, que deve, preferencialmente, permanecer parado durante o processo.

A pré-produção consiste em duas tarefas principais: preparar a pele e preparar câmeras para registro. Encontrada a pessoa-modelo, é importante que se passe talco em toda a superfície de pele que será coberta. Na falta de talco, pode ser utilizada farinha de trigo. É interessante que a área em que será depositada a fita-crepe seja depilada antes da ação, evitando possíveis desconfortos nos momentos de colar e descolar. Há, de forma muito tímida, no campo de estudos da modelagem, algumas práticas com crepagem que usam plástico-filme para cobrir o local. Entretanto, o uso desse material, mesmo que facilite a remoção da fita-crepe na finalização, diminui a aderência à pele e reduz a delicadeza na extração da superfície, uma vez que pode compactar e modificar os volumes.

A segunda tarefa neste momento é posicionar a câmera no local desejado, com a ajuda de um tripé. Costumo registrar o processo realizando fotografias e vídeos. É através deles que posteriormente consigo perceber as nuances do processo de moldagem de cada corpo, especialmente quanto ao apalpar. Algumas fotografias também acabam surgindo através dos próprios vídeos, quando é realizado o corte de cada *frame*.

Com a pré-produção montada, a moldagem se inicia com a cobertura de toda a superfície de estudo com fita-crepe, verticalmente. É importante que nenhuma parte da superfície fique de fora, ou seja, é necessário cobrir rigorosamente cada dobra de pele. Nesse processo, não se deve “fingir” que a dobra não existe, pois é justamente ela que interessa para a investigação. Certas partes do corpo, como os seios, tendem a fazer uma dobra de pele quando não possuem tanto sustento. Isso é um fator interessante para estudo, já que essa área não aparece no perímetro corriqueiro da modelagem industrial. Com a superfície coberta na vertical, aconselha-se a aplicação de mais uma camada, na diagonal, para que a cobertura de fita não se solte.

Após coberto com fita-crepe, o espaço trabalhado é apalpado a fim de se perceber os volumes da área. Depois de conhecidos os volumes, são traçadas linhas de recorte do molde ainda sobre a pele. O posicionamento preciso de cada recorte vem de minha prática assídua de construção de roupas, que permite analisar, através do relevo, qual é o melhor formato de recorte para a planificação do local. Tento, neste



momento, não me voltar para os traços mais comuns na produção de peças de vestuário, pois me interessa a busca por novas formas e contornos nos moldes.

Construídas as linhas, é o momento de fazer marcações. São feitos e enumerados pequenos traços através dos recortes, atribuindo-se o mesmo dígito a cada lado do traço. Assim, é possível saber onde cada molde se encaixa quando eles estão separados do todo. Também são enumerados os recortes, a fim de nomeá-los e saber quantos moldes foram feitos.

Delicadamente, a fita-crepe é removida da superfície, aceitando-se a ajuda de uma tesoura quando o processo é feito em objetos completamente moldados. Se necessário, o corte é feito respeitando as linhas de recorte preestabelecidas no processo de apalpamento, realizando a separação dos moldes.

Neste momento, em que há um invólucro do corpo, parte-se para a etapa de planificação dos moldes. Como comentei anteriormente, é comum que, no desenvolvimento de modelagens planas, inicie-se por um desenho bidimensional até que ele possua volume e forma. Aqui se realiza o inverso; de um corpo tridimensional, busca-se seu molde através da planificação de sua superfície.

Para isso, realiza-se o recorte nas linhas previstas. Uma vez separadas e com a ajuda de uma base de papel, colam-se os moldes de fita-crepe para sua completa planificação, utilizando recursos da modelagem. Certas vezes, o molde é planificável de início; entretanto, na maioria das ocasiões, são necessárias algumas intervenções como pequenos cortes ou pences.

Os moldes passados para o papel são riscados em seus contornos com uma régua, e são refeitas algumas curvas com a curva-francesa. Após isso, são recortados, nomeados e numerados. Costuma-se também fazer um desenho técnico da área moldada, ressaltando as linhas de recorte.

Na investigação, é interessante observar como as linhas se posicionam em cada contexto, uma vez que estudo as linhas de limite do dispositivo moda. Pela análise das linhas, suas regras são expostas. É possível observar que, mesmo em outras construções, elas estão presentes. Desse modo, minha pesquisa não busca negar os limites de construção do corpo, mas expô-los e buscar sua tensão: o molde pode ser flexível.



Fig. 27. Cobrir superfície com fita-crepe, 2021. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.



Fig. 28. Traçar linhas de recorte, 2021. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.



Fig. 29. Planificar moldes, 2021. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.

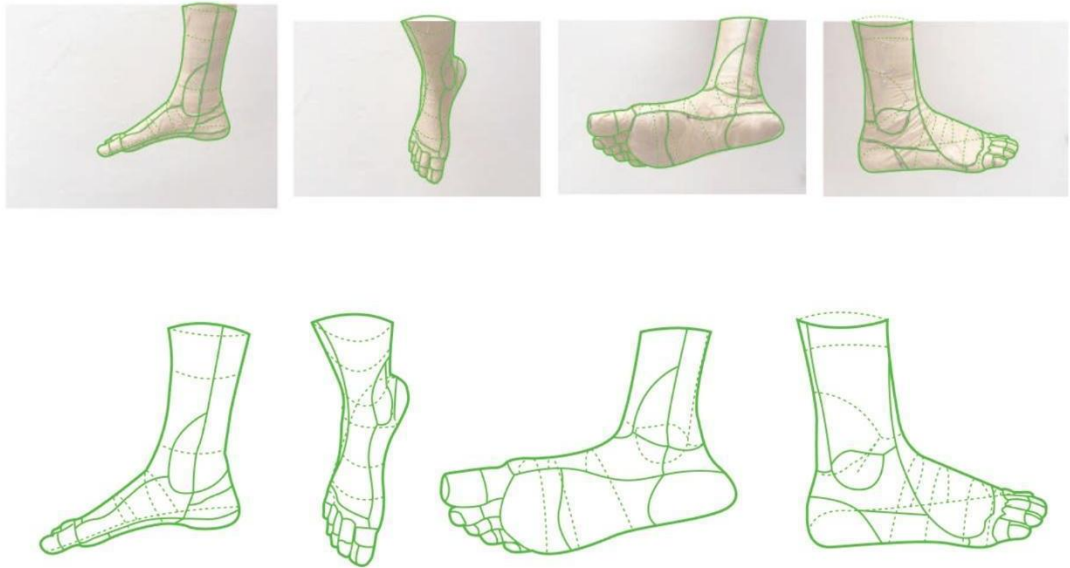
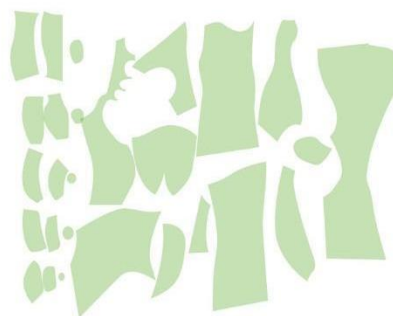


Fig. 30. Desenho técnico e ângulos, 2021. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.

## Ficha Técnica do meu pé (peck do pézinho)

### Ordem de execução

- 1- Crepagem do pé
- 2- Desenho anatômico
- 3- Recorte dos moldes
- 4- Planificação moldes
- 5- Fazer biscoitos em cerâmica
- 6- Distribuir pedaços



é com vontade de ficar que eu te dou  
mas não daria tudo de uma vez

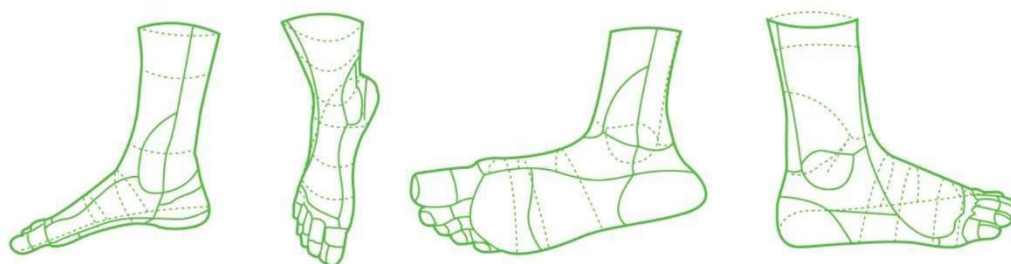


Fig. 31. Ficha Técnica do meu pé, 2021. Fonte: Acervo pessoal da artista.



eu lembro que era março, teu aniversário.  
e tu gastou todo dinheiro que podia com  
o que pra mim é apenas besteira

e numa besteira tu fechou meu pé com  
teus calçados, e eu entendi o pedido

e é com vontade de ficar que te dou  
mas não daria tudo de uma vez  
te dou os pedaços

Fig. 32. Desenho técnico conjunto, 2021. Desenho Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.

#### 4.4. Do molde em operação

Compreendo que existem, nas áreas de estudo de moda e modelagem de vestuário, formas predispostas à simulação do corpo. Assim, acredito que o trabalho prático serve para discordar, em parte, de suas metodologias. O trabalho que realizo lida com a construção de moldes, abraçando campos como a modelagem (de roupas) e a moldagem (de corpos). Há um interesse pela composição de novas formas.

Em desacordo com a produção tradicional de peças de vestuário, há aqui, como principal componente, o interesse em *des-moldar* as formas de roupa, buscando sua referência no corpo, a fim de posteriormente planificá-las em modelagem plana. *Molde* se apresenta como conceito operatório, uma vez que sua presença é posta durante os procedimentos com o intuito de construir outras formas de objeto; é um conceito em operação.

Se uma vez se buscou expor linhas de limite no sistema de moda, neste momento preza-se pela construção de novos moldes distintos para o corpo. Agir pensando em moldes nos leva a pensar de onde eles vieram: da própria modelagem de vestuário.

A modelagem em si poderia ser definida como a interpretação de diagramas de modelos de corpo, a partir dos quais serão construídos moldes. Tendo como maior pretexto a criação de moldes para artigos de vestuário, a modelagem se apresenta em diferentes abordagens técnicas, como a modelagem plana, a interpretação de moldes, o *moulage* e, como apresento no momento, a crepagem.

*A moulage* é o método característico da alta-costura, mas vem sendo empregada no desenvolvimento de peças para confecção industrial, através do uso de manequins de prova (manequim de alfaiate) confeccionados em medidas padronizadas. (TREPTOW, 2013, p. 151)

O incômodo provocado pela *moulage*, ainda que esse seja um processo que utiliza uma referência ergonomicamente próxima do corpo, é de que a construção do molde é oriunda de um boneco, não de um corpo real com dobras e assimetria. É a partir de uma junção de processos entre planificação de moldes e a *moulage* que desenvolvo a crepagem. O corpo humano é constituído de formas diversas, de maneira tridimensional; entretanto, a modelagem consiste, essencialmente, em

planificar o corpo em escala real, sendo este o ponto em que incito a criação de moldes.

E o que seria o molde? O molde é comumente conhecido como um modelo oco, negativo, que, quando aplicado sobre determinada superfície, toma sua forma. Na moda, o molde é uma forma bidimensional do corpo. Ainda assim, em seus estágios processuais, conseguimos encontrar semelhanças com a modelagem na escultura. Os moldes estão no meio do caminho até o produto final escultórico, do qual se espera a reprodução fiel do objeto, incluindo relevo, concavidade, convexidade e diferentes texturas.

[...] Imprime-se com tanta exacção ao objeto que se molda, que não deixa de exprimir a mais tênue miudeza; de sorte, que moldando-se algumas partes do corpo humano, v.g. rosto, mãos, pés, etc (o que se faz várias vezes para estudos) sabe com tal identidade com o original vivo, que até o enredado, e grã que se percebe da cútis se vê perfeitamente expressada na obra fundida em qualquer destas fôrmas. (CASTRO, 1975, p. 88)

O conceito em ação na construção de moldes é a ideia de tomar o formato do corpo em sua forma mais fiel, não pelo desejo de tecer um elogio àquilo que lhe é idêntico, mas por flexibilizar formas que, mesmo tão reais, ainda não são as apresentadas.

#### **4.5. Do ser estranho**

Talvez, neste momento, seria interessante explicar o que para mim são roupas. Entretanto, acredito que, ao longo da proposta, isso se apresente de forma mais natural do que se eu insistisse em fazer essa definição no momento. Venho desenvolvendo essa metodologia em modelagem, que consiste na crepagem de um corpo e planificação dos moldes resultantes desse processo. Acho interessante frisar que este estudo, para mim, possui a intenção principal de pensar a roupa, e não o próprio corpo planificado. Os moldes construídos ilustram que esta investigação se debruça sobre a forma e o contorno; que possui o desejo de demonstrar esta camada que outrora cobria um objeto tridimensional (o corpo) e, depois disso, buscar sua planificação. Esse seria praticamente o caminho inverso da construção das roupas que comumente usamos: elas são desenvolvidas de forma plana (o que no design de moda se chama de modelagem plana) e, após feita a junção dos contornos, cria-se

uma superfície capaz de cobrir um corpo tridimensional. O que busco durante a investigação é o caminho oposto: planifico o objeto já existente e depois obtenho a forma, buscando maior fidelidade em contorno e perímetro.

O desenvolvimento deste trabalho com a crepagem me levou a perceber certas nuances antes desconhecidas, tanto no meu processo de trabalho como no pensamento sobre roupas. Ainda que exista o desejo de que as peças desenvolvidas não sejam uma simulação da estrutura corporal, percebi que nenhum dos elementos, sejam os moldes ou as próprias roupas, deixa de ser um corpo estranho. As plataformas que nos circundam são sempre um corpo alheio que tenta se projetar como real. Há algo como uma aura fantasma que paira ao redor da pele e que busca se fixar, no sentido de promover uma impressão de verdade; é algo que se deseja como corpo, mas flutua à sua volta como um pacote ou embrulho.

Ao passo que se atinge esta compreensão do corpo estranho como um invólucro ou reprodução da realidade, me animo: através dos exercícios com crepagem e planificação de moldes, compreendo que, nesta pesquisa, ocorre um desejo do que para nós é estranho. Assim, o regular deixa de ser interessante, e a busca se volta para o irregular, para a forma inconstante que procura pela própria modelagem no real. A figura estranha é maleável, flexível; podemos tensioná-la de acordo com o que se deseja dela, e assim obter uma ampla variedade de réplicas daquilo que não existe ou que tenta existir.

Uma metáfora para compreender esse conceito seria a busca pelo sapato de cristal na história de Cinderela. Nela, o príncipe possui um sapato, molde perfeito de um pé, e busca em todo o reino pela pessoa que pode vesti-lo de forma ideal, nem larga, nem apertada. A partir dessa situação, podemos imaginar um molde preciso (sapato) e diversos corpos (reais) que provariam o calçado. Agora, proponho que se imagine o inverso desse cenário. Imaginemos apenas um pé (corpo real) e diversas opções de sapatos (moldes): teríamos uma ampla variedade de tentativas de simular todo o volume e a superfície do pé específico.

Essa situação foi proposta para que pensemos que o principal ponto do estudo de variadas representações é a própria busca pela forma. Durante uma apresentação de meu trabalho na disciplina de Processos Artísticos em Contexto, da professora Maria Ivone dos Santos, questionaram-me sobre o que eu faria com todos os moldes que venho criando, se a intenção seria juntá-los novamente como um quebra-cabeça.

Refletindo acerca da pergunta, penso que a motivação de construí-los seja o prazer pelo corpo estranho, a busca pelo não caber. Ocorre, durante o processo de construção, todo um esforço técnico em moldar e planificar para que seja encontrado um produto que quase não possui uso; o máximo de esforço e o mínimo de resultado.

Falando de forma mais política sobre intenção do estudo, é por não concordar com os métodos de produção de roupas da indústria têxtil, que planifica corpos e os estigmatiza, que o ponto fértil desta pesquisa é a busca pelos invólucros. As vestes que cotidianamente nos acompanham nascem de práticas industriais em que uma ampla variedade de corpos é reduzida a um desenho técnico que remete aos corpos; entretanto, de forma nenhuma busca seus contornos reais. A modelagem que conhecemos como o perfil da estrutura corporal nada mais é do que um corpo estranho envolto na pele.

Durante a criação de novos moldes, o desejo do corpo estranho seria um extrato tirado do corpo pensando na fidelidade do ser enquanto forma, ou seja, a criação de um contorno que de fato dialogue com o real que deseja representar.

Remetendo à questão pontuada no início do texto sobre o que seriam roupas, o pensamento sobre elas perpassou as práticas citadas acima a partir da ideia dessas flexões de moldes que buscam o corpo. Desse modo, se temos as roupas como uma plataforma que envolve pele e corpo, então que usemos sua flexibilidade para refletir de maneira mais humana e provocar novas formas de pensar a vestimenta. Durante a prática da metodologia de crepar e planificar, ressalto que é importante não buscar o êxito da fidelidade entre a forma e o real. O êxito, na criação do estranho, está em testar, provar e simular o corpo. Replicar seus perímetros irreais, modelando-os sempre.

Como exercício dessa busca de invólucros, realizei, com a ajuda de uma voluntária, a modelagem de um busto. Nela, pratiquei o procedimento de crepagem, mas apenas com o intuito de remover sua crosta, obter seu negativo, sua forma, sua *intenção de corpo*.



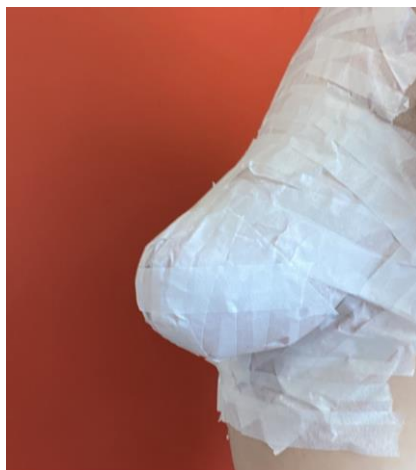


Fig. 33. Crepagem peito lateral, 2021. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.



Fig. 34. Crepagem peito frente, 2021. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.

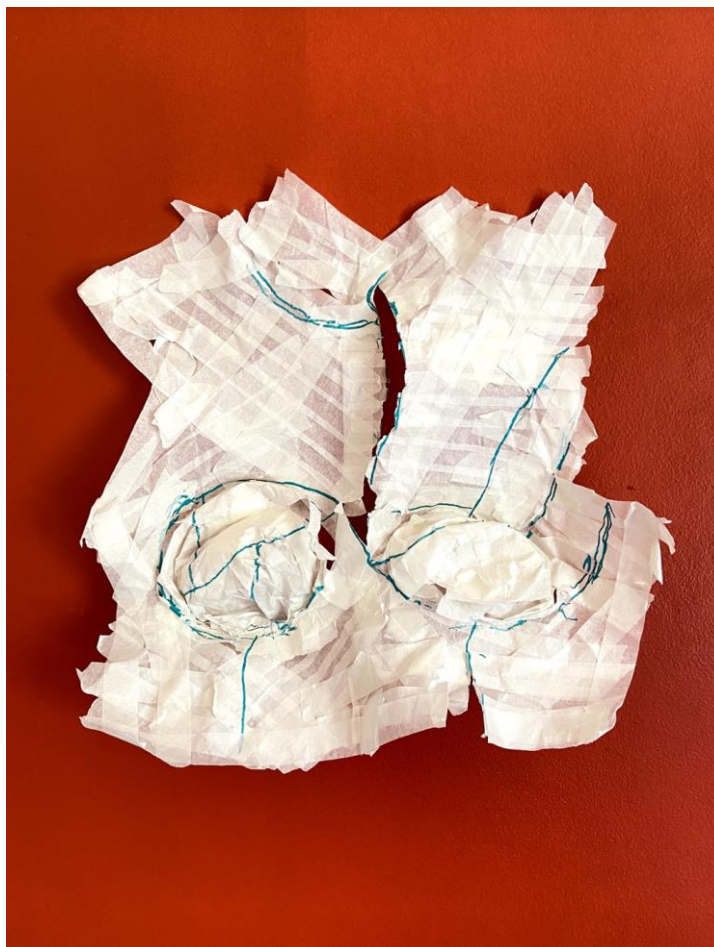


Fig. 35. Crepagem peito: casca, 2021. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.

#### **4.6. Da busca por moldes: a crepagem da superfície dos corpos**

Como um processo técnico de duplicação, a moldagem pode se tornar repetitiva em seus procedimentos, afinal, trata-se do desenvolvimento copioso de uma determinada prática. Tendo como principais intuítos o próprio procedimento da construção de moldes variados e a obtenção de suas formas planejadas, realizei de forma repetida a mesma metodologia em diferentes partes do corpo e em diferentes modelos voluntários.

Inicialmente, em fase de experimentação, pratiquei a moldagem tendo meu corpo como superfície. Assim, possuía cada vez mais autonomia perante a técnica para realizá-la em outras pessoas.

O primeiro procedimento que realizei em moldagem foi em meu rosto, como uma máscara. Vivia-se em um momento de 2020 em que recentemente haviam se iniciado os processos de isolamento social gerados pela pandemia causada pelo vírus

Sars-Cov-2. Como utilizamos máscaras de proteção com certa frequência, ocorreu-me construir uma máscara sob medida de meu rosto. Essa foi minha primeira experiência realizando a crepagem.



Fig. 36. *Crepagem rosto*, 2020. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.

Realizei a cobertura da face com fita-crepe e os apalpamentos na superfície, para definir seus traços para a posterior planificação e criação de moldes. Durante o processo, fotografei e filmei os passos.



Fig. 37. *Crepagem rosto*, 2020. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.



Fig. 38. *Crepagem rosto*, 2020. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.



Fig. 39. Crepagem rosto: casca, 2020. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.

Após a crepagem da superfície, a fita foi removida gentilmente da pele, transformando-se em um molde inteiro dela, ainda tridimensional. Interessam-me até mesmo estas formas que se fazem quando se completa a remoção da fita. Surge um corpo estranho, oco, plasmado à forma de um referencial corpóreo.

Dado o momento da planificação, utilizei as fotos captadas para estudo dos locais a partir dos quais seriam feitos os moldes. Também foi de meu interesse, neste primeiro momento, tentar costurar os moldes feitos, de modo a reuni-los. Teria, assim, a impressão do rosto, quase como uma fórmula sua para processos reprodutivos. Foi depois que me interessei essencialmente pelo processo de modelar, de buscar pela forma que os moldes me trariam.

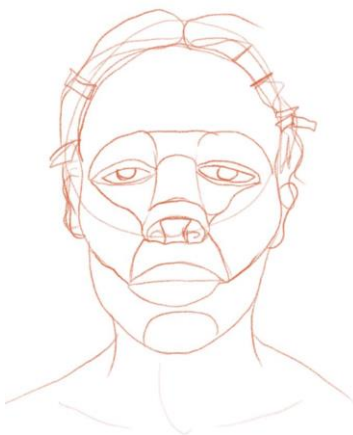


Fig. 40. Desenho técnico crepagem rosto, 2020. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.

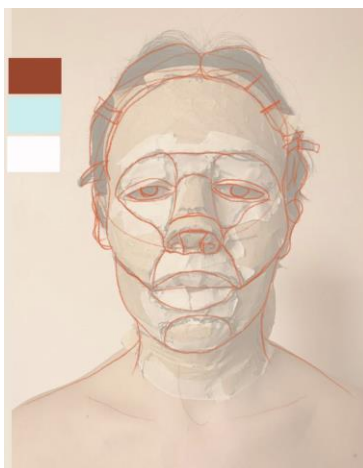


Fig. 41. Desenho técnico crepagem rosto, 2020. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.

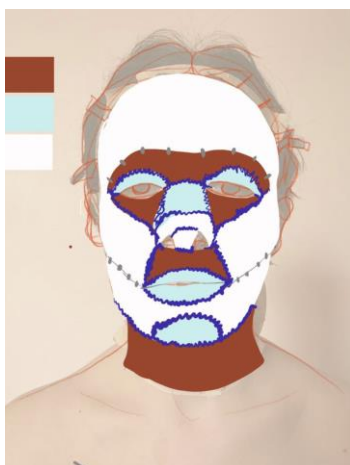


Fig. 42. Desenho técnico crepagem rosto, 2020. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.

A partir dos desenhos traçados na fita-crepe são feitos os recortes nas linhas de volumetria da face. Feita a etapa de corte, os moldes são colocados em papel *kraft* ou uma base mais dura. A planificação exige pences e recortes respeitando a volumetria da região.



Fig. 43. Moldes rosto, 2020. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.

Nesta ocasião, optei por costurar a máscara. Foram usados tecidos de características diversas; entretanto, atentei-me a usar um tecido mais rígido, semelhante ao couro, nas maçãs e outras áreas de sustento principal do rosto (em branco), pois assim a peça poderia tomar forma. Em regiões de sustento médio, foi utilizado o veludo riscado vermelho, semelhante a uma camurça usada em estofaria. Por fim, nas regiões que pediam por pouca forma e caimento, usou-se um tecido de algodão com a trama bem aberta.

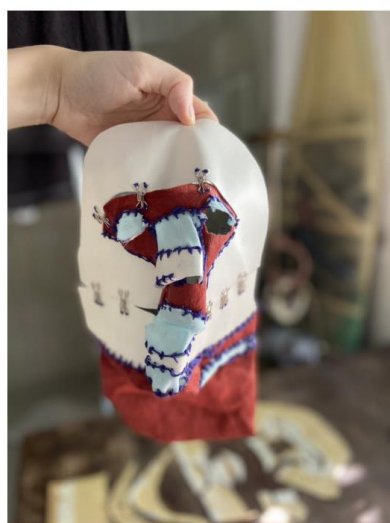


Fig. 44. Máscara sob medida, 2020. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.

Uma vez realizadas as práticas de moldagem do meu rosto e tendo todos os seus moldes, interessou-me buscar outros corpos para moldagem. Em busca de novos formatos, tive especial interesse em realizar o procedimento em corpos muito diferentes do meu. Procurava por contrastes em formas e recortes, por experiências em que eu pudesse olhar os meus moldes e os moldes de outra pessoa e compreendê-los como corpos distintos, visto que possuem diferentes traços e bases de antropometria.

Para essa investigação, convidei minha colega de turma de mestrado, a amazonense Gisele Riker. Foi enviada a ela uma ficha técnica com orientações e ordens de execução para realizar a prática, uma vez que estávamos à distância (eu em Criciúma, Santa Catarina, e ela em Manaus, Amazonas).





Fig. 45. Máscara sob medida Gisele, 2021. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.



Fig. 46. Máscara sob medida Gisele, 2021. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.

É importante considerar que apesar de as informações técnicas de execução terem sido passadas a Gisele, em qualquer prática manual existem características pessoais que são expressas no desenho e contorno das formas. Ainda assim, a voluntária realizou traços de moldes similares aos que realizei em meu exercício.



Fig. 47. Moldes Gisele, 2021. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.

Em uma breve observação comparada, é possível reconhecer diferenças entre as formas dos moldes de meu rosto e dos moldes de Gisele quanto a largura, comprimento e outros elementos. Ressalta-se especialmente suas maçãs do rosto, muito distintas das minhas. Apetece-me neste cotejo observar as formas que o moldar proporciona enquanto extraímos os moldes, perceber que não são encontradas formas iguais em linha, ângulos e curvas, e sim volumetrias próprias que, quando planificadas, proporcionam formas abundantes.

Contente com os resultados obtidos com a participação de Gisele, recorri a Leila como voluntária para que eu pudesse fazer a modelagem de sua coxa. O interesse pelo estudo dessa parte do corpo dela remonta ao trabalho apresentado no capítulo anterior, *Ficha Técnica da Coxa Dela*, em que discorro sobre esse membro.

Enquanto antes pensava sobre seu peso, agora penso sobre seu volume e contorno. Como seria a planificação da coxa dela? Comumente, o que teríamos como planificação de uma perna seria a modelagem utilizada para calças, em que se tem como base a criação de um retângulo com ajustes de curvas na lateral externa, juntamente com a construção de um gancho na parte interna da perna. Por Leila ter uma coxa consideravelmente volumosa, convidei-a para participar deste momento. A

metodologia utilizada foi a mesma de outras tentativas: cobrir com fita-crepe, traçar volumes, remover crosta, recortar e planificar.



Fig. 48. Crepagem Coxa Dela, 2021. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.



Fig. 49. Crepagem Coxa Dela, 2021. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.



Fig. 50. Crepagem Coxa Dela, 2021. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.



Fig. 51. Crepagem Coxa Dela, 2021. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.



Fig. 52. Moldes Coxa Dela, 2021. Fotografia Digital. Fonte: Acervo pessoal da artista.

Após a planificação, os moldes obtidos foram contrastantes em relação ao molde que costumavelmente esperaríamos de uma calça, ou até mesmo de uma calça feita em *moulage*. O moldar, os moldes e a busca da forma tomam contexto: temos outra perspectiva para a roupa.

Posterior ao processo que engloba esta atividade, decidi pela construção da mesma coxa, agora em modelagem 3D computadorizada. Apresentada nos anexos deste documento.

#### **4.7. Camisa Feita e Desfeita passo a passo operacional**

A presente pesquisa de mestrado, ocorrida dentro da janela de tempo que compreendemos como período pandêmico, ainda que causando certa distância de nossos colegas e professores, oportunizou encontros com que, muito provavelmente, não seriam possíveis sem a possibilidade de realização de aulas de forma remota/*online*. Assim ocorreu com a disciplina de *Processos artísticos em contexto: Arte, Natureza e Saberes* ministrada pela Profa. Maria Ivone dos Santos. Nela, através de encontros semanais, elaborávamos modos de pensar nossas pesquisas em poéticas visuais em diferentes contextos de pesquisa.

Foi ao decorrer desta disciplina que tive a oportunidade conhecer a Profa. Marcela Morado, convidada a fazer uma fala em um de nossos encontros semanais acerca de sua pesquisa de doutorado realizada pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS) sob orientação da Profa. Maria Ivone dos Santos. Ao longo de sua apresentação, Marcela nos apresentou seu trabalho em publicações por meio da revista, em que participa do comitê editorial, nomeada *Descalzos o en Chancletas*.

*Descalzos o en Chancletas* é uma revista de *escritura expressiva* da Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales da Universidad de Ibagué, localizada na Colômbia. Por meio do convite realizado por Marcela Morado, pude participar da edição de número 5, do ano de 2021, que possui como temática principal: Maestros en cuarentena.

Em meu trabalho proposto na publicação, convido a desfazer uma camisa compartilhando o passo a passo para sua realização. A proposta culmina em certa dissecação da roupa. Desejo abri-la e vê-la possuir outra forma. Utilizo para esta brincadeira o conjunto de moldes que, de maneira clássica, compõem uma camisa social. Nela, temos os moldes conhecidos como: mangas, frente, costas, gola, colarinho, punho, carcela.

Os moldes são apresentados através de seu formato, que ganham forma na medida em que é atribuído texto a este conjunto verbal. Nele, vemos o texto também presente nesta escrita acerca das abordagens do sistema de moda. O desmanchar da camisa em que a modelagem é feita de forma tradicional remonta o ímpeto de desmanchar a norma, desmoronar a estrutura do dispositivo moda. Pego a roupa, descosturada suas arestas, desmancho, abro. Com suas formas expostas, pratico em linguagem um tanto do que proponho.

Em seguida, é apresentada a ordem operacional para a construção da camisa, fazendo jus aos ordenamentos técnicos e limites a serem seguidos neste dispositivo. Onde há esse esquema gráfico de moldes, há ordem, há o sistema de moda.

Desmontada a roupa, seu referencial semântico em linguagem é desmantelado. Remonto ao título deste capítulo: o molde, quando apenas molde, é roupa? A roupa em seu aspecto desconstituente continua a ser manto que poderia cobrir a epiderme como já nos demonstrou Hundertwasser? Se é roupa em objeto em

si, ou não, cabe a noção de que a linguagem (roupa) é aqui distendida. As vestes como nos são apresentadas no campo dos deslocamentos de sentido, possibilidade inserida na noção de infra-mince por Duchamp (1999).

Ao lidarmos com o infra-mince, podemos tê-lo como "um enunciado de Marcel Duchamp sobre um conjunto de notas evocando aspectos sensoriais e envolvendo percepções da ordem do sensível, da sensação, da linguagem e da complexidade dos jogos de palavra" (FRANCA-HUCHET, 2015, p. 41) e, como demonstrada por Reinert (2019, p. 61), "este conjunto de notas apresenta fragmentos de textos, diagramas, desenhos, com operações ou manifestações de fenômenos". Feita e desfeita, a camisa insere-se como objeto ansioso em sua produção de sentidos, não se sabe se é roupa, vestível, ou rastro de seu sistema.

Operações inframinces engendram experienciar um conjunto de sensações "inéditas" ao enunciar mudanças de sentido nas relações com as coisas. A ênfase encontra-se na mudança da percepção que se tem dessas coisas, não nas coisas em si. [...] É a dilatação da percepção que propicia a invenção de novas práticas e novas possibilidades materiais no mundo das coisas cotidianas (REINERT, 2019, p. 68)

Uma vez realizado o câmbio na percepção, se desorienta a própria linguagem. A roupa que tinha suas linhas de limite traçadas através da arquitetura têxtil que se edifica por meio da costura e no encontro de arestas formado pelo perímetro de cada molde, aqui, desmorona, conflui-se em seu sentido. Se uma vez roupa era tida como objeto vestível, temos roupa como resquício, roupa como pedaço, roupa como molde.

Destrói-se a linguagem que era veste, há a roupa desmantelada em forma de molde. Tais pedaços que nos assemelham ao que anteriormente foi uma peça tridimensional, aparente bidimensional e distante de sua materialidade de origem. Uma vez pensado em tecido, no momento, o molde é palavra. Palavras que se deformam em texto ininteligível a partir da decomposição da camisa. Promove-se contexto em que a palavra aparece como textura, manchas que o próprio molde gera. Similar ao efeito presente na obra de Duchamp em que "decomposições e deformações que as desconectam as fazem mudar de regime" (GODINHO, 2011, p.68).





0,15 bainha bolso do relógio (1 ag.c)  
0,37 dobrar bolso do relógio (ferro)  
Pregar bolso do relógio no esp. (2 ag.)  
Pregar esp. No forro do bolso (trançad.)  
Fechar bolso dianteiro (1 ag.)  
Virar bolso e pespontar (1 ag.)  
Overlocar vista direita (overlock)  
Pregar zíper vista esquerda (overlock)  
Casa vista direita e esquerda  
Pregar forro boca de bolso (1 ag.)  
Virar e pesp. Boca de bolso (2 ag.)  
Alinhar canto de bolso (1 ag.)  
Casar vistas com dianteiro  
Pregar vista esquerda (1 ag.)  
Pespontar vista esquerda (2 ag.)  
Pregar vista direita (2 ag.)  
Unir gancho dianteiro (2 ag.)  
Unir pontas de cóis (overlock)  
Formar rolo de cóis (manual)  
Cortar dobrar etiq (manual)  
Fazer passantes (trançadeira)  
Cortar passantes (manual)  
Pregar no traseiro (2 ag.c)  
Unir gancho no traseiro (2 ag.c)  
Marcar pos. Bolso traseiro (manual)  
Pregar bolso traseiro (2 ag.)  
Fechar laterais (interlock)  
Pespontar laterais (1 ag.)  
Virar calça do direito (virador)  
Fechar entrepernas (2 ag.c)  
Pregar cóis inserindo etiq. (2 ag.c)  
Acabar pontas de cóis (1 ag.)  
Marcar posição dos passantes (manual)  
Pregar 5/7 passantes (travete)  
Pregar etiq. Couro (1 ag.)  
Fazer bainha da perna (1 ag.)  
Fazer travete (travete)  
Casear ponta de cóis (caseadeira)  
Pregar botão de hasta (botoneira)  
Pregar rebites (rebitadeira)  
Limpeza de fios (manual)  
Inspeção final

Fig. 54. Camisa Feita e Desfeita Passo a Passo Operacional, 2021. Fonte: Revista Descalzos o en Chancletas, no. 5.

## CONSIDERAÇÕES

Diante desta pesquisa de dissertação, busquei, através de uma prática artística, elucidar reflexões a nível teórico-prático frente ao que compreendo como uma abordagem conceitual da moda e seus meios de fruição. A nível de conceituação são percebidos diferentes movimentos ao que concerne compreendermos o que seria moda, roupa, vestir, indumentária, entre tantos outros tantos termos que caminham para o que seria uma compreensão das distintas formas que nos relacionamos com as vestes.

Entretanto, a nível de pensar as consonantes relações da moda com possíveis terminologias, escapo ao pensá-la como algo integralmente plural. Diante o exposto quanto a crítica voltada para o sistema de moda, organização econômica a qual nos relacionamos com as roupas de forma majoritária, talvez podemos tê-lo como esta prática incubida a um sistema capitalista que preza pela distinção e massificação concomitantemente. Quando trabalho outra metodologia para construção de roupas que escapa às nossas costumeiras, estaria praticando moda? Estaria em exercício de pensar o vestir? Em que seara mora esta reflexão?

Interessa, a mim, que pensemos a moda criticamente e talvez escaparmos de suas maneiras de conceituação, justamente pois a moda pode ser tida como um termo amplo, às vezes aliado ao senso comum vindo a comunicar diferentes significantes. Não pretendo codificá-la ao meu ver, realizando uma escolha pragmática dentro de uma abordagem de cunho mais popular ou mais acadêmico, como vemos ocorrendo em tantas outras aproximações. *Quando* algo é moda, *quando* algo é indumentária, *quando* temos alta costura, *quando* falamos de uma prática periférica, etc. Escapo destas condições justamente por não conseguir segurar na mão de todos estes quando por hora entrelaçam a história da moda, ou a história da indumentária, ou a Era dos costumes. Não é necessário que se diga que tudo isto é moda. Tal movimento, muitas vezes com um caráter de buscar-se uma película otimista para a área, parece desvinculá-la por demais de sua crítica. Tenhamos então a moda como este campo que iremos debulhar ofensas. Pensemos a roupa para além de suas práticas. Caminhemos para além dos

conceitos mas em via de praticá-la de maneira periférica, origem remetendo ao local onde encontra-se a realização desta pesquisa.

Através de exercícios práticos, foi realizado o trabalho de flexionar as estruturas do dispositivo moda em operação, seja por meio da realização de fichas técnicas, objetos ordenativos ou até mesmo o exercício da modelagem por meio do uso direto do corpo, matéria real para a construção de roupa. Por vezes, a roupa foi compreendida aqui como suporte para execução da moda, quando também próprio suporte para o trabalho de corpo, apreendido de maneira abstrata diante o desenvolver de formas na roupa.

Conjuntamente ao desenvolver desta escrita, foram realizados trabalhos que podem ser encontrados nos anexos, bem como práticas no campo de minha atividade de ensino, no Instituto Federal de Santa Catarina, Campus Jaraguá do Sul. Durante o processo de ensino e aprendizagem de Ergonomia e Modelagem, tive a oportunidade de estar desenvolvendo junto do grupo discente práticas em crepagem, as quais apresentaram-se aos estudantes como meio de compreensão do corpo virá a ser traçado e estudado.

A nível de pensar futuras reflexões destaco o apontado pela Profa. Joana Bosak, em banca de qualificação, em que percebe-se que é possível um trabalho de transcrição da forma corporal, processo de tradução do corpo em uma linguagem gráfica. Assim, tornar-se-á possível beber de ideias trabalhadas por Haroldo de Campos. Os debates levantados nesta pesquisa propõem um chacoalhar diante as formas de moldar o corpo, sendo sintomático as maneiras de realizar a modelagem de roupas. Para tal, são realizadas tentativas de se traduzir o corpo através da planificação.

Pensando tal tradução intersemiótica, encontramos em “Da Tradução como Criação e como Crítica” (1983), de Haroldo de Campos fornece a abordagem de sua tradução criativa. As práticas abordadas por Haroldo de Campos, na ação que, neste momento, é chamado com um *traduzir*, nos encaminha a conciliar que é no grau de dificuldade encontrado para a transcrição.

Tal situação evidencia a oportunidade de pensar a transcrição para as relações corpo-molde-roupa-tecido, assim costurando certa reconfiguração do sistema de moda. Sai-se de um meio para outro, tecido-corpo-fita-papel: operacionalizados. A

transcrição se apresenta como prática para uma tradução gráfica das medidas do corpo gerando seus muitos disparadores, sendo viável para futuras pesquisas.

A base de modelagem industrial como é conhecida por nós possui um formato padrão de corpo que, para se ajustar em mais formatos, basta ser ampliado ou reduzido em sua escala de tamanho. É dessa modelagem-base que surgem muitas outras variações de roupa, posteriormente chamadas de interpretações da modelagem plana. A atenção aqui é voltada para as roupas que possuímos que são construídas com base em um corpo que não existe. Na modelagem plana, desenha-se um corpo abstrato que é padronizado e reproduzido em escala industrial, para posteriormente ser confeccionado e vestido de forma massificada. Ou seja, nesse movimento, constrói-se um projeto bidimensional que, depois, somado ao volume de quem o veste, passa a ter formato tridimensional.

Foram questões anteriores levantadas o pensar um molde em seu contexto mais flexível, para tal confiro a importância do mestrado em poéticas visuais para o desenvolvimento do processo de criação em busca de responder minhas indagações. Foi partindo disso que passei a investigar a maleabilidade do molde enquanto forma e estudar como o seu formato pode mudar de acordo com extensão, perímetro e volume da superfície em que ele se deposita. Para tanto, vale ressaltar que neste estudo se privilegia o molde enquanto forma, e não seu material, que poderia ser mais ou menos elástico em conceito. Pensando nisso, é estudado o molde em papel, material pouco macio e de elasticidade baixa.

Moldes são peças que, em conjunto, fazem uma roupa; são a própria roupa, assim como são corpos abstratos. Partindo da ideia de que as roupas vestem pessoas, iniciei uma aventura em busca de moldes que de fato expressam um contorno particular. Não existe um único manequim capaz de representar todas as formas corporais existentes, e é por conta disso que a prática que apresento demonstra um fazer próprio em cada evento de sua construção.

## REFERÊNCIAS

ABNT VIRTUAL. Homeostasis Lab, 2020. Disponível em <https://homeostasislab.org/visualizar/obra/1044>. Acesso em: 04/09/2020.

ACOM, Ana Carolina. **A Moda se diz de muitos modos: o campo da Moda entre ontologia e estética**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação Letras e Saúde, Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Cultura e Fronteiras, Foz do Iguaçu, 2021.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. **Revista Outra Travessia**, Florianópolis, n. 5, janeiro, 2005.

ALMADA, Larissa; MESQUITA, Cristiane. Projetos Uniforms de Andrea Zittel: linhas de força e de resistência no dispositivo moda. **Revista Dobras**, v. 14, p. 1-17, maio-agosto 2020.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista brasileira de ciência política**, p. 89-117, 2013.

BETTS, Nancy. **Intertextualidade e contratos comunicacionais**: apropriações semióticas na obra de Nelson Leirner. [Dissertação de Mestrado] – PUC. São Paulo. 2002.

BIONCINHA DO BRASIL. Pela ausência da crítica de arte/moda ou para não cometermos racismo recreativo. **Mjournal Online**, 2020. Disponível em: <https://mjournal.online/PELA-AUSENCIA-DA-CRITICA-por-Bioncinha-do-Brasil>. Acesso em: 26 fev. 2021.

BORGES, Paulo; BIANCO, Giovanni. **O Brasil na moda**. São Paulo: Editora Caras, 2003.

CASTRO, Joaquim Machado de. **Descrição analítica da execução da real estátua equestre do senhor rei fidelíssimo D. José**: Ed. Comemorativa do Segundo Centenário fac-similada. Academia Nacional de Belas Artes: Lisboa, 1975.

COELHO, Dalila. É verão o ano inteiro. **Mjournal Online**, 2021. Disponível em: <https://mjournal.online/E-verao-o-ano-inteiro-por-Dalila-Coelho>. Acesso em: 26 fev. 2021.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de artista: O vestuário na obra de arte.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Edusp, 2009.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

DHOMBRES, Jean. O que é uma forma? In: NOËL, Émile (Org). **As ciências da forma hoje.** Campinas: Papirus, 1996, p. 15-27(Papirus Ciência).

DUCHAMP, Marcel. **Notes.** Paris: Flammarion, 1999.

FERRARI, Julia Maria de Oliveira. **SISTEMATIZAÇÃO DE CONTEÚDOS PARA O ENSINO HÍBRIDO DE ETAPAS DA PRODUÇÃO DE VESTUÁRIO.** 2021. 156 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós Graduação em Design de Vestuário e Moda, Ceart, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2021. Disponível em:  
[https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id\\_cpmenu/9601/Julia\\_Maria\\_de\\_Oliveira\\_Ferrari\\_Dissertacao\\_16333669031076\\_9601.pdf](https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/9601/Julia_Maria_de_Oliveira_Ferrari_Dissertacao_16333669031076_9601.pdf). Acesso em: 12 ago. 2022.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRANCA-HUCHET, Patrícia. Infra-mince ou um murmúrio secreto. **Art Research Journal.** ARJ. Brasil: V. 2, n. 2 , p. 40-59 , jul. / dez. 2015. Disponível em:  
<http://www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/download/7297/5737>.

GIL, José; GODINHO, Ana. **O humor e a lógica dos objetos de Duchamp.** Lisboa: Relógio D'Água, 2011.

GROSFOGUEL, Ramón. La Descolonización de la Economía Política. In: PACHECO, Avila, MELENDEZ, Wilson Libardo Peña (org.). **La Descolonización de la Economía Política.** Bogotá: Universidad Libre, 2010.

KOPPE, Vanessa Mazzocchi. **Slow fashion e a teoria das cinco peles de Hundertwasser no desenvolvimento de uma plataforma virtual de tendências.** 2019. 70 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós Graduação em Design de Vestuário e Moda, Ceart, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis,

2019. Disponível em:

[https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id\\_cpmenu/9601/Disserta\\_\\_o\\_Vanessa\\_Koppe\\_1623273892381\\_9601.pdf](https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/9601/Disserta__o_Vanessa_Koppe_1623273892381_9601.pdf). Acesso em: 12 ago. 2022.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MALDONADO-TORRES, Nelson (2007). "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto", em CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSFUGUÉL, Ramon (coords.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*/Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

MARINÊS, Andréa Kunz; DA SILVA, Sibeke Lange Repenning; SCHEMES, Laura Prodanov. A COSTURA DO INVISÍVEL: COLEÇÃO E DESFILE DE JUM NAKAO. Revista Práxis, vol. 1, no. , 2017, Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=525553742010>.

MASSEY, Doreen. A mente geográfica. **GEOgraphia**, v. 19, n. 40, p. 36-40, 2017.

MELIM, Regina. Espaço Portátil: Exposição-publicação. **Revista ARS**, São Paulo, v.7, p. 78-83, 2006.

MENTGES, Gabriele. Orientalism and Re-orienting Fashion beyond Europe. In: **Fashion and Post Colonial Critique**. GAUGELE, Elke; TITTON, Monica. (org.) Sternberg Press: Berlin, 2019.

MESQUITA, Cristiane. **Incômoda Moda**: uma escrita sobre roupas e corpos instáveis. Dissertação (Mestrado em Design) – PUC. São Paulo. 2000.

MIGNOLO, Walter. **Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo**. Madrid: Akal, 2003.

\_\_\_\_\_. **Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. Ediciones del signo, 2010.

NACIF, Maria Cristina Volpi. Confecção de trajes e mão-de-obra, no Rio de Janeiro, nos primeiros cinquenta anos do século XX. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM DESIGN, 3, 2005. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: 2005. 1 CD-ROM.

NAKAO Jum. **A Costura do Invisível**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

NIESSEN, Sandra. LESHKOWICH, Ann Marie; JONES, Carla (org.) **Re-orienting Fashion: The Globalization of Asian Dress**. Oxford: Berg, 2003.

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

PIRES, G. Ficha técnica da moda: da modelagem à produção. **Audaces**, 2014. Disponível em: <https://audaces.com/ficha-tecnica-de-moda-da-modelagem-a-producao/>. Acesso em: 03 set. 2020.

PLAZA, Julio; TAVARES, Mônica. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. (org.) **A Colonialidade do Saber: eurocentrismo e ciências sociais: Perspectivas latino-americanas**. Consejo Latinoamericano de Ciências Sociales: Ciudad Autonoma de Buenos Aires, 2005. p. 105-127.

REINERT, Leila. O Inframince: a potencialidade de um campo relacional. **Modapalavra**, Florianópolis, v. 12, n. 24, p. 56-90, abr. 2019.

RESTANY, Pierre. **O poder da arte hundertwasser**: O pintor rei das cinco peles. Koln: Taschen, 2003.

ROSA, Lucas da. Ficha Técnica do Produto Aplicada ao Processo Produtivo do Vestuário. In: **Colóquio de Moda**, XI, 2015, Curitiba. Anais.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.



SANTOS, B. de S. **Do Pós-Moderno ao Pós-Colonial... E para além de um e outro**. Braga: Centro de Estudos Sociais da Universidade do Minho, 2004.

SANTOS, Heloisa Helena de Oliveira. Uma análise teórico-política decolonial sobre o conceito de moda e seus usos. **ModaPalavra**, Florianópolis. v. 13. p. 164-190. abr./jun. 2020.

SEDLMAYER, Sabrina. Saco plástico na cabeça: a gambiarra na pandemia. **N-1 Edições**, 2020. Disponível em: <https://www.n-1edicoes.org/textos/74>. Acesso em: 04 set. 2020.

SALTZMAN, Andrea. **El cuerpo diseñado**: sobre la forma en el proyecto de la vestimenta. Buenos Aires: Paidós, 2004.

SCHULMANN, Denis. **O desenho industrial**. Campinas: Papyrus, 1994.

SOUZA, Patrícia de Mello. A modelagem tridimensional como implemento do processo de desenvolvimento do produto de moda. 2006. 113 f. Dissertação (Mestrado em Desenho Industrial) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista. Bauru, 2006. Bauru, 2007.

SUTILI, V. A. R. Dispositivo moda: a roupa em processos artísticos contemporâneos. **Revista Galo**, n. 3, p. 209–224, 18 jul. 2021.

SVENDSEN, Lars. **Moda**: uma filosofia. Rio de Janeiro, Brasil: Zahar, 2010.

TREPTOW, Dóris. **Inventando moda: planejamento de coleção**. São Paulo: Edição Autora, 2013.

VERAS, Eduardo. **Enunciados imperativos na arte contemporânea (anos 2000)**. [Tese de Doutorado] – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2012.

WAGNER, Bárbara. **Brasília Teimosa**, 2020. Disponível em: <https://www.barbarawagner.com.br/Brasilia-Teimosa-Stubborn-Brasilia>. Acesso em: 26 fev. 2021.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

**ANEXOS**

## Parte I - Laboratórios conjuntos

Aqui apresento trabalhos desenvolvidos durante o mestrado que compuseram parte da qualificação e aqui encontram-se como documentos dos processos de pesquisa ocorridos. São estes *Ficha Técnica da coxa dela*, *Velcro* e *Sapatão*, todos desenvolvidos no ano de 2021.

### Ficha técnica da coxa dela (2021)

Disponível em: <https://sketchfab.com/3d-models/protese-fb2674682ba24145ac0d51a9404df1d1>

Ficha técnica da coxa dela é composto de uma ficha técnica referente a um conjunto de diversas imagens produzidas através de modelagem 3D, as quais possuem como molde as medidas e proporções da perna referidas no trabalho aqui já apresentado na Figura 9, página 42. Inicialmente, foi construído o esquema técnico de uma escultura da coxa e, após, foi realizada sua construção digital. Trazendo efeito técnico ao projeto de cunho afetivo, foi utilizada a textura em silicone para obtenção de uma base transparente, onde foi possível “mergulhar” objetos dentro do membro. Foram incluídos pequenos anéis de plástico, pequenas alianças para meus vínculos.







## Velcro e Sapatão (2021)

Disponível em: <https://vimeo.com/563294821>

Luvas com acabamento em velcro propõe um gesto: *colar* e descolar velcro. Com forte referência ao termo famoso na comunidade lésbica “colar velcro”, o trabalho mostra um convite a utilizar a plataforma vestível como disparador de sons e múltiplos toques. A proposta consiste em desenvolver fricção entre as mãos de cada voluntária, atentando-se ao som produzido pelo atrito do material.

Trabalho em vídeo realizado durante convite de ocupação na Sala Edi Balod (Criciúma-SC).

Em junho de 2021, um jovem homossexual sofreu um estupro coletivo e foi tatuado a força na capital catarinense. Em suas tatuagens coercitivas, lia-se xingamento homofobicos, tais como "bicha". Este estudo demonstra o pensar a respeito do local da palavra, tendo como foco seu enunciador. No vídeo apresentado, tatua-se na pele aquilo que da mesma forma que a palavra "bicha" possui seu tom pejorativo: sapatão. Este trabalho foi pensado por mim e por Leila Pessoa. As mãos utilizadas são nossas queridas colegas da Sala Edi Balod, em Criciúma, Santa Catarina. O processo foi fotografado e gravado.







## **Parte II - Como planificar o tridimensional - Exercício de escrita processual**

Ela estava no quarto quando espiei pela janela<sup>4</sup>. Lá juntando caixas na barra da cama, a cena era feita de plástico e poeira, diria que essa era a composição. Plástico das caixas, poeira do plástico, caixas da poeira. Percebi que procurava por fitas, dupla face, durex, crepe, passavam por sua mão. Até que em dado momento escolheu uma fita crepe larga, um micropore bege, que por algum acaso se encontrava na caixa em vez de no banheiro ou em qualquer outro lugar onde seriam guardados suprimentos para primeiros-socorros. Talvez tenha pegado o micropore pois não havia uma fita crepe mais estreita.

Enquanto recolhia seus materiais, eu colocava meus pés na parede e tomava impulso para subir na janela, só queria estar vendo. No instante que pulei para sentar

---

<sup>4</sup> Texto desenvolvido como exercício de narrar e descrever procedimentos em poéticas visuais durante acompanhamento de minha orientadora. A proposta recebida foi contar o processo desenvolvido realizando-o na terceira pessoa, sendo eu uma observadora em qualquer instância de minha escolha. Tal prática auxilia no reconhecimento da metodologia que venho desenvolvendo de planificação daquilo que é tridimensional: o corpo.



nas vistas da saída, ela se levantou. De início achei que isso ocorreu porque eu tinha feito algum barulho. Às vezes esqueço que não tenho presença, que engraçado. No final das contas, ela havia se levantado para ir ao banheiro. Quando voltou, trouxe um pote de talco.

Apalpava a almofada peluda em talco e o passava na perna e no pé. Acredito que assim a oleosidade da pele se reduzia. Ficou com a pele seca.

Em seguida, utilizava fita crepe para cobrir toda a região da metade da canela para baixo. Enrolava a fita crepe larga em volta da canela, depois invertia seu movimento, trabalhava na horizontal e depois nas verticais. O desenvolver da fita era desordenado. Enquanto assistia ao enfaixar, entendi por que achou interessante o micropore. Compreendi, inclusive, um pouco antes de que ela tivesse feito. Ponto pra mim. O micropore era utilizado em áreas menores e mais difíceis de cobrir. O principal exemplo destes “lugares difíceis” já é quase óbvio: entre os dedos dos pés. Eu falei que ela estava fazendo isso de cobrir a perna inteira, isso envolvia cada centímetro, cada milímetro quadrado de pele.

Menos intrusa, começava a me sentir quase como se tivesse sido convidada a estar lá. Eu não era o sal da terra. E nem ela era.

Achei que havia sido tudo finalizado quando a vi com o pé completamente crepado e tirando fotos dele. Entretanto, após aquele movimento até que repetitivo, reparei que tocava – e muito – seu pé a fim de entender todo o volume dele. A mão caminhava pelo relevo de toda a camada de fita crepe. E era tocando cada centímetro que poderia notar o que havia de depressões, planícies e planaltos. Assim, com uma caneta preta riscava as melhores formas de traçar a superfície.

Era notável que separava seu pé e perna em vários pedaços, com pequenos e grandes recortes. Não havia uma forma sequer que se repetiria dentro de sua combinação. Formas de todos os tipos e nenhuma delas eu saberia nomear, talvez apenas se conseguisse realizar algum nome como: triângulo + retângulo, triângulo + trapézio isósceles, escaleno + heptágono, paralelogramo + acutângulo. Será que me fiz entender? Não falo de formas desordenadas, mas sim de um desenho de relevos da superfície repleta de vetores.

Eu continuava no parapeito da janela, me apoiava pela caixa do ar-condicionado embutido na parede até que desci ao lado do bidê. Sempre fui muito como uma presença que não se estende, ela até poderia se dar por minha conta, mas nunca o suficiente.

Com uma tesoura delicada, recortava a fita crepe em suas demarcações tomando cuidado para não ferir a pele, afinal, havia quase nenhum espaço entre as faixas que se abraçavam. Uma vez cortadas, obtinha seus moldes. Parte sua era assim em tamanho e forma. Mexendo no papel, sabíamos que, de acordo com seu movimento, aquelas formas poderiam virar qualquer outra coisa senão seu próprio pé.

Com o esqueleto de fita crepe, foi enumerada e recortada cada forma obtida, obtendo o total de vinte e sete moldes, com posse de cada centímetro de cada divisão entre cada dedo. Os pequenos pedaços grudentos eram fixados em papel e planificados. Neste momento, parte da fidelidade se perdia. Isso porque ao planificar uma superfície tridimensional, ela pode mudar, mesmo que pouquíssimo. Alguns moldes, inclusive, necessitam da construção de pences.

A regra era clara: quanto menores os pedaços desenhados, menor seria a quantidade de ajustes realizados na planificação. Pedaços pequenos nos dão a impressão de uma baixa amplitude de modificação da peça. Quando eu a via colocando superfície acima de superfície, pensava muito sobre a comunicação que cada lado de matéria possuía.

A sobreposição de superfícies era algo que me chamava já há tempos. Era possível perceber que ocorria um exercício constante de planificação das formas que a nós já são tangíveis. Planificar formas envolve imaginá-las ao todo como seu contorno: é necessário observá-las atentamente para que não se deixe passar relevos em sua atmosfera.

Ela havia construído 27 superfícies a partir da própria porosidade em matriz encontrada no conjunto pé + perna + canela. Pensava que as linhas que ordenam nossa forma podem ser desenhadas a tantos moldes e formas, que seria impossível ela vestir uma simplicíssima blusa de três moldes fabris.

### **Parte III - Uso do método de crepagem na modelagem do vestuário: Ensino de ergonomia a partir de corpos reais**

A construção de roupas e a modelagem de vestuário podem indicar a compreensão integrada dos processos de criação de produtos de moda. Para tal, é comum que tais objetivos sejam buscados no processo de ensino através do uso de tabelas de medidas pré-definidas que podem estar passando aos estudantes noções de dimensão e volumetria do corpo humano.

Dado tal contexto, ao utilizar proporções estipuladas de medidas para o corpo, é possível que não se leve em consideração formas corporais que se desalinham destas propostas, tais como pessoas as quais seus volumes não obedecem a uma lógica calculada de volume e proporção abstratas. Em alternativa a este processo, questiona-se para que tipos de corpos estão sendo elaboradas e desenvolvidas um rol mais esparsos de opções de vestuário. Compreende-se que, ainda que o uso da tabela de medidas seja um excelente recurso para aprendizado, é possível que esteja abstraída a possibilidade de oportunizar o processo de ensino-aprendizagem através de corpos reais.

A presente investigação consiste nas etapas de ensino e aprendizagem de ergonomia e modelagem trabalhadas no curso técnico de modelagem do Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC) Campus Jaraguá do Sul durante o segundo semestre de 2021, especificamente nas unidades curriculares ofertadas: Ergonomia e Modelagem I e Ergonomia e Modelagem II. Conjuntamente, o estudo demonstra-se parte integrante da pesquisa de mestrado da docente realizada pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS).

Uma vez ocorrida no segundo semestre do ano de 2021, tais disciplinas encontravam-se em formato híbrido, em que ocorriam demandas práticas e presenciais, bem como assíncronas. Ocorria, desta forma, a demanda de apreensão de volumes, formas e proporções do suporte (corpo) que nos é apresentado de forma tridimensional para que, como se é frequente na modelagem, pudesse ser realizada a planificação dos mesmos, tornando-os bidimensionais. Em vista destas demandas (estudo híbrido e objetivos de aprendizagem) foi feito o uso do processo de crepagem do corpo, apresentado neste artigo.

Há, como objetivo de escrita, investigar o processo de crepagem como recurso de ensino da modelagem tridimensional. Foram realizadas práticas com os alunos do

curso, de modo a buscar compreender noções de volume através de seu próprio corpo. Os objetivos específicos demonstram-se por (1) apresentar o uso da crepagem como prática de introdução a volumetria do corpo e (2) analisar a crepagem enquanto meio de planificar e compreender os corpos com enfoque em sua pluralidade.

Para tal, foi realizada uma pesquisa bibliográfica acerca das práticas em modelagem e volumetria a fim de apresentar a principal metodologia que vem a ser debatida em texto: a crepagem. Foram utilizadas as ideias trabalhadas Ferrari (2021) quanto ao ensino híbrido de modelagem, bem como Souza (2006) e Saltzman (2004).

A atividade oportunizada é ofertada a partir da proposta de trabalhar e conhecer diferentes volumes e corpos e, com isso, a possibilidade de uma modelagem que versa sobre a diversidade. A experiência desenvolvida se propõe dentro das relações estabelecidas entre o saber sensível e o conhecimento inteligível, uma vez que não se busca a exatidão na representação do corpo, mas a apreensão do mesmo como um todo possuidor de formas e volumes que serão, posteriormente, traduzidos em uma linguagem gráfica do corpo, que é como compreende-se nesta escrita a modelagem de vestuário.

### **3.1 Ensino de ergonomia e volumetria do corpo**

A artista visual, e recorrente autora utilizada para versar os processos criativos em moda, Fayga Ostrower (1987), nos demonstra que a modelagem consiste desta técnica cuja responsabilidade percorre o campo de desenvolvimento da forma nas roupas, capaz de estabelecer volume nos materiais têxteis. Modelar se compreende enquanto a prática de trabalhar a forma tridimensional de um material plano bidimensional (como o tecido). Saltzman nos demonstra que “[...] é um processo de abstração que implica traduzir as formas do corpo vestido a uma lâmina têxtil. Essa instância requer relacionar um esquema tridimensional, como o do corpo, com um bidimensional, como o da tela” (SALTZMAN, 2004, p. 85).

A construção de vestuário através da modelagem pode ser desenvolvida através da modelagem plana e da modelagem tridimensional. Quando considerada a modelagem plana, trata-se da técnica em que o processo de modelar parte da bidimensionalidade em busca de compor um objeto volumétrico. São construídos moldes que, por meio da união de suas arestas, são capazes de materializar formas geométricas que vestem o corpo.

Para Souza (2006, p. 24), a modelagem plana compreende as seguintes etapas:

1. Verificação da **tabela de medidas** a ser utilizada, adequada ao consumidor/usuário (público alvo) que vai orientar a elaboração dos diagramas. 2. Traçado do diagrama das bases de modelagem – Base de modelagem ou bloco básico é a representação gráfica da forma básica do corpo, reprodução fiel da estrutura corpórea, orientada pela tabela de medidas padrão. A modelagem base constitui-se na própria definição do tamanho e conformação do corpo a ser vestido. Desde que aprovada, serve de referência, sendo utilizada cada vez que se desenvolve um novo modelo. Com esse procedimento, a empresa mostra fidelidade à sua tabela de medidas, o que reflete na qualidade do produto final e facilita o trabalho do modelista, que já parte de uma base aprovada para modelar novas peças. (grifo nosso)

Com isso, verifica-se o frequente uso da tabela de medidas para construção de produtos de moda com base em um consumidor e/ou público-alvo abstrato definido pela marca ou personalidade criadora de determinada roupa. Posta tal presença, o ensino de modelagem muitas vezes é pautado pela companhia de uma tabela de medidas apresentada ao grupo de estudantes a fim de que sejam traçados diagramas. Parte da problemática que move essa escrita focaliza-se na questão problema de representação do corpo através da modelagem uma vez que há uma pluralidade de medidas que o demonstram, entretanto, poucas combinatórias disponíveis em mercado e definidas de modo estrito.

Como nos mostra Souza (2006, p. 29) "na seqüência de desenvolvimento dos produtos de moda, inúmeras são as vezes em que as etapas de criação e de modelagem, apesar de partes integrantes do mesmo processo, mostram-se dissociadas", tal colocação nos dirige ao enlace em que os processos de criação, cabíveis de possuir interesse em uma maior pluralidade de corpos, afasta-se da modelagem, a qual se encaminha para a organização de tamanhos e limites. Reconhece-se que a presente situação ocorre principalmente como legado da cultura industrial, em que a divisão do trabalho separou as funções de criação e produção (SCHULMANN, 1994). Assim, presencia-se um cenário em que os processos criativos se engendram com distanciamento da construção do vestuário, cabendo a etapa de modelagem o teor "técnico" no desenvolvimento de vestuário.

Remete-se a este cenário que

A divisão do trabalho na confecção do vestuário, tal como existia nos primeiros cinquenta anos do século XX, deriva de um lento processo de

especialização dos conhecimentos técnicos e de habilidades manuais necessários para confeccionar artesanalmente peças de vestuário (NACIF, 2005).

Desvinculadas do teor lento e artesanal, a confecção de produtos de vestuário tornou-se vasta em sua escala de produção, o que pode-se dizer que tornou possível a presença da tabela de medidas possibilitando os meios técnicos para sua industrialização. Combinada pela sua característica de amplificação produtiva industrial, o uso da tabela de medidas nos coloca a sensação de generalização de esquemas corporais: tem-se, de maneira abstrata, um rol limitado de formas corporais, abstraindo noções de volume possíveis de estarem presentes em suas dimensões.

Buscando ainda dar vazão aos mais variados volumes do corpo, ainda temos de maneira presente a técnica de modelagem tridimensional a qual

Também chamada de moulage ou draping, é uma técnica que permite desenvolver a forma diretamente sobre um manequim técnico, que possui as medidas anatômicas do corpo humano, ou mesmo sobre o próprio corpo. Consideram-se, portanto, as medidas de comprimento, largura e profundidade e promove o contato entre o corpo /suporte, representado pelo manequim, e a tela, o tecido utilizado para modelar. Essa proximidade favorece a experimentação das possibilidades construtivas, permitindo buscar novas soluções facilitadas pela apreensão da realidade. (SOUZA, 2006, p.25)

Ao trabalhar a forma em um manequim técnico, torna-se possível desenvolver a modelagem levando em conta aspectos do corpo que são diretamente impressos ao ato de modelar. Entretanto, ainda perde-se quando levado em consideração que o manequim nada mais é que um corpo impresso diante uma tabela de medidas ligeiramente impressa sobre ele. Deste modo, mesmo sendo possível modelar levando em conta o volume do corpo, a plataforma que leva-se em questão ainda apresenta-se como uma plataforma abstrata, que percorre o domínio de um desejo industrial de corpo que segmenta-se em ceder ao desejo de maior comercialização de peças, desprovidas de uma busca por vesti-los.

Quando pensado neste sistema de limite de corpo no ensino da modelagem de vestuário, há, como pressuposto, que a tabela surge como auxílio ao aluno que busca a aprendizagem do corpo. Porém, são aplicadas ao longo do exercício docente formas as quais o aluno não reconhece e/ou necessita esforço para compreender. Isto ocorre pois não se lida com formas corporais do dia-a-dia e sim com um corpo abstrato, já

dado ao aluno, que busca assimilar suas medidas durante o processo de aprendizagem.

Entranhada nesta problemática, o processo de crepagem do corpo apresenta-se como interessante prática para visualizar os volumes e dimensões do corpo, seja para dar conta de sua pluralidade, bem como para o processo de ensino. Nela, tem-se a presença de plataformas para moldagem de fácil acesso (o corpo pessoal), bem como a oportunidade de modelar frente a um corpo real.

### **3.2 Processo de crepagem**

Incitar a prática de crepagem do corpo ocorre através do pensar uma diferença entre elaborar o bidimensional e o tridimensional. Uma vez que na modelagem plana trabalha-se o campo bidimensional com medidas já pré-estabelecidas, desenha-se graficamente diagramas e moldes referentes ao corpo em questão. Posteriormente, esses moldes reunidos e cortados em tecido, tomaram a forma desejada. Tem-se um fluxo que vai da bidimensionalidade em caminho a forma tridimensional. Ainda: o movimento de desenvolver um campo abstrato de contornos que, posteriormente, tomará volume e vestirá um corpo. Se vai da abstração para o real.

Quando lida-se com a modelagem tridimensional, o esquema de movimento se dá do tridimensional para o bidimensional. Importa-se os volumes trabalhados no manequim, este também abstrato pois é construído com base em uma tabela de medidas. Dessa forma, o fluxo vai do bidimensional para o tridimensional e retorna ao bidimensional, quando são extraídos os moldes. Ambas as formas de modelar (modelagem plana e modelagem tridimensional), ainda importam-se mais com o trabalhar as medidas abstratas do que o interesse nos volumes reais.

É perceptível um pensar "plano" diante aos processos de tornar os volumes gráficos. Interessa tornar o corpo tridimensional uma superfície plana e estigmatizada em suas dimensões, capaz de delimitar formas reprodutíveis. Assim,

No desenho bidimensional, aqueles que pensam, pictoricamente, tendem a privilegiar uma única vista do produto, em geral, a frontal, em detrimento das outras, mostrando-se ineficaz para apreender a realidade do objeto. O desenho tridimensional é mais complexo, exige raciocínio espacial e capacidade de visualização mental da forma, de modo que se considere as suas mais variadas facetas, como se pudessem estar sendo vistas

simultaneamente de diferentes ângulos. Por outro lado, a construção de um objeto (produto) real, em três dimensões, permite explorar por completo suas relações espaciais, o infinito número de silhuetas que se configuram possíveis, o impacto da massa e a diversidade dos materiais disponíveis. (SOUZA, 2006, p. 21)

No pensar bidimensional, excluem-se volumes apreendidos de forma não homogênea, uma vez que a tabela de medidas incita um pensar homogêneo e simétrico das formas do corpo. Para tal, se propõe pensar a modelagem do corpo em um fluxo distinto do bidimensional para o tridimensional, e sim um trabalhar o tridimensional (real) em caminho ao bidimensional, dado ao extrair moldes dos planos volumétricos.

Desta forma, quando foge-se da ideia de representação em duas dimensões, libera-se da simplificação advinda dos volumes presentes no espaço. Para tal, Wong (2001, p. 238) busca demonstrar que “algumas pessoas são propensas a pensar escultóricamente, porém muitas outras tendem a pensar pictóricamente”. Quando possivelmente eliminada a realidade espacial dos volumes não homogêneos do corpo, perde-se em qualidade o processo de aprendizagem de planificação destes volumes. Isso se dá principalmente pois no transcorrer da planificação, o estudante torna-se capaz de compreender como as formas do corpo com volume se apresentam de maneira bidimensional. Não há, então, necessidade de se recuperar a percepção dos contornos extraídos, uma vez que não são constituídos por meio da abstração e sim a tomada de medidas reais apresentadas em plano. Ocorre uma forma de apreensão espacial por meio da dissecação global do sólido em questão.

No bojo desta discussão, apresenta-se o processo de crepagem em que se compreende a planificação dos volumes extraídos diretamente do corpo. Há, como fluxo, um esquema que vai do tridimensional ao bidimensional, em que ambas dimensões constam com ideias reais de medidas, tendo uma possível abstração apenas no processo de planificação, mas que ainda obtém traços fiéis ao corpo. A abstração consta apenas como o pensar gráfico na tradução dos volumes. Com isso se incita “de onde vem nossa capacidade para ler uma forma do espaço tridimensional ao considerar uma representação sobre um plano?” (DHOMBRES, 1996, p. 25).

Geralmente, a crepagem é utilizada como meio para elaborar a forma em práticas como é o caso do *TR cutting*, entre outras, em que se cobre o manequim com fita crepe. Entretanto, aqui, busca-se utilizar o corpo dos alunos e seus colegas para



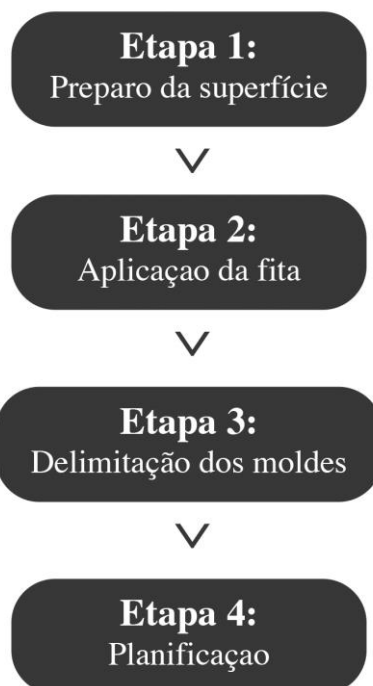
então realizar o exercício de extrair seus moldes. Este movimento ocorre ao compreender que a criação é demonstrada como um processo dinâmico e, especialmente quando lidamos com esta proposta acerca da modelagem, gerado através do contato. O material é transformado pela ação do corpo. Como já nos demonstra Fayga que, para formar, torna-se necessário transformar (1987).

A prática da crepagem costumeiramente consiste em cobrir a superfície com algum material plástico, podendo ser papel filme ou sacolas plásticas devidamente ajustadas. Deve-se ressaltar que, em muitos momentos, este procedimento ocorre diretamente em um manequim, que não é o que busca-se elucidar aqui, até mesmo pois este não vislumbra as características de diversidade de corpos proposta.

Após coberta a superfície, é aplicada a fita crepe em toda área de interesse de moldagem. A aplicação da fita costuma ocorrer em dois sentidos diferentes, podendo ser: vertical e horizontal ou horizontal e diagonal. Opta-se por estes ordenamentos devido a necessidade de se construir uma camada resistente de crepe, que não venha a se desmanchar na etapa seguinte.

Com a superfície inteiramente crepada, desenha-se sobre a fita os contornos em que se deseja realizar o desenho dos moldes, este processo torna-se intuitivo na medida em que a experiência do modelista pode lhe auxiliar ao conhecer estrategicamente as curvas do corpo com a finalidade de formar um conjunto de moldes que possa ser unido posteriormente. Interessa, neste momento, frisar que objetiva-se neste momento a realização da atividade com o intuito de promover aos estudantes a oportunidade de reconhecer um corpo planificado, distinto dos costumeiros formatos de moldes que apreendemos.

Com os moldes desenhados sob o corpo, remove-se a crosta de fita crepe delicadamente com auxílio de uma tesoura. Os fragmentos de corpo extraídos são planificados sob papel. Neste momento, necessita-se de atenção para possíveis necessidade de cortes no perímetro para melhor achatar a peça. Após realizado este passo, tem-se a um conjunto de moldes que correspondem a toda uma superfície do corpo, desta vez, planificada, molde extraído como "negativo" da própria forma corporal.



**Figura 1** - Fluxograma Processo de Crepagem. Fonte: Elaborado pela autora (2022).

### **3.3 O uso da crepagem no processo de ensinoaprendizagem de ergonomia e modelagem tridimensional**

Como proposta a introduzir os estudos em modelagem tridimensional, há a oferta da disciplina de Ergonomia e Modelagem I e II dentro do curso técnico de modelagem no Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC) - Campus Jaraguá do Sul. A unidade curricular compreende os conceitos de ergonomia, de antropometria e de vestibilidade e suas respectivas aplicações ao vestuário; ao assimilar também empregabilidades na modelagem tridimensional das peças de vestuário.

Importante ressaltar o que é apontado por Julia Ferrari (2021) em sua pesquisa de mestrado em que demonstra que o projeto de ensino no instituto federal de Jaraguá do Sul (SC) apresenta primeiramente unidades curriculares que versam acerca da modelagem tridimensional para, e somente após, debruçar-se sobre a modelagem cartesiana (ou bidimensional). Desta forma, "Entende-se que as questões relacionadas à compreensão do corpo humano, ergonomia e antropometria, podem ser solucionadas na disciplina de modelagem tridimensional, que se ocupa em ser uma introdução à modelagem cartesiana (FERRARI, 2021, p. 122-123)". Ao discorrer

a respeito, a pesquisadora dedica-se ao estudo dos planos pedagógicos do curso de nível superior da mesma instituição, entretanto, cabe ressaltar neste espaço que ambos cursos compartilham docentes e grande parte de seus objetivos e competências.

Ainda acerca da última pesquisadora citada, em sua pesquisa demonstra-se o interesse em versar acerca de atividades curriculares com potencial para o ensino híbrido de acordo com sua coleta de dados voltada a dificuldades encontradas no ensino da unidade curricular. Ao versar sobre a introdução a modelagem sugere como atividade:

Sobre as atividades relacionadas à modelagem, primeiramente propõe-se que os estudantes entrem em contato com os conceitos de ergonomia e antropometria através de uma vídeo-aula. Em seguida, tendo em mente tais conceitos, devem fazer a medição do próprio corpo e com posse dessas medidas, traçar um diagrama de medidas individuais em escala. (FERRARI, 2021, p.137)

Tendo em vista a sugestão da colega, é proposta a atividade em ensino híbrido, ainda que divergindo de sua abordagem inicial. As questões levantadas por Ferrari auxiliam no processo de compreender as noções de ergonomia e antropometria a partir do próprio corpo. Quando se propõe a medição do corpo e construção de diagrama com base em tais medidas, tem-se uma relação de desenhar o corpo sobre o papel, vê-lo planejado, para assim compreender a tradução de seus volumes e formas em um diferente plano.

Desta forma, a partir do objetivo de conhecer os conceitos de ergonomia e antropometria e suas aplicações no vestuário, propõe-se aos estudantes o exercício de crepagem, podendo ser realizado a partir do próprio corpo ou por meio da ajuda e colaboração de algum de seus colegas. Esta prática foi realizada no período compreendido em 2021/2 (segundo semestre de 2021) em que a instituição encontrava-se principalmente na modalidade de ensino a distância. Entretanto, por se tratar de uma disciplina essencialmente prática, foi possível a realização da atividade em formato híbrido, em que ocorreram as etapas 1, 2 e 3 (crepagem) a distância e a etapa 4 em sala de aula presencialmente (planejamento).

Tendo como objetivo conhecer e compreender os conceitos de ergonomia e antropometria, foi proposto ao grupo discente a crepagem de um busto, realizando as marcações do centro frente (CF) e centro costas (CC). Como em momento de compreensão inicial, não foi solicitado o desenho dos moldes, apenas a construção desta "carcaça" e a planejamento da mesma. Para isto, são exploradas as

possibilidades de compreensão para a existência de uma pence que lide com os volumes do corpo, por exemplo. Foi solicitado o registro de todas as etapas bem como o relato de experiência ao executar a atividade.

Foram executadas as etapas: 1- Preparo da superfície (Figura 2), 2- Aplicação da fita (Figura 3) e, 4- Planificação (Figura 4). Para esta atividade, não sugeriu-se o desenvolvimento da Etapa 3: Delimitação dos moldes.

**Figura 2 - Preparo da superfície.**



Fonte: Acervo da autora (2022).

**Figura 3 - Aplicação da fita.**



Fonte: Acervo da autora (2022).

**Figura 4 - Planificação.**



Fonte: Acervo da autora (2022).

Em relato, é possível perceber através da fala dos estudantes que a prática proporciona a melhor compreensão dos volumes do corpo, bem como soluciona a razão do uso de alguns métodos utilizados de forma corriqueira, como é o uso da pence. Outro apontamento importante encaminha-nos para o pensar da volumetria e a diversidade de corpos através da tabela de medidas que nos é apresentada, como demonstrado em relato pela Aluna 1: "Desenvolver essa atividade de crepagem foi muito divertido! Pude perceber como cada corpo é diferente mesmo tendo a mesma numeração de tamanho" (ALUNA 1, 2021). Tal afirmação guia-nos a hipótese de que possui-se uma variabilidade imensa de corpos e formas as quais, por muitas vezes trabalhamos com medidas fixas e abstrações, são deixadas à espreita. A atividade proporciona ao estudante a possibilidade de compreender os corpos daqueles com quem convive.

Ressalta-se que tal atividade vai de encontro ao que posteriormente seria trabalhado na modelagem bidimensional ou cartesiana, uma vez que é possível alocar o molde crepado dentro da mesma dinâmica. Isto nos mostra a Aluna 2.

Para esta atividade, confesso que estava apreensiva para realizá-la. Ao iniciar pelo papel filme de pvc, tive cuidado para que não apertasse o seio, e também para que não rasgasse, ao passar a fita foi tomando forma, fiz as marcações e fiquei feliz com o resultado, foi uma atividade muito bacana de ser feita e não há como esquecer o passo a passo da crepagem. Para a planificação, cortei as pences e juntei duas folhas de sulfite, risquei o plano cartesiano e encaixei os moldes, como as linhas ficaram tremidas por causa da fita, com as réguas apenas passei por cima para deixar mais retas. Sugeri uma margem de costura, a referência de tamanho, piques e sentido do fio.

Os moldes ficaram certinhos, um resultado ótimo e uma experiência bem legal. (ALUNA 2, 2021)

A atividade proposta inclui como principais materiais didáticos o papel filme, fita crepe, tesoura, caneta e papel. Idealmente, propõe-se que o aluno realize em um colega. Através do processo de crepagem, é proposto coletar as medidas do corpo humano que, em outro momento, seriam coletadas através da fita métrica. Entretanto, aqui, propõe-se o coletar da forma e contorno do corpo através de seu volume.