

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

PRISCILA BOSQUÊ

RE-VESTIMENTA

Outras percepções para os materiais e para os processos da roupa

Brasília

2014

PRISCILA BOSQUÊ

RE-VESTIMENTA

Outras percepções para os materiais e para os processos da roupa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Arte. Área de Concentração: Arte Contemporânea. Linha de Pesquisa: Poéticas Contemporâneas.

Orientadora: Profa. Dra. Nivalda Assunção de Araújo.

Brasília
2014

RE-VESTIMENTA

Priscila Bosquê

**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA APROVADA PELA BANCA
EXAMINADORA COMPOSTA PELOS SEGUITES MEMBROS:**

Professora Dra. Nivalda Assunção de Araújo (VIS/UnB)

Orientadora

Professor Dr. Hugo Salinas Fortes Júnior (ECA/USP)

Membro Externo

Professor Dr. Vicente Carlos Martinez Barrios (VIS/ UnB)

Membro Interno

Professora M^a. Ruth Moreira de Sousa Regiani (VIS/ UnB)

Suplente

À minha mãe, Fernanda, a referência fundamental na minha vida.

Ao meu amor, Leonardo, que me ajuda a escrever uma linda história há quinze anos.

AGRADECIMENTOS

À minha professora orientadora, Nivalda Assunção de Araújo, que acreditou em meu potencial e na minha força de vontade para ingressar no mundo da arte contemporânea. Seus apontamentos, em cada fase da pesquisa, foram imprescindíveis para realizá-la.

Aos professores do programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, Geraldo Orthof Pereira Lima e Vicente Martinez Barrios, com os quais tive excelentes oportunidades de conhecer e de estudar a riqueza da arte contemporânea.

Aos colegas de pós-graduação, em especial a Paulo Ivan Rodrigues Vega Júnior, pela sua atenção e pelo carinho, pronto a ajudar sempre que possível.

Ao Instituto Federal de Brasília, Instituição onde sou docente desde 2010 e que me disponibilizou horas para que eu pudesse me dedicar aos estudos do mestrado.

Aos meus amigos e aos familiares, que tiveram paciência e compreensão nas minhas ausências, constantemente justificadas pelo intenso volume de leitura e pela dedicação à pesquisa.

“Comecei a pensar que a partir das linhas costuradas – do separar, triar, arrumar, classificar – estaria tecendo uma veste...”

(Evandro Nascimento)

RESUMO

Foi a partir de vivências teóricas e de práticas com o mercado da produção do vestuário que surgiu o desejo de experimentar e propor novas funções para os materiais e para os procedimentos que constituem a vestimenta. Essa oportunidade de atribuir diferentes significações aos objetos se estabeleceu como a proposta de uma poética a ser analisada. O *savoir-faire* tanto no segmento da costura quanto no da modelagem possibilitou a construção de trabalhos os quais dialogaram com variadas obras de artistas contemporâneos, surgindo, assim, a Re-vestimenta.

Palavras-chave:

Vestuário, costura, ressignificação, corte, re-vestimenta.

ABSTRACT

Based on theoretical and practical experiences with the clothing production market arose the desire to experiment and propose new functions for materials and procedures that constitute the vestment. This opportunity to assign different meanings to objects has established itself as the proposal of a poetic to be analyzed. The savoir-faire in the segments of sewing and modeling enabled the construction of works that dialogued with varied works of contemporary artists, thus appearing the Re-vestment.

Keywords:

Clothing, sewing, resignification, cutting, re-vestment.

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 - Fachada do ateliê, arquivo pessoal, 2009. _____	16
Figura 2 - Etapas da montagem de <i>Marie Antoinette</i> , apresentada no Espaço Ecco em 2007. _____	23
Figura 3 - Priscila Bosquê, <i>Marie Antoinette</i> , materiais variados, 2007. _____	25
Figura 4 - Jum Nakao, <i>A costura do invisível</i> , 2004. _____	27
Figura 5 - Jum Nakao, <i>A costura do invisível</i> , 2004. _____	29
Figura 6 - Nicola Costantino, <i>Rapsodia inconclusa</i> , Eva os sonhos, 2013. _____	30
Figura 7 - Nicola Costantino, <i>Rapsodia Inconclusa</i> , Eva o espelho, 2013. _____	32
Figura 9 - Nicola Costantino, <i>Rapsodia Inconclusa</i> , Eva a força, 2013. _____	33
Figura 8 - Nicola Costantino, <i>Rapsodia Inconclusa</i> , Eva a chuva, 2013. _____	33
Figura 10 - Priscila Bosquê, <i>Entre o papel e o corte</i> , Vídeo performance, 2011. ____	37
Figura 11 - Marina Abramovic, <i>Rhythm 10</i> , Facas, gravadores e papel, 1973. ____	39
Figura 12 - Registro de Lucio Fontana produzindo um <i>Conceito Espacial</i> . _____	40
Figura 13 - Marina Abramovic, <i>Rhythm 10</i> , Facas, gravadores e papel, 1973. ____	40
Figura 14 - Lúcio Fontana, <i>Conceito espacial</i> , Óleo e pastel sobre tela, 1958. ____	41
Figura 15 - Priscila Bosquê, <i>Entre o papel e o corte</i> , malha, linha e papel, 2011. ____	45
Figura 16 - Priscila Bosquê, <i>Fragmento contínuo</i> , zíperes e linha, 2012. _____	47
Figura 17 - Nelson Leirner, <i>Homenagem a Fontana I</i> , lona e zíper, 1967. _____	48
Figura 18 - Nelson Leirner, <i>Homenagem a Fontana II</i> , alumínio, zíper e tecido, 1967.	50
Figura 19 - Detalhes da obra <i>Fragmento contínuo</i> em exposição coletiva no Espaço Piloto em 2012. _____	51

Figura 20 - Priscila Bosquê, <i>Coudre</i> , Vídeo-instalação, 2012. _____	53
Figura 21 - Frames da vídeoinstalação <i>Coudre</i> , apresentada no #11 Art, em 2013. _	56
Figura 22 - Malachi Farrell, <i>Atelier Clandestin</i> , materiais variados, 2004. _____	58
Figura 23- Priscila Bosquê, vista parcial de uma confecção de Londrina/PR, 2004. _	59
Figura 24 - Priscila Bosquê, <i>Fole</i> , tecido, entretela e zíperes, 2012. _____	66
Figura 25 - Seth Price, <i>Folklore U.S.</i> , materiais diversos, 2012. _____	68
Figura 26 - Detalhes do trabalho de Seth Price. _____	69
Figura 27 - Exemplo de etiqueta de composição. _____	70
Figura 28 - Códigos universais de conservação utilizados nas etiquetas de composição. _____	71
Figura 29 - Priscila Bosquê, <i>O papel da etiqueta</i> , caixa, etiquetas e linha de costura, 2013. _____	73
Figura 30 - Etapas da montagem de <i>O papel da etiqueta</i> . _____	74
Figura 31 - Jac Leirner, <i>Skin (Smoking Red)</i> , papel e cola, 2012 _____	75
Figura 32 - Priscila Bosquê, <i>Avesso</i> , tecidos e linha de costura, 2013. _____	80
Figura 33 - Outras versões do <i>Avesso</i> . _____	81
Figura 34 - Leonilson, <i>O Penélope</i> , bordado sobre <i>voile</i> , 1993. _____	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. O lugar do meu cotidiano	16
1.1 - Marie Antoinette, a instalação	22
2 - Uma reflexão sobre as sobras	34
2.1 - Entre o papel e o corte	36
2.2 - Fragmento contínuo e Coudre	46
3 – Uma extensão do vestir	61
3.1 – Fole	63
3.2 – O Papel da etiqueta	70
3.3 – Avesso	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
BIBLIOGRAFIA	91
GLOSSÁRIO	96

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa para o Mestrado se deu no entrelaçamento de conhecimentos e de experiências nas áreas do vestuário e das artes, em busca de ressignificar tanto as práticas adotadas nos procedimentos produtivos, quanto as matérias-primas que constituem as peças. As habilidades técnicas do fazer roupa, aliadas ao dia a dia de um ateliê de costura, aguçaram o desejo de proporcionar um olhar poético desvinculado das normas definidas no setor da construção da vestimenta. Voltando ao ponto de partida, minha marca de roupas femininas, *Se essa roupa fosse minha*, seguia os procedimentos comuns a qualquer confecção. Contudo, em 2007, a proposta de produzir instalações a partir de revestimentos de parede, favoreceu outras aplicabilidades ao meu ambiente costureiro. Essa experiência tornou-se fundadora de meu trabalho, uma espécie de obsessão: mais e mais me interessa esse mundo tão inquietante e singular, sobretudo desafiador, da arte contemporânea. Em 2011, como aluna especial do Programa de Pós-Graduação em Arte, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, pude, de modo exploratório e mais direcionado, criar um diálogo entre a arte contemporânea e a vivência pessoal. Ao ingressar no Mestrado, a continuidade do processo proporcionou novas experimentações e análises dos trabalhos poéticos desenvolvidos.

Ao logo do texto, há um fio condutor entre meu antigo ambiente laboral, o ateliê de costura, e a análise de meus ensaios poéticos. As relações entre o acúmulo do passado e o frescor da atualidade podem ser encontradas nas composições descritas aqui. Tendo como referência George Perec¹, em sua obra *A vida modo de usar*, e Gaston Bachelard², em *A poética do espaço*, monto uma espécie de quebra-cabeças, associando técnicas narrativas a textos de teóricos, além de promover um vínculo com obras de artistas contemporâneos.

No capítulo 1, O lugar do meu cotidiano, apresento meu saudoso local de ofício, descrevendo detalhadamente o espaço, a partir das dinâmicas de Perec e de

¹ PEREC, Georges. *A vida modo de usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

² BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Bachelard. Em seguida, relato a instalação de *Marie Antoniette*. Tida como minha primeira execução da futura *re-vestimenta*, a qual ocorreu de modo quase intuitivo. O desejo, até então, inconsciente, era de ver todo o processo por meio de outra ótica. O resultado permitiu dialogar com as obras *Costura do invisível*, de Jum Nakao, e *Rapsodia inconclusa*, de Nicola Costantino. Ambos exploram a temporalidade, cada um a seu modo, sob um viés bastante particular, o que permitiu criar um elo com meu trabalho.

No Capítulo 2, *A reflexão dos estereótipos*, proponho estudar as coisas e rever o espaço vivido em diálogo com a artista Marina Abramovic. A partir de sua obra *Rhythm 10*, estabeleci uma conexão com o desempenho diário de uma modelista. A reconstrução do espaço e as associações das ferramentas aos utensílios culminaram em uma vídeo *performance*, na qual a modelista assumiu o papel da artista, substituindo a faca pelo alfinete e a mão pelo papel pardo. O papel, a um só tempo, era o molde e a pele. A recriação do gesto da artista trouxe Lúcio Fontana, com seu *Conceito Espacial* e o desejo de alargar meus próprios limites. Exposto na galeria, *Entre o papel e o corte* apresentou uma instalação com projeção da vídeo *performance*, fomentando a ligação entre o passado e o presente.

Em a “casa das coisas, das gavetas, das prateleiras, nos devaneios de habitar lugares inabitáveis”³ encontrei o zíper. Ele seria minha nova estrutura física. Associado às tonalidades cromáticas exploradas em *Entre o papel e o corte*, o corpo veio novamente ressignificado em *fechos-éclair* vermelhos e beges. A continuidade do embate da porção de matéria simbólica com a máquina novamente me fez assumir dois papéis: a mão que conduzia a costura e o simbólico do que seria perfurado. A ação gerou dois trabalhos: *Fragmento contínuo*, uma extensa faixa cromática feita com zíperes de tamanhos padronizados e *Coudre*, o registro filmográfico da execução da obra. As imagens exibiram algo novo, possuidor de um tipo de personalidade associado à criação do objeto, que, separados, eram apenas aviamentos. Entretanto, juntos, pretendiam dominar a superfície. A máquina também tinha seus desejos: golpear com sua agulha a mão que a operava. Entendendo as etapas produtivas, explorei minhas próprias indagações quanto às funcionalidades dos fragmentos das peças. Associadas aos dois experimentos, as obras *Homenagem a Fontana I e II*, de Nelson Leirner, e *Atelier Clandestin*, de Malachi Farrell, encurtaram a linguagem artística e sofisticaram a procura por reposicionar, de modo fragmentado, tanto os materiais dos artigos quanto seus processos construtivos.

³ BACHELARD, Gaston. A poética do espaço, p. 21.

No capítulo 3, *A extensão do vestir*, volto-me às partes que compõem a roupa, propondo uma desconstrução do todo e focando diretamente no ambiente da galeria, utilizando, como sustentáculo, a parede branca. Seguindo a mesma conduta, busquei me desvencilhar das funcionalidades iniciais atribuídas às partes das vestimentas, bolsos que nada guardam, etiquetas que nada informam, forros que estão à mostra. O tecido escolhido marca o início de uma série de procedimentos, desde a modelagem até a fabricação das amostras. A costura se estabeleceu como o elo entre os três trabalhos apresentados nesse capítulo. Em todos, foi utilizada essa técnica de montagem e, mesmo tendo como foco o “produto final”, o procedimento para as construções não foi deixado de lado. *Fole*, o primeiro da série, procura se integrar às paredes da galeria. Ele quer ser uma extensão de seu suporte. Embora possuindo uma superfície aparentemente uniforme, ele ainda oculta seus bolsos secretos. Mas o que resguardariam os tão protegidos pecúlios? Talvez algo bastante precioso quanto a aproximação desprovida de pré-conceitos da arte e da vestimenta. Algo como o que foi apresentado pelo artista Seth Price. Sua obra *Folklore U.S* não deu ouvidos a possíveis boatos e misturou os códigos do vestir aos amplos princípios da arte contemporânea. No caso de *O papel da etiqueta*, o intuito estava em transmitir uma informação, entretanto o diálogo com o observador seria feito de outro modo. Pregar a etiqueta nela mesma conduziu a um tipo de desprendimento da simbologia dos modos de conservação. Na obra *Skin*, Jac Leirner seguiu regras bastante rigorosas, criadas por ela mesma, para organizar dezenas de colunas com papéis para cigarro. Com o papel contínuo serrilhado, tentei seguir a mesma dinâmica da artista, que atribui outro tipo de funcionalidade aos objetos constantemente acumulados, organizados e catalogados. Em *Avesso*, senti algo como o fechamento de um ciclo. Tinha novamente presente nas matérias-primas o corpo simbólico da artista passando por todos os procedimentos presentes na confecção de peças do vestuário. Leonilson, em *O Penélope*, arremata seus pequenos retângulos de tecido com bordados e alinhavos, ações complementares aos procedimentos da máquina de costura. Ao papel pardo, presente nos procedimentos de elaboração de modelagens, foi atribuída a simbologia da pele. Em primeiro momento, ele foi furado com a ferramenta afiada da artista; agora ele vem como tecido a ser costurado e novamente perfurado, mas dessa vez com a agulha da máquina. O que era para ser escondido se encontrava exposto em plena parede da galeria.

Será possível observar que, além das referências artísticas citadas, os registros de teóricos destacados ao longo do texto foram de suma importância para a construção desse pensamento. Evandro Nascimento, Gaston Bachelard, Georges

Didi-Huberman, Ítalo Calvino, Mário de Araújo, Maurice Meleau-Ponty e Roland Barthes foram alguns dos autores que possibilitaram ver o ponto e também o contraponto das mais variadas ressignificações da roupa. A partir dos pontos de vista dos autores e dos artistas, pude expor meu modo de rever e refazer a vestimenta.

1. O lugar do meu cotidiano

Em torno do objeto mágico forma-se como que um campo de forças, que é o campo do conto. Podemos dizer que o objeto mágico é um signo reconhecível que torna explícita a correlação entre os personagens e os acontecimentos.” (CALVINO, 2004, p. 46)

Instalado em uma simpática sobreloja, meu ateliê de costura propiciou um período considerável de intenso cultivo de sonhos e de recordações materializados em roupas femininas. Vestimentas têxteis costuradas, “primeiro feito à mão, depois à máquina, à mão e à máquina, uma tessitura de pontos, linhas, nós, cerzidos, alinhavos, pespontos, pontos em ziguezague. A tecelagem que ia reconstituindo um avesso, linhas que iam reparando, reunindo, mantendo juntos os tecidos.” (Nascimento, 2004, p. 216)

O acesso, uma porta, estrategicamente localizada bem no meio da última quadra do lado sul da capital. Na verdade, eram três portas sobrepostas: a primeira, uma grade de ferro preta. Para liberar a entrada, todos os dias ela era retirada, encostada bem ao lado e fixada com uma corrente e um cadeado. A segunda, de vidro, mesmo fechada, permitia ver o interior. E, por último, um adesivo branco, grudado na entrada transparente, insinuando um *trompe l’oeil*, uma passagem mágica, rebuscada, cheia de arabescos. Quando aberta, ao cliente era orientado tocar o sino e subir as escadas. Sino preto, escadas pretas. A



Figura 1 - Fachada do ateliê, arquivo pessoal, 2009.

cada degrau, os olhares se voltavam à parede. Paredes brancas, molduras brancas. Lá, pequenos quadros expunham os mais variados registros fotográficos dos sonhos materializados em vestidos, saias, blusas, camisas, shorts e calças. Ah, *Se essa roupa fosse minha*⁴...

À esquerda, a arara de roupas tomava toda a parede. As peças estavam separadas por categorias e por cores. À direita, um móvel, projetado especialmente, abrigava mais araras e prateleiras. Ornamentos com detalhes curvos faziam parte das estruturas de ferro. Todos pintados de preto. A cor estava nas peças, em um dégradé de tonalidades e de estampas. Em frente, um sofá com imagens de camponesas e detalhes em madeira. Era bastante atrativo. Ao lado, uma cômoda pintada em tons pastel servia de estoque para o restante das peças. Estrategicamente posicionado, havia o provador. Todo coberto por um tecido listrado em tons de rosas, brancos e azuis. Por dentro, um espelho grande, três ganchos, uma banqueta e um belo tapete felpudo. Tudo parecia um refúgio. Bem convidativo. Muitos permaneciam lá por horas. Os outros cômodos eram protegidos por um tipo de membrana têxtil, cortinas finas e translúcidas que dividiam os ambientes.

Ao adentrar nessa espécie de refúgio oculto, as reações das pessoas eram sempre diferenciadas, combinando com o pensamento de Ostrower, que associa experiências vividas às emoções íntimas: “São correspondências, conjecturas evocadas à base de semelhanças, ressonâncias íntimas em cada um de nós com experiências anteriores [...] estabelecem-se determinadas combinações interligando-se ideias e sentimentos”. (OSTROWER, 2004, p. 20). Contudo, o percurso estava só começando.

Ao passar pelo estreito corredor, logo atrás do provador, era possível conhecer a fabriqueta destinada à materialização dos desejos, dos devaneios traduzidos em peças. Era uma oficina de ideias, de pensamentos, de um mundo experimental onde conteúdos vivenciados estavam interligados aos resultados que seriam obtidos. Era um modo de colocar em prática a reflexão. Nesse mínimo de espaço, transbordavam cortes, modelagens, costuras, materiais. Lá eram feitas roupas femininas de tecidos planos⁵. Como o anseio era de resgatar uma relação emocional com a peça, o caminho escolhido foi o de explorar um universo lúdico por meio de um olhar romântico ao passado em busca de lembranças significativas. Pensar em cada

⁴ Nome fantasia da marca de roupas femininas da qual fui proprietária durante seis anos.

⁵ A formação de tecidos planos se dá a partir do entrelaçamento de dois conjuntos de fios que se cruzam em ângulo reto. Os fios, posicionados verticalmente, são chamados de “urdume” e os fios dispostos no tear no sentido horizontal, são os fios de “trama”.

detalhe, nos recortes, nos bolsos, nos volumes, nas mangas. Dar à modelagem um caráter temporal. Um modo de rever o passado nostálgico da infância, trazendo uma memória prazerosa de períodos já vividos. O que anteriormente possuía uma história seria novamente o pivô de outros bons momentos.

Contudo, logo enxerguei que não se tratava apenas de desfrutar de um sonho: era necessário gerar produtos e alimentar o mercado. E o tempo, muitas vezes, fazia o papel de carrasco. Como seria possível que as costureiras fizessem seu trabalho se as modelagens não estavam finalizadas e os tecidos tão pouco cortados? E quanto aos modelos? Antes de costurá-los, era necessário selecioná-los e testá-los. Os setores deveriam estar sincronizados, para trabalharem juntos e cumprirem seu ofício na corrida contra o tempo. Tudo deveria funcionar como uma engrenagem, como uma torre de cartas: se uma caísse, todas despencariam. Abranches⁶ não deixa esquecer que o “desenvolvimento de produtos diferenciados e o posicionamento adequado de mercado poderiam garantir o retorno do investimento. Além disso, a compreensão da necessidade de respostas rápidas aos desejos e necessidades do consumidor determinava a agilidade na estratégia de comercialização e evitava baixas indesejáveis de venda”. A marca *Se essa roupa fosse minha* precisava estar apta a suprir as necessidades de seus clientes. A atmosfera mágica criada era encontrada em cada peça confeccionada das coleções desenvolvidas semestralmente.

Na prática, o desempenho e o acúmulo de funções presentes em todas as seções do ateliê eram cada vez mais significativos. A realização de compras de materiais, o melhoramento constante da logística, a feitura das modelagens e dos cortes, o acompanhamento do trabalho das costureiras, a supervisão dos acabamentos, além do constante aperfeiçoamento das abordagens nas vendas das peças prontas. Esse dia a dia carregado de afazeres me proporcionou um conhecimento intenso e único no que diz respeito a construção de artigos vestimentais. Todavia, mesmo adquirindo intensamente essa bagagem e atenta ao bom planejamento dos ciclos, ficava incomodada ao me deparar com os aviamentos, os tecidos entre outras coisas que sobravam ao final de uma coleção. A aproximação do mercado da confecção me fez valorizar os profissionais de cada setor, tendo a certeza de que, sem eles, não seria possível o funcionamento da engrenagem. Entretanto o mesmo não ocorria em muitos outros estabelecimentos. Os exímios conhecedores de cada etapa mal eram vistos por seus superiores. Era como se a roupa simplesmente surgisse, sem ao menos questionarem quem as fez.

⁶ABRANCHES, Gerson Pereira; SILVA, Alberto Brasileiro Júnior. Manual da gerência de confecção; a indústria de confecções de estrutura elementar, p. 56.

Mesmo envolvida com esses procedimentos, nesse sistema, comecei a levantar uma série de questionamentos relacionados às etapas que faziam parte da montagem da vestimenta. Apesar de entender, eu concordava com Caldas⁷ quando diz que “na busca pelo funcional, prático, simples e confortável, a indústria têxtil deu passos definitivos. Nada está mais perto do corpo do que a roupa, nenhum outro material adapta-se tão bem a ele quanto o tecido”. Ainda assim, não conseguia parar de me perguntar. Por que um processo de costura só pode ser visto de modo funcional? Por que uma costureira é apenas a operadora da máquina? A peça só tem que ser de tecido? O desejo estava em testar outros materiais, remexer nos setores e recuperar as sobras na busca de pensar outro lugar em novo contexto. Qual era meu comprometimento fiel com a roupa, era somente vê-la por inteiro? Por que tenho que restringi-la apenas ao conjunto estético/funcional? Barthes⁸ diz que “os objetos e os suportes são como materiais, podem muito bem trocar a sua substância: uma gola pode ser, num caso, suporte, e noutro, objeto visado pela significação”. Se as etapas que constituem essa estrutura, os aviamentos, a modelagem, a produção, os cortes têxteis, se todas elas pudessem ser fragmentadas e analisadas sob um olhar contemporâneo, seria possível não ver mais a roupa e sim a “coisa invisível, a coisa desejada”⁹. E a partir dessa experiência, carregada de sentido, seria possível adquirir nova forma. Para Merleau-Ponty¹⁰, “as qualidades múltiplas são apenas o invólucro do objeto, e dali passa uma consciência do objeto que possuiria sua lei ou seu segredo, e que, por isso, retiraria do desenvolvimento da experiência a sua contingência, e do objeto o seu estilo perceptivo”. E então, alguma coisa começou a agir. “Comecei a compreender algo que até então só havia intuído confusamente. Sobre quem gostaria de ser”¹¹. Sobre como vestir. Como poderia rever, *re-vestir*? Era preciso considerar o mundo sob outra ótica, outra lógica, outro olhar. Mudar o ponto de observação, criar outros meios de conhecimento, de controle. Gerar novas interpretações para a “indústria do corpo”¹².

Para ingressar nesse mundo novo, era necessário o combustível adequado que pudesse movimentar a máquina que iria transcender o cotidiano de meu ateliê de costura. Desviar o olhar para algo mais livre, algo que não fosse tão ditador quanto o mercado do vestuário. Poderia aproveitar minhas habilidades para dar outros significados às minhas ideias. Então, ao ingressar como aluna no programa

⁷ CALDAS, Dario. Observatório de sinais, p.81.

⁸ BARTHES, Roland. Sistema da moda, p. 86.

⁹ CALVINO, Italo. Seis propostas para o novo milênio, p.90.

¹⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice Fenomenologia da Percepção, p.69.

¹¹ CALVINO, Italo. Seis propostas para o novo milênio, p.66.

¹² CALDAS, Dario. Observatório de sinais, p.70.

de Pós-graduação em Artes, percebi o início de uma extensa e instigante caminhada na enorme estrada do desconhecido. A arte contemporânea me presenteou com artistas até então alheios ao meu dia a dia. Os obstáculos da falta de conhecimento eram grandes e intensos, contudo foram, gradativamente, ultrapassados, por meio de estudos e de repetidas leituras de textos e de livros de pesquisadores, de historiadores e de filósofos indicados pelos docentes e pela minha orientadora. O tempo permitiu associar as dezenas de horas de leitura aos discursos os quais estava buscando. Parecia estar me alimentando a fim de encontrar e justificar a ponte entre a arte e a vestimenta. Desenvolver trabalhos artísticos fazia parte do projeto, inclusive a cada procedimento muitas indagações eram dissipadas e estimulavam prosseguir. A experiência emocional me aproximava exponencialmente de Merleau-ponty. Em sua fala, “cada percepção é mutável e somente provável. Isto é, se quisermos, não passa de uma opinião; mas o que não o é, o que cada percepção mesmo falsa verifica é a pertencença de cada experiência ao mesmo mundo, seu poder igual de manifestá-lo, a título de possibilidades do mesmo mundo”¹³. Meu foco estava na experimentação, no projeto de dar novas percepções aos materiais e etapas tão íntimos à minha prática.

“Do mesmo modo que a nervura sustém a folha por dentro, do fundo de sua carne, as ideias são a textura de experiência; seu estilo, primeiramente mudo, em seguida proferido. Como todo estilo, elas se elaboram na espessura do ser, e não apenas de fato mas de direito não poderiam ser separadas para serem expostas ao olhar”.
(MERLEAU-PONTY, p.118)

Na linguagem do vestuário, nervuras são dobras costuradas sobre o tecido, em geral de pouca espessura, resultando em listras e formando um relevo. Trata-se de um trabalho bastante agradável aos olhos. Texturas como essas eram muito aplicadas nas roupas fabricadas em minha pequena confecção. Mesmo após o encerramento das atividades, essa prática continuava inserida no ofício de materializar estruturas destinadas a cobrirem corpos e efetuar costuras para unir as partes de um molde. Embora estivesse sem minha oficina, esses hábitos estavam presentes em meu cotidiano ao ensinar meus alunos. Justamente por integrar desse segmento, havia uma inquietude nos questionamentos, até aquele momento, sem respostas. Queria desafiar meu *savoir-faire*, usar objetos do meu cotidiano para desafiar minha zona de conforto.

¹³ MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível, p.49.

Ao investigar esse caminho já conhecido, encontrei bons indícios de contemporaneidade que posteriormente entendi como sendo o real início de meu processo de mudança. A necessidade de fazer ia de encontro a um registro de uma vivência e à criação de um fazer artístico no qual os processos repetitivos e minuciosos da modelagem e da costura estavam presentes. Quando o ponto central estava em produzir roupas a partir de uma temática que tinha como objetivo a venda, o mecanismo de auto subsistência funcionava de forma bastante eficaz. Mas, com o tempo, percebi que aquela reprodutibilidade técnica me impedia de observar o ambiente de forma fragmentada, pois, na medida em que aquela reprodução se multiplicava, se estabelecia um conseqüente afastamento da existência de uma obra de arte. Sob o ponto de vista de Benjamin, “a obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte”¹⁴. E “No momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma”¹⁵. Com o intuito de criar um invólucro, uma aura para um objeto de arte, elaborei trabalhos a partir dos materiais encontrados em meu pequeno ateliê. Para entender toda aquela transformação, as bibliografias dos pesquisadores e dos filósofos analisadas ao longo dessa investigação foram de fundamental importância.

“É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou”. (BENJAMIN, p. 167)

As histórias das obras apresentadas nesse estudo seguiram não somente minha proposta em deslocar os objetos pertencentes ao segmento da costura, mas também a busca por um embasamento real e mais arraigado a partir da escolha de pontuais artistas contemporâneos. Nos trabalhos poéticos, alguns padrões organizacionais e acabamentos inerentes ao meu modo de fazer as coisas determinaram as formatações. O sistema repetitivo, já conhecido, ganhou outra perspectiva ao estabelecer importantes diálogos de cada composição com a indiscutível experiência de importantes artistas. Como metodologia para elaborar cada experimento, incansáveis buscas eram realizadas a fim de efetuar uma equação equilibrada entre os estudos teóricos e o artista contemporâneo que mais se

¹⁴ BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política, p. 179.

¹⁵ Ibidem, p.171.

aproximava do projeto efetuado. Essa aproximação se deu a partir de muitas variantes, seja uma associação visual, seja conceitual, seja pela utilização de materiais análogos. O começo foi pontuado por uma forte carga estética, quesito bastante explorado pelo vestuário, acrescido do uso de materiais completamente desconhecidos pelos maquinários. A eficácia foi tamanha que desencadeou uma série de experimentações cada vez menos preocupadas com a harmonia das formas e mais direcionadas ao modo de expressar os sentimentos da artista.

1.1 - *Marie Antoinette*, a instalação

Um filme de época levou-me à criação de dobras. Contextualizado em um período bastante rebuscado, o filme exibiu, em detalhes, tanto mobílias quanto roupas e acessórios de um ambiente luxuoso. O casamento com o herdeiro da coroa francesa era parte de um acordo e a rainha se sentia exilada em Versailles. Ela queria se divertir. Então, criou-se um universo à parte naquela ilha da fantasia. Ela queria se vestir. Para tanto, fabricaram-se vestidos armados, espartilhos apertados, saias rodadas, perucas exóticas, sapatos pomposos, além de joias caríssimas. Seduzida pelas imagens cinematográficas, eu só pensava em laços, babados, leques e estampas. Pouco tempo depois, recebi uma proposta para realizar uma instalação efêmera em um espaço determinado. *Marie Antoinette* me inspirou. Comecei a fazer dobras em suporte com textura de papel e motivos de tecido que lembravam a monarca francesa. Era o momento oportuno para aliar revestimentos de parede às práticas cotidianas dos ateliês de costura.



Figura 2 - Etapas da montagem de *Marie Antoinette*, apresentada no Espaço Ecco em 2007.

“A história da indumentária evidencia o quanto ela foi pródiga ao criar e propor corpos artificiais, que pouco ou nada tinham a ver com o corpo natural. Os livros estão cheios de exemplos, dos saltos-agulha aos espartilhos rígidos, das crinolinas às anquinhas”. (CALDAS, p. 80)

Em pouco mais de duas semanas, quatro vestidos, em tamanho natural, tomaram forma. Para o primeiro, foram cortadas diversas faixas de papel estampado em tons azulados. Dobras feitas uma a uma se multiplicaram e se transformaram em tiras pregueadas destinadas à parte superior do vestido, para complementar uma saia

godê¹⁶ branca com texturas de arabescos. O segundo vestido foi construído conforme as dobras do leque, multiplicado em dezenas de exemplares iguais. O terceiro, recebeu a estrutura típica do período da personagem do filme, o *panier*¹⁷, recortado, decorado e arrematado por laços, babados e finalizado com o *corset*¹⁸. Por último, o plissado, adornado por fitas, por uma gola alta e pelas partes do revestimento vincado nas verticais e nas diagonais. Com a intenção de organizar a produção como uma linha de montagem, cada elemento, o qual deveria ser reproduzido em série, passou por etapas consecutivas para sua conclusão. As fases decorreram desde a definição da largura das faixas, que sequenciou os cortes, às dobras e às colagens. Assim como na produção têxtil, a intenção foi aumentar o trabalho executado, havendo uma consequente redução do tempo. Os suportes, bustos confeccionados em fibra de vidro e pintados de branco, feitos especialmente para a ocasião, tinham a missão de se camuflarem ao meio. E assim o fizeram. Com todos os componentes prontos para o fabrico das peças, o destino era a galeria¹⁹. Reviver o baile que duraria apenas uma noite. No espaço do salão, as armações foram linearmente penduradas com fios de nylon. Todas giravam, sem pressa, sobre tapetes circulares feitas de sal grosso. A simplicidade do composto cristalino aguçou tanto o contraste dos detalhados trajes de revestimento, quanto o esmero, no formato redondo, do sódio granulado minuciosamente espalhado, reforçando a efemeridade da ocasião. Depois de tudo pronto, com iluminação indireta e som ambiente, a contemplação das vestimentas, dos lentos e contínuos movimentos, gerados pelos próprios visitantes, viabilizou a sensação de encantamento. Eles estavam confortáveis naquela atmosfera mágica, envolvidos com os detalhes, ansiosos por desvendar o processo. Mas o que importava era “sua capacidade transformadora, independentemente de formatos e regras.” (NAKAO, p.19).

¹⁶ Godê: corte redondo com modelagem ampla, muito utilizado em saias rodadas.

¹⁷ *Paniers*: acessório usado sob a saia para dar forma ao vestido. Seu uso, muitas vezes, obrigava a mulher a entrar de lado pela porta do salão. Esse volume considerável, localizado nas laterais do corpo, influenciou, inclusive, a arquitetura e o mobiliário.

¹⁸ *Corset*: Corpete justo usado para modelar o corpo, dos seios ao quadril. O mesmo que *corselet*.

¹⁹ Espaço Cultural Contemporâneo, conhecido como Espaço Ecco, localizado em Brasília/DF.



Figura 3 - Priscila Bosquê, *Marie Antoinette*, materiais variados, 2007.

“No momento em que acaba de adquirir uma certa habilidade, o artista percebe que abriu um outro campo em que tudo que pôde exprimir antes precisa ser dito de outro modo. E assim, o que descobriu, ele ainda não o tem, deve ainda ser buscado”. (MERLEAU-PONTY, p.45)

Após a prática vivida na instalação *Marie Antoinette*, iniciou-se uma série de questionamentos que interligavam funcionalidade, materiais, resíduos e tantas outras coisas que, naquele momento, não sabia direito o que seriam. Minha única certeza era de que queria fazer de outro modo. A oportunidade de executar maquinários, sequências operacionais, materiais que antes estavam direcionados ao território da costura, para outras finalidades, me aproximou da situação de Jum Nakao. Ele, que conhecia bem a vestimenta, seus procedimentos e seu dia-a-dia, anos antes, se deu conta da própria vontade de encontrar novos sentidos nas coisas. Mesmo preso a regras e a convenções, ele queria encontrar o invisível entre o pensamento e o gesto. Entretanto era necessário lançar coleções e atender a obrigações comerciais, com prazos bastante diminutos. Isso começou a incomodar, pois a vontade era de se desvencilhar dos limites, das normas. Cem dias após sua última apresentação, ele teria que se reconstruir novamente. Mas dessa vez seria diferente. Sua realidade estava sendo profundamente questionada.

Ao analisar inúmeros caminhos, viver momentos, o foco era modificar o que estava acontecendo em sua rotina. Para isso, era preciso parar e formular as perguntas certas para suas inquietudes. Seu objetivo era associar o traço visível à coisa invisível, criando volumes, texturas, cores, palavras, desenhos, aberturas e sentidos para um novo pensamento. Assim nasceu a *Costura do Invisível*. O material escolhido foi o papel, que para ele era “o lugar do esboço, das anotações e parte do processo criativo”²⁰. Apto a ser impregnado de outros significados e, para fugir das ações óbvias arraigadas no setor, Nakao seguiu com sua experiência transformadora. Ele queria tornar o observador ao mesmo tempo cúmplice da intenção e sujeito da obra. E arquitetou roupas feitas de papel vegetal, entrelaçando a unicidade da rebuscada indumentária do século XIX e a reprodutibilidade do Playmobil, evidenciando a transitoriedade das estéticas e das linguagens, achatando a perspectiva temporal. “Como mágica, colas, arames, tiras e rendas de papel, cenário, estratégia de desfile, trilha, cortes a laser, gravações em relevo, releases, convites, peruca Playmobil ganharam uma vida menos rebelde”. (NAKAO, p.13) Na apresentação, o desfile foi iniciado normalmente, de acordo com o protocolo, até que,

²⁰ NAKAO, Jum. A costura do invisível, p.12.

ao final, quando as modelos perfilaram para a última contemplação do espectador, as ordens foram subvertidas, as luzes e o som foram alterados, dando o sinal para que as roupas fossem rasgadas. Rasgadas? Roupas tão detalhadamente elaboradas? Por quê? A ação era totalmente inesperada. Os observadores ainda se deleitavam com a beleza do que estava sendo apresentado. O código era o efêmero. A quebra da sequência significava seguir um renovado caminho. Um caminho ainda desconhecido, mas intensamente instigante. As modelos, que sustentavam os artigos, tomaram o lugar do idealizador e rasgaram ferozmente suas singulares vestimentas de papel vegetal. O choque e o espanto ficaram estampados na face da plateia. O que parecia o fim era, na verdade, o começo. Não havia mais normas a serem seguidas ou ordens a serem executadas. A partir daquela situação, seriam criados novos modos, novos mapas.



Figura 4 - Jum Nakao, *A costura do invisível*, 2004.

Revendo a atitude de Jum Nakao em transpor sua zona de conforto, retomei o pensamento do baile construído com os vestidos de papel de parede. Ao observar tudo pronto e, na tentativa de me deslocar, de enxergar com outros olhos, percebi que era necessário ver além do todo, das partes, das etapas. A partir de Merleau-Ponty, foi possível compreender que “construímos a percepção com o percebido”²¹. Não eram apenas roupas feitas com diferentes materiais. Tratava-se, particularmente, da primeira experiência prática no deslocamento dos processos de montagem. O ensaio se constituiu em uma ressignificação, ainda que embrionária, do campo original da costura. As máquinas industriais, as costureiras, acostumadas em unir o material têxtil, estavam costurando revestimentos de parede em tamanhos desproporcionais a seus espaços de trabalho. A atuação foi sensivelmente modificada. Durante o processo, máquinas, linhas e agulhas foram mantidas, mas o que seria costurado foi substituído. Por não estarem acostumadas, agulhas quebraram, máquinas aqueceram e linhas estouraram. A inicial resistência deu lugar a uma instigante mudança do pensar. Como cada armação receberia uma linguagem própria. Muitas partes tiveram que ser feitas em grandes quantidades, seguindo métodos distintos. Vincular cada situação aos procedimentos de linha de produção industrial se deu de um modo praticamente automático, já que estavam interligados intimamente àquele meio. A modificação dos itens que originalmente constituíam um artefato têxtil, bem como questionamentos de suas características, entre outras, a funcionalidade, se deu em uma inevitável análise.

Assim como Nakao, pude iniciar minha pequena revolução, mesmo que primeiramente interna, dos arraigados estereótipos do segmento da costura. Ter a peça como objeto de contemplação iniciou um tipo diferente de comunicação com o observador. Desvinculado da funcionalidade perene da roupa, ao se deparar o com a estrutura, o espectador inicialmente apreciou o belo, o agradável aos olhos. Depois se deslocou para o lugar comum, pensando em como poderia vestir a obra. A tentativa de aproximação ao “real” da vestimenta têxtil explicitou a intencionalidade em aguçar a vontade de experimentar as peças. De longe, pareciam feitas de tecido; mas, ao se aproximar delas, a incerteza era reduzida. Porém, em alguns casos, era somente extinta com o conhecimento do material utilizado. A provocação do incipiente desejo de usar o traje era rapidamente substituída por um tipo de frustração associada à impossibilidade da ação sob o ponto de vista funcional. Posso ver, mas não posso trajar. E se rasgar? A efemeridade também estava presente no pensamento do espectador.

²¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção, p.26.

“A obra consumada não é, portanto, aquela que existe em si como uma coisa, mas aquela que atinge seu espectador, convida-o a recomençar o gesto que a criou.” (MERLEAU-PONTY, p.81) Com todos os processos minuciosamente estudados e mesmo sem poder precisar a reação do público, é percebido que o controle no planejamento de cada etapa, de cada gesto, determinou não só a relação entre a obra consumada e a reação do espectador da ação, como também o fez participar da intenção do artista.



Figura 5 - Jum Nakao, *A costura do invisível*, 2004.

Sob o ponto de vista comercial, para fabricar roupas, uma das alternativas utilizadas pelo departamento de desenvolvimento²² é o estudo da temporalidade. Por alguns períodos históricos serem mais revisitados que outros, encontramos níveis variados de aceitação dos arquétipos de determinadas épocas. Para formular sua nova condição, Nakao recorreu à própria bagagem e seguiu a dinâmica a qual já era acostumado: a pesquisa de uma temática para a elaboração de seus itens. Para a *Costura do invisível*, a escolha se deu pela mescla da estética ampulheta do século XIX e do visual industrial dos bonecos Playmobil. Já no caso da instalação *Marie Antoinette*, seguiu a mesma linha de raciocínio, executando uma pesquisa temporal, tendo, como referência, tanto o conhecimento adquirido em anos de docência²³ de história da indumentária, quanto no filme *Marie Antoinette*²⁴. O período eleito foi o século XVIII, o Rococó. Baseada na biografia da famosa rainha Maria Antonieta, a instalação tomou forma. As padronagens românticas de flores, laços aliados aos volumes característicos da época possibilitaram a construção de armações pomposas. “A expressão ‘estilo rococó’ originou-se da palavra francesa *rocaille*. Era um estilo rico que se caracterizou pelo abuso de ornamentos e flores, conchas e plantas sem a regularidade geométrica.” (NERY, 136)



Figura 6 - Nicola Costantino, *Rapsodia inconclusa*, Eva os sonhos, 2013.

²² Setor encontrado no organograma de uma confecção, independentemente do porte. Esse setor é responsável por efetuar pesquisas de materiais, acabamentos, inovações, além de demais informações que possibilitam a feitura das roupas.

²³ Sou professora da área do vestuário desde 2004. Atuei como docente na disciplina de História da Indumentária e atualmente sou professora de Modelagem Plana e Tridimensional.

²⁴ Filme *Marie Antoinette*, de Sofia Coppola, 2006.

“Existem verdades assim como existem percepções”²⁵. Pensando como Merleau-Ponty, foi possível ver a artista Nicola Costantino mostrar sua verdade, contando sua própria versão de uma história bastante próxima a ela. O pensamento poético e metafórico da artista fê-la criar uma espécie de heroína romântica. Buscando endossar os hábitos e a identidade da personagem, a artista utilizou o próprio corpo para interpretar e montar, à sua maneira, múltiplas facetas de Eva Perón. A motivação, tanto pelo ineditismo quanto pelo registro emotivo, culminou na instalação *Rapsódia Inconclusa*²⁶. A obra consistiu em duas vídeo instalações, um objeto-máquina com movimento e uma escultura abstrato-emocional da figura emblemática do século XX, que transcendeu o cenário histórico e político da época.

Na primeira estação, *Eva o sonho*, a figura de Eva foi projetada em escala natural, em uma panorâmica semicircular, com 17 metros de largura por três metros de altura. As imagens, filmadas com três câmeras e projetadas com seis projetores tinham como cenário, a representação da casa de Péron. As salas de estar, de jantar e o escritório exibiam os afazeres cotidianos em momentos diferentes da vida da personalidade. Eram cinco Evas: a enferma, a atriz de vestidos floridos, a de domingo pela manhã, a incansável usando *tailleur* e coque e a Eva do povo, vestida de Dior para ir ao teatro de gala *Colón*. Todas convivendo em distintos, porém simultâneos, intervalos temporais. Todas interagindo simultaneamente, no mesmo ambiente, mas em diferentes situações. Ao atravessar a mansão, o espectador ingressava em um âmbito mais íntimo. A segunda instalação, *Eva o espelho*, expôs a privacidade, reproduzindo o dormitório com todos os móveis: uma cama, um grande espelho com arco dourado e uma penteadeira em estilo francês. Semelhante a um *backstage*, era possível acompanhar as transformações das Evas que entravam em cena e saíam dela no cômodo anterior. As imagens fantasmagóricas do passado habitavam a sala inanimada do presente. O ambiente estava vazio, mas, nos espelhos, os reflexos reviviam os acontecimentos como uma memória interminável.

A situação de *Eva forte* foi inspirada no mito original da última aparição pública da personalidade. Quando seu marido assumiu o cargo de presidente pela segunda vez, ela estava muito doente e sem forças para ficar em pé. Diz a lenda que uma estrutura fixa, que ficava escondida debaixo de um casaco de vison, foi construída dentro do carro para ela pudesse se sustentar em pé. O objeto de ferro, em formato de um vestido, em escala natural e motorizado, foi uma interpretação da lendária estrutura. Fechado em um espaço com vidros, ele se movimentava em linhas

²⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção, p. 528

²⁶ Instalação apresentada na 55ª Bienal de Veneza, em 2013.

retas até chocar-se com as paredes, modificando seu trajeto. Esse objeto-vestido-máquina estava possuído pelos sentimentos de Eva, e se tornou uma metáfora do desespero e da luta para escapar do resultado inevitável de sua doença. Por fim, em *Eva a chuva*, Costantino tentou simbolizar a dor do povo que a ama e chora por ela, o sentimento de perda de milhões de cidadãos. A morte ocorreu no inverno e o funeral durou 14 dias, em meio a um frio intenso e chuvas ininterruptas. O ambiente da instalação se assemelhava a uma sala de autópsia ou de embalsamamento. Na mesa de aço inoxidável, encontrava-se uma montanha de lágrimas de gelo, que, ao derreter-se, ouvia-se o barulho da chuva, representando o sentimento de tristeza constante e infinita. Tratava-se da relação de Eva com seu povo, uma mulher que foi tantas mulheres: primeiro, a glória; depois, a tragédia.



Figura 7 - Nicola Costantino, *Rapsódia Inconclusa*, Eva o espelho, 2013.



Figura 8 - Nicola Costantino, *Rapsodia Inconclusa*, Eva a força, 2013.



Figura 9 - Nicola Costantino, *Rapsodia Inconclusa*, Eva a chuva, 2013.

2 - Uma reflexão sobre as sobras

No ateliê de costura, impregnado de histórias, encontravam-se, logo abaixo de mesas enormes, colunas de gavetas de guardar. Era uma memória e uma organização. Nada era impreciso nesse cubo tão bem trabalhado. “O que ali colocava uma vez, cem vezes, dez mil vezes, podia ser encontrado num piscar de olhos”²⁷. Nas trinta e duas gavetas, estava o bastante para classificar um mundo de conhecimentos positivos. É nesse território de devaneio, preenchido de uma infinidade de cores, que, no início de cada coleção, coisas de confecção de tamanhos variados, eram requisitadas e bastante utilizadas. Os estudos positivos sobre a imaginação criadora muitas vezes me fez voltar os olhos às gavetas de ideias, às gavetas de inteligência. E as ideias estereotipadas selecionavam os objetos, encaminhando-os às funcionalidades previstas, calculadas. O que sobrava era deixado no interior profundo do velho móvel. Gavetas anciãs que teimavam em desapegar dos objetos lá depositados. Por que só pensar em funcionalidades se podemos dar novo desígnio a esses materiais? Eram gavetas e mais gavetas de zíperes. Qual cor você vai querer? É só falar que eu tenho para você. Azul petróleo ou vermelho sangue? E a cor da pele? Da cor de que pele? As antigas gavetas da grande mesa de corte eram velhas conhecidas das prateleiras revestidas. Elas também guardavam seus segredos. Prateleiras mudas, adornadas com cortinas pretas, protegiam tão bem seus tecidos que até a lembrança de manipulá-los por vezes falhava. A cortina, uma capa, outra capa, essas camadas de guardados protegiam finos, delicados e alvos cortes têxteis dobrados, empilhados, amontoados. Era um espaço que não estava aberto para qualquer um; contudo, essa superproteção também tinha o ônus do esquecimento. Como diz Bachelard, “as lembranças retornam em massa quando revemos na memória a prateleira em que repousavam as rendas, as cambraias de linho, as musselines colocadas sobre panos mais espessos”²⁸. Ainda no mesmo cômodo, armários modulares se orgulhavam de expor seus cones de linhas protegidas por membranas plásticas, classificadas e separadas por categorias. As opções de tonalidades acompanhavam os tão guardados zíperes coloridos, assim como centenas de milhares de botões redondos, quadrados, pequenos, cobertos, também eram

²⁷ BACHELARD, Gaston. A poética do espaço, p 90.

²⁸ Ibidem p 92.

poupados da perversa iluminação. Os raios de luz tinham o poder de transformar, de mudar as condições originais tão bem preservadas pelas peças de mobiliário. Essas, que ao mesmo tempo abrigavam os estoques de insumos, conviviam em plena harmonia com os equipamentos que se encontravam à vista e eram constantemente solicitados. E o que falar dos equipamentos? Que instrumentos maravilhosos! As régua retas e curvas, junto com a fita métrica, indicavam as melhores medidas para os mais diferentes corpos. E todos os dias ao pesado rolo de papel pardo do canto da sala era dado a cumprir sua função. Primeiro era apenas papel. Depois, as mãos da modelista o transformavam em registros geométricos catalogados. Pendurados no varal de arame, os cento e seis moldes de calças, de saias, de blusas, de camisas e de vestidos podiam facilmente ser acessados. Códigos e desenhos fixados em cada parte os identificavam. Cada grupo recebia letras e números, os quais eram pendurados por ganchos. Os moldes, expostos no varal das modelagens, estavam disponíveis a qualquer tempo para qualquer um. Esses apetrechos e suas metodologias seguiam as regras e conviviam bem com o sistema do lugar.

Aquela área do ateliê, desprovida de grandes dimensões, desempenhava diversas funções e vivia em um centro de ordem com seus cadernos de modos de usar. O critério e a organização eram necessários para fluir a criação das coisas. Cada etapa da montagem da roupa também seguia as mesmas normas. Não só para Roland Barthes²⁹ era “o molde de costura, cujo desenho esquemático reproduz as ações para a fabricação da peça, acrescentando processos destinados a manifestar o substrato técnico”. O foco funcional, o controle, a qualidade, todos estavam de olho no produto final apropriado aos gostos de um determinado consumidor. Em cada setor, maquinários e materiais específicos eram executados segundo procedimentos já determinados. Tabelas de medidas uniformizavam, padronizavam, projetavam o já conhecido, o método habitual do fazer. Para Bergson, “a metáfora da gaveta, assim como a roupa de confecção, são conceitos que desindividualizam conhecimentos vividos”³⁰. Após a peça ser pensada, desenhada, modelada, cortada, costurada e finalmente embalada, ela era enviada para a venda. Essa necessidade de trabalhar na medição revelava a incapacidade de explorar outros lados dessas roupas prontas. O próprio ato de juntar as partes em busca de finalizar o produto, tornava os operadores dos maquinários invisíveis. Somente depois de pronta a vestimenta era valorizada. Todavia, seu processo de formação, não. Mas “qual é, dentre as categorias antigas, a que convém ao objeto novo? Em que gaveta pronta para se abrir o colocaremos? Com

²⁹ BARTHES, Roland. O Sistema da Moda, p.18.

³⁰ *Apud* BACHELARD, Gaston. A Poética do espaço, p 88.

que roupas já cortadas vamos vesti-lo?”. (BERGSON, 1907, p. 52). Talvez uma nova maneira de planejar, de criar algum espaço para um renovado objeto. Possivelmente o rompimento com os velhos hábitos traga uma novidade no conceito. E por que não analisar esta sistematização? E se pensássemos nesses itens deslocados da engrenagem? Como seria usar minha experiência para pensar de outra forma? E foi nesse lugar, cheio de métodos, de itens tão específicos dentro deste contexto, que resolvi ir ao local da subjetividade, em busca de uma transgressão.

“Quando se torna capaz de abrir a cisão do que nos olha no que vemos, a superfície visual vira um pano, um pano de vestido ou então a parede de um quarto que se fecha sobre nós, nos cerca, nos toca, nos devora” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.87.)

Nesse sentido, a análise do meu ambiente íntimo, alinhavado ao acesso às sobras dos insumos, permitiu a cisão da antiga percepção do objeto. O desejo, inicialmente obscuro de modificação de suas funcionalidades primeiras, estimulou a busca de uma ruptura, que, em primeiro momento, nos engole com a força de uma avalanche e posteriormente nos revigora instigando a continuar. O tempo permite encaixar da melhor maneira cada parte dessa vontade de ressignificar e o contato com as poéticas dos variados artistas contemporâneos contribui no traçado de um caminho renovado.

2.1 - Entre o papel e o corte

Entre o papel e o corte surgiu da tentativa de repensar o ambiente da costura. Esse ambiente cotidiano de idealização da ação entre o ator, a máquina e os recortes de diversos moldes, provocou em mim um questionamento da estrutura já definida, nesse setor específico, contaminado de regras na relação tempo/produção. Essa associação atravessou o olhar por meio de uma poética articulada a uma referência artística específica, usando a linguagem da *performance* na reconstrução

da conexão vestimenta/corpo. Realizado em 2011, em um contexto acadêmico³¹, esse trabalho teve, como foco central, tanto a busca de diferenciados lugares das engessadas etapas encontradas no setor confeccionista, como a investigação de outras aplicabilidades dos materiais presentes na roupa. Muitos foram os lugares definidos para a construção dessas peças, pois eram espaços onde se articulavam o pensar e o fazer.



Figura 10 - Priscila Bosquê, *Entre o papel e o corte*, Vídeo performance, 2011.

“Romper limites é adentrar espaços, possibilitando a troca entre esferas diferentes, distintas. É estar em constante movimento, em transição, em transformação. É permitir a si mesmo penetrar e ser penetrado, ser modificado, por aquilo que lhe é estranho, distante, inesperado. É estar aberto para o outro, é criar uma ponte. A ponte é precisamente a imagem escolhida por Abramovic para definir seu trabalho.” (BEMSTEIN, 2003, p. 379.)

³¹ Trabalho desenvolvido na disciplina de Tópicos Especiais em Poéticas Contemporâneas em 2011, do programa de Pós Graduação em Arte (PPG-Arte) do Instituto de Artes na Universidade de Brasília (IdA/UNB). Ministrado pela professora Nivalda Assunção, a proposta consistiu em desenvolver uma poética a partir dos trabalhos de dois artistas contemporâneos. O aluno pesquisava os artistas e selecionava a obra que se adequaria melhor à elaboração de seu exercício.

Em um ambiente monocromático, trajando roupas pretas, Marina Abramovic dispôs variados modelos de facas à sua frente. Ajoelhada sobre uma enorme folha de papel branco, ligou um gravador e pegou uma das lâminas, iniciando o jogo russo, efetuando golpes entre os dedos de sua mão esquerda espalmada. A agilidade da mão que segurava a ferramenta em direção à outra, estendida, era sucessivamente aumentada. Uma desafiava a outra, alimentando o processo e elevando a iminência do corte. O ruído gerado no toque da ponta do instrumento com o espaço entre os dedos era cortado pelo gemido de dor da artista. A faca tinha alcançado seu objetivo. Ferir a mão. Uma nova lâmina era escolhida e o jogo era retomado. Seguindo suas próprias regras, vinte partidas foram jogadas com as vinte peças de modelos únicos. Ao final, o gravador foi parado, a fita rebobinada e a gravação ouvida. Em seguida, iniciou-se a tentativa de repetir o desempenho. Assim, cada utensílio foi reutilizado na mesma ordem, seguindo o mesmo ritmo e arriscando cortar os mesmos locais. Quando acabou, ela rebobinou a fita do segundo gravador e ouviu. Ao juntar os dois momentos, percebeu a criação de um ritmo duplo entrelaçado a um esforço de unir o passado e o presente com o registro dos procedimentos anteriormente executados. Essa foi *Rhythm 10*, a primeira performance da série ritmos, em que a artista iniciou suas pesquisas sobre os limites do corpo, explorando o ritual e o gesto.

Mesmo sendo golpeada, Abramovic manteve o controle durante a ação e a troca do objeto cortante deu continuidade ao seu propósito. Ela sabia que não escaparia da perfuração. Essa necessidade de ultrapassar os limites faz parte de sua pesquisa artística e instiga a percepção do espectador. A movimentação ágil da ferramenta criou uma espécie de ilusão que antecedia o contato da faca com os dedos. O deslocamento enganava os olhos, passava através e, algumas vezes, precedia o choque. Estava feito o corte. A fenda e ciclo seriam retomados pela artista. “A cisão separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois”.³²

³² DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos e o que nos olha, p.29.

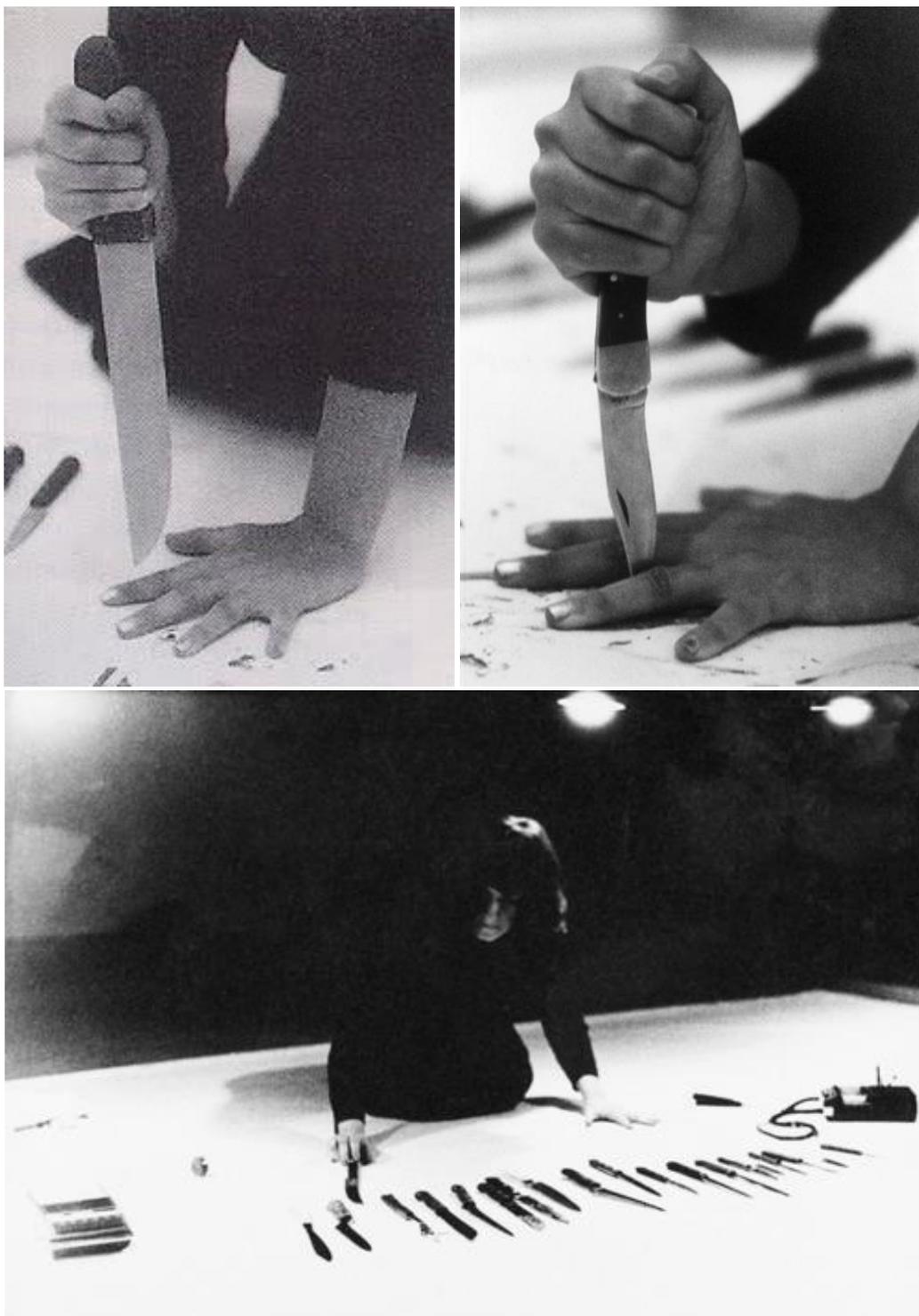


Figura 11 - Marina Abramovic, *Rhythm 10*, Facas, gravadores e papel, 1973.



Figura 13 - Marina Abramovic, *Rhythm 10*, Facas, gravadores e papel, 1973.



Figura 12 - Registro de Lucio Fontana produzindo um *Conceito Espacial*.

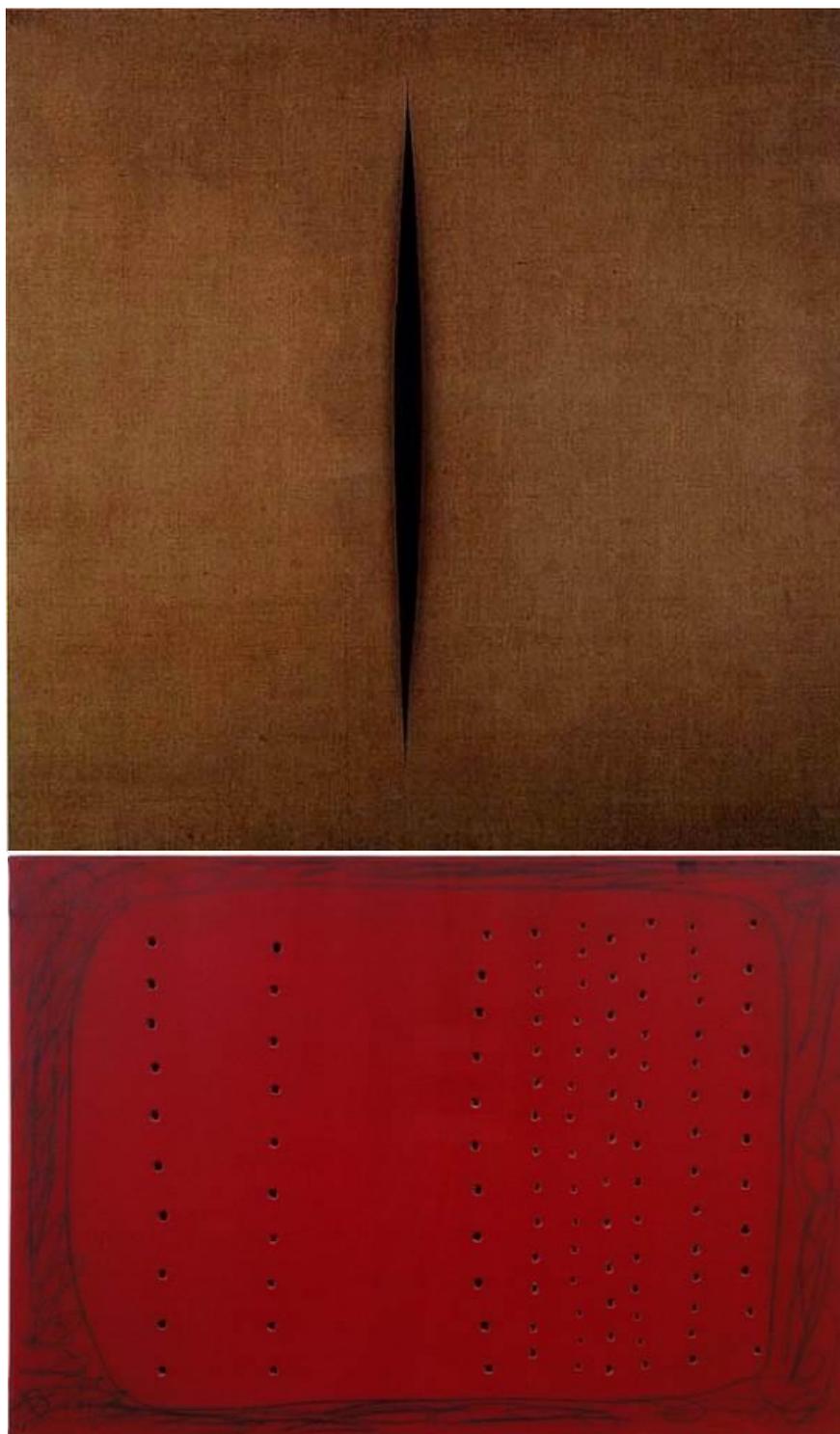


Figura 14 - Lúcio Fontana, *Conceito espacial*, Óleo e pastel sobre tela, 1958.

Lá estava a tela, enorme, monocromática. E, diante dela, ele, vestindo calças escuras, gravata, colete e uma camisa. Cheio de expectativas, Lúcio Fontana só conseguia pensar em uma coisa: o importante é o que não se vê. E o que não vejo? Como mostrar o que não vejo? Pintar não era o desejo. Então, em vez de pincel,

pegou o estilete. Mirou e pintou um talho bem no meio. Mas não era para pintar? O elemento cortante atravessou e destruiu o bastidor. Destruiu ou reconstruiu? Agora o quadro tinha duas partes. Penetrar na matéria bidimensional foi como traçar uma trajetória desconhecida, iniciando um processo de ocupação do vazio. A reflexão sobre a espacialidade estava em negar essa dimensão e rasgar a pele da tela por meio de um gesto que era quase uma punhalada, o fez repensar tanto a pintura quanto a escultura. O talho era a linha e o furo, o ponto. Esse ato destrutivo, que poderia ser construtivo na relação com o espaço e o tempo, era como uma respiração, era sentir o dentro, o fora deixando de pensar somente no fundo, na frente. Como buscar nas entrelinhas o infinito e o vazio? Como tornar tangível o que não se vê? O corte, horizontal, vertical, circular, único, repetido, foi feito muitas vezes. Na investigação do espaço por trás da superfície do tecido era preciso reescrever, repintar, quebrar os paradigmas, os gêneros fugindo das regras lógicas, já que a matéria não era a protagonista, e sim o espaço. Então Fontana mostrou seu *concetto spaziale*³³, seu modo de pensar o atravessamento, extrapolando os limites, dando nova perspectiva à tradição, constituindo uma comunicação entre os volumes e rompendo a forma e a temporalidade. O ato interligou o externo ao interno, procurando destruir a simulação. O furo e o corte de suas telas monocromáticas aguçaram uma curiosidade inexplicável do espectador, fazendo-o olhar através das estreitas aberturas o que havia além. Seria possível ver algo pelo vão da fenda? Os buracos se tornaram sua arte, sua verdade. “Esta atitude radical de furar o plano bidimensional da tela em busca de uma terceira dimensão real da pintura”³⁴ tinha um grande desígnio: procurar a materialidade da obra. Para Giulio Argan³⁵, “o artista resolveu cortar laços com todas as tradições e essa recusa das representações levou-o, como pintor, a destruir a pintura, espalhando tinta na tela e cortando-a com talhos rápidos e certos, como navalhas”.

O ato quase cirúrgico efetuado por Fontana sobre a tela, permitindo a conexão com a espacialidade, juntamente com os golpes repetitivos quase viscerais de Abramovic sobre a mão/corpo foram as referências mais pertinentes para elaboração da vídeo performance executada em *Entre o papel e o corte*. Partindo da análise desses dois grandes artistas, meu experimento se deu principalmente na

³³ *Concetto spaziale* (conceito espacial): Denominação criada por Fontana para intitular a maior parte de suas obras a partir de 1946, quando inicia suas pesquisas espaciais. Para o artista, essas obras materializavam a experiência do novo conceito de espaço, criando nova dimensão. Suas obras não eram pinturas ou esculturas, mas representações dessa nova ideia de espaço. Também conhecida como série *Slash*, os rompimentos da membrana bidimensional podiam ser divididos em a *Buchi* (buracos) e *Tagli* (barras).

³⁴Trecho da ficha do programa Acervo: Roteiros de Visita do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

tentativa de uma ressignificação do ambiente engessado da produção da vestimenta, onde cada etapa, considerada de grande importância, se perde ao longo de todo o processo. O estímulo da minha investigação se deu na busca pelo lugar subjetivo do vestir. Esse ambiente artístico propiciou olhar de modo fragmentado e, até mesmo desconexo, os materiais íntimos ao ambiente da construção do vestuário. No local moldado da costura, novos invólucros eram frequentemente elaborados. O primeiro que alimentava o processo era o papel. Mas sua comprovada capacidade, na materialização de moldes, foi intencionalmente confundida com a vulnerabilidade da epiderme. Ele podia ser perfurado. Assim como a agente da ação, que, ao unir as partes com alfinete precisava de atenção, a qualquer instante ela poderia ser atingida pela ponta afiada do objeto. Ela era suscetível ao ferimento, mesmo que seu gesto repetitivo fosse moldado e calculado no fazer costura. Era essencial ser precavida ao executar as tarefas de alinhar, alfinetar, marcar costuras, manipular os alfinetes, tesouras e agulhas. Nesse momento, a modelista se apropriou da postura da artista ao reproduzir o jogo russo. No trabalho, o ato era contínuo. Munida de uma pequena faca de lâmina curta e cabo negro, a artista/modelista fez os cortes. Os golpes ganharam uma gradativa aceleração sobre a folha de papel pardo. O som completava o propósito. O barulho da faca furando o papel atraiu o espectador. O movimento intenso, até mesmo obsessivo, prendeu a atenção. Ali havia uma tensão. Do papel ferido, do corpo a ser desafiado, a ser atingido.

O inevitável embate no manejo da ferramenta provia o jogo. Era “como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo talvez perfurado, feito de vazios”.³⁶ Esse movimento perpétuo e ameaçador da mão, portando o instrumento, atingindo repetidamente o corpo/papel, produziu as fendas. Abertas, revelaram o que estava dentro. Essa lesão determinou não só uma ligação entre o utensílio e o corpo, como também, a criação do elo entre o interno e o externo. “Esta travessia física, revelou que o jogo entre o exterior e a intimidade não é um jogo equilibrado”. (BACHELAD, 2000, p. 19) O interno, o sangue, expelido através da abertura, invadiu a camada mais externa, a epiderme. O vão das fendas no papel deixou à mostra a camada profunda, o vermelho da malha, que escorria até o chão. Com a cicatrização, veio a lembrança, a memória do ocorrido. O que ficou foi o traço, o vestígio, o queoide. Esse rastro, o registro do momento no suporte, apresentaram outro corpo. “Devemos abrir os olhos para experimentar o que não vemos, ou melhor, para experimentar o que não vemos com toda a evidência visível”.³⁷ A fragmentação e

³⁵ ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna - do Iluminismo aos movimentos contemporâneos, p.631.

³⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos e o que nos olha, p. 31.

³⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos e o que nos olha, p. 34.

a análise do simples ato da relação do corpo com o material era inevitável. Mas não era para vesti-lo. O processo estava baseado na desconstrução. Nesse caso, o corpo também era o agente da modificação e do reposicionamento das partes que constituíam um todo.

O corte, a perfuração, a ferida aberta, a violação da superfície homogênea me fizeram rever o aposento do cerzir. Lá, juntamente com as mobílias que resguardavam os itens de coser, encontrava-se o corpo ideal encarnado: o manequim, objeto possuidor de medidas e de formas. A referência ao corpo vivo. Essa representação, artifício no ambiente da funcionalidade da roupa, era vestida e servia de base para aproximar a peça ao padrão de consumo. “O suporte seria, em suma, um conceito operatório decisivo para a análise dos sistemas derivados”. (BARTHES, 1967, p.82) A estrutura física, referente pensamento de Castilho, assumiu simultaneamente diferentes trajetórias, gerando uma multiplicidade de significações. Nos mais diversos modos de ver, “O corpo é como alguma coisa que somos e possuímos”³⁸. Ele é o sujeito e o suporte possuidor de uma necessidade latente de reconstrução, gerador de novas significações. Eles, a existência real e seu avatar, estavam ligados por um tipo de solidariedade: vestir o corpo e enroupar o simulacro do corpo. “Há um tráfego intenso nos dois sentidos dessa rodovia sensorial – entre a sensação conceituada e o conceito efetivado”.³⁹ A peça montada e exposta na galeria Espaço Piloto, foi idealizada com o formato tubular que remete à ideia de um vestido. Sustentada por um busto de fibra de vidro e suspensa por um fio de *nylon*, ela recebeu a projeção do registro do tempo documentado. O formato, que serviu de pano de fundo, feito com o sustentáculo atravessado pela ferramenta, expunha, por baixo, o escorrido, a malha. Foi possível rever o jogo, a ação repetitiva. A ilusão sobre o suporte marcado. Ali era outro tempo, uma tentativa de unir o presente e o passado, instigando reproduzir os mesmos furos, os mesmos movimentos. Aberturas análogas já eternizadas, novamente sendo executadas, recebendo eternamente, simultaneamente as marcas e invadindo todo o ambiente com seu ruído sistemático, perturbador. Os vestígios do tempo presente da obra se descavam nesse processo ininterrupto, obsessivo o qual possibilitou uma permissível troca de papéis. A faca queria ferir o corpo? Ou seria a mão que estaria usando a lâmina para abrir o corpo?

³⁸ CASTILHO, Kathia. *A moda do corpo o corpo da moda*, p. 64.

³⁹ O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: A ideologia do Espaço da Arte*, p. 54.

“(...) a roupa vermelha liga-se com todas as suas fibras ao tecido do visível e, por ele, a um tecido de ser invisível. [...] Se exibíssemos todas as suas participações, perceberíamos que uma cor nua e em geral um visível, não é um pedaço de ser absolutamente duro, indivisível, oferecido inteiramente nu a uma visão que só poderia ser total ou nula, mas antes uma espécie de estreito entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos, [...]. Entre as cores e os pretensos visíveis, encontra-se o tecido que os duplica, sustenta, alimenta, e que não é coisa mas possibilidade, latência e *carne* das coisas”. (MERLEAU-PONTY, 2009, p.129.)



Figura 15 - Priscila Bosquê, *Entre o papel e o corte*, malha, linha e papel, 2011.

2.2 - Fragmento contínuo e *Coudre*

Como não deixar apagar a chama que me levou a um mundo novo? Como manter viva a provocação anteriormente experimentada? *Entre o papel e o corte* trouxe diferentes significados para minhas relações do íntimo com a exterioridade. As simbologias dimensionais e suas comparações com as coisas cotidianas da vestimenta. O vermelho, o bege. O sangue, a pele. A malha, o papel. Todos esses assuntos estavam impregnados em meus pensamentos. O diálogo precisava continuar. E quanto à utilização dos artigos? Eles estariam fadados a somente cumprirem suas funções primeiras? No atual contexto da roupa, ainda havia muito a ser pensado. O ambiente artístico era a chave para essa nova dimensão. Ao retomar o pensamento do corpo, não necessariamente na figura física, me veio a aspiração de torná-lo simbólico. Para essa pesquisa, seria relevante reencontrá-lo nos objetos. A vontade era preservar as tonalidades cromáticas, mas ainda assim aguçando outros modos de ver. Poderia resguardar, em parte, a funcionalidade desses materiais e, mesmo assim, transformá-los em uma poética. Como traria a constituição carnal, mesmo fragmentada, para dialogar com a máquina de costura?

Recorri aos aviamentos mais abundantes ao meu alcance: os zíperes. A triagem seguiu as tonalidades de bege e de vermelho. Foram cento e oitenta e sete exemplares de vinte centímetros cada. Ao colocar todo o montante sobre a bancada, veio-me à mente o pensamento de Rosalind Krauss⁴⁰, que “lembra que a noção de casualidade, do vínculo entre os efeitos e suas causas, depende no que diz respeito ao seu próprio relacionamento”. A partir daí, iniciei o processo de junção dos objetos. Aleatoriamente aquele pequeno monte era acessado. A ordem das cores e a posição dos fechos não seguiam um controle preestabelecido, a intenção era unir todos os itens. Tratava-se de uma tentativa de inserção de um ato contínuo a um material que, por sua própria natureza, já se constitui como restrito. Todo esse processo levou aproximadamente quinze minutos para ser finalizado. Ao completar a costura e casualmente estender aquele inusitado e alongado material, foi possível enxergar um corpo fragmentado, criado pelas mãos da artista. Era uma grande faixa contínua com pouco mais que trinta e sete metros de extensão. E, como Bossi, percebi que “o ato de olhar significa um dirigir a mente para um ‘ato de in-tencionalidade’, um ato de significação”.⁴¹ Estava consumado o *Fragmento Contínuo*.

⁴⁰ KRAUSS, Rosalind E. Caminhos da Escultura Moderna, p.12.

⁴¹ *Apud* NOVAES, Adauto. O olhar, p.65.

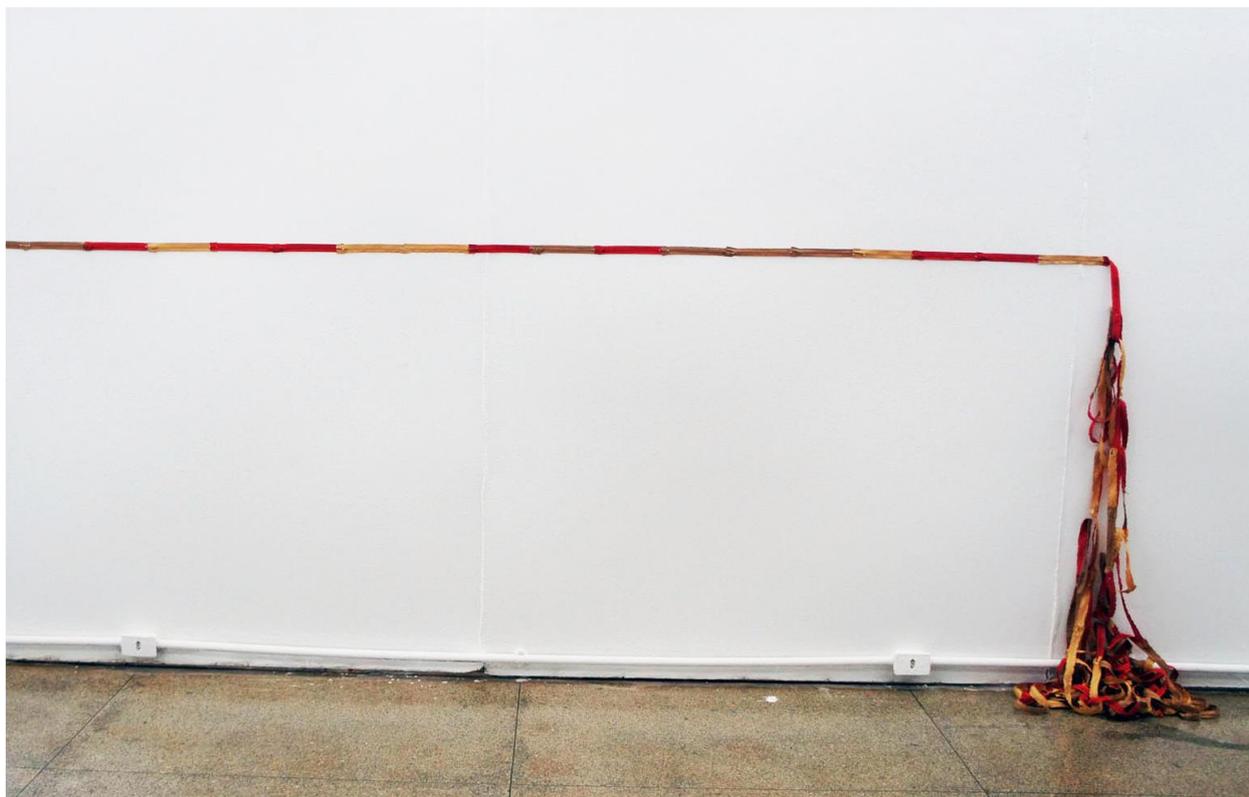


Figura 16 - Priscila Bosquê, *Fragmento contínuo*, zíperes e linha, 2012.

Ao analisar os procedimentos adotados na construção de *Fragmento Contínuo*, fica clara a tentativa de aproximação da figura da costureira. Essa que, durante a montagem das partes dos moldes, já cortadas em tecido, constrói efetivamente a roupa. Ela domina o maquinário, conduzindo os cortes têxteis ao caminho de sua união. Trata-se de uma trajetória linear percorrida sobre a bancada, passam pelo calcador, sendo fixados pelas linhas por meio da agulha e dos movimentados pelo arrastador. Mais uma vez percebe-se uma intencional troca de papéis. Nesse caso, a artista ocupa o lugar da costureira para, assim, elaborar sua poética. Ela adota as práticas correspondentes à confeccionista para manipular uma centena de objetos de vinte centímetros. Durante a ação, percebe-se que a mesa possui uma limitação quanto à extensão e parte do que já havia passado pelo percurso se acumula, invadindo todas as áreas disponíveis. Essa matéria recém-criada não cabe mais no estreito móvel e passa a escorrer pelas extremidades até que o chão recebe grande parte do volume. Fazendo uma alusão a essa dinâmica, na galeria Espaço Piloto, onde o trabalho foi exposto e, tendo uma parede branca como suporte, escolhi posicionar horizontalmente apenas uma parte, com a intenção de

destacar o trajeto percorrido sobre a mesa. Pouco mais de quatro metros foram detalhadamente fixados na posição horizontal, na altura dos olhos. Seguindo a mesma dinâmica, o restante foi despejado ao chão, assim como acontece quando o volume da produção têxtil supera a dimensão da bancada. Para destacar o percurso da queda, partes da faixa de zíperes foram pregadas na parede com pequenos pregos.



Figura 17 - Nelson Leirner, *Homenagem a Fontana I*, lona e zíper, 1967.

Nessa intensa busca pela aproximação do ambiente da vestimenta com as práticas artísticas, encontro importantes obras de arte brasileira carregadas de materiais equivalentes aos de minhas gavetas de guardar. Nelson Leirner traz o zíper, a fenda, a costura, o tecido, além de todo o *savoir-faire* da produção industrial. Demasiadas doses de ironia e humor o estimulam a produzir uma homenagem, sua interpretação do *Concetto spaziale* de Lúcio Fontana. Leirner recria, de modo similar, a ação feita pelo artista ítalo-argentino, interligando o interno ao externo por meio da fenda, agora produzida pela abertura do zíper. Contudo sua intenção vai além dessa ação. Mantendo a função do aviamento, ele promove uma interação do espectador com a obra, convidando-o a efetuar seu próprio golpe. Em *Homenagem à Fontana I*, uma grande lona vermelha é “cortada” por um zíper, que, por estar aberto, deixa passar o íntimo em tom amarelo. O diálogo com Fontana tem continuidade com *Homenagem a Fontana II*, onde o criador reforça o uso de materiais produzidos industrialmente. São retângulos têxteis com zíperes costurados em posição horizontal e parcialmente abertos, revelando três painéis adicionais nas cores vermelha, rosa e amarela. A manipulação de abrir e de fechar feita pelo espectador, até então praticamente inédita, viabiliza a recriação do traçado da obra. Além disso, extrapola seu desejo de democratização ao produzir múltiplos de seus “Fontanas” e vendê-los, baseado em uma planilha de custos. Anos depois, a ironia continua ao fazer uma releitura de seu próprio trabalho por meio de uma composição chapada com as imagens dos tecidos e dos zíperes. Leirner expõe sua frustração quanto à impossibilidade de interação devido a proibições comerciais. Com objetos fabricados industrialmente, Nelson Leirner procura estabelecer uma conexão e os desloca de seu *habitat* na vontade de converter em arte o que é considerado banal. O diálogo com *Fragmento Contínuo* é estabelecido não somente por meio do uso de materiais correlatos, como por sua reprodutibilidade, por suas relações dentre a intimidade e o exterior, além da proximidade do artista com sua obra. Em ambos os trabalhos, o ateliê de confecção registra e destaca a união dos materiais através da costura, da manipulação na máquina e do entrelaçamento das linhas. Ao objeto zíper, é preservada a funcionalidade de abrir e de fechar, de mostrar e de esconder. Em ambos, há a presença tanto da fenda quanto da marca do tempo, do queleide presentes nos dentes do fecho éclair.

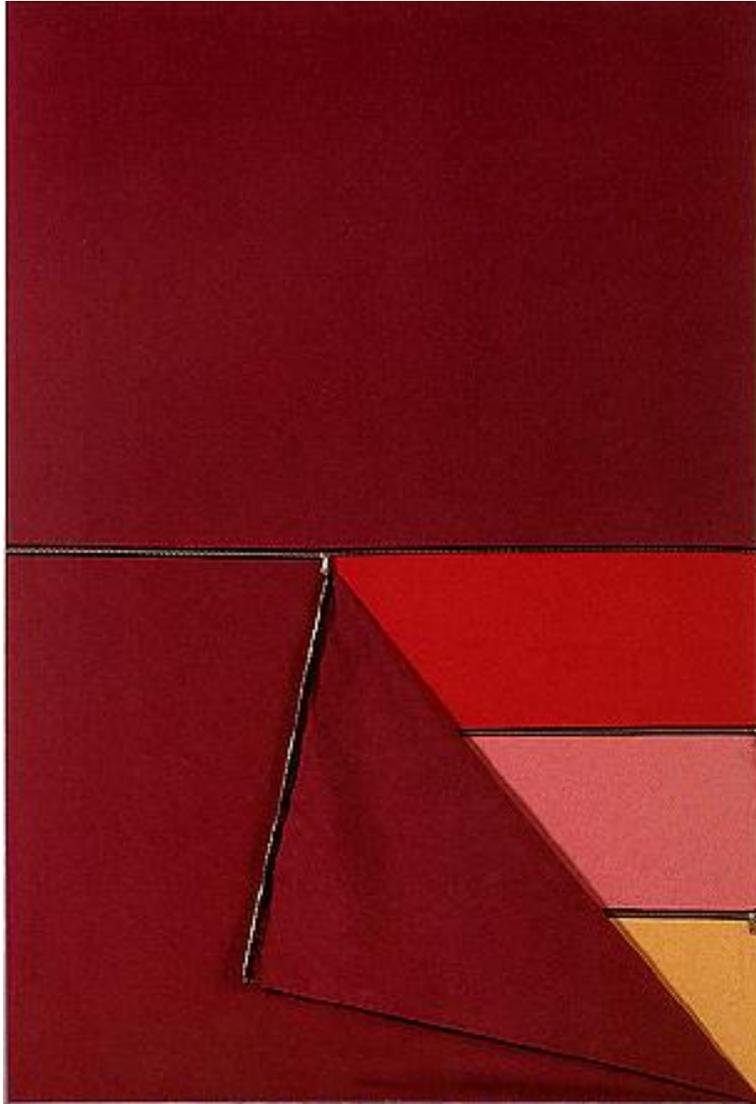


Figura 18 - Nelson Leirner, *Homenagem a Fontana II*, alumínio, zíper e tecido, 1967.

“Lançadeira que se move na largura do tear num movimento alternativo de submergir, desaparecer e emergir de novo, a cada fio que entrelaça, a cada trama que é tecida, a cada nova pincelada, tecedura do próprio artista que nasce rasgando a pele das coisas, da tela, submergindo só para nascer outra vez, recomeçando tudo de novo na urdidura “de um poema sem exemplo”. (Apud. p. 219, NASCIMENTO.)



Figura 19 - Detalhes da obra *Fragmento contínuo* em exposição coletiva no Espaço Piloto em 2012.

Associando o mesmo invólucro perfurado anteriormente e novamente marcado, aquela grande faixa estabeleceu uma relação entre o elemento e o todo. A contínua união das peças transmitiu a sensação de uma repetição incessante, mas, ao mesmo tempo, limitada. Só era possível abrir os zíperes no espaço de seu tamanho original, vinte centímetros, e não continuamente até o fim da tira. Durante o ato de costurar, ficou clara a ligação ininterrupta das partes. O volume do montante das peças separadas foi gradativamente sendo substituído. Um zíper era selecionado e encaminhado a ultrapassar a agulha. Ao ser costurado, ele passava a fazer parte do grupo. A ação era sucessivamente efetuada. Rapidamente a montanha dos aviamentos ia diminuindo e a faixa aumentando. A bancada ia sendo coberta pelo novo objeto.

Posicionadas para destacar as movimentações da agulha, da mão e das trajetórias dos zíperes, duas câmeras filmadoras tinham a função de registrar todo o procedimento. Após a finalização e ao analisar as gravações, foi possível constatar que não se tratava apenas de uma simples documentação, mas sim de uma nova experiência. O documento se tornou o trabalho. A mão da artista direcionava os objetos a seguirem um caminho. Após essa união, foi possível perceber que esse acúmulo começou a se movimentar e adquiria cada vez mais extensão, causando uma sensação de algo ativo. Parecia ganhar vida, possuindo uma espécie de constituição orgânica. “O conjunto evocava assim algo como um grande organismo vivo que não teria terminado seu próprio crescimento, ou então um diálogo de organismos feitos para se influenciarem reciprocamente”.⁴² Ele tinha, como objetivo, engolir e dominar o espaço, a máquina, a agulha e a mão, realizando um tipo de fagocitose. Concomitantemente elaborado, *Coudre*, parecia querer se apropriar do seu próprio criador.

⁴² *Apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos e o que nos olha, p. 112.

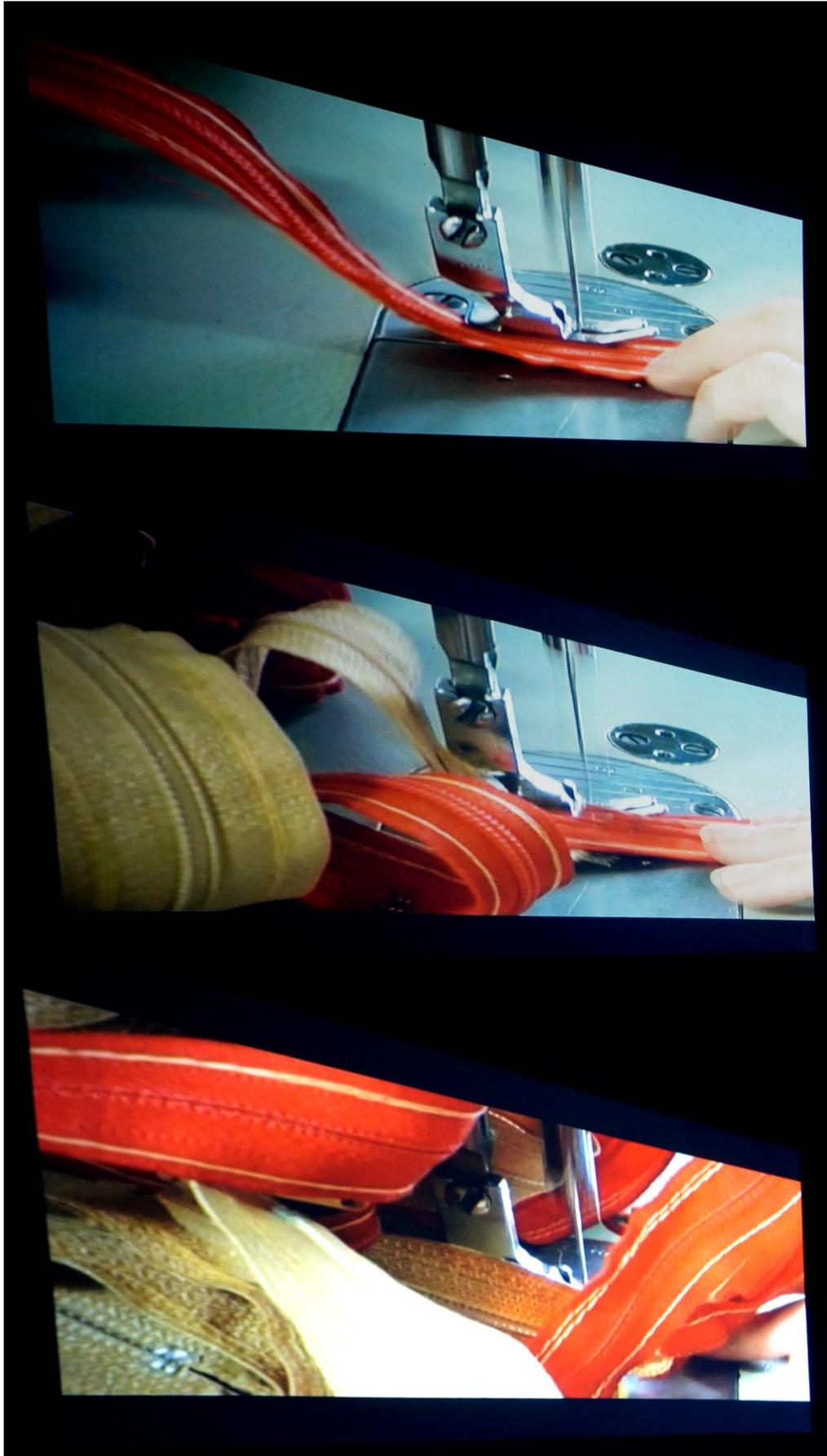


Figura 20 - Priscila Bosquê, *Coudre*, Vídeo-instalação, 2012.

Retomando a união dos insumos para a obtenção do longo artefato, constatei a indispensabilidade da agulha no caminho da execução. Ao mesmo tempo em que agredia, ela auxiliava na construção do percurso. Formou-se ali um antagonismo. Novamente foi possível perceber que, para estruturar, antes era imprescindível violar, perfurar. A máquina, juntamente com a mão da artista, fez com que a agulha executasse a ação e seu motor, quando ativo, produzia um ruído característico. Um barulho sistemático que parecia anteceder o que estava por vir: a peça de aço polido efetuando o furo. Essa abertura fez referência à fenda, uma finita possibilidade de ver através. A passagem era, ao mesmo tempo, reconstruída pela linha e fechada pelos dentes plásticos do material. Nesse caso, ocorria a preservação de sua funcionalidade original. O espectador podia abri-lo e fechá-lo da mesma maneira como era utilizado nas roupas. Essa característica do separar e do juntar remetia à função original do objeto zíper, sua abertura permitia que uma pessoa pudesse se vestir. Fechado, impossibilitava o ajuste. Como também obstruía a fenda. Fazendo uma relação com a materialidade física, o talho é associado a uma ferida, que, ao passar pelo processo de cicatrização, também se fecha. Mas deixa uma marca, um volume. A corpulência simbólica é novamente golpeada, agora pela agulha da máquina de costura que, sob o ponto de vista funcional, une os aviamentos, utilizando o entrelaçamento das linhas orientadas tanto pelo pé calcador da máquina quanto pela bobina. Tratava-se da tentativa de unir os elementos limitados por seu tamanho industrialmente determinado em busca de aumentar sua extensão, sem descaracterizar sua forma original.

“A função do calcador é a de assegurar com firmeza o tecido contra o espelho, evitando assim seu movimento vertical à medida que a agulha sobe e desce. [...] O calcador permite a correta formação da laçada da agulha e assegura a pressão adequada contra o arrastador, permitindo que o material se mova para a frente à medida que o arrastador avança.” (p.278, ARAÚJO.)

“A pele sentida está claramente sob a pele percebida visualmente. [...] Nada é mais profundo que a pele”⁴³. Dois momentos que se completam em minhas mãos. A matéria, o *Fragmento Contínuo*. E a ação. O *Coudre*. Não seria possível ter um e não ter o outro. O corpo esteve presente em ambos. Ora encarnado, ora

⁴³ DIDI-HUBERMAN, Georges. A pintura encarnada, p.68.

fracionado, simbolizado. O vermelho e o bege estavam lá. A mão ia direcionando o caminho a ser percorrido, também, guiava o ritmo das laçadas. Notou-se tanto uma delicadeza no manuseio do objeto quanto uma essencial agilidade. O risco era iminente. O dedo, a qualquer ocasião, poderia ser perfurado pela agulha da máquina de costura. A velocidade entre a subida e a descida da peça era tão grande que o espectador pensava que a qualquer instante o agente seria ferido. E, como Vigarello, lembro que “o corpo é ao mesmo tempo receptáculo e ator”⁴⁴. Ele cumpriu diversos papéis. Foi o gestor que possibilitou a transformação de um simples aviamento em objeto de arte. Ao mesmo tempo, efetuou essa modificação, submetendo-se a um iminente confronto com a agulha. Inevitavelmente *Rhythm 10*, a performance de Marina Abramovic, me veio à mente. A faca, naquele momento, fazia o papel da agulha. A mão jogava novamente o jogo russo e o rápido deslocamento daquele ponteiro sugeria um possível corte. Contudo se tratava apenas de uma sensação, pois o controle e a firmeza denunciavam a prática da costureira/artista. A precisão de seus movimentos expunha seu conhecimento nas técnicas da costura ao direcionar o aviamento/corpo a seguir um caminho previamente determinado.

“O único ruído que se ouvia era o *toque toque toque* da máquina costurando, os ritmos cadenciados do costurar, do cerzir, do levantar a sapatilha que, por sua vez, levantava a agulha e a linha principal, o retrós, do virar o tecido mudando o rumo da costura. Às vezes era necessário enrolar outra vez a linha da carretilha, que ficava debaixo do retrós. O ruído da carretilha enrolando a linha a toda velocidade e depois recolocá-la numa espécie de caixinha, fechar a tampa, abaixar a sapatilha, descer a agulha e a linha e outra vez *toque toque toque*.” (p.216, NASCIMENTO)

⁴⁴ VIGARELLO, Georges. *História do Corpo: Da Renascença às Luzes*, p.11.

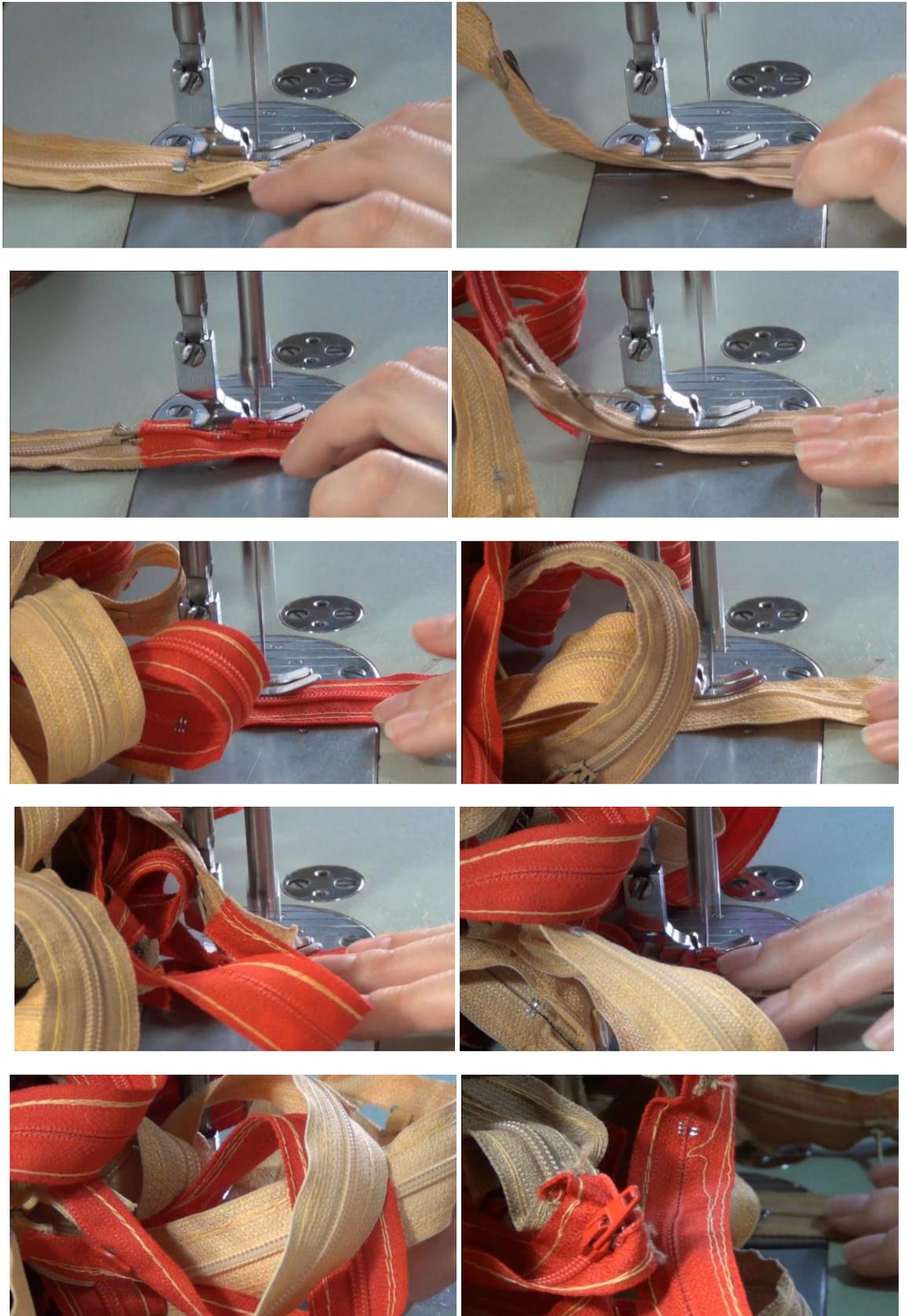


Figura 21 - Frames da vídeoinstalação *Coudre*, apresentada no #11 Art, em 2013.

Na edição de *Coudre*, a intenção estava em destacar o frenético ambiente da fabricação têxtil. Por isso, a atuação foi acelerada. Quatro vezes foram suficientes para explicitar o real. Contudo o som foi preservado. Não poderia ser distorcido. Era importante sentir o barulho do motor sendo acionado, do ruído da agulha em plena atividade. Juntos produziram um tumulto sonoro estranho, mas verdadeiro. As imagens explicitaram o volume em proporções maiores que as esperadas pela mão da artista. E se rebelou, passando a ocupar o espaço. A mão foi gradativamente perdendo o controle. Aquele objeto aparentemente inanimado tentou dominar seu criador. O deslocamento era verossímil, mas com boas doses de uma cadência artificializada. Na ditadura do tempo, os operadores eram oprimidos. Os carrascos ponteiros dos relógios exigiam cada vez mais. O tempo era o patrão. Era preciso alcançar metas, evitando os gargalos. E a costureira? Toda essa pressão poderia até fazê-la perder o controle. Malachi Farrell explorou essa realidade tão presente bem debaixo de nossos olhos. O artista construiu sua própria oficina. Sombria, clandestina. Parecia visitar algo imaginário, mas era uma reconstrução genuína. Em *Atelier Clandestin*, era possível ver o que muitos não querem enxergar: uma iluminação oscilante, uma atmosfera violenta. O lado negro da costura. Circuitos eletrônicos faziam funcionar, freneticamente, cinco máquinas de costura. Posicionadas de maneira semelhante a uma linha de produção, os barulhos dos motores se misturavam a outros ruídos brutais. Uma espécie de coreografia podia ser observada. A luz e o vapor das caldeiras dos ferros acompanhavam os movimentos. Cadeiras de plástico vazias se moviam. Os deslocamentos recriavam os processos de acabamento das peças. Os movimentos dos cabides completavam a ação. O chão estava coberto com roupas e tecidos. A clandestinidade, denunciada pelo artista. Era preciso dismantelar o circuito, vê-lo por partes. Assim a roupa também se transformará e a cobertura será refeita. A funcionalidade não será mais tão essencial e o vestir tornar-se-á um pouco mais subjetivo.



Figura 22 - Malachi Farrell, *Atelier Clandestin*, materiais variados, 2004.

Farrel, em seu *Aletier Clendestin*, propõe uma arte politizada, denunciando sistemas opressivos, ocultos, ilegais. Na realidade do setor confeccionista, essa é uma atividade que infelizmente pode ser encontrada em qualquer parte do mundo. Contudo prefiro buscar o entrelaçamento da arte contemporânea com a linguagem do ateliê de costura, bem como os insumos que o constituem. Na execução desses procedimentos, foi inevitável não relembrar meu antigo estabelecimento. Meus armários, minhas gavetas abarrotadas de ideias, de materiais. As prateleiras, alinhadas uma ao lado da outra, dividindo a responsabilidade de portar panos tão preciosos. Logo em frente, as máquinas de costura ocupavam o mesmo território, tudo metodicamente encaixado naquela pequena sala. A magia era constante. Como poderiam caber tantas coisas em medidas tão restritas? Era a arte do encaixe, a arte do guardar. Nascimento⁴⁵ lembra que “apesar de não se chamar retrós ou linha mestra, era a linha mais fina da carretilha que dava solidez e consistência à costura. Mesmo que só aparecesse inteiramente no avesso do tecido, era ela que estruturava a costura e que a prendia ao tecido, arrematando-a.” Lá estavam seis máquinas industriais, posicionadas em três colunas. Ficavam uma em frente a outra, dividindo os mesmos segredos e, muitas vezes, operando com os mesmos produtos. Dentre elas, quatro faziam a costura reta, mecanicamente preparada para receber os estimados

⁴⁵ NASCIMENTO, Evandro. *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*, p.216.

tecidos no momento de unir as partes. Em cada equipamento, eram percebidas duas saídas as quais indicavam os caminhos a serem percorridos pelas linhas. Uma vinha de cima. A linha saía do cone, passava por muitos orifícios, traçando um tipo de trajeto, seguindo uma estrada. A que vinha de baixo era armazenada em uma pequena bobina, protegida por sua caixa, e seguia diretamente para efetuar o serviço. Ambas se encontravam na bancada, no ponto do acionamento do pedal pela costureira. As outras duas, que completavam o patrimônio, eram as máquinas overloques. Mais complexas, elas necessitavam de linha e de fios. Entretanto, também seguiam seus trajetos e se encontravam na hora de dar acabamento aos cortes. Abranches⁴⁶ descreve que o módulo de produção “faz o controle do processo produtivo, desde a emissão da ordem de corte até chegar à expedição”. Com os modelos das roupas escolhidas, elas são cadastradas, repetidas em tamanhos diferenciados e encaminhadas aos setores de corte, costura e acabamento sucessivamente.



Figura 23- Priscila Bosquê, vista parcial de uma confecção de Londrina/PR, 2004.

⁴⁶ ABRANCHES, Gerson Pereira; SILVA, Alberto Brasileiro Júnior. *Manual da gerência de confecção; a indústria de confecções de estrutura elementar*, p. 123.

Com as experiências vividas até o momento, novos questionamentos foram surgindo, ainda havia muitas sobras a serem exploradas, a serem ressignificadas. A *performance* de Abramovic deu início ao estudo do meu desejo de entrelaçamento da vestimenta e de suas partes às práticas da arte contemporânea. O corpo, o papel, a máquina, a agulha, formaram novos significados. Observar a invasão do espaço de trabalho da costureira pelo grande organismo de zíperes perpetrou a decisão de dar prosseguimento à investigação. Então era hora de dar atenção às partes que constituem a roupa. “O sentido plástico de uma peça de vestuário depende da continuidade dos seus elementos⁴⁷”. O corpo é apenas uma referência. O tecido, o forro, o bolso, a etiqueta estarão desvinculados do compromisso do vestir. Para eles, serão estabelecidos novos conceitos, novas palavras. Eles também serão ressignificados, pois continuarei a rever a vestimenta em busca de re-vestimenta.

⁴⁷ BARTHES, Roland. *O sistema da moda*, p. 158.

3 – Uma extensão do vestir

A continuidade da análise de um tipo de fragmentação das partes que constituem a roupa deu prosseguimento em minha pesquisa, na tentativa de proporcionar um olhar contemporâneo e desvinculado de estereótipos. Agora as atuações da modelagem e da costura, bem como o corpo da artista, assumem um novo papel. A abordagem irá valorizar itens encontrados nas estruturas têxteis já confeccionadas. Ao rever as ações executadas pela modelista e pela costureira, na busca de expressar uma poética, bem como a troca de papéis com a figura da artista, pude perceber que não somente os processos poderiam ser observados sob outra ótica, não somente os materiais poderiam ser revisitados, oferecendo nova funcionalidade. A roupa também pode vestir, cobrir, entretanto não da maneira como estamos acostumados. Trata-se de outro tipo de roupa, outro tipo de corpo. Trajar não no sentido de enroupar, mas de fazer parte. Ser integrado, ser uma extensão, ser camuflada, confundir. Para isso, tem-se o branco da tela, do tecido, da parede convidando a experimentar o revestir da vestimenta.

Merleau-Ponty diz que “somos convidados a retornar às próprias experiências que elas designam para defini-las novamente”⁴⁸. Por isso, retomo a vivência em meu pequeno ateliê de costura. Ele continha todas as etapas necessárias à preparação de peças do vestuário. O funcionamento integrado permitia a materialização dos produtos, prontos a serem desejados e adquiridos pelos clientes. Estudos antropométricos viabilizavam as funcionalidades direcionadas àqueles itens: habitar corpos femininos. Todavia o dia a dia de minhas acumulações do passado aguçou do desejo de transcender o comercial. Meus tesouros, antes protegidos em minhas gavetas de guardar, propiciaram um renovado modo de construir, de revestir. Entretanto ainda não estava satisfeita, eu queria mais. Em meu cotidiano, tenho como suporte, o busto e, como envoltório, o morim. A conduta diária consiste em envolver meu suporte utilizando o envoltório, fazendo dobras, pregas, cortes, no esforço de adquirir uma forma agradável ao meu público-alvo. Essa atividade repetitiva acabou estimulando uma investigação de outros modos de envolver. E então “descortinava-se, diante de seus olhos, um ambiente enigmático e vivenciava-se a possibilidade de

⁴⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*, p. 32.

fabular outra vida”⁴⁹ e meu processo de construção me mostrou que o “vestir e desvestir são ações relacionadas”⁵⁰. Dentro da confecção, uma peça de roupa é desenvolvida para acomodar as formas corporais. Porém, como então oferecer uma nova aplicabilidade a esse revestimento flexível? Como transportá-lo para outro território? Minha vontade era torná-lo objeto de arte. Segundo O’Doherty, “as coisas se transformam em arte num recinto onde as ideias predominantes sobre arte concentram-se nelas. O objeto frequentemente se torna o meio pelo qual essas ideias se manifestam”⁵¹. Dando continuidade à árdua tentativa de promover a costura ao entrelaçamento da arte e da vestimenta e seguindo o pensamento de O’Doherty, busquei meu suporte nas paredes da galeria. A iluminação e toda a atmosfera daquele local seria um excelente combustível a fim de reiterar minha aspiração de trazer para a contemporaneidade signos íntimos ao vestuário.

“Há muito esquecemos que a “forma” designava antes de tudo um objeto ele próprio sem forma imediatamente reconhecível, um objeto que no entanto dava forma a outros objetos, segundo um duplo processo de inclusão e de impressão - de traço – negativo: era o molde, objeto de “legibilidade” sempre complexa, com aspecto sempre estranho, mas cujo poder reside precisamente no ato de dar aos outros seu aspecto familiar e sua definição legível por todos.”
(p.206, DIDI-HUBERMAN)

Neste sentido, tendo como referência o molde como uma das etapas mais significativas no ato de fazer uma veste, as composições apresentadas a seguir tiveram como objetivo destacar não a peça completa, familiar aos olhos acostumados com a relação roupa x corpo, mas sim valorizar itens que, por vezes, são negligenciados por seus usuários. No setor de corte⁵², por exemplo, os moldes são depositados sobre o enfiado e cortados com máquinas apropriadas. Em seguida, todos os itens cortados são separados em lotes e encaminhados para a costura. Semelhantes a peças de um quebra-cabeça, os segredos dos acabamentos são desvendados ao longo do processo de montagem. Um bolso, costurado à roupa, tem seu valor estético, mas em boa parte dos casos é essencialmente funcional. Uma etiqueta, presa à parte interna do artigo, se torna o item essencial quando o importante é o cuidado em preservá-lo. Quando finalizada, o controle de qualidade examina cada detalhe. Contudo, sob esse ponto de vista, o que faríamos com um bolso furado? Não

⁴⁹ PIRES, Dorotéia Baduy. *Design de moda: olhares diversos*, p.208.

⁵⁰ *Ibidem*, p.323

⁵¹ O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*, p. 3.

⁵² Departamento localizado dentro da confecção que tem a prerrogativa de cortar as partes em tecido para encaminhá-los para o setor de produção (costura) e assim montar a peça.

poderíamos guardar nada nele. E com uma etiqueta apagada? Não saberíamos como conservar a peça. Como esses signos se comportarão como obra de arte? Tendo em vista que “O pano designaria uma capacidade de metamorfose do quadro”⁵³, este pode ser percebido como um tipo de “extensão de um corpo”. Para Didi-Huberman “sabe-se que a etimologia é *pannus*, isto é, o retalho de um plano. A palavra teve, antes de tudo, de se dividir entre tecido e muro”⁵⁴. Todavia a premissa não está em cobrir o corpo, nem mesmo a parede. Mas sim em utilizar esses procedimentos para materializar e também questionar, reposicionando- os no contexto da arte.

3.1 – Fole

Segundo o dicionário Michaelis⁵⁵ fole significa:

“sm (lat folle) 1. Utensílio ou instrumento que, por expansão e contração alternadas, absorve ar por uma válvula ou orifício e expel-o com força através de um tubo, para diversos fins, como ativar uma combustão, ventilar cavidades, encher de vento os tubos dos órgãos, soprar as paletas do acordeão etc. **2.** Parte dobrável e extensível de uma câmara fotográfica, de um corredor de trem de ferro.”

Inserido no contexto da vestimenta, a definição acima remete, entre outras partes da roupa, a um bolso. Trata-se de um objeto utilitário que tem a capacidade de se expandir conforme o volume do conteúdo a ser colocado em seu interior. A inclusão, por meio da costura, de uma faixa têxtil em grande parte de sua extensão faz com que o bolso adquira dimensões laterais, bem como a característica principal do fole, a viabilidade de se expandir. Mas, o que guardar nos bolsos? Novamente levanto o mesmo questionamento no que diz respeito à funcionalidade desses objetos. E se em vez de estar na peça ele fosse encontrado em outro suporte? Pensando exatamente nessa aptidão de se distanciar de sua base, confeccionei o *Fole*. O material escolhido foi o morim, um tecido engomado de estrutura simples bastante

⁵³ Ibidem, p.55

⁵⁴ DIDI-HUBERMAN, *A pintura encarnada*, p.56

utilizado em estudos de modelagens tridimensionais. Fazendo um contraponto com a simplicidade da matéria selecionada, toda composição foi minuciosamente costurada com acabamento semelhante ao empregado em técnicas de alfaiataria. Ao integrá-lo ao ambiente da galeria, entretanto sem descaracterizar sua estrutura têxtil, algumas medidas foram tomadas para que se ele aproximasse ao aspecto de seu suporte; uma parede branca. O formato retangular não foi escolhido por acaso. O propósito se deu na ideia de enfatizar os padrões encontrados nos fardos têxteis. Nas tecelagens, fios horizontais e verticais são entrelaçados respeitando medidas padronizadas para a trama e variáveis para o urdume. Composto de duas larguras⁵⁶, ao retângulo medindo dois metros e trinta centímetros de largura, por um metro e trinta centímetros de altura foi incorporada uma entretela de superfície adesiva, tornando-o mais encorpado e semelhante à textura desejada. Dando continuidade à tentativa de estabelecer um tipo de camuflagem, *Fole* preservou a cor original da urdidura, o branco. Além disso, a mesma escolha cromática foi determinante nos outros materiais que constituem o trabalho, as linhas, os zíperes e a entretela. Em sua extensão horizontal, encontra-se uma faixa com oito zíperes de trinta centímetros cada, dos quais foram preservadas suas naturezas funcionais. Em quatro deles, alternadamente, foram costurados bolsos com o mesmo tecido e o mesmo arremate.

“O módulo de produção faz o controle do processo produtivo, desde a emissão da ordem de corte até chegar à expedição.

- ordens de produção: a partir de pedidos e modelos cadastrados, é emitida a ordem de produção, com especificação da grade e reunindo todos ou parte dos pedidos de um mesmo modelo.

- ordem de corte: com emissão da ordem de produção, a ordem de corte é automaticamente emitida, reunindo as ordens de produção de um mesmo modelo”. (p. 123, ABRANCHES)

Para o fabrico, intencionalmente foi empregada a mesma metodologia aplicada em linhas de produção de confecções. Durante o procedimento da feitura da peça, foram necessárias, além das matérias primas, o tecido, a entretela, as linhas e os zíperes; uma fita métrica, uma tesoura, um ferro a vapor, uma superfície horizontal e uma máquina de costura em perfeitas condições de uso. O procedimento teve início

⁵⁵ <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=fole>

⁵⁶ “Duas larguras” é um termo utilizado no setor têxtil para informar que foi utilizado o dobro da largura do tecido. Nesse caso, o tecido morim, possui de 70 a 80 centímetros de largura.

com a medição do tecido e da entretela usando como padrão de medida a fita métrica. Com a tesoura foram cortadas as partes e utilizando o ferro aquecido, a superfície colante da entretela aderiu ao pano. Na máquina de costura foram unidas primeiramente as duas partes frontais, posteriormente os dois elementos laterais, além da faixa de zíperes com bolsos intercalados preparados anteriormente. Em seguida, toda a estrutura passou por um controle de qualidade no acabamento, em que todas as linhas foram amarradas e cortadas para evitar que o entrelaçamento fosse desmanchado. Ao final, a passadoria⁵⁷ assentou as costuras e evidenciou as laterais por meio de vincos.

⁵⁷ Passadoria: setor da confecção que passa as roupas melhorando sua aparência, eliminando imperfeições, tais como costuras enrugadas. As roupas são passadas durante sua construção e depois de prontas.



Figura 24 - Priscila Bosquê, *Fole*, tecido, entretela e zíperes, 2012.

Minha intensa e constante investigação de um possível entrelaçamento já existente entre a vestimenta e a arte contemporânea rendeu excelentes frutos. Dialogando não somente com *Fole*, mas com grande parte da proposta levantada nessa dissertação, encontro Seth Price e sua obra *Folklore U.S.* O artista apresentou na Documenta (13), em parceria com o designer Tim Hamilton, uma extensa instalação que envolveu pinturas sobre madeira compensada, grandes estruturas têxteis e uma pequena coleção andrógina. Preocupado com o consumismo cultural, Price passeia pelas mais variadas manifestações culturais em busca de expressar sua poética. Ao se aproximar das técnicas do vestuário, o artista elaborou seu projeto para a mostra. Em seu ponto de vista, as peças são como um envelope: ambos são cortados a partir de um gabarito plano, dobrados e selados de forma segura. São como um pacote vazio que aguardam seu conteúdo e subsequente jornada. Essa semelhança fez com que fabricasse enormes envelopes de linho fechados por zíperes e por fivelas, além de verdadeiras esculturas de pano que mais pareciam roupas de proporções desequilibradas, as quais ficaram penduradas nas paredes como peles curtidas. Todos os artigos expostos foram fabricados seguindo dos mesmos métodos e materiais da coleção, inclusive com os mesmos revestimentos e acabamentos de alfaiataria. A partir de referências militares e de aviação, sete peças, entre jaquetas, calças, casacos e ternos foram criados e adornados com zíperes, bolsos e fivelas. As camadas externas foram feitas de linho grosso na cor cru, ao passo que os revestimentos internos receberam estamparia corrida de logotipos de bancos e padrões de segurança usados em cartas comerciais. Esses elementos gráficos tinham a finalidade de proteger os conteúdos confidenciais de olhares curiosos. O trabalho final envolveu duas composições separadas, porém justapostas: a instalação com as peças de lona e o desfile da coleção primavera/verão de Hamilton e Price, apresentada na abertura da exposição. Logo após o show, as peças estavam nas prateleiras de uma loja de departamentos disponíveis ao público para venda.

A novidade de estar inserido em um ambiente diferenciado fez com que o artista fosse estimulado a experimentar os mais variados recursos disponíveis na elaboração de produtos têxteis. Suas obras foram inseridas no sistema e passaram pelos setores da pilotista, da modelista e da costureira. Tendo a construção do vestuário como fator estrutural e o uso de aviamentos e detalhes encontrados nas roupas, Price também se apropriou da linguagem antropométrica para elaborar braços e pernas desproporcionais. Por não estar comprometido com as necessidades comerciais, ele executou suas próprias versões mutantes das roupas. Mesmo bastante envolvido com o corte e com os padrões de revestimento, destacou que elas não

foram feitas para a forma humana. Foram feitas para a parede, por isso se deu a liberdade de distorcer as medidas. Interessado no material, ele reforçou que a conversa era sobre a peça de vestuário: o tecido, o caimento, o corte. Tratando-as como “cartas”, o artista, a seu modo, rememorou uma relação, em muitos casos questionada, entre a arte e a roupa, levantando, inclusive, conceitos de apropriação, de embalagem e de distribuição de informações. Instigado a trabalhar com diversas áreas, Price joga com sentimentos e assume que talvez a arte ainda valorize o íntimo, a interação entre o espectador e o objeto. Já no caso da vestimenta, por ser um prazer mais imediato, parece ser necessário um maior envolvimento em algum discurso inebriante. Para ele, ambos são baseados na circulação de bens de luxo desnecessários.

A experiência de Price na indústria do vestuário mostrou ser de grande valia quando analiso os processos de montagem não só dos trabalhos apresentados até o momento, mas principalmente de *Fole*. Os materiais de ambas as obras fazem parte do mesmo território; os procedimentos adotados para suas construções também, além de carregarem a mesma intenção de serem criados para pertencer a atmosfera da galeria. As semelhanças continuam quando nos deparamos com o envelope de Price e os bolsos embutidos, quase imperceptíveis, de *Fole*: ambos propõem guardar, proteger algo que ainda não se sabe o que é, talvez não seja palpável, mas certamente tão valioso quanto essa aproximação dos mundos da arte e da vestimenta.



Figura 25 - Seth Price, *Folklore U.S.*, materiais diversos, 2012.



Figura 26 - Detalhes do trabalho de Seth Price.

3.2 – O Papel da etiqueta

“De um modo geral, a etiqueta colocada num artigo de vestuário identifica-o e define-o perante o consumidor. [...] A etiqueta cosida, que tem caráter permanente, deve conter um resumo da informação que mais interessa ao consumidor. Uma etiqueta completa deverá conter as seguintes informações: marca, identificação do fabricante, artigo, referência, tamanho, composição percentual e instruções de conservação”. (p81, ARAÚJO)

Em meu ateliê de costura, confeccionávamos nossa própria etiqueta de composição. Possuindo variadas especificidades que vão desde a identificação de uma marca, tamanho e até mesmo servindo de base informativa determinante na conservação de uma peça, ela se estabelece como um forte símbolo da funcionalidade da vestimenta. Os cadernos que montávamos classificavam os dados fornecidos pelas tecelagens de todos os rolos de tecido comprados, além de amostras que permitiam as devidas analogias. Ao determinar as quantidades necessárias, os códigos eram acessados para que elementos visuais e verbais fossem impressos em pequenas frações de fibras prensadas. Muitas são as regras a serem seguidas para que essa pequena extensão de tnt⁵⁸ acomode uma grande quantidade de dados selecionados entre lavar, alvejar, secar, passar e limpar a seco. Modificar sua função permite a reconstrução de uma linguagem direcionada para a arte contemporânea, desprendida de seu emprego original.



Figura 27 - Exemplo de etiqueta de composição.

⁵⁸ Conforme a norma NRB-13370, Não-tecido (tnt – tecido não tecido) é uma estrutura plana, flexível e porosa, constituída de véu ou manta de fibras ou filamentos orientados direccionalmente ou ao acaso, consolidados por processo mecânico (fição) e/ou químico (adesão) e/ou térmico (coesão) e combinações destes.

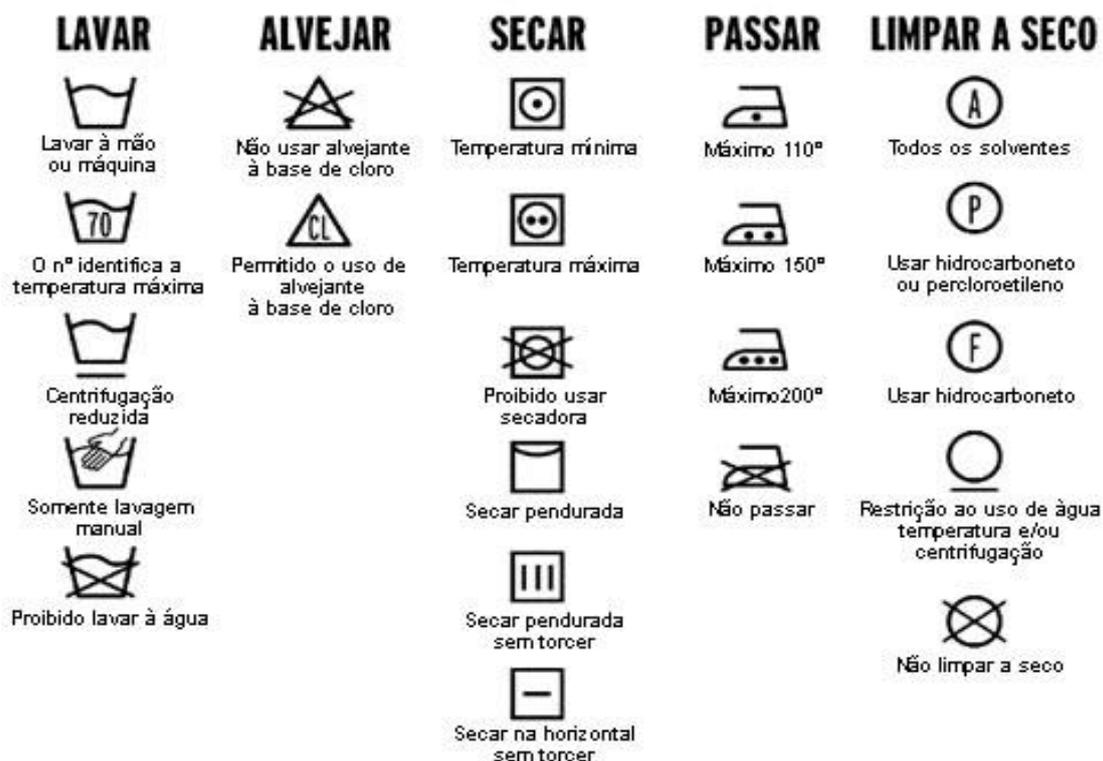


Figura 28 - Códigos universais de conservação utilizados nas etiquetas de composição.

De acordo com Rosalind Krauss, “A produção em massa garante que cada objeto terá uma forma e tamanhos idênticos, impedindo qualquer relação de hierarquia entre eles”⁵⁹. O *papel da etiqueta* foi construído utilizando uma extensa faixa de formulário contínuo microserrilhado, com filetes laterais preenchidas de repetidas perfurações circulares ao longo de sua dimensão. As serrilhas horizontais e verticais formam retângulos de três centímetros de largura por cinco centímetros de altura que, ao serem destacados, estão prontos a desempenharem suas aplicabilidades. Ao visar à desconstrução de algo que originalmente se restringia a ser apenas informativo, mesmo carregando elementos industrializados, o *papel da etiqueta* se desvencilhou de sua principal atribuição: a informação. Após uma rápida seleção seguida da separação das unidades de algumas folhas, os que estavam íntegros receberam seus exemplares similares, os quais foram aplicados em posições intercaladas. Com o uso de um estilete, as partes superiores foram cuidadosamente divididas e à recente abertura inseridas etiquetas de modo a reproduzir o mesmo efeito encontrado nas roupas já confeccionadas. Com a estrutura pré-definida e fixada, extensões horizontais receberam a costura, reforçando sua finalidade ao pregar a etiqueta nela mesma e

⁵⁹ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*, p.300.

exaltando o processo repetitivo da ação produzida pelas profissionais da área. “As etiquetas de peças do vestuário devem conter informações precisas e de fácil entendimento quanto à composição das fibras e materiais e cuidados com a manutenção da peça”. (PIRES, 2008, p.327) Na contramão dessa dinâmica, elas estão presas em série e não lhes é dado o direito de se comunicar. Qual é sua verdadeira finalidade? Há a necessidade de ser utilitário? Sobrepostas, explicitaram o caráter dinâmico e formaram uma textura branca, com linhas brancas que sobravam propositalmente nas laterais. As linhas, juntamente com a agulha da máquina, novamente executaram a ação de unir as partes. Enquanto a agulha abriu o caminho, as linhas teceram a junção. Diferente do tecido, ao qual o maquinário está acostumado, aqui o material é outro. O *tyvek*⁶⁰ não é tecido, mas também não é papel: ele possui um pouco de cada matéria. Bastante utilizado na indústria, ele se estabelece por apresentar uma grande resistência a desgastes e a rasgos. Contudo toda essa qualidade se perde ao ser cortado com a tesoura por estar incomodando a pele. Regras tão fortemente exigidas e ao mesmo tempo intensamente desconsideradas pelos usuários. Para que ela servia mesmo?

Na intenção de explicitar sua condição redundante, cada fragmento foi dobrado e toda a armação foi instalada na parede branca da galeria. Mesmo sendo da mesma cor, a iluminação distinguiu e elevou cada pedaço, oferecendo nova tonalidade ao todo. Inicialmente preparado apenas para proteger a obra, a caixa branca forrada foi incorporada à instalação por sugerir uma ininterrupção do formulário. Essa mágica foi somente percebida no momento da montagem e rapidamente assimilada à produção da cadeia têxtil. Qual seria mesmo o *papel da etiqueta*? Estava claro que a mensagem agora era outra. O modo de conservação deu lugar à contemplação.

⁶⁰ O tyvek é um não tecido composto por fibras de polietileno, leve. Possui alta resistência a condições severas. É um material atóxico, impermeável não sendo afetado pela maioria dos produtos químicos.

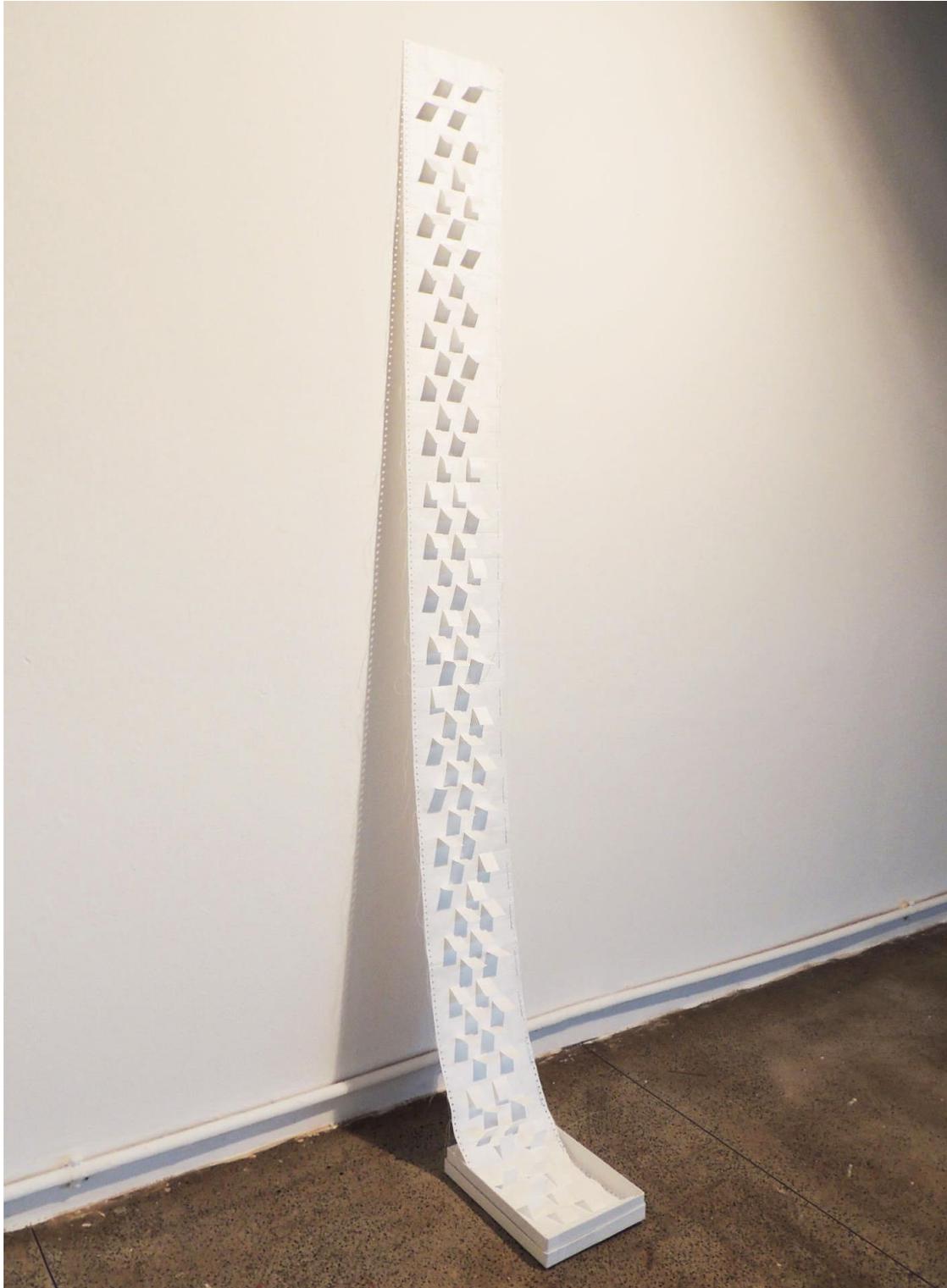


Figura 29 - Priscila Bosquê, *O papel da etiqueta, caixa, etiquetas e linha de costura*, 2013.

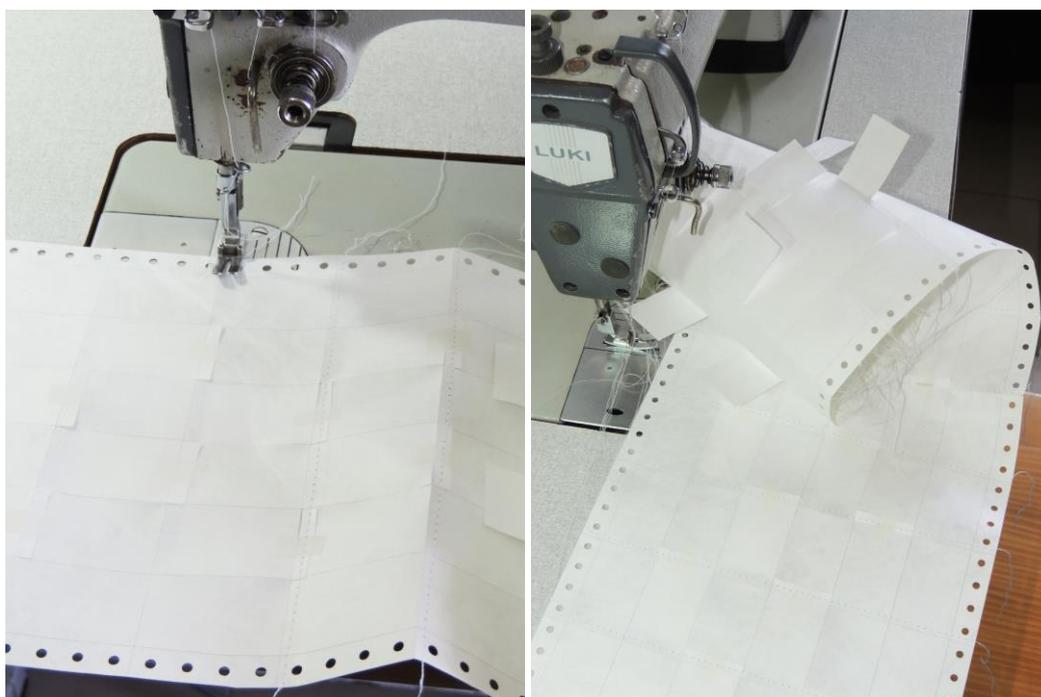


Figura 30 - Etapas da montagem de *O papel da etiqueta*.

“As obras inventam formas novas, para responder a elas – e se a interpretação que de fato se mover no elemento do resposno, da pergunta devolvida, e não no da tomada de posse, isto é, do poder – que há de mais elegante, que há de mais rigoroso que o discurso interpretativo inventar por sua vez novas formas, ou seja, a cada vez modificar as regras de sua própria tradição, de sua própria ordem discursiva?” (p.178, DIDI-HUBERMAN)

Inventar novas formas, modificar as regras, subverter o discurso não são os objetivos somente da referida pesquisa, mas também de Jac Leirner. Conhecida por sua arte conceitual, a artista se destaca quando o preceito é explorar a plasticidade de objetos banais, descartá-los de seus valores primários e recombina-los, estabelecendo uma inversão de valores ao incorporá-los no contexto da contemporaneidade. Sua prática consiste em acumular coisas do cotidiano, reagrupá-las e ordená-las a partir de um modo rigoroso próprio, invertendo suas competências iniciais. Essas narrativas que procuram desafiar a primazia do objeto de arte, as instituições e sua comercialização exploram questões relacionadas a histórias pessoais, além de um tipo de deslocamento cultural. Sua meta é submetê-los a um processo de reconstrução, distanciando de sua função básica e reorganizando em séries de itens semelhantes, além de atribuir um valor que, até então, não era reconhecido.

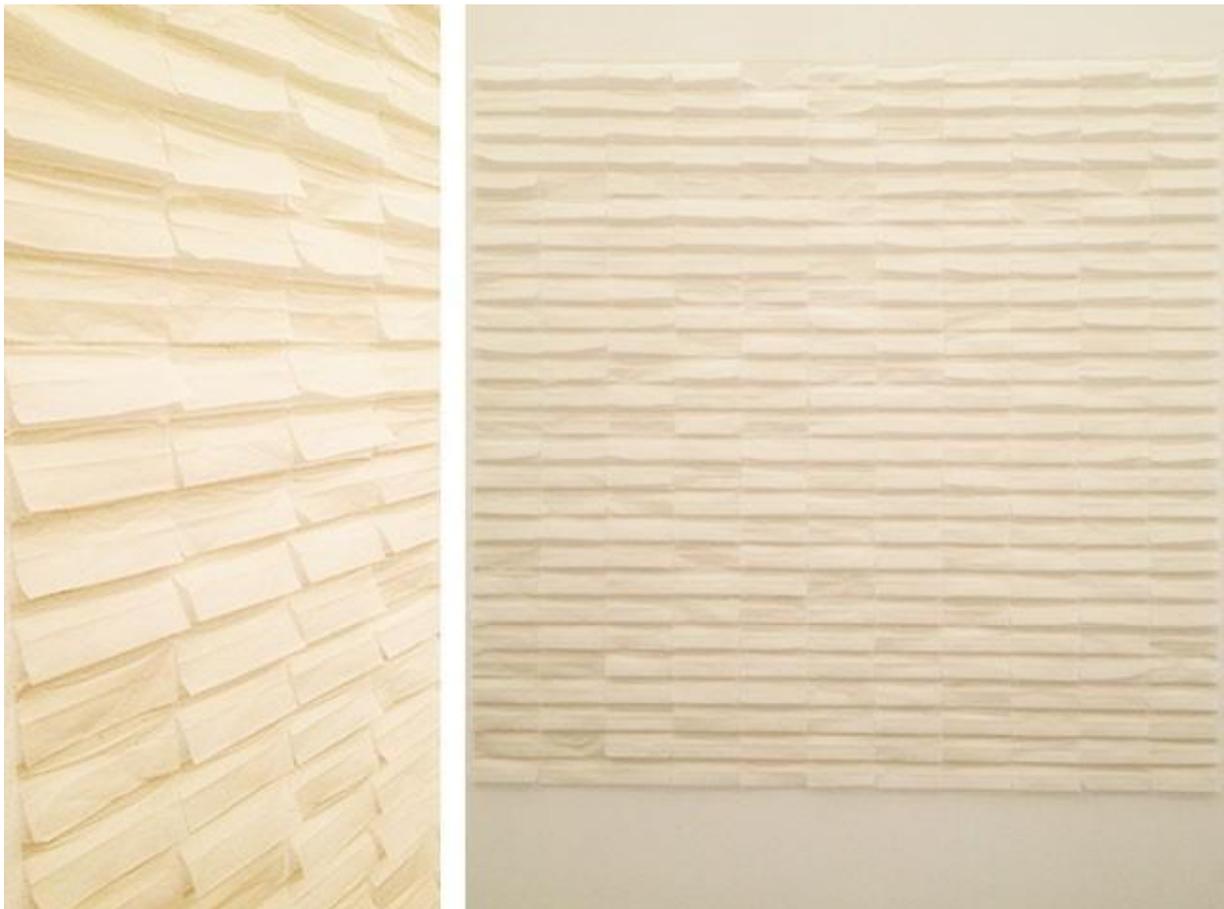


Figura 31 - Jac Leirner, *Skin (Smoking Red)*, papel e cola, 2012

Derivada de uma das acumulações obsessivas de Leirner, a obra *Skin* se constituiu como uma espécie de quadro, mas montado diretamente na parede. Composta de papéis de seda para enrolar tabaco, a instalação monocromática formou grades retangulares com colunas minuciosamente alinhadas de centenas de papeizinhos grudados com saliva. Essa compulsão revela uma ordem e uma classificação determinadas pela artista na montagem de suas obras, os objetos são livremente mapeados e transitam entre o cotidiano e o histórico. Percebe-se um contraste entre a trivialidade e o rigor na seleção, na organização e na montagem dos materiais acumulados, bem como o conceito de repetição de um mesmo signo. É possível encontrar esse mesmo conceito em *O papel da etiqueta*, inclusive no que se refere a alguns métodos de severidade na organização, visto que as etiquetas foram detalhadamente inseridas em posições previamente determinadas, acentuando algum tipo de simetria visual. O contraponto está justamente nos acúmulos. Leirner selecionou os materiais conscientemente e iniciou seu processo acumulativo, ao passo que as sobras presentes em meu ateliê cresceram devido a situações provenientes de finalizações de coleções ou até mesmo de materiais comprados em quantidades excessivas. Visualmente percebe-se alguma semelhança, contudo o que realmente interessa é o mesmo desejo se reunir produtos aparentemente banais a fim de produzir trabalhos artísticos, deslocando-os de seus lugares e utilidades originais. O resultado está na eficácia de aproximar as linguagens em busca de elaborar um discurso poético.

EU ETIQUETA

Em minha calça está grudado um nome
Que não é meu de batismo ou de cartório
Um nome... estranho.
Meu blusão traz lembrete de bebida
Que jamais pus na boca, nessa vida,
Em minha camiseta, a marca de cigarro
Que não fumo, até hoje não fumei.
Minhas meias falam de produtos
Que nunca experimentei
Mas são comunicados a meus pés.
Meu tênis é proclama colorido
De alguma coisa não provada
Por este provador de longa idade.
Meu lenço, meu relógio, meu chaveiro,
Minha gravata e cinto e escova e pente,
Meu copo, minha xícara,
Minha toalha de banho e sabonete,
Meu isso, meu aquilo.
Desde a cabeça ao bico dos sapatos,
São mensagens,
Letras falantes,
Gritos visuais,
Ordens de uso, abuso, reincidências.
Costume, hábito, premência,
Indispensabilidade,
E fazem de mim homem-anúncio itinerante,
Escravo da matéria anunciada.
Estou, estou na moda.
É duro andar na moda, ainda que a moda
Seja negar minha identidade,
Trocá-la por mil, açambarcando
Todas as marcas registradas,
Todos os logotipos do mercado.
Com que inocência demito-me de ser
Eu que antes era e me sabia

Tão diverso de outros, tão mim mesmo,
Ser pensante sentinte e solitário
Com outros seres diversos e conscientes
De sua humana, invencível condição.
Agora sou anúncio
Ora vulgar ora bizarro.
Em língua nacional ou em qualquer língua
(Qualquer principalmente.)
E nisto me comparo, tiro glória
De minha anulação.
Não sou – vê lá – anúncio contratado.
Eu é que mimosamente pago
Para anunciar, para vender
Em bares festas praias pérgulas piscinas,
E bem à vista exibo esta etiqueta
Global no corpo que desiste
De ser veste e sandália de uma essência
Tão viva, independente,
Que moda ou suborno algum a compromete.
Onde terei jogado fora
Meu gosto e capacidade de escolher,
Minhas idiossincrasias tão pessoais,
Tão minhas que no rosto se espelhavam
E cada gesto, cada olhar
Cada vinco da roupa
Sou gravado de forma universal,
Saio da estamperia, não de casa,
Da vitrine me tiram, recolocam,
Objeto pulsante mas objeto
Que se oferece como signo dos outros
Objetos estáticos, tarifados.
Por me ostentar assim, tão orgulhoso
De ser não eu, mas artigo industrial,
Peço que meu nome retifiquem.
Já não me convém o título de homem.
Meu nome novo é Coisa.
Eu sou a Coisa, coisamente.

Carlos Drummond de Andrade

3.3 – Avesso

Novamente sentada em minha máquina de costura, retomo a ideia que me fez elaborar o *fole*. Ao fragmentar a roupa e após construir aqueles pequenos bolsos embutidos, pensei onde poderia extrapolar as proporções há muito utilizadas não somente em meu antigo ateliê, mas também em minhas diárias práticas acadêmicas. Proporcionalidade é um requisito de muita importância no setor de modelagem, pois basta uma medida errada para inutilizar qualquer peça. Araújo lembra que a “gradação é o processo pelo qual uma série consecutiva de tamanhos de moldes de vestuário é produzida a partir dos moldes da amostra, [...] é o aumento ou diminuição diretamente proporcional ao molde-base”.⁶¹ O bolso é uma das partes do molde cujo tamanho depende de uma base, em *Avesso* tenho novamente o bolso, contudo em outra escala. Aqui “a peça de vestuário descrita é uma peça de vestuário fragmentária”⁶². Barthes ainda complementa que “o sentido plástico de uma peça de vestuário depende muito da continuidade dos seus elementos, mais ainda do que sua forma.”⁶³ Medindo um metro e vinte e cinco centímetros de altura por noventa e cinco centímetros de largura e tendo como suporte a parede, o bolso põe, em segundo, plano sua funcionalidade de guardar. Visualmente, sua estrutura externa, confeccionada em morim, se confunde à parede. Entretanto, em seu interior, o forro, feito de cetim, não.

No que diz respeito aos materiais utilizados, ao selecioná-los, a parte externa foi previamente definida por ter a característica de ser confundido com a parede da galeria. Para a parte interna, recebi o desafio de encontrar algo que possuísse algum tipo de memória e que se aproximasse das mercadorias parecidas com as encontradas em peças de alfaiataria, visto que o formato escolhido possuía a mesma linguagem. Então “esse emprego do figurável abre concretamente a espacialidade do lençol – uma simples superfície – para a capacidade diferentemente fundamental de produzir um lugar, um receptáculo para os corpos, uma volumetria do estojo”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.87)

⁶¹ ARAÚJO, Mário de. *Tecnologia do vestuário*, p.131.

⁶² BARTHES, Roland. *O Sistema da moda*, p.28

⁶³ *Ibidem*, p. 158



Figura 32 - Priscila Bosquê, *Avesso*, tecidos e linha de costura, 2013.



Figura 33 - Outras versões do Averso.

Para um bolso embutido com debrum, o ato de guardar é inerente à sua existência e pode ser considerado nada mais que uma espécie de baú de segredos, permitindo armazenar desde coisas triviais até elementos de extrema importância. Pensando em algo que se assemelhasse a um generoso retângulo têxtil, decidi procurar um lençol de cetim, todavia que fosse antigo e carregasse consigo algum tipo de vestígio temporal. Do ponto de vista do toque, a tessitura conhecida por cetim é bastante utilizada para a confecção de forros, por seu toque macio e delicado que, em muitos casos, está em contato direto com a pele do usuário. Para trazer esse caráter histórico à obra, não faria sentido apenas comprar em uma loja um corte de tecido, seria divergente ao propósito determinado de dar um novo significado às sobras. Ao longo de duas semanas, contatei amigos, familiares, brechós e então chegou às minhas mãos algo que não poderia imaginar: um lençol de cetim da mesma cor de meu papel pardo, o material com o qual construo minhas modelagens, o mesmo com que iniciei minhas pesquisas, que confundi propositalmente com a pele da artista. Embriagada dessa intensa sensação, iniciei o processo de construção de meu objeto de arte. Novamente tinha a pele seguindo o percurso da costura, sendo perfurada pela agulha e continuamente entrelaçada pelas linhas. A artista estava novamente presente tanto nos utensílios quanto nos procedimentos adotados para a elaboração. O trabalho, assim como todos os outros, seguiu os mesmos procedimentos nos cortes, nas costuras, nos acabamentos e na ação de passar o tecido a fim de eliminar vincos e amassados. A instalação primou pela intencionalidade de integrar o grande bolso à parede da galeria, mas foi ao puxar o forro para frente na intenção de evidenciar a parte interna que o *Avesso* realmente surgiu. E “ao modelar o espaço com o tecido, intervém-se nesse espaço e apropria-se dele, criando, com o corpo e o entorno, relações de proximidade ou de afastamento⁶⁴”. A maleabilidade do tecido permitiu várias tentativas antes de definir o melhor posicionamento.

Ao lembrar nossas atividades diárias em meu pequeno ateliê de costura, além de atender a pedidos de clientes cativos, orientávamos nossa produção para peças adornadas de detalhes característicos à nossa temática e seguíamos as mesmas etapas industriais presentes em grandes indústrias. Pires reforça que “com a produção industrial, surge a necessidade de estabelecer padrões nas formas e medidas, visando sintetizar padrões dimensionais para as variações individuais.

⁶⁴ PIRES, Dorotéia Baduy. *Design de moda: olhares diversos*, p.341.

Assim, cada pessoa torna-se um usuário anônimo na multidão⁶⁵. Conscientes de que seria impossível competir com grandes marcas, produzíamos cada modelo em pequenas quantidades, dessa forma preservávamos certa exclusividade, já que um limitado volume de anônimos carregava em seus corpos o conceito da “Se essa roupa fosse minha”. Esse método permitia a busca por novas soluções, viabilizava experimentações construtivas e, a partir daí, formas têxteis eram materializadas, em muitos casos, a partir de elementos da linguagem tridimensional. Esse “ato projetivo se revestia de uma dimensão perceptiva [...] capaz de flagrar novos ângulos formais e possibilidades de associação e apropriação de uso do espaço, de vislumbrar transformações morfológicas geradas pela interação entre os movimentos do corpo e do têxtil, de sugerir formas a partir de formas⁶⁶”.

“A ação repetitiva de costurar, enrolar, cortar, unir, furar, amassar, aponta um perfil duplo. Pendular. O pêndulo é uma linha curva e contínua, balançando entre dois pontos. [...] Costuro fixamente – ponto por ponto, buraco por buraco, furo por furo – independente do material e forma adquirida. A ação é imperativa sobre o terreno de visibilidade”. (DERDYK, 1997)

A costura, presente sob variados aspectos, transformou minha visão produtiva e deu vida ao *Avesso*, reiterando sua condição de furar o material e logo depois juntar. Passível de ser transpassado, o tecido, mesmo cortado e seguidamente ligado, adquiriu uma importante carga poética ao assumir o papel da pele da artista. Essa apropriação do lençol, carregado de um tipo de cartografia do afeto, a aproximou de Leonilson. Possuidor de manias de colecionar, ele também usou lençóis e fragmentos têxteis para estruturar sua poesia visual. Em busca de retratar o mundo vivido por uma subjetividade e adotando um discurso lírico, o artista imprimiu em suas obras seu universo íntimo, transcendendo as relações interior/exterior. Por fazer parte de uma família de comerciantes de produtos têxteis e conhecer bem linhas, bordados e costuras, entendia que, no ofício da tecelagem, havia uma predominância feminina. Querendo eternizar sua memória, ele se apropriou da linha e da agulha para subverter os conceitos de gênero assumindo em suas obras o bordado, a escolha das urdiduras, além de uma relação com cores e texturas. “Quando vou fazer um trabalho, estou diante do material e me preocupo com as partes que se juntam, por exemplo, dois tons

⁶⁵ Ibidem, p.322.

⁶⁶ Ibidem, p.341.

de feltro, ou uma camisa rasgada com um *voile*. [...] Antes eu pensava que a costura tinha que ser perfeita. E até tentei, só que eu apanhei tanto! Vi que é diferente quando um estilista faz uma roupa e quando um artista costura. São duas atitudes irmãs, mas bem diferentes”⁶⁷.



Figura 34 - Leonilson, *O Penélope*, bordado sobre *voile*, 1993.

⁶⁷ Depoimento de Leonilson em entrevista concedida a Lisette Lagnado, em 30 de outubro e 10 de dezembro de 1992.

Composta por dez painéis de tecidos de tamanhos e de texturas variadas, a obra *O Penélope* apresenta uma sobreposição onde são destacadas sutis nuances cromáticas que variam do branco ao azul pálido. Ao expô-la, Leonilson estica sua criação e a fixa diretamente na parede, assemelhando-se a uma bandeira. Além da visível junção de forma manual dos limitados painéis, há um detalhe que reforça certa feminilidade, um pequeno pedaço plissado localizado na parte inferior. No que diz respeito à nomenclatura, o artista explora, nesse e em muitos outros trabalhos, especificamente a subversão das associações femininas ao inserir um artigo masculino na frente de um nome feminino, visto que a prática adotada foi o bordado, atividade presente principalmente no universo feminino. O apelo para enfrentar um destino inaceitável atribuiu a *Penélope*, datada do último ano de sua vida, um significado mais hermético. Na esperança de enganar a morte, Leonilson cosia e desconstruía, buscando, na confecção de seus trabalhos, a própria sobrevivência. A trama que se desconstrói criava um novo significado, assim como no mito de Penélope. Segundo a mitologia grega, a esposa de Odisseus passou vinte anos sem notícias de seu marido devido à guerra de Tróia. Por ainda ter esperança de seu retorno e na tentativa de se desvencilhar de seu novo pretendente, durante o dia ela tecia uma colcha, enquanto todas as noites ela secretamente desfazia o trabalho, adiando assim a dramática escolha. Entretanto, uma noite, ao desfazer o encadeamento, foi surpreendida por uma criada que revelou seu segredo obrigando-a a concluir a peça. Ao propagar sua decisão, seu amado finalmente voltou.

“A costura consome a matéria seca – o pano, o plástico, o papel – como um ácido corrosivo. Corrosivo porque costurar é avançar na matéria espessa do tempo. O que me mantém horas a fio, literalmente, costurando aquela linha fininha que agrupada gera uma força superior? Sou prisioneira, mas só costurando nasce a possibilidade de tocar, com a ponta da agulha, o senso da liberdade”.
(DERDYK, 1997)

Certamente a agulha foi o instrumento que viabilizou a montagem da obra, esse apetrecho que fura e perfura os possíveis elos desencadeados, imediatamente os faz encadeados. Estabelecendo uma relação entre *O Penélope* e *Averso*, foi possível constatar mais semelhanças que discrepâncias. Os signos relativos às mulheres podem ser confirmados por meio de simples visitas às instalações de confecções nos mais variados territórios: há uma clara predominância feminina. Quando Leonilson bordou seus retalhos têxteis, havia a intenção de deixar um legado,

consolidando uma maneira de continuar vivo. Sob uma ótica particular, a experimentação praticada em *Avesso* fecha um ciclo das relações e associações ao corpo da artista o qual é constantemente furado e golpeado, em seguida urdido e costurado. Seja ele pele, seja papel, seja tecido, o interno e o externo serão sempre partes que constituem o corpo, ora físico, ora simbólico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Somente durante o processo de construção da referida pesquisa percebi que meus desejos de promover outras funcionalidades para os materiais e processos das vestimentas antecederam meu ingresso no Mestrado em artes. Durante o período de cinco anos, a dedicação intensa à minha marca “Se essa roupa fosse minha” incluiu trabalhar em todas as etapas disponíveis da construção do vestuário feminino. Em primeiro momento, a intenção era suprir uma ambição e materializar ideias, propagando o conceito da relação emocional com a roupa. Entretanto, para sustentar esse desejo, era preciso não somente atender um público-alvo, mas também assumir encomendas nem sempre almejadas. Concomitantemente disseminava meus conhecimentos em sala de aula para alunos cheios de expectativas. Ali era possível explorar e testar o incomum, sem a preocupação da obrigatória aceitação do mercado consumidor.

O tempo proporcionou o amadurecimento das ideias e das experimentações inusitadas, até que, no momento oportuno, pude manipular um material que, em princípio, estava destinado meramente a adornar paredes. Esse revestimento encontrou a máquina de costura e, assim, surgiu a instalação *Marie Antoinette*. Antes de aferir uma análise mais profunda, com *Marie Antoinette* pude novamente explorar minha prática diária no que diz respeito ao desenvolvimento de coleções. Assim como nas roupas, realizei pesquisas textuais e imagéticas, além de uma seleção dos mais adequados volumes e texturas que, sob uma ótica específica, definiriam melhor a temática. Mas não era apenas uma questão visual. O mais importante não era visível ao observador presente durante a mostra. Era relevante conhecer como cada uma das quatro estruturas foi montada, pois a importância estava nos procedimentos de fabricação. Nesse ponto, aproximei-me da linguagem de Jum Nakao em a *Costura do invisível*. Nessa obra, Nakao seguiu sua metodologia e utilizou a estrutura de sua confecção para costurar o papel, elaborando assim sua própria poética.

Durante um bom período, dividi meus momentos entre meu ateliê de costura e a docência em cursos ligados diretamente ao vestuário. Essa transferência de conhecimento foi gradativamente aumentando meu desejo de testar os materiais da

roupa em outros meios, investigar novas funcionalidades. Logo no início da entrada no Mestrado, tive a valiosa oportunidade de conhecer algumas obras da artista Marina Abramovic. Encontrei, em *Rhythm 10*, uma conexão com meu dia a dia em sala de aula. Mesmo após alguns anos ensinando a construir modelagens, o ferimento com utensílios comuns ao meu cotidiano se fazia presente. Utilizando pedaço de tecido sobre um manequim e de posse de um punhado de alfinetes, aplicava métodos de ajustamentos necessários à estruturação de uma peça. Ao executar essa tarefa bastante minuciosa, frequentemente causava, sem consciente intenção, diversos ferimentos em meus dedos. Essa perfuração repetitiva me remeteu às facas utilizadas por Abramovic ao jogar o jogo russo. Seguindo com o diálogo, encontrei Lúcio Fontana, que, para dar vida ao seu *Conceito Espacial*, perfurou a tela com um objeto cortante, ultrapassando assim os limites dimensionais de sua própria arte. Após intensas reflexões e diversas experimentações, surgiu *Entre o papel e o corte*. A partir da experiência adquirida, percebi que poderia aproximar minha linguagem tanto de Abramovic quanto de Fontana, pois ambos utilizaram o corpo do artista para a viabilização das construções de suas poéticas.

Explorando as conexões e as relações entre a pele, o sangue e a ferramenta, elaborei o *Fragmento contínuo*. Com a simbólica pele costurada e podendo produzir a fenda com uma simples abertura do zíper de vinte centímetros, o procedimento “criou vida”, cresceu e reivindicou sua condição de obra de arte. Surgiu então o *Coudre*, uma espécie de organismo criado pela junção dos zíperes e que tinha a ideia de tomar o espaço não só da máquina, mas da mão que a conduzia. Nessa mutação de aviamento para corpo composto por uma faixa de zíperes para um suposto ser, encontrei o diálogo com Nelson Leirner e suas *Homenagem a Fontana I e Homenagem a Fontana II*. Ele trouxe a produção em série para a arte e questionou a exclusividade e seus valores. Inserir objetos industriais no espaço da galeria não era uma novidade, mas e se fosse instalada uma linha de produção? Malachi Farrel o fez e denunciou o obscuro com seu *Atelier Clandestin*. A instalação de Farrel transportou para a galeria as práticas comuns ao ateliê de costura. Mesmo não tendo como foco o ambiente denso de uma produção clandestina de roupas, considerei bastante oportuno promover um diálogo com a dinâmica apresentada na videoinstalação *Coudre*. Já em *Fragmento contínuo*, houve uma aproximação com as obras de Leirner, devido ao destaque na utilização de materiais industriais, em especial suas homenagens à Fontana.

Ao iniciar a montagem de *Fole*, tive consciência de que se tratava se uma nova fase. Os três primeiros trabalhos haviam fechado um ciclo que abrangeu

principalmente etapas dos processos de estruturação de uma vestimenta. Tais fases também envolviam o corpo da artista constantemente perfurado sob diversas perspectivas. Procurando direcionar o olhar para a peça de roupa, na intenção de fragmentar a estrutura e valorizar partes que muitas vezes são deixadas em segundo plano, surgiu o *Fole*. Um trabalho elaborado com tecido, entretela e zíperes, os quais, juntos, constituíram um bolso, que guardava outros bolsos, que não guardavam nada, mas que tinham como objetivo se integrarem à parede e não à vestimenta. Foi no trabalho do artista Seth Price, *Folklore U.S.* que me deparei com uma agradável surpresa. Price utilizou os trabalhos executados em ateliês de costura para montar sua obra. Para a viabilização de seus envelopes e de suas carcaças, foram utilizados os mesmos procedimentos de modelagem, risco, corte e fechamento. Tive uma radiante sensação de que “falávamos a mesma língua” e a confirmação de que era realmente possível transformar em objeto de arte as etapas e os materiais que constituem uma roupa. Em seguida, era preciso esmiuçar ainda mais a peça, saber o que ela poderia comunicar. *O papel da etiqueta* é quase uma ironia, pois a etiqueta serve para informar seus modos de conservação, além de sua composição. Todavia aqui ela não diz nada, uma vez que ela está em branco e, para melhorar, são muitas, repetidas, que, juntas e mesmo costuradas, assim como nas roupas, estão brancas, mudas, à espera de um possível diálogo com o observador. Trazer dezenas de etiquetas brancas para a parede da galeria possibilitou meu diálogo com Jac Leirner. Ela também se apropriou de materiais industriais para montar sua obra, *Skin*. Há uma semelhança visual com *O papel da etiqueta*, entretanto o mais importante está no deslocamento do meio onde são comumente encontrados para o ambiente da galeria. Dando seguimento a minha investigação das partes da roupa, voltei ao bolso. Sob o ponto de vista funcional, um bolso só pode cumprir seu papel se todos os componentes têxteis estiverem devidamente costurados. Porém há um elemento que muitas vezes somente é lembrado quando a linha se desfaz e surge a abertura, assim surgiu o *Averso*. Com o propósito de se integrar à parede a estrutura foi elaborada com dois tipos diferentes de tecido. Uma parte é intencionalmente semelhante à textura de seu suporte, para que assim o *Averso* pudesse ganhar destaque. Para isso retomei a mesma ideia quando conheci Marina Abramovic. A pele ganhou nova textura: já havia sido papel, mão, zíper. Agora ela era o tecido e a conexão estava na cor. Depois de acabado, ele foi pendurado na parede e ganhou destaque, assim como *O Penélope*, de Leonilson. Ambos carregavam os códigos do feminino, da costura, da manufatura.

As relações de controle e acaso permearam grande parte dessa pesquisa. Tanto na descoberta de artistas e de obras que pudessem dialogar com os trabalhos apresentados quanto nas dezenas de leituras feitas a fim de identificar as ligações entre os textos de teóricos com os conceitos firmados. O resultado dessa matemática poética esteve em poder constatar que a possibilidade de trazer, para a arte contemporânea, elementos provenientes de outros meios, nesse caso, da confecção. Tendo como foco a formação de uma poética; a modelagem, o corte, a costura, ganharam novos olhares e constituíram novos procedimentos que foram além da simples construção de uma peça. Ao ser fragmentada, reconfigurada, a vestimenta ganhou novos significados e outras percepções. Seus materiais e procedimentos foram revistos e a Re-vestimenta adquiriu uma linguagem contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

ABRANCHES, Gerson Pereira; SILVA, Sandra Regina Costeira; CUNHA, Valter Teixeira da. **Manual da gerencia de confecção; a indústria de confecção contemporânea**. Rio de Janeiro: SENAI/DN, SENAI/CETIQT, CNPq, IBICT, PADCT, TIB, 1995.

ABRANCHES, Gerson Pereira; SILVA, Alberto Brasileiro Júnior. **Manual da gerencia de confecção; a indústria de confecções de estrutura elementar**. Rio de Janeiro: SENAI/DN, SENAI/CETIQT, CNPq, IBICT, PADCT, TIB, 1990.

ARAÚJO, Mário de. **Tecnologia do vestuário**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea, uma história concisa**. São Paulo: Martins fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

AZEVEDO, Carlito; Dias, Tânia; Süssekind, Flora (organizadores). **Vozes Femininas. Gênero, mediações e práticas de escrita**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro editora, 2003.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. Lisboa: Edições 70, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo Editora brasiliense, 1993.

BERGSON, Henri. **L'évolution créatrice**. Paris: F. Alcan, 1907.

CALDAS, Dario. **Observatório de sinais**. Rio de Janeiro: Senac rio editora, 2004.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

CASTILHO, Kathia e GALVÃO, Diana. **A moda do corpo o corpo da moda**. São Paulo: Editora Esfera, 2002.

_____ e Martins, Marcelo M. **Discursos da moda**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Lucio Fontana**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.,1966.

CORBIN, Alain; COUTRINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges. **História do Corpo: Da Renascença às Luzes**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

DERDYK, Edith. **Linha de Costura**. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **A Pintura Encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.

DUBURG, Annette; TOL, Rixt Van der. **Moulage: arte e técnica no design de moda**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

DURAND, José Carlos. **Moda, luxo e economia**. São Paulo: Babel cultural, 1988.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artista. Anos60/70**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zaha, 2009.

FRINGS, Gini Stephens. **Moda: do conceito ao consumidor**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

FISHER, Anette. **Fundamentos do design de moda: Construção de vestuário**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética, a ideia e o ideal**. Lisboa: Guimarães editores, 1972.

KÖHLER, Carl. **História do Vestuário**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LURIE, Alison. **A Linguagem das Roupas**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.

MEDEIROS, Maria Beatriz; Marianna F.M. Monteiro (organizadores). **Espaço e Performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da UnB, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac&naify, 2004.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

NAKAO, Jum. **A costura do Invisível**. São Paulo: Ed. Senac Nacional, 2005.

NASCIMENTO, Evandro. **Jacques Derrida: pensar a desconstrução**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

NERY, Marie Louise. **A Evolução da Indumentária, subsídios para criação de figurino**. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2003.

NOVAES, Adauto (organizador). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: A ideologia do Espaço da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

O'HARA, Georgina. **Enciclopédia da Moda: De 1840 à década de 80**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Editora vozes, 2004.

PEREC, George. **A vida modo de usar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PONGE, Francis. **Métodos**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1997.

PIRES, Dorotéia Baduy. **Design de moda, Olhares diversos**. São Paulo: Estação das letras e cores, 2008.

ROSA, Stefania. **Alfaiataria: modelagem masculina plana**. Brasília: SENAC-DF, 2009.

SABRÁ, Flávio. **Modelagem: tecnologia em produção de vestuário**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

VEILLON, Dominique. **Moda e Guerra: Um retrato da França ocupada**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

SLACK, N.; JOHNSTON, R.; CHAMBERS, S. **Operations management**. Harlow: Pearson Education, 5th.ed, 2007.

Catálogo e entrevista:

HERKENHOFF, Paulo. **Brasil: Lucio Fontana**. Milano: Charta, 2001.

Entrevista concedida à autora entre os dias 30 de outubro e 10 de dezembro de 1992.
LEONILSON. A dimensão da fala. In: LAGNADO, Lisette. Leonilson: são tantas as verdades. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1995. p. 84-85 e 128-129. Também disponível em: <http://www.escritoriodearte.com/artista/leonilson/> Acesso em 15/06/2014

Seminários e dissertações via internet:

Roteiro de visita do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP): <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/21.pdf>. Acesso em 26/05/2013.

PASQUALI, Lanussi. **Cortes, Costuras, Esculturas**. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9812>. Acesso em 29/05/2014.

OLIVEIRA, Jociele Lampert de. **Interface Arte-Moda: Tecendo uma olhar crítico-estético do professor de artes visuais**. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria, 2005. Disponível em:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_o bra=172175. Acesso em 29/05/2014.

Artigo apresentado por Emerson César Nascimento, mestrando do Programa de Pós Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo/USP no Colóquio de moda, em 2006: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/2-Coloquio-de-Moda_2006/artigos/42.pdf Acesso em 15/06/2014

Sites:

<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/07/marina-abramovi.html>. Acesso em 10/04/2013.

<http://www.medienkunstnetz.de/works/rhythm-10-2/>. Acesso em 11/04/2013.

<http://marina-abramovic.blogspot.com.br/>. Acesso em 11/04/2013.

http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/03/24/listening-to-marina-abramovic-rhythm-10. Acesso em 11/04/2013.

<http://uk.phaidon.com/agenda/art/picture-galleries/2010/march/22/documenting-the-performance-art-of-marina-abramovi-in-pictures/?idx=3>. Acesso em 11/04/2013.

<http://glossario.usefashion.com/verbetes.aspx> Acesso em 26/05/2013

http://www.inextensoasso.com/08_farrell_fr.html. Acesso em 25/09/2013.

<http://www.moreeuw.com/histoire-art/malachi-farrell.htm>. Acesso em 25/09/2013.

<http://www.natalieseroussi.com/art-contemporain/artistes-21/>. Acesso em 25/09/2013.

<http://sourgins.over-blog.com/article-29604586.html>. Acesso em 25/09/2013.

http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action;jsessionId=6E179205B29DCCB9D4C2B6C0572635E7?param.id=FR_R-eb2a2215ff42111f38b022cba9463616¶m.idSource=FR_O-eb2a2215ff42111f38b022cba9463616. Acesso em 25/09/2013.

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1911200121.htm>. Acesso em 07/10/2013.

<http://www.oriundi.net/site/oriundi.php?menu=noticiaset&id=6717>. Acesso em 09/10/2013.

<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2002/not20020419p7287.htm>. Acesso em 09/10/2013.

<http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/fontana/textos.html>. Acesso em 09/10/2013.

<http://lettereatheo.wordpress.com/tag/cattelan/>. Acesso em 01/11/2013.

http://limnartgallery.com/section/106922_Jil_Weinstock_Wear_and_Worn_2009.html. Acesso em 01/11/2013.

<http://www.undo.net/it/mostra/12155>. Acesso em 10/01/2014.

<http://www.sfweekly.com/2002-12-11/calendar/modern-art/full/>. Acesso em 10/01/2014.

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=990CEFDE1730F931A2575AC0A9629C8B63>. Acesso em 10/01/2014.

<http://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/lucio-fontana-entre-materia-espacio>. Acesso em 04/05/2014

<http://www.casthalia.com.br/periscope/anabahia/bordadurasnaartecontemporanea.htm#inicio> Acesso em 04/05/2014

<http://www.artfinding.com/Biography/Fontana-Lucio/46274.html?LANG=po> Acesso em 04/05/2014

<http://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Arte/noticia/2014/03/o-furo-que-mudou-historia-da-arte.html>. Acesso em 04/05/2014

<http://oriundi.net/site/oriundi.php?menu=noticiasdet&id=7112>. Acesso em 04/05/2014

<http://www.direktplus.de/aktuelles/meldungen/dialogkunst-als-kunstdialog/briefe-passend-wie-kleidung/>. Acesso em 07/05/2014

<http://eyes-towards-the-dove.com/2012/06/documenta-13-a-fashion-show-day-2-75/>. Acesso em 07/05/2014

http://www.art-magazin.de/kunst/52529/seth_price_documenta_parcours_10 Acesso em 07/05/2014

<http://documentiert.wordpress.com/2012/06/19/eine-himmlische-documenta-13-kollektion-mit-teuflischen-preisen-folklore-u-s-von-seth-price-2/> Acesso em 07/05/2014

<http://www.escrioriodearte.com/artista/nelson-leirner/> Acesso em 10/05/2014

<http://reperiorevistadearte.wordpress.com/2013/08/12/o-ziper-da-moda-para-a-arte-brasileira-nelson-leirner/> Acesso em 10/05/2014

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/leonilson-jose-leonilson-bezerra-dias-the-penelope-t07768/text-summary>. Acesso 30/05/2014

<http://www.abint.org.br/naotecidos.html> Acesso em 11/06/2014

<http://www.fortesvilaca.com.br/exposicoes/2012/152-hardware-seda--hardware-silk-> Acesso em 13/06/2014

<http://www.rtp.pt/icmblogs/rtp/molduras/?Jac-Leirner----Hardware-Silk-.rtp&post=44691> Acesso em 13/06/2014

<http://miamibreakdown.files.wordpress.com/2010/11/project-53-essay-starr-figura1.pdf> Acesso em 15/06/2014

<http://www.projetoleonilson.com.br/textos.php?pid=3> Acesso em 15/06/2014

GLOSSÁRIO

Acabamentos

Técnicas e processos usados para manipular aparência, características, desempenho ou toque de um tecido. Também diz respeito à forma como uma roupa é acabada durante a sua construção, como costuras e bainhas.

Acessório

O termo inclui uma variedade enorme de itens (que auxiliam na composição dos trajes) femininos e masculinos, como bijuterias, cintos, chapéus, bolsas, lenços, meias, luvas e guarda-chuva. Também são chamados de complementos e estão sujeitos a modismos. Foi na década de 1980, entretanto, por meio do apelo na mídia, que os acessórios garantiram seu lugar. As roupas serviam de pano de fundo, e qualquer roupa básica poderia ser incrementada com seu uso.

Alfaiataria

A alfaiataria surgiu durante o século 12, na Europa, e está relacionada com a evolução do vestuário masculino, por ser o principal público daquele período. Essa técnica está ligada diretamente ao alfaiate, profissional especializado em confeccionar peças sob medida. A alfaiataria é baseada em um método tradicional de costura, que requer grande dose de trabalho manual, e por isso é demorado, o que favorece o aumento do valor desses produtos. Com a disseminação do prêt-à-porter, a procura por alfaiates diminuiu, e peças clássicas como paletós, calças e coletes começaram a ser produzidas em escala industrial com grade padrão de tamanhos.

Alfinete

Pequena haste fina de metal com ponta que serve para prender objetos. O alfinete tem vários tamanhos e formatos. Eles podem ser finos e médios com cabeças pequenas e chatas, para marcar peças de roupa para a costura, curtos com cabeças de plástico colorido, para colocar em quadros de cortiça ou mapas de localização.

Algodão

É uma fibra natural que pode ter diversos comprimentos, dependendo do tipo e da região na qual foi produzida. Quanto mais longa a fibra, mais fino o fio que ela formará e, conseqüentemente, mais leve e delicado o tecido, como os feitos de Algodão Pima ou Egípcio. Em conjunto com as demais fibras naturais, foi uma das primeiras fibras a serem usadas pelo homem na fabricação de roupas, e seu uso mais antigo está estimado entre 5000 e 3000 a.C.

Andrógino

Associação de características femininas e masculinas, hermafrodita. James Laver, historiador de moda, concluiu que a figura ideal da moda era a mulher andrógina, que lembrava um homem nos anos 20, 60 e 70, com calças estruturadas, casacos, gravatas e golas. O homem dos anos 70 e 80 também foi andrógino, com adaptações

de estilos femininos, incluindo os cabelos longos, maquiagens, roupas drapeadas e maior variedade de cores. Nas linhas, *jeanswear* e *sportwear* equivale ao conceito de unissex.

Arrastadores

Dispositivos de metal instalados na máquina de costura que usam a fricção para ajudar a passar o tecido na direção da agulha para ser costurado. Esses arrastadores parecem dentes em ziguezague que sobem e descem por duas aberturas na chapa da agulha. Eles ficam localizados na área acima e atrás da caixa de bobina.

Aviamento

São aparelhos ou materiais necessários à execução ou à conclusão de uma peça de roupa. Podemos citar como exemplos de aviamentos decorativos: fitas de bordado inglês, botões, canutilhos, fitas gregas, galões, cordões, fivelas, fitas, franjas, ilhoses, lantejoulas, linhas para pesponto, matelassê, passamanaria, plumas, rendas, *soutaches* e vivos. Como aviamentos usados como complementos, utilizam-se: barbatanas, botões, colchetes, cordões, elásticos, entretelas, linhas de costura, ombreiras, viés, velcro e zíper.

Bobina

Espécie de carretel achatado, utilizado para armazenar a linha, sendo responsável pela costura inferior do ponto da máquina de costura. A bobina fica armazenada na parte inferior da máquina chamado de caixa de bobina.

Bolso chapado

Bolso grande e quadrado, costurado na parte externa de casacos, jaquetas, vestidos e jeans. Surgido no século XX.

Bolso embutido

Bolso confeccionado para o lado de dentro da peça, geralmente com o mesmo tecido utilizado para o forro. Pode ter abertura invisível ou decorativa, com aba de fechamento ou não.

Brechó

Loja onde é possível encontrar roupas e acessórios de segunda mão a preços acessíveis. Na Europa, essas compras normalmente são feitas em feiras de rua, chamadas de “mercado de pulgas”. No final do século XX, a compra de peças antigas virou moda e, conseqüentemente, fez os preços aumentarem.

Busto

Ver manequim.

Cadeia produtiva

É o fluxo de desenvolvimento, produção e distribuição do produto, que vai do conceito ao consumidor.

Caldeira

Na confecção, os ferros a vapor possuem um recipiente destinado ao aquecimento da água, o qual é chamado de caldeira.

Cetim

Tecido que apresenta uma superfície lisa, acetinada, lustrosa e outra opaca. Este tecido normalmente apresenta alta densidade de urdume. As armações de cetim não possuem pontos interligados. Também conhecido como raso. Denominado em homenagem a Zaitum, China, de onde se origina, o cetim era a princípio um tecido brilhante de seda em trama bem fechada. No século XX, *raion* e outras fibras sintéticas tomaram o lugar da seda. Tecido luxuoso, o cetim é mais usado para roupas de noite.

Coleção

Conjunto de peças que um estilista ou desenhista propõe para determinada temporada, com conceitos e características específicas. São desenvolvidas para um determinado perfil de consumidor e linha específica de produto.

Corselete

Do Francês *Corset*. Corpete justo usado para modelar o corpo, dos seios ao quadril.

Cortador

Dentro da confecção é o profissional que faz o enfiado, corta as partes dos moldes e os identifica antes de encaminhá-los ao setor da costura.

Costureira

Profissional imprescindível no ramo da moda voltada para a confecção. Precisam ter conhecimento em corte e costura em máquinas e manualmente. Era comum o curso de corte e costura por correspondência em décadas passadas.

Cursor

O mesmo que sapatilha e pé calcador. Refere-se à peça existente na máquina de costura responsável por aplicar uma pressão constante no tecido de forma que este não desvie ou escorregue à medida que é costurado. Removíveis, os modelos diferem de acordo com o tipo de costura desejada ou de acordo com os aviamentos a serem aplicados, como zíper invisível e botões.

Debrum

Acabamento feito de uma tira de pano, que se cose dobrada sobre a orla de um tecido, de modo de reforçar a costura evitando que as bordas desfiem.

Elastano

É a designação global para qualquer fibra elástica e sintética. Possui uma elevada elasticidade, de 4 a 7 vezes superior ao seu comprimento. Quando esticada volta sempre ao seu comprimento inicial, não perdendo a elasticidade.

Encaixe

É o efeito da distribuição dos moldes em uma matriz que será utilizada como referência para o corte. Pode ser feita em papel ou no próprio tecido e deve respeitar a posição do fio do urdume tecido, este deve ser paralelo à orela.

Enfesto

É a disposição em camadas das folhas de tecido, de modo que possam ser cortadas, todas as partes dos moldes marcados, ao mesmo tempo. Ato enfestar

Entretela

Tipo de reforço, feito em algodão ou fibras sintéticas, que é aplicado no lado avesso do tecido a ser trabalhado. Pode ter superfície adesiva, aplicada através do calor e da pressão ou não adesivas, aplicadas através de costura. Resultam em um tecido de aspecto encorpado, dando estrutura a golas, punhos e lapelas.

Envelope (fechamento)

O termo refere-se a um tipo de fechamento que se cruza como um envelope, formando um transpasse sem utilizar botões ou fechos. É enrolado uma vez em torno do corpo, enquanto a parte da frente é transpassada para ser amarrada na cintura. Pode ser aplicado em vestidos, saias e blusas.

Ergonomia

É uma área de estudo que busca investigar a relação do homem com seu ambiente, seja de trabalho ou de lazer, levando em consideração conhecimentos de anatomia, fisiologia e psicologia para a solução de problemas. Na indústria do vestuário, o corpo e seus movimentos, são aplicados essencialmente à modelagem, levando em consideração padrões de medidas e tamanhos. Também pode ser aplicada no desenvolvimento de vestuários especiais para pessoas que possuem deficiências físicas.

Estamparia

Impressão de desenhos coloridos sobre um tecido, utilizando pigmentos e corantes. Pode ser realizada de maneira direta ou por corrosão, e através de métodos como *batik*, a quadro ou rotativa.

Estamparia rotativa

Cilindros rotativos com pequenos poros ao longo da superfície, o que permite que a pasta corante, bombeada em seu interior, passe ao tecido, imprimindo a estampa desejada. Cada cor é estampada por um cilindro e é imediatamente termo-fixada.

Estamparia a quadro ou serigráfica

Processo de estampagem, manual ou mecânico, na qual cada cor é gravada, através de processo fotográfico, sobre uma tela esticada e presa em um quadro de madeira. *silky-screen*; estampa localizada.

Fecho éclair

Refere-se ao sistema de fechamento de duas fitas orladas com dentes que se fecham por meio de um cursor, também conhecido como zíper. Em português, adotou-se o nome “éclair” em função da empresa francesa detentora do registro da marca, chamada Éclair Prestil SN.

Fiação

Processo *por meio do qual* as fibras naturais, artificiais, sintéticas e suas misturas são transformadas em fios.

Ficha técnica

Planilha preenchida com todas as informações necessárias à produção de peças de roupa.

Fio

É um *composto de fibras, de filamentos ou de outros materiais*, naturais ou sintéticos, que é usado para entrelaçar e produzir tecidos, tanto no processo de malharia quanto no de tecelagem plana.

Forro

Tecido utilizado sob o tecido principal, que varia conforme sua finalidade. Serve para ocultar as costuras interiores, inibir transparência, permitir vestir e despir com maior facilidade, proporcionar maior proteção contra o frio sem tornar a peça pesada, reforçar costuras e evitar deformação em áreas de maior utilização.

Galoneira

Tipo de máquina de costura caseira ou industrial usada principalmente na produção de peças de malha circular. Tem como característica formar dois traços de costura na frente e um entrelaçado atrás do tecido. Esse tipo de costura é também utilizado em bainhas ou outras partes que precisam ser reforçadas.

Gargalos

São todos os pontos dentro de um sistema industrial que limitam a capacidade final de produção. E por capacidade final de produção devemos entender a quantidade de produtos disponibilizados ao consumidor final em um determinado intervalo de tempo.

Godê

Corte redondo com modelagem ampla, muito utilizado em saias rodadas.

Gradação de modelagem

Também conhecido como gradação, é o processo em que um molde em tamanho de amostra é aumentado ou diminuído para elaboração de uma linha completa de tamanhos de acordo com a tabela de medidas.

Indumentária

Termo usado para designar a arte do vestuário, a história do vestuário e o uso de trajes em relação a épocas e povos, ou o próprio vestuário.

Laçadas

Movimento consecutivo de uma agulha com linha que ao passar pelo pano que é laçado por outra linha localizada numa bobina na parte inferior da máquina. Este movimento pode ser impulsionado por um pedal ou motor elétrico. A tensão dada às linhas pelo conjunto tensor leva a que a laçada se situe entre-as camadas de tecido assim, as costuras superior e inferior são idênticas.

Linha de produção

Setor da confecção responsável por costurar os moldes em busca de produzir as roupas.

Malharia

Fábrica onde os artigos de malha são produzidos e/ou vendidos. Os tecidos de malha são feitos a partir de um fio contínuo ou de uma combinação de fios dispostos em fileiras sucessivas de laços puxados por meio de outra série de laços para compor o tecido.

Manequim

Boneco ou armação tridimensional usado para confeccionar e provar roupas.

Máquina de costura

Máquina projetada para unir pedaços de tecido ou pele com laçadas ou pontos de cadeia. A maioria das máquinas modernas utiliza dois fios separados para formar uma laçada. O fio superior passa através de um buraco situado na ponta da agulha. O fio inferior sai de uma bobina ou carretel e une-se ao fio superior, enlaçando-se ou retorcendo-se, com o movimento horizontal ou rotativo da bobina. Além de vários modelos de máquinas domésticas, há cerca de 2 mil tipos diferentes de máquinas de costura industriais.

Modelagem plana

Técnica de construção de moldes que tem como base os estudos geométricos e a utilização das medidas precisas e apropriadas ao modelo. Atualmente recorre-se, para maior precisão, ao auxílio de máquinas automáticas e computadorizadas para o corte.

Modelagem tridimensional

Ver definição de *moulage*.

Molde Básico

Molde de duas dimensões, construído a partir das medidas retiradas de uma tabela ou um modelo. Não tem linhas de estilo e margens de costura.

Moldes

Peça de papel desenhada sob medida ou em tamanhos padrões segundo a qual se corta e confecciona uma roupa. Inicialmente desenvolvido a partir de um molde mássico. O designer ou o modelista adapta o molde básico para criar um molde interpretado, que inclui linhas de estilo, dobras, pregas, bolsos e outros ajustes.

Modelista

Profissional responsável pelo desenvolvimento e pela preparação dos moldes a partir das informações contidas nos desenhos das peças. A modelista pode utilizar várias técnicas para realizar seu trabalho.

Morim

Tecido de algodão com armação tafetá, cardado e de construção leve, geralmente encontrado na cor branca. Por seu baixo custo, é muito usado na construção de modelagens tridimensionais (*moulage*), servindo também como forro e reforço para algumas peças do vestuário.

Moulage

Palavra francesa que dá nome à técnica de modelagem em que as roupas são feitas com o tecido, em geral o morim, direto no corpo ou no manequim. Também conhecido como modelagem tridimensional ou *drapping* (em inglês).

Não-tecido

Do inglês – *non woven*. Produto têxtil em forma de lâmina flexível, que não é elaborado por meio de fios entrelaçados, mas sim por fibras unidas de diversas formas. Feltro é um exemplo de não-tecido.

Ourela

Extremidade localizada na parte horizontal de uma peça de tecido. A ourela apresenta a qualidade do trabalho na tecelagem e é vista como referência da empresa.

Overloque

Máquina de costura industrial ou doméstica apropriada para malhas e para acabamentos nas bordas dos materiais que desfiam facilmente.

Padronagem

É o estudo e a representação de temáticas ou objetos, organizados de forma repetida. O termo pode se referir à estampa aplicada sobre o tecido já pronto, ou trabalhada durante sua tecelagem. Há vários e diferentes métodos de estamparia, mas a técnica de uso de blocos de madeira, que serviam como um "carimbo", é a mais antiga

Peça-piloto

Também conhecida como protótipo. Trata-se da primeira versão de uma roupa feita com o tecido com o qual será produzida. É usada para demonstração junto à produção, para aprovação do modelo. Também é usada para realização de diversos tipos de testes ou para servir como referência visual na execução de outras cópias.

Pilotagem / piloto

Amostra de tecido, em metragens menores, solicitada pelos confeccionistas para a confecção de peças piloto e/ou mostruários.

Pilotista

O mesmo que piloteira. É uma costureira altamente especializada, que monta a peça-piloto e define quais processos de costura deverão ser usados na confecção das peças.

Plissado

Efeito de dobra do tecido feito por meio de máquinas específicas

Seda

Fibra natural, produzida pela larva da mariposa popularmente chamada de bicho-da-seda. Sua cultura iniciou por volta de 1725 a.C, e acredita-se ter sido descoberta por uma princesa chinesa. Pelo microscópio, o filamento mostra aparência irregular no sentido diametral. A seda é um filamento contínuo muito fino, forte e elástico e por sua resistência, maciez e finura, é muito valorizada em tecidos de alta qualidade, sendo a seda natural (fios genuínos e sem mistura) conhecida como o tecido mais nobre fabricado pelo homem.

Sob medida

Conceito de peça feita individualmente, sob encomenda, atendendo às exigências específicas de uma pessoa. Apesar de ser utilizado em diversas áreas e segmentos atualmente, originou-se em Londres, no século 17, mais especificamente na Savile Row, quando os alfaiates desenvolviam peças de vestuário exclusivas para seus clientes. Essas peças eram cortadas a partir de um padrão elaborado do zero, de acordo com as medidas do cliente, não sendo usado para nenhum outro. Assim como a alta-costura feminina, controlada pela Câmara Sindical da Alta Costura localizada em Paris, os alfaiates da Savile Row possuem a Savile Row Bespoke Association, instituição que criou padrões para a produção e utilização do termo "bespoke", correspondente ao "sob medida". Esse termo é usado porque os alfaiates se referiam às peças produzidas como "be spoken for..." (está prometido para...), reforçando a exclusividade da mesma para um determinado cliente.

Tecido plano

Estrutura resultante do entrelaçamento de dois conjuntos de fios perpendiculares. No processo feito pelo tear os fios do comprimento (vertical-urdume) entrelaçam-se com os fios da largura (horizontal-trama) compondo o tecido. O cruzamento é chamado de padronagem.

Trama

O conjunto dos fios horizontais do tecido plano, dispostos no sentido transversal do tear, entre os fios do urdume, formam o tecido plano. É a largura da tela.

Urdume

Urdume ou urdidura é uma fibra torcida disposta em conjunto longitudinalmente, pela qual são passados os fios da trama e que resultam no tecido plano. É a estrutura vertical do tecido que dá suporte e resistência à tela.

Zíper

Também chamado de fecho éclair. Aperfeiçoado em meados do século XX, o zíper é composto de duas tiras de metal ou plástico, uma de cada lado da abertura, às quais são presas duas carreiras de dentes de metal que se fecham numa direção e se abrem na outra. Criado pelo engenheiro americano Whitcomb Leonard Judson, foi patenteado em 1893, e aperfeiçoado pelo sueco Gideon Sundback em 1913. Difundiu-se principalmente depois da guerra, quando o aviamento foi utilizado nos uniformes da aeronáutica e marinha dos Estados Unidos. Passou a ser colocado nas roupas em lugar de botões e fivelas para o fechamento de vestimentas. Em 1958, a empresa Éclair foi uma das fábricas de zíperes mais conhecidas e anunciava que seus fechos eram testados 25 vezes antes de ser vendidos.