

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA
CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS**

FLÁVIA NOVAIS DOS SANTOS

**BAIXA COSTURA:
UMA EXPERIÊNCIA DA ESCULTURA VESTÍVEL NO ESPAÇO URBANO**

Cachoeira

2022

FLÁVIA NOVAIS DOS SANTOS

BAIXA COSTURA:

UMA EXPERIÊNCIA DA ESCULTURA VESTÍVEL NO ESPAÇO URBANO

Memorial Descritivo - Trabalho de conclusão de curso de graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Portela

Cachoeira

2022

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA PUBLICAÇÃO DIGITAL -
BIBLIOTECA CENTRAL DA UFRB****1 Identificação do tipo de documento**Tese Dissertação Monografia Trabalho de Conclusão de Curso Memorial Outros **2 Identificação do autor e do documento**

Nome completo: Flavia Novais Dos Santos

CPF: 412.603.058-13

Nº de Matrícula do Curso: 201611375 Telefone: (73) 98232-5806

e-mail: faahnovais@gmail.com

Curso de Pós-Graduação/Graduação/Especialização: Graduação Bacharelado em Artes Visuais

2.1 Título do documento:

Baixa Costura: Uma experiência da escultura vestível no espaço urbano.

Data da defesa: 18/03/2022**3 Autorização para publicação na Biblioteca Digital da UFRB**

Autorizo com base no disposto na Lei Federal nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 e na Lei nº 10.973, de 2 de dezembro de 2004, a Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) disponibilizar gratuitamente sem ressarcimento dos direitos autorais, o documento supracitado, de minha autoria, na Biblioteca da UFRB para fins de leitura e/ou impressão pela Internet a título de divulgação da produção científica gerada pela Universidade.

Texto completo Texto parcial

Em caso de autorização parcial, especifique a (s) parte(s) do texto que deverão ser disponibilizadas:

3. Local Data Assinatura do (a) autor (a) ou seu representante legal**Cachoeira, 22 de março de 2022***Flavia Novais dos Santos***4 Restrições de acesso ao documento**

Documento confidencial?

 Não Sim Justifique: _____

4.1 Informe a data a partir da qual poderá ser disponibilizado na Biblioteca Digital da UFRB:

____/____/____ [x] Sem previsão

Assinatura do Orientador: _____ (Opcional)

Assinatura do Autor: Flavia Novais dos Santos (Obrigatório)O documento está sujeito ao registro de patente? Não Sim O documento pode vir a ser publicado como livro? Sim Não

Conforme Resolução 003/2018 do CONAC, Após a apresentação e aprovação do trabalho, o aluno deverá encaminhar duas copias do trabalho final em mídia digital (em formato pdf) devidamente assinada pela Banca e pelo Orientador para registro no Colegiado do Curso e 1 (uma) mídia para ser encaminhada para a Biblioteca onde o curso funciona acompanhada do termo de autorização para publicação .

FLÁVIA NOVAIS DOS SANTOS

**BAIXA COSTURA:
UMA EXPERIÊNCIA DA ESCULTURA VESTÍVEL NO ESPAÇO URBANO**

Memorial descritivo – Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Colegiado de Artes Visuais, Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, como requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharel em Artes Visuais.

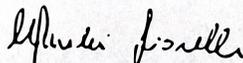
Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos de Almeida Portela

Aprovado em Cachoeira, 18 de março de 2022.

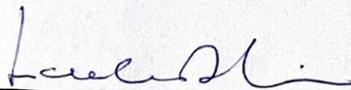
Banca Examinadora



Prof. Dr. Antonio Carlos Portela (Orientador)



(Membro interno)



(Membro externo)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus pelo fôlego da vida que conduz a minha existência aqui na terra.

Agradeço imensamente aos meus pais Luciara Novais e Juracy Novais, responsáveis pela minha formação. Sou grata por todo apoio, pelo carinho, amor e paciência que sempre tiveram comigo. Sem vocês isso não seria possível.

À minha irmã Gabriela Novais, onde sempre tivemos conversas muito motivadoras sobre a importância dos estudos.

Agradeço com muito carinho no coração ao meu namorado Caio Batista, que me ajudou em todos os aspectos e tornou minha passagem por Cachoeira e UFRB muito mais maravilhosa. Aproveito e agradeço também a sua família, Dona Luza, Seu Nilson, seu irmão Higo e sua avó dona Georgina, pelo acolhimento, cuidado e carinho.

Agradeço muito aos meus amigos, por todo o estímulo, cuidado e companhia. Amo muito vocês.

A toda a minha família que sempre torceram por mim, em especial minha tia Marlene, que desde criança me incentivou aos estudos.

Agradeço ao meu orientador Tônico, que sempre foi muito cuidadoso e incentivador ao ministrar as aulas, e tornou a orientação ainda mais prazerosa. Obrigada professor pela paciência.

Agradeço aos meus professores e colegas, por esse tempo de união, prestação, cuidado e muito aprendizado.

E por fim, agradeço a responsável pelo meu desejo a costura e contribuiu com as reflexões fundamentais para a minha formação, a minha avó Erondina Rosa.

RESUMO

O trabalho em questão trata-se de um memorial descritivo que percorre análises, influências e trabalhos que projetaram a concepção artística final *Baixa costura: Uma experiência da escultura vestível no espaço urbano*. Primeiramente se discute a relação da arte e moda, fator primordial para entender seus limites e aproximações. Depois o memorial é construído a partir das influências dessa relação no transcurso de criação dos meus trabalhos durante o meu período acadêmico, onde são abordadas questões da costura/arte têxtil, corpos e espaços urbanos. A terceira parte, entra como um elemento de análise que aborda o conceito de esculturas vestíveis, onde contribui-se para o entendimento dessa definição. E por fim, descreve a experiência artística em foco, que tem como licença poética o conceito construído pela autora, *Baixa Costura*.

Palavras Chaves: Esculturas Vestíveis, Espaços Urbanos, Arte e Moda, *Baixa Costura*.

ABSTRACT

The work in question is a descriptive memorial that covers analyses, influences and works that projected the final artistic conception *Low sewing: An experience of wearable sculptures in urban spaces*. Firstly, the relationship between art and fashion is discussed, a primordial factor to understand its limits and approximations. Then the memorial is built from the influences of this relationship in the course of creation of my works during the academic period, where issues of sewing/textile art, bodies and urban spaces are addressed. The third part enters as an element of analysis that addresses the concept of wearable sculptures, where it contributes to the understanding of this definition. And finally, it describes the artistic experience in focus, which has as poetic license the concept built by the author, *Low Sewing*.

Keywords: Wearable Sculptures, Urban Spaces, Art and Fashion, Low Sewing.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	O CAMINHO DA ARTE E MODA	9
2.1	Ponto de partida: Costura/Arte Têxtil	21
3	PRÓXIMA PARADA: ESCULTURAS VESTÍVEIS	39
3.1	Para além do destino: Baixa Costura	51
3.2	Experiência: Esculturas vestíveis no espaço urbano.	56
4	ALINHAVOS DE PERCUSO	73
	REFERÊNCIAS	74

1 INTRODUÇÃO

Este memorial trata de minhas inquietações e reflexões sobre a relação da arte e moda, que resultou na concepção da escultura vestível no espaço urbano.

Com o advento da arte contemporânea, questões sobre o que é arte passaram a ser cada vez mais presentes e com isso a linguagem da moda/vestuário atravessou espaços que tornam a discussão mais profunda e difusa.

Dentro da hibridização arte-moda, busco investigar seus limites e aproximações na contemporaneidade e experimentar esculturas vestíveis/descosturas nos espaços públicos. Para isso, me aproprio do conceito de esculturas vestíveis e analiso a partir de alguns artistas a estrutura dessa configuração, ou seja, a relação desses exemplos no contexto de processos híbridos arte-moda.

Outro ponto é a inserção poética que tento atribuir às construções dessas esculturas, isto é, o uso do conceito 'Baixa Costura', que traduz/revela o meu sentimento enquanto profissional da costura.

Para isso, as considerações pontuadas aqui vêm também da minha trajetória acadêmica, e discorro neste trabalho as minhas experiências e referências que se tornaram influências para as análises e reflexões.

Início as reflexões – centrais para a formalização da experiência – sobre a junção da arte e moda. Neste tópico busco entender o início dessa relação e compreender, a partir da história da arte e da moda, as intersecções desse desenvolvimento. Trago, mediante pesquisas bibliográficas, referências que contribuíram para a legitimação dessa união, tais quais, a estilista Elza Schiaparelli e o artista Salvador Dalí. Outro exemplo, mais próximo e atual, que personifica de maneira sensível e latente entre essas duas estruturas é o artista Ayron Heráclito com a concepção da obra "Transmutação da Carne", que posteriormente adquire um outro sentido através da vestimenta de carne. As análises apresentadas nessa sessão trazem as ambiguidades, fazendo-se entender que a relação se trata mais de questões propostas do que afirmações.

Já em *Ponto de partida: Costura/ Arte têxtil*, há uma intermediação na conexão existente entre a costura e a arte têxtil, no que diz respeito à Arte Contemporânea, ou

seja, nesse tópico desbrava-se a relação entre a matéria tecido e a técnica de costura como possibilidades do fazer-artístico. Com isso, trago para a discussão as obras de Sônia Gomes e Rosana Paulino, duas artistas negras que colocam pontos de memória e questões sócio-políticas em arranjos atribuídos ao artesanato.

Durante o meu processo acadêmico, acesso possibilidades que transformam as minhas ideias artísticas a partir de vivências anteriores, ou seja, adentro na questão do corpo e da moda como suporte artístico. Com isso, o tópico *Percurso: Corpo/Espaços urbanos* transpõe as exponenciais provocações que essas linguagens podem oferecer. Analiso minhas influências sobre o estudo do corpo, que começa com em um espaço figurativo, explorado depois no espaço físico por meio da performance. Assim, conecto as perspectivas da performance nos espaços urbanos, visto que enxergo esses espaços como meios potenciais para explorar novos olhares.

A sessão três é conferida para a questão da escultura vestível, elemento que investigo baseado em considerações de obras onde se atribui a vestimenta enquanto concepção artística. Para isso, analiso obras de Lygia Clark e *Os Parangolés* de Hélio Oiticica, referências da relação objeto artístico e corpo. Em um viés que carrega o conceito de escultura vestível, reflito sobre a obra *Costumes e Novos Costumes*, de Laura Lima, afim de entender as interconexões existentes nas proposições.

É a partir dessas referências que se baseia a principal justificativa para a elaboração da experiência no espaço urbano na cidade de Cachoeira: aproveitar o caráter transgressor da arte contemporânea, em que sua principal intenção está em suas ações, operações e provocações decorrentes de questões sociais, econômicas ou políticas, pensando em uma experiência artística que busque analisar e refletir misturas de linguagens e materiais não tradicionais, e contribuir com os estudos, a compreensão e até mesmo a legitimação da abrangência cada vez maior em torno dos vestíveis.

2 O CAMINHO DA ARTE E MODA

Porque uma jovem que sonhava em ser estilista decide ter uma formação superior em Artes Visuais? A resposta para essa pergunta é a mesma, apesar de o meu percurso acadêmico ter me levado para zonas de conforto-desconforto.

Quando eu era criança, meu desejo pela inovação era algo latente e a criação era uma forma de materializar objetos diferentes. Ainda na infância tive meu primeiro contato com a costura através da minha avó, quando enxerguei a possibilidade de potencializar a inovação através desse ofício. Um pouco mais madura, entendi que o design de moda era o meu lugar, mas houveram barreiras que me limitaram. O sonho era o mesmo e com os conhecimentos que eu já possuía, me aventurei a cursar artes visuais, pelo exponencial da inovação e criação.

É inquestionável o valor simbólico que as artes têm para a humanidade, além de ser um expoente de intelectualidade e criatividade, existe a possibilidade de uma transferência do pensamento crítico e sensível que através da sua materialidade, faz-se refletir sobre todos os aspectos da existência humana. Também existe um outro fator presente na simbologia da arte: a ideia do belo. Valverde (2019) comenta que “tradicionalmente, a arte foi associada à destreza, a uma certa excelência no fazer, o que levou alguns historiadores a relacionarem a primeira noção de ‘belo’ com o critério derivado do ‘tecnicamente mais bem feito” (Valverde, 2019 p.14).

É com esse posicionamento tradicional do belo nas artes, que se percebe um dos motivos da inserção de atividades do fazer manual, criativo ou intelectual no que poderia ser considerado arte. A moda passa por esse processo, sendo que, até hoje, existem questionamentos se alguns setores da moda são de fato arte. Svendesen (2010) comenta que esta relação acontece com o nascimento da alta-costura no período de 1860, momento em que a moda quis ser reconhecida como arte, já que os estilistas passaram a ser criadores livres, assinando e sendo autônomos em suas criações. Ou seja, muitos estilistas da época já não se reconheciam como costureiros, mas como artistas, como é o caso do estilista Paul Poiret, um dos pioneiros dessa ideia. É importante ressaltar que o reconhecimento de “ser artista” era pessoal, não havendo uma crítica oficial que admitisse a profissão do estilista/costureiro como artista, até porque, a autonomia desses criadores era limitada.

Figura 1: Vestimentas assinadas por Paul Poiret.



Fonte: fashionintime.org

Desde então, a moda vem estreitando cada vez mais os laços com o mundo das artes; porém, não só mais pela ideia do belo, ou seja, “tecnicamente mais bem feito”, mas pelas afinidades sobre a ideia de inovar, refletir ou repensar algo. Dessa forma, percebe-se que muitos estilistas se influenciam por estilos e movimentos artísticos para criar suas peças.

Elsa Schiaparelli, uma das principais estilistas do século XX, absorveu os ideais do movimento surrealista e os transpôs em seus trabalhos. Suas operações eram de caráter tão inovador e sensível ao movimento artístico que para muitos críticos de arte, historiadores e artistas era impossível não associar seus trabalhos com o fazer artístico consolidado naquela época ou até mesmo considerá-la uma grande artista. Martin (1988 apud PRUDENTE, 2018, p. 134) comenta:

Ela acreditava na inspiração e na fusão e na magia das artes como uma fonte de germinação artística. [...] Ela não era uma designer envolvida na evolução dos projetos. Ela era uma artista na tradição mística da inspiração criativa e sua consequência na arte. Uma visionária, ela tocou roupas com a capacidade de ser arte. Nem costureira nem designer, Schiaparelli deu às roupas a emancipação romântica e inventiva para se tornarem-se ainda mais arte do que o vestuário. (MARTIN, 1988, p.207, tradução nossa apud PRUDENTE, 2018, p.134)

Schiaparelli comenta em sua autobiografia o quão importante foi sua relação com os artistas do movimento para a construção de seus trabalhos, já que características da moda 'comercial' não a agradavam, o que a fez ressignificar para si o que era desenvolvido pelo movimento artístico vigente e criar peças de vestuário. A

estilista era amiga de um dos artistas mais característicos e aclamados do movimento, o espanhol Salvador Dalí e juntos construíram alguns trabalhos dessa metamorfose, que ficou conhecida como arte-moda. O artista surrealista contribuiu com o desenvolvimento de algumas roupas para coleções da estilista, sendo a coleção *Circus* uma das principais, na qual Dalí estava diretamente ligado ao desenvolvimento de duas peças de roupas, *Skeleton Dress* e *Tears Dress*, as únicas peças que se diferenciavam do caráter alegre da coleção.

Figura 2-Vestido assinado por Elsa Schiaparelli inspirado no movimento surrealista.



Fonte: Wepick.com.br

Figura 3- Skeleton Dress, vestido assinado por Schiaparelli e Salvador Dalí.



Fonte: www.modadesubculturas.com.br

Figura 4- Tears Dress, vestido assinado por Schiaparelli e Salvador Dalí.



Fonte: collections.vam.ac.uk

Se por um lado Schiaparelli e outros estilistas se influenciaram com os movimentos artísticos, outros artistas também aproveitaram os aparatos da moda para poder criar suas obras.

O período das vanguardas europeias é caracterizado pela quebra de cânones tradicionais, ou seja, é um momento de inovação inspirada nos avanços tecnológicos e industriais, difusão de outras técnicas artísticas e atribuições para novos comportamentos. É a partir desses sentimentos que inclui o próprio questionamento sobre as instituições e sistema da arte, que objetos do cotidiano começam a ser introduzidos como obras de arte, incluindo a vestimenta. Costa (2011) afirma: “Em quase todos os movimentos de vanguarda foi sensível uma forte interação dos artistas com a vestimenta, explorada em suas possibilidades plásticas, performáticas, ou de provocação, conforme as características de cada grupo” (Costa, 2011, p. 37).

Salvador Dalí foi um dos artistas que explorou a vestimenta como uma expressão artística. Integrante do movimento surrealista, o grupo tinha como propósito artístico as ideias psicanalíticas de Freud, baseado no funcionamento real da mente, isto é, transfigurar o poder do inconsciente, dos sonhos e da imaginação, condenando bases lógicas, racionais e morais.

Figura 5- Vestido produzido por Salvador Dalí.



Fonte:masp.org.br

Um dos seus trabalhos com a vestimenta é *Costume do Ano 2045*, um vestido desenhado pelo artista e confeccionado pelo costureiro russo Karinski. A roupa foi

feita com um tecido jérsei de seda azul, é um modelo drapeado e com volumes na área do quadril e chama atenção pela certa estranheza de um 'busto' abaixo da cintura, sendo destacada por pérolas. O vestido é acompanhado de uma muleta vermelha. Atualmente a obra faz parte do acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Outro momento em que a arte e moda se encontram é com *Environments*, uma experiência inédita apresentada pelos surrealistas no vernissage da Exposição Internacional Surrealista de 1938 em Paris. Essa experiência artística consistia em um grupo de manequins vestidos que ficavam em um corredor portando uma placa com algum comunicado. Cada manequim era assinado por um artista, sendo o manequim de Dalí desenvolvido em parceria com Elsa Schiaparelli, em que a estilista criou um cachecol, inspirado em uma peça peruana, chamada *Chullo*. É após esse fato que Prudente (2017) conclui que: “A partir dessa obra, temos a primeira criação em conjunto no campo da arte entre Dalí e Schiaparelli, uma das relações entre arte e moda mais famosas do modernismo” (PRUDENTE, 2017, p. 551). Foi notória esta relação, não só por se tratar de uma parceria entre artista e estilista, mas pelo fato de a obra ter influenciado pessoas que consumiam tendências de moda.

Além do movimento surrealista, outros movimentos artísticos trabalharam e ressignificaram o conceito de vestuário, como, por exemplo, o futurismo, dadaísmo e o orfismo.

Este último movimento artístico citado teve influências do cubismo e experimentaram a expressividade das cores e as formas não representacionais. Uma das participantes, Sonia Delaunay-Terk, propôs a experimentação dessas cores e formas através de objetos do cotidiano e da vestimenta.

Sobre essas experiências, em linha gerais, Costa (2009) comenta que Delaunay-Terk utilizava novos materiais, estampas inéditas, e principalmente vestia - ou fazia vestir - trajes que criava e denominava “pinturas vivas”, mostrando seu empenho pela projeção no espaço de formas, cores, texturas e suas transformações no espaço pelos movimentos do corpo. Ideias que interseccionam com a obra de Hélio Oiticica, *Os Parangolés*.

Figura 6- Vestimenta e pintura produzidas por Sonia Deulanay-Terk.



Fonte:2luxury2.com

Porém existe um valor significativo para relacionar o movimento surrealista dentro do âmbito arte-moda neste memorial.

A minha primeira expressão artística no contexto acadêmico teve como tema loucura. No segundo semestre, no ano de 2017, cursei a disciplina obrigatória Sociologia da arte, ministrada pelo professor Sílvio Benevides, onde o intuito da matéria era discutir as influências sociais na arte. Reverberando essas questões, loucura foi um tema proposto para criarmos/ expressarmos sobre o assunto.

Criei uma experiência artística que consistia em um desfile-performance. O conceito do trabalho era associar o assunto loucura com o movimento surrealista. Justifico essa ideia em um rascunho do memorial da obra. Cito: "O desfile com o tema loucura, traz como referência o Surrealismo: as ideias inerentes ao subconsciente, sonhos e fantasias. Na psicanálise, o ser louco faz parte do ser humano no estado subconsciente, logo, o ser que demonstra (loucura) é aquele que não resistiu à luta." Ou seja, "aqueles que não resistiram à luta" são aqueles que não absorveram preceitos da razão, moralidade ou cultura.

Para essa concepção, criei trajes fora de moda, mais do que isso, criei vestimentas que aparente ou culturalmente não tinham nexos. Aproveitei esses fatores para desenvolver algo orgânico, sem estudo de modelagem, cores ou estruturas

corporais. Utilizei retalhos de tecido e costurei uma emenda na outra, até estabelecer um ponto final. O ponto final foi o momento onde eu já estava cansada.

Com o ato do desfile-performance, houve uma quebra de expectativas daqueles que estavam assistindo. Além dos modelos performarem com roupas estranhas, os mesmos esboçaram reações consideradas sem lógica, como gritos, gargalhadas e escoriações. Este trabalho, foi o único que apresentei em forma de desfile e com o decorrer do tempo, entendi enquanto o desenvolvimento das minhas primeiras esculturas vestíveis.

Quando se analisa aspectos do vestuário na história da arte, percebe-se que desde o nascimento da moda, houveram artistas que retrataram esse campo de maneira indireta, — por ideias, exposições, sugestões e experimentações— porém é com a arte contemporânea que o vestuário é abordado de maneira direta, ou seja, o vestuário como suporte ou obra de arte. Também é no período contemporâneo que as criações de moda ficam mais inovadoras e provocadoras, potencializando a sinergia entre arte e moda.

Com essa relação mais acentuada no campo da moda, Svendsen (2010) cita sobre as “roupas conceituais” estilo que surge nos anos 1980 quando “[muitas] roupas foram desenhadas com as costuras do lado de fora, o que pode ser comparado à tendência na arte moderna a acentuar a materialidade da obra, por exemplo, deixando os traços a lápis claramente visíveis na pintura” (SVENDSEN, 2010, p. 92). A partir desse exemplo e todas as inovações que a moda estava construindo, Svendsen (2010) conclui que muitos estilistas estavam usando estratégias normalmente usadas na arte contemporânea, sendo essas roupas mais apropriadas a galerias e museus do que realmente a serem usadas.

Em um contexto brasileiro, existe uma situação muito notória daquilo que Svendsen (2010) comentou sobre roupas mais apropriadas a galerias e museus do que realmente a serem usadas. A costura do invisível foi um desfile/performance do estilista e artista Jum Nakao, que aconteceu em 2004. Foi um acontecimento onde diversas linguagens estavam inseridas, — moda, performance, fotografia, música etc — tendo como ponto de provocação as roupas feitas de papel vegetal. O auge do desfile aconteceu quando as modelos rasgaram as roupas que estavam vestindo. Com base neste desfile, entende-se que a principal intenção não era de mostrar uma

coleção para vendas, mas de questionar o sistema da moda que torna a própria moda algo passageiro.

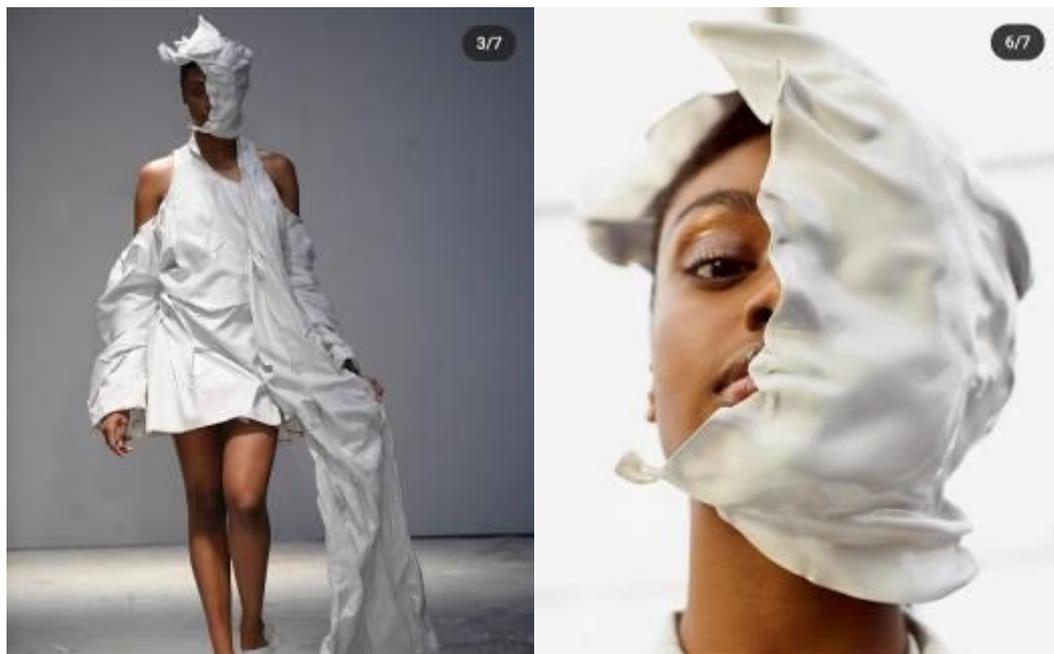
Figura 7- Desfile *A costura do invisível* de Jum Nakao.



Fonte: jumnakao.com.br

Se surgem questões de que determinados vestuários podem ser considerados arte por seu caráter reflexivo ou expressivo, também existem vestuários que adentram a fronteira arte-moda por seu caráter não funcional. Em minhas interações virtuais, recebo imagens de moda conceitual que fazem parte desse ciclo. Destaco o exemplo de uma coleção que aconteceu em Londres no ano de 2016. Na legenda das imagens é citado que a coleção de roupas faz parte de uma criação de Gayane Arzumanova, Beth Wilson e Yui Jiang. A provocação dessas roupas é acentuada por conta do material utilizado, que aparenta ser acrílico e conseqüentemente pela modelagem desenvolvida para dar forma a vestimenta, que assemelha a uma escultura. Toda a concepção é percebida visualmente como uma escultura de gesso introduzida no corpo.

Figura 8- Desfile de moda produzido por Gayane, Beth e Yui.



Fonte: Instagram/roarvale

Outra consideração sobre as aproximações dessas linguagens, são duas vestimentas feitas com mesmo material e com mesmo propósito: provocar um sentimento reflexivo através de problemas histórico-sociais. Entretanto, apesar das semelhanças, essas vestimentas foram feitas para serem usadas e aplicadas em universos diferentes. A primeira vestimenta se trata de uma concepção artística do artista baiano Ayrson Heraclito, intitulada *Transmutação da carne*. A obra de caráter múltiplo e sensível consistiu em uma performance onde artistas-performers usavam trajes feitos de carne de charque, consistindo em um sentido metafórico ao corpo escravizado. Em suas palavras:

[...] A utilização da carne sinaliza para questões que não podem ser tratadas utilizando apenas o recurso da representação. A carne utilizada é uma carne culturalmente informada pela população do nordeste brasileiro: a carne de charque. Ela, por si, nos diz sobre a comida, isto é, o alimento significado por aqueles que o transformam em hábito alimentar. O hábito do consumo da carne de charque, por seu turno, remete a temáticas próprias do nosso universo cultural como a seca, a fome, a comida pouca. A carne desidratada e salgada que não apodrece facilmente, que pode ser parcimoniosamente utilizada pelas populações pobres do nordeste brasileiro. (AYRSON HERÁCLITO em: <https://vimeo.com/516814856>)

Este processo artístico e também ritualístico, propõe como comentado pelo artista, uma energia transformadora e revolucionária que afasta os fantasmas do período escravocrata.

De caráter polissêmico, a obra de Heráclito desbrava outra condição: a vestimenta enquanto intervenção política em um evento de moda. Apresentada no Barra Fashion 2000, o artista propôs uma desconstrução das expectativas esperadas sobre um desfile de moda e inseriu roupas de caráter provocador, que traduziam muito bem a relação entre arte e moda.

É possível desbravar várias reflexões sobre esse momento e principalmente sobre vestimenta. Quando vejo essas indumentárias de carne de charque em um corpo negro, e reflito sobre as provocações de *Transmutação da Carne*, lembro automaticamente da canção 'A carne' de música composta por Seu Jorge, Marcelo Yuca e Wilson Capellette, interpretada por Elza Soares, onde o refrão diz "... a carne mais barata é a carne negra".

Desse modo, as vestimentas e a intervenção no Barra Fashion 2000 são percebidas por mim, como uma ironia à indústria da moda, que evidencia a preferência pela mão de obra 'mais barata' para poder gerar mais lucros.

A outra vestimenta, também feita com carne, foi criada pelo estilista Franc Fernández para ser usada por Lady Gaga em uma premiação musical. O propósito da cantora com a vestimenta era protestar contra a política militar dos Estados Unidos em relação à sexualidade. Atualmente a indumentária se encontra no museu *Rock And Roll Of Fame*, instituição dedicada a preservar momentos históricos de artistas ligados à música.

Figura 9- Ensaio- performer com roupa feita de carne de charque, de Ayrson Heráclito.



Fonte: Imagem cedida pelo artista.

Figura 10- Ensaio- modelos com roupa feita de carne de charque, de Ayrson Heráclito.



Fonte: Imagens cedida pelo artista.

Figura 11- Lady Gaga vestindo roupa de carne no MTV Vídeo Music Awards.



Fonte: <https://veja.abril.com.br/>

Sendo uma pessoa que trabalha dentro do ambiente da moda, a maioria das minhas referências e inspirações vêm através deste meio. Me deparar com concepções de moda que são criadas para habitar um corpo e exploram pontos não convencionais, é uma forma de retrabalhar e repensar possibilidades de uma inserção material capaz de potencializar o estado sensível e autônomo no trajeto criativo. Por outro lado, tenho conseguido enxergar na arte contemporânea possibilidades de materializar e propor este estado. Talvez ainda mais de maneira provocativa e reflexiva.

2.1 Ponto de partida: Costura/ Arte Têxtil

Como pontuado no início do tópico O caminho Arte e Moda, a costura é uma influência que tenho em minha vida e, em consequência, levei para o espaço acadêmico. Apesar de eu utilizar a técnica da costura, sobretudo nos trabalhos com a

vestimenta, estar inserida no ambiente da costura de maneira ancestral me ofereceu outros conhecimentos e habilidades de operação artesanal, como, por exemplo, o bordado, o crochê entre outros.

Entendendo essa diversidade de fazeres que permeia um conjunto simbólico e cultural, me adentrar nessas especificações na esfera artística, auxiliou grandemente para as reflexões, enquanto mulher negra exercendo uma atividade desvalorizada. Com isso, o objetivo deste tópico é imergir nessas referências artísticas que utilizam da técnica da costura e da arte têxtil, fatores que contribuíram em especial para a concepção artística pessoal: *Baixa Costura: Uma Experiência Das Esculturas Vestíveis nos Espaços Urbanos*.

Uma das questões que atravessa meus trabalhos artísticos são a falta de valorização com as profissionais da costura, e saliento o gênero por serem majoritariamente as mulheres a ocuparem esses cargos. Diante a minha imersão de informações sobre arte têxtil e arte da fibra, percebi que a desvalorização dessas operações não é algo atrelado somente à indústria da moda ou artesanato, mas para o próprio circuito artístico essas práticas podem ser consideradas “arte menor”.

Existe um conjunto de fatores para esse desmerecimento, o principal deles é o fato dessas atividades serem associadas ao trabalho feminino e o outro, por serem execuções atrelados ao doméstico, funcional, decorativo ou puramente técnico. Aspecto afirmado pela pesquisadora na área da arte têxtil Oliveira (2020), onde conclui:

No âmbito da historiografia da arte, provoca certos tensionamentos teóricos ao trazer à tona discussões acerca do “trabalho feminino” e das chamadas artes menores, categorias procedentes dos problemas discursivos que moldaram o conceito de arte na perspectiva renascentista a partir de ideias como genialidade artística e a primazia do pensamento sobre aprendizado da técnica, impedindo a equidade na formação e reconhecimento de mulheres e artesãos com relação aos artistas. (OLIVEIRA, 2020, p. 77)

Durante a minha mobilidade acadêmica, feita no segundo semestre de 2019 na Universidade Federal De Minas Gerais, tive a oportunidade de cursar a disciplina Arte da Fibra I, ministrada pela professora Joice Saturnino, onde discussões acerca dessas questões foram aprofundadas. A matéria foi dividida em três tópicos, sendo elas: tecelagem, cestaria e papel.

O processo das aulas tinha como principal objetivo o ensino da técnica, e através dela e do seu manejo, reflexões, memórias e processos criativos,

reafirmaram-se a potencialidade dessas operações simbólicas. O tecer, costurar, ou qualquer confecção dessa união tradicional, revela uma história de resistência que está além da ideia material. Sendo isto, a própria potencialidade desse fazer se revela na narrativa pessoal ou interpessoal que permeia essas construções ancestrais.

A partir desses questionamentos sobre tecnicidade, compartilho do pensamento do artista Hélio Oiticica quando refletiu sobre a pintura, que traduz muito bem essa relação/sensação, onde ele diz: “Toda arte verdadeira não separa a técnica da expressão; a técnica corresponde ao que se expressa a arte, e por isso não é algo artificial que se ‘aprende’ e é adaptado a uma expressão, mas está indissoluvelmente ligada à mesma” (OITICICA, 2006, p. 83). Ou seja, Oiticica comenta que não existe o puramente técnico, pois todo técnico carrega uma expressão, podendo ser uma ligação transcendental.

Durante essas aulas, permiti operar os objetos de forma orgânica, queria criar um objeto que refletisse mais sobre o processo da prática do que a criação partindo de um conceito. O resultado do tapete, das cestarias e das folhas de papel não foram satisfatórios para mim imagetivamente, por outro lado, me dou como satisfeita por ter construído algo que narra e registra uma trajetória e memória do meu período durante a mobilidade.

Figura 12- Tapete tapeçaria confeccionado na disciplina Arte da Fibra I, Flavia Novais. 2019.



Fonte: acervo pessoal da autora.

Todo o meu processo para a construção desses objetos, que permanece para além desse período, tem influências de artistas que executaram trabalhos de forma semelhante. Deste modo, o aspecto da relação do orgânico, intuição e memória me fazem lembrar do processo criativo da artista mineira Sonia Gomes, conhecida pelas esculturas têxteis.

Meu primeiro contato com os trabalhos da artista, aconteceu em uma viagem de campo para São Paulo em janeiro de 2019, oferecida pela professora Emi Koide, onde fomos para vários museus. Um deles foi o MASP, onde estava acontecendo a exposição individual da artista, com a curadoria de Amanda Carneiro. O título da exposição: *Ainda assim me levanto*, que faz referência ao poema “*Still I Rise*” da escritora e ativista Maya Angelou (1928-2014).

Tivemos a visita guiada pela própria curadora da exposição, relatando ser uma exposição com muitas especialidades, primeiramente por se tratar da primeira exposição do MASP onde se tinha a curadoria de uma mulher negra, com uma artista negra. O outro fator é a exposição ter acontecido na casa de vidro, espaço projetado pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi e construído no período de 1950 e 1951, ambiente que permaneceu por muito tempo fechado.

As esculturas têxteis da artista se caracterizam por conjunto de retalhos de tecidos com variadas texturas e objetos do cotidiano que não possuem mais valor, como, por exemplo: arames, sacos, papelão, gaiolas e outros, unidos pela costura, torções e nós, formalizando uma matéria de memórias afetivas.

Na exposição *Ainda assim me levanto*, as obras de Gomes eram inéditas e se especificavam pela união de tecidos, galhos e troncos, materiais que referenciavam a série da mostra chamada *Raiz*.

Ter contato com essas esculturas e as histórias acerca do processo criativo da artista foi um divisor para os meus processos artísticos. Sentir um conjunto que remete lembranças da minha relação com minha avó e vê-las em outras formas e estéticas, e acessá-las em um espaço importante de difusão artística foi fundamental para potencializar minha relação enquanto artista que trabalha com tecidos e costura.

Figura 13- Escultura têxtil de Rosana Paulino no MASP.



Fonte: sp-arte.com

Figura 14- Vista panorâmica das esculturas têxteis no MASP.



Fonte: masp.org.br

Durante esta viagem, também tive a oportunidade de conhecer os trabalhos da artista Rosana Paulino, com produções ligadas à arte têxtil e memórias. A exposição individual da artista chamada *Rosana Paulino: A Costura da Memória*, com a curadoria de Valéria Piccoli e Pedro Nery, aconteceu na Pinacoteca de São Paulo e reuniu mais de 140 obras produzidas pela artista desde o início da sua vida artística.

As obras de Paulino têm como aspecto fundamentador inquietar os problemas étnico-raciais existentes na sociedade brasileira, principalmente dando ênfase à posição da mulher negra.

Destaco a obra *Parede da Memória* (1994-2015) constituída por 1500 “patuás”, feitas de tecido e bordadas nas laterais, em que cada patuá contém uma fotografia de família. A concepção artística propõe uma reflexão sobre a invisibilidade das pessoas negras, que têm seus nomes esquecidos na história do país. Novamente, esta obra é recebida por mim esteticamente de maneira muito familiar e sensível, por retratar pessoas negras em fotografias com aspecto de registro antigo e também por ser fixada em um objeto de tecido.

Figura 15- Obra *Parede da memória*, Rosana Paulino.



Fonte: istoe.com.br

Outra obra de caráter têxtil é *Bastidores* (1997), composição feita de bastidor, tecido, linhas e fotografias de mulheres negras. Esta obra representa um conjunto de críticas sobre a marginalização da mulher negra ligada aos trabalhos precarizados aos quais elas estão associadas, sendo percebida de maneira poética assim como é compreendido pela composição têxtil. Visualizar imagens de mulheres negras, impressas em tecidos, emolduradas e tensionadas pelo bastidor, onde seus olhos e bocas estão costuradas, foi sentida por mim durante a exposição à multipotencialidade que a técnica artesanal pode obter ao narrar, registrar ou criticar uma história. Sobre os materiais utilizados na obra, a artista comenta:

Dentro desse pensar, faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. Objetos banais, sem importância. Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição de mundo. [...]. Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Ele tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca. (PAULINO, 2012)

É significativo perceber, a relação das escolhas dos materiais feita por Sonia Gomes e Rosana Paulino, onde as próprias artistas constroem uma importância em objetos de pouco valor. E dão sentidos que, para mim, transcendem qualquer propósito imaginado.

Figura 16- Obra *Bastidores*, Rosana Paulino.



Fonte: revistacontinente.com.br

Dito isto, esse conjunto de obras que foram citadas tornou-se uma grande referência para a concepção artística que dá o título a esse memorial, visto que a intenção das esculturas vestíveis é provocar uma inquietação com a falta de valorização de nós, profissionais da costura e utilizar do material que está relacionado a essa operação.

2.2 Percurso: Corpo/ Espaços Urbanos

As temáticas 'corpo' e 'espaços urbanos' entram neste tópico unidas porque fazem parte de uma transformação e afirmação em meu desenvolvimento artístico. Apesar de serem elementos com significados extremamente diferentes, um é inerente ao outro. Na arte, essas unidades se relacionam com o propósito de expandir novas possibilidades artísticas, de modo que reafirmam a insatisfação com o sistema da arte.

Pensar a vertente do corpo como suporte artístico, sendo ele expressado nos espaços urbanos, tem como uma das características provocações e reflexões aos costumes sociais e/ou políticos. Pontuo dois exemplos que expressam bem essa relação.

O primeiro exemplo se trata da intervenção artística do artista Flávio de Carvalho (1988-1973), considerado o precursor da performance no Brasil. Denominada *Experiência n°3*, Carvalho performou em 18 de outubro de 1956 nas ruas da cidade de São Paulo e escandalizou o público ao usar uma saia e prototipar como uma possibilidade de roupa masculina. Essa e outras performances que o artista fez fazem parte de um posicionamento da curadora Vanessa K. Davidson (DAVIDSON, 2019, p. 22-23):

Ele foi o primeiro artista brasileiro a posicionar o corpo como construção social, a refletir sobre maneiras como um corpo individual poderia atuar diretamente sobre o corpo social e a explorar a psicologia das inter-relações sociais mediadas pela experiência artística. (DAVIDSON, 2019, p. 22-23)

A consideração de Davidson (2019) reafirma uma das características dessa conexão, que também pode ser percebida na experiência artística de Hélio Oiticica, *Os Parangolés*, concepção que será abordada no próximo tópico.

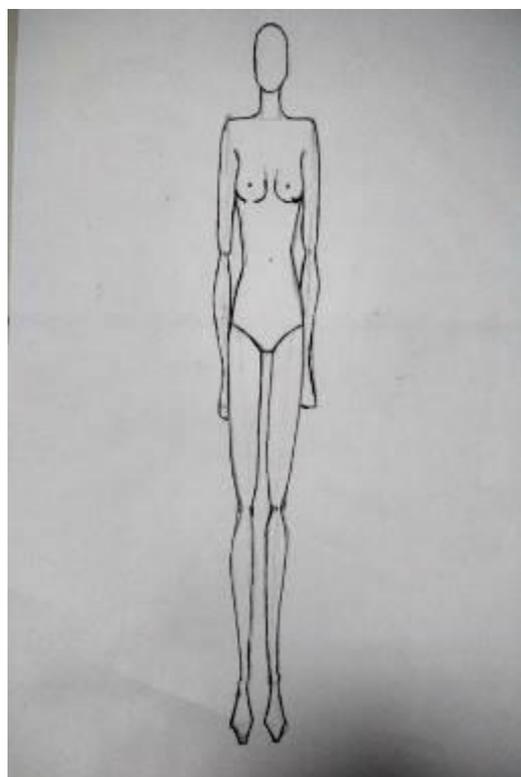
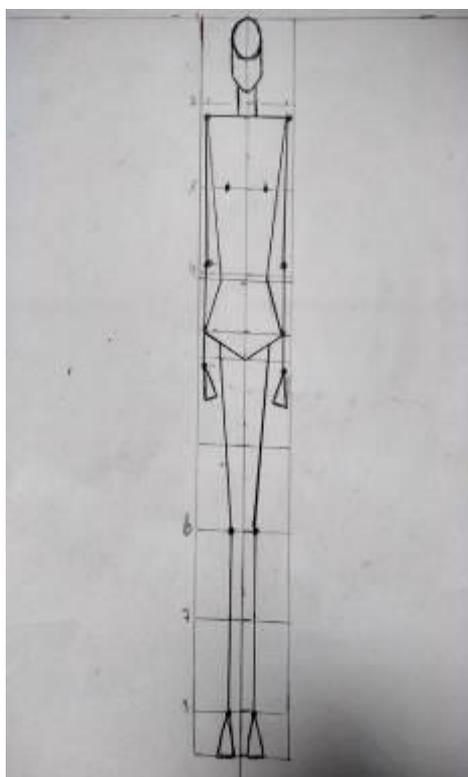
O segundo exemplo, também constituinte desse aspecto, é a obra de Beth Moysés. *Memória do Afeto* foi a primeira performance coletiva da artista, exibida no dia 25 de novembro de 2000, Dia Internacional da Não Violência contra a Mulher. Cento e cinquenta mulheres caminharam pela Avenida Paulista (São Paulo) trajando vestido de noiva, peça atribuída ao universo feminino, e um buquê de flores. No decorrer da caminhada essas mulheres despetalaram as flores e ao final se concentraram na praça Oswaldo Cruz para enterrar o galho com os espinhos.

Com as experiências consideradas até aqui, acredito que elas mostram a firmeza das pontuações propostas, por introduzir de maneira direta e suscetível tais questões.

No meu percurso acadêmico, não tive a oportunidade de trabalhar esses dois aspectos em conjunto, porém com os estudos desenvolvidos, essa relação transpôs o desejo de realizar trabalhos nesta atmosfera, originando o título deste memorial.

Para iniciar, discorro sobre o elemento corpo, estrutura que esteve sempre presente em meu processo criativo. Na infância o que mais gostava de desenhar era a representação das pessoas e no decorrer, passei a criar vestimentas para esses corpos ilustrativos. Já em meu trabalho com a costura, o corpo se tornou ainda mais presente, que se inicia com a construção figurativa da roupa, passa para o processo de modelagem e confecção. Todos esses fatores contribuíram para as minhas provocações artísticas.

Figura 17- Estudo de croqui de moda.

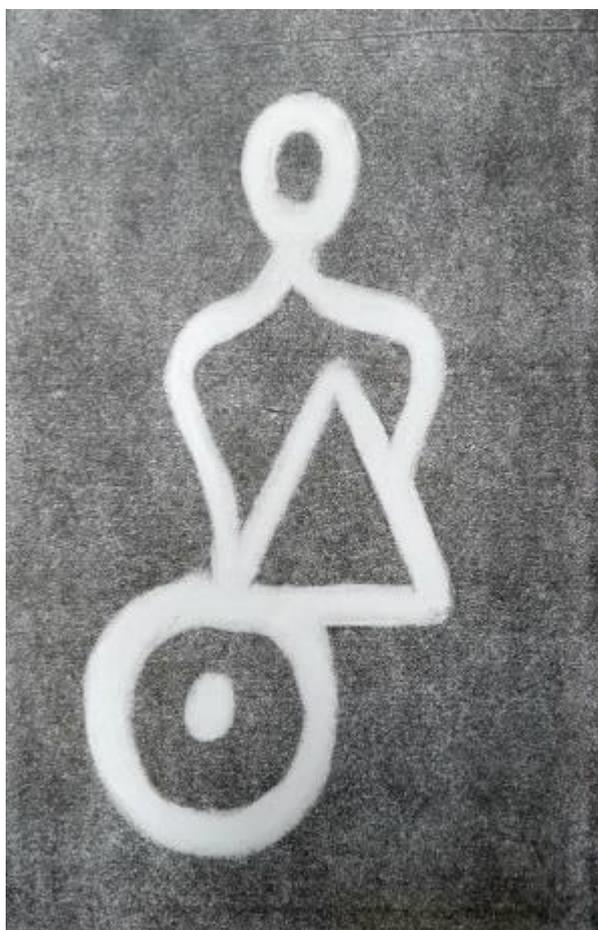


Fonte: Acervo Pessoal da Autora.

Antes de pensar o corpo como suporte da obra, meus primeiros trabalhos artísticos desenvolvidos na academia foram os corpos figurativos. Como uma pessoa que teve sempre o costume de desenhar corpos canonizados pelo sistema da moda, tive dificuldades de abandonar técnicas de estilo referente a essa estrutura corporal. Porém, com os estudos sobre a história da arte e entendendo todas as problemáticas sobre a padronização de corpos na indústria da moda, surgiu o interesse em desconstruir esses corpos e pensar possibilidades inspiradas em movimentos artísticos modernos e contemporâneos.

As experimentações do corpo representativo ocorreram principalmente na disciplina *Técnicas e Processos Artísticos III* com ênfase em gravura, ministrada pelo professor Antônio Carlos Portela. Os primeiros ensaios, foram com a técnica de monotipia, que possui a manipulação e a impressão mais simplificadas, com isso, a possibilidade de explorar a figura do corpo com estilos mais orgânicos e menos estruturados tornou-se mais fácil.

Figura 18- Gravura Monotipia, Flavia Novais, 2019.

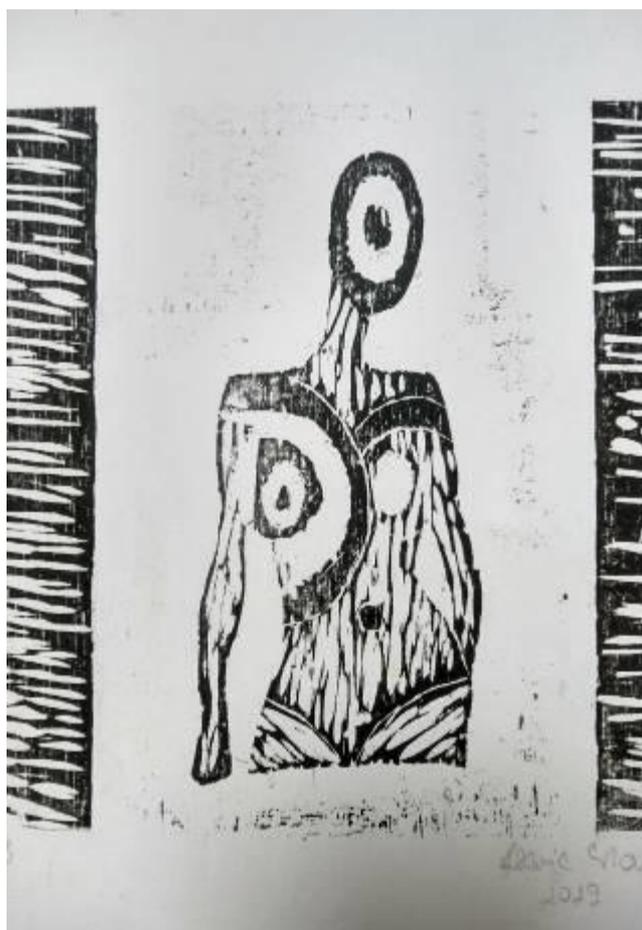


Fonte: Acervo Pessoal da Autora.

Para essa gravura, pensei em construir um corpo híbrido, que misturasse o tronco com formas geométricas. O corpo humano possui membros com variadas formas e detalhes nesta construção figurativa, lançando mão de uma estética mais minimalista e orgânica.

Na técnica de xilogravura, por ser um método que exige mais habilidade no processo de gravação, por utilizar a madeira como matriz, optei por construir desenhos/ corpos, com formas mais canonizadas. No entanto, o entorno da figura também revela o corpo híbrido, mistura de corpo humano e corpo estranho. A justaposição de texturas configura a forma corporal, sem necessidade de desenhar o contorno, e as manchas gráficas de riscos e ranhuras se ampliam nas margens da composição. Assim, pernas, seios, cabeça e ventre se conformam em detrimento dos movimentos contrários dos traços e texturas, configurando cada parte do corpo.

Figura 19- Xilogravura, Flavia Novais.



Fonte: Acervo Pessoal da Autora.

A seguinte impressão, se trata da técnica de serigrafia, que a meu ver se tornou a mais contemplativa de se fazer. Para este corpo, propus uma vestimenta que possui uma grande significância para a minha marca de roupas *Artropi*, sendo este o quimono. Explorou-se a precisão da técnica de serigrafia oferecida para dar forma e contorno da figura. A imagem nos remete a uma prancha de desenho de um *look* para uma coleção de moda, mas desprovida de detalhes ou cores para dar ênfase mais à ideia conceitual do que à figuração de um *look* em si.

Figura 20- Serigrafia, Flavia Novais 2019.



Fonte: Acervo Pessoal da Autora.

Por último, a imagem abaixo se trata da técnica linóleo, onde também é construído um corpo vestido. Para esta gravura, pensei em uma vestimenta que se

assemelha com a ideia de capas, mais precisamente a estrutura da obra *Os Parangolés*, de Hélio Oiticica, onde foi explorada a ideia de movimento que pode ser percebido na calda do vestido, em conjunto com a união das cores amarelo e vermelho.

Figura 21- Linóleo, Flavia Novais 2019.



Fonte: Acervo Pessoal da Autora.

A relação dessas gravuras está na imobilidade dos corpos, concluindo um encadeamento do costume em desenhar corpos a partir da estrutura de construção de um croqui de moda como mostrado na figura 17. Mesmo tendo a intenção de propor

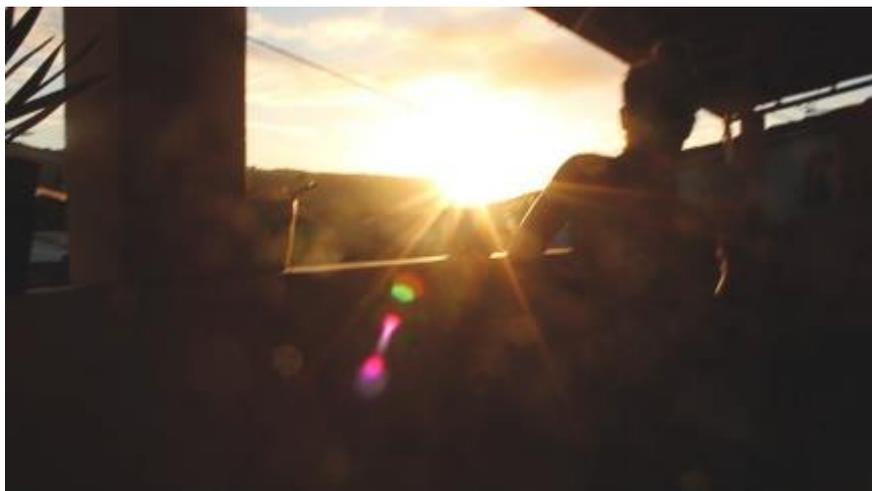
a ideia de movimento na vestimenta da última imagem, suprime-se a ideia de perspectiva espacial. É através da ideia de espaço e percepção que muitos artistas da arte contemporânea vão deslocar as experiências representativas para o espaço concreto, permitindo a experiência do sentimento cognitivo. Sobre isso Villaça diz:

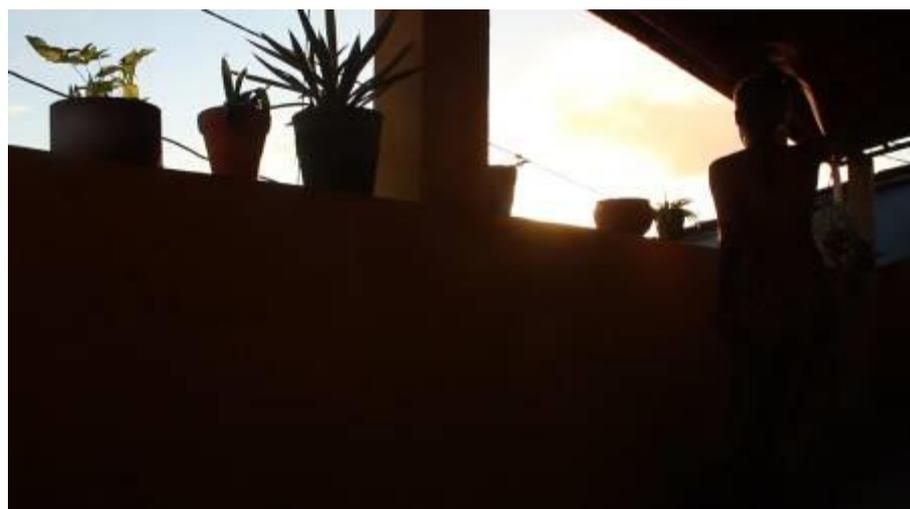
Perceber que a nossa fisiologia, nossa experiência e nossa presença são cruciais em relação ao conhecimento, tem como consequência a torção do espaço cognitivo. Rompe-se a perspectiva linear que o mantinha exterior e imóvel. Deste ponto de vista, o conhecimento implica interação, relação, transformação concomitante do sujeito e objeto e questionamento da percepção. (VILLAÇA, 2016, p. 58)

Com isso, dirijo-me para as experiências, na qual minhas produções corporais ganham movimentos a partir da linguagem da performance.

Em *Técnicas e Processos artísticos IV*, ministrada pelo professor Ayrson Heráclito, trabalhamos fundamentos da performance, desta forma, o meu corpo físico adquire a estrutura do ato artístico. As imagens a seguir, mostram fragmentos do vídeo performance *Sem Título* em que experimento os movimentos do meu corpo através da dança.

Figura 22- Frames do vídeo performance.



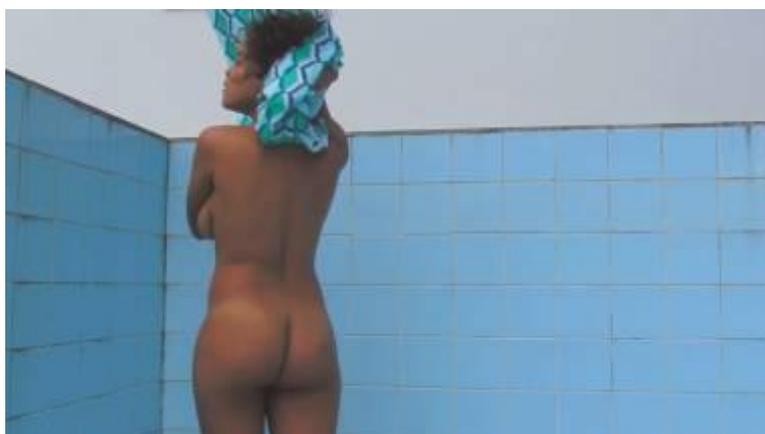


Fonte: Acervo Pessoal da Autora.

Sendo essas imagens, uma das primeiras experiências gravadas em que coloco o meu corpo físico como proposição artística, propus explorar um ato espontâneo presente em minha trajetória criativa: a dança. Normalmente tenho costume de dançar sozinha e em frente ao espelho, dito isto, esse vídeo performance pode ser considerado como uma experiência de autoconhecimento, porque a partir da imagem mediatizada, decodifiquei outras perspectivas sobre o meu corpo em movimento.

Outra experiência que apresento, é o vídeo performance, que também revela o interesse de me observar em um ato cotidiano, que neste caso é o banho. Nesta performance busquei inserir elementos conceituais, em que a água é representada pelo tecido azul e verde marinho e o ato de “tomar banho” em uma piscina sem água.

Figura 23- Frames vídeo Performance.



Fonte: Acervo Pessoal da Autora.

Em consideração às imagens apresentadas, observa-se que meu corpo se manifesta de costas (o que é constatável nos vídeos de performance em questão). Com isso, presumo que este ato pode estar relacionado ao espaço, sendo este um ambiente privado, sem o apelo de interação com o fruidor, somando-se ao fato desses atos serem íntimos, o que poderia ocasionar certa introversão se fossem expostos literalmente.

Pode-se dizer que o ato de performar (nas artes visuais) está intimamente ligado aos espaços. Isso porque a performance se utiliza da comunicação corporal, e como dito no início do texto, o corpo é inerente aos espaços. Dessa forma, entende-se que os espaços também transmitem uma comunicação, que através dessa comunicação, instintivamente se esboça um comportamento, uma reação.

Na arte contemporânea, os espaços institucionais da arte foram questionados, também por essa falta de aproximação 'sentida de maneira autônoma', ou seja, de uma experiência artística que conecte o artista e a obra com o observador. Até porque entende-se, que museus e galerias tem um código de comportamento específico, ocasionadas por conceitos espaciais aderidos, como por exemplo o conceito de 'cubo branco'. Dessa forma, a partir dos anos 1960, artistas começaram a explorar os espaços urbanos, como manifestação/intervenção artística, momento que é caracterizado pela crítica sócio-política-cultural.

Os espaços urbanos se transformam nessa força de reflexões e visões, ocasionadas pelos avanços tecnológicos e midiáticos, onde a relação e costumes se tornam pontos questionadores. A partir dessa ideia Rezende e Bredan (2015) afirmam que, " Não mais contemplativo de um objeto único, este observador que circula nos grandes centros, é formado pela convergência de espaços, tecnologias e imagens; capaz de acessar múltiplas e sobrepostas visões de mundo em constante. " (REZENDE, BREDAN, 2015, p.22). A partir disso, os espaços urbanos/ públicos se tornam um instrumento artístico para se relacionar, questionar e provocar, de maneira conjunta artista e participante, transformações e costumes que são refletidos nesses espaços de aderência coletiva.

Cito uma manifestação artística que reflete essas condições sociais e espaciais da artista Renata Felinto, intitulada *White Face and Blonde Hair*. Na ocasião, Felinto provocou, através da performance, questionamentos sobre apropriações em um viés colonial. Deste modo, enquanto artista preta, Felinto performou transvestida de mulher

branca, ou seja, com cabelo loiro e o rosto maquiado de branco em um espaço considerado o mais caro da cidade de São Paulo, a rua Oscar Freire.

O caráter de crítica colonial é refletido por mim diretamente no domínio do costume, no qual não é habitual pessoas de ancestralidade colonizada, se apropriarem de espaços destinados para pessoas de heranças colonizadoras. Desta forma, a oposição da performance se reflete na própria palavra 'colonizador' que se refere a uma 'permissão' de se apropriar de espaços e costumes ligados ao colonizado. O que fez com que Renata Felinto, se 'apropriasse' da ideia de *black face*.

Os comentários discutidos até aqui têm como intensão considerar alguns aspectos do fazer artístico nos espaços urbanos, sem se aprofundar ou definir por meio de análises, questões conceituais sobre o tema. Considero essas conjunturas como possibilidades e ressignificações do meu fazer artístico.

Com isso, o tópico *Experiência: esculturas vestíveis no espaço urbano* tem como proposição refletir sobre as minhas primeiras experiências que fomentaram a concepção do memorial.

3 PRÓXIMA PARADA: ESCULTURAS VESTÍVEIS

Em conversas com amigos e família sobre minhas produções artísticas, cito alguns trabalhos relacionados a esculturas vestíveis e sempre surge a pergunta “O que é escultura vestível?”. Definir o conceito de escultura vestível é algo que considero complexo, por não ser um conceito difundido em pesquisas e produções artísticas. Porém, o próprio ato deste memorial, é investigar as influências que me fez aderir esse conceito em meus trabalhos, em especial a experiência artística que dá o título a essa pesquisa.

Em todas as minhas investigações relacionadas à vestimenta como obra de arte, dificilmente vejo pesquisadores, críticos de arte, curadores ou artistas, definindo um possível produto artístico como escultura vestível, por isso, não encontrei algo que formalizasse esse conceito. No entanto, é possível conectar várias produções a essa denominação.

Pensar que a escultura vestível é uma ramificação das esculturas tradicionais ou contemporâneas, seria minimizar sua abrangência. Acredito que o próprio nome nasce de uma relação poética para englobar a potencialização da estrutura. Logo, apontarei alguns artistas que me inspiraram a refletir sobre o conceito.

Tendo participado do movimento neoconcreto, Lygia Clark e Hélio Oiticica foram artistas que transgrediram o espaço representativo para o espaço orgânico, centralizando suas ideias na experiência do espectador com a obra e da obra com o ambiente. Assim como acontece na indústria da moda, onde umas das primeiras concepções é a criação representativa da roupa e depois convertida para ser um elemento concreto, os artistas iniciaram a provocação a partir da ideia de transformar o elemento figurativo para algo vivo.

Antes das experiências concebidas como arte/ vida, Clark e Oiticica eram pintores e com o tempo passaram a questionar os limites do quadro, da pintura e do espaço. Transformaram o bidimensional em tridimensional e mais do que isso, permitiram que essas obras se conectassem com o público.

É perceptível a relação poética de ambos artistas, sendo possível perceber essa construção simultânea em seus escritos. Lygia Clark comenta em uma de suas anotações (1957) a nova ressignificação da pintura para ela, ou seja, ela traduz suas obras como pinturas vivas e autônomas nos espaços. De forma semelhante, Hélio

Oiticica (1960) descreve a necessidade da pintura-cor se expressar como um elemento vivo.

O processo criativo de Clark se dava a partir das influências sociais, emocionais e culturais da sua vida, que estavam diretamente ligadas às transformações das suas concepções artísticas. Uma das primeiras experiências artísticas que propunham a interação do espectador com o objeto tridimensional apresentada pela artista foi a série intitulada *Bichos*, esculturas feitas de alumínio com diferentes tamanhos que possibilitavam ao espectador a interação com os objetos. Como já dito, no experimento o espectador introduz uma parte do seu corpo interagindo com a obra de arte, sendo possível, então, presumir que *Bichos* pode ser considerada uma introdução no que se desenvolveu como “experiências vestíveis”.

Figura 24- Obra Bichos de Lygia Clark



Fonte: artishockrevista.com

Já entre 1967 e 1968, Lygia Clark criou '*Máscaras sensoriais*', obra que fazia o participante introduzi-la em seu rosto e viver uma imersão individual que o conectasse com subjetividades do seu próprio corpo. De acordo com Fabbrini:

As máscaras sensoriais não fixam personagens-tipo que exprimem sensações determinadas para um público passivo de observadores; em sentido inverso, reenviam os participantes a indeterminação de suas vivências profundas, inacessíveis à linguagem verbal e à pantomima. O gesto motivado pela máscara não é uma simples encenação de conteúdos psíquicos, mas o caminho de acesso que o usuário tem ao seu próprio self (a consciência de seu próprio eu) (FABBRINI, p. 115, 1994)

É interessante o que Fabbrini diz e também algo que está intrínseco na própria provocação na obra de Lygia Clark, sobre as máscaras não serem intencionadas pelo uso alegórico, mas motivadas pela sensação que os objetos podem provocar.

Figura 25- *Máscaras Sensoriais*, Lygia Clark.



Fonte: contemporaneaarte.blogspot.com

Ter conhecimento detalhado dessa obra, surge como uma surpresa, porque mesmo não me inspirando, realizei uma produção artística análoga à *As Máscaras Sensoriais*, sendo inclusive o meu primeiro trabalho em que afirmo ser uma escultura vestível.

O objeto artístico se trata dos *Filtros da Realidade*, obra que realizei na disciplina *Tópicos especiais em política II*, ministrada pela professora Ana Valêcia e pelo professor Sílvio Benevides em 2021. A concepção foi inspirada no livro *Nascidos em Tempos Líquidos*, de Zygmunt Bauman, discutido em aula. Nessas discussões que levam em consideração as transformações sociais, culturais e principalmente tecnológicas, pensei em propor um produto que estivesse ligado à ruptura das convenções atuais e/ou tecnológicas, ou seja, dessa *modernidade líquida*. Me inspirei em um trecho onde o autor diz:

O outro - o mundo online, que somos induzidos, solicitados e aliciados a construir com nossos modos e meios, valendo-nos dos instrumentos, estratégias e expedientes fornecidos pela tecnologia informática - é com frequência apresentado enfaticamente, e com demasiada frequência apresentado experimentado, como se fosse meu. Posso ao menos em parte projetar sua forma e seus conteúdos; posso cancelar e excluir dele os fragmentos indesejados, incômodos, que me criam desconfortos; posso monitorar performances e me livrar das coisas que não conseguiram satisfazer os padrões prefixados por mim. (BAUMAN, 2018)

Portanto, um hábito tecnológico que está imbricado no uso das redes sociais, são ferramentas que oferecem algum tipo de interação. Uma dessas ferramentas são os filtros virtuais, que permitem a manipulação das imagens. A partir dessas considerações, iniciei uma provocação onde o objeto artístico estivesse em oposição a tecnologia da informática, isto é, adaptar os filtros virtuais para os filtros feitos de maneira artesanal, denominado, os *Filtros da Realidade*.

Criei máscaras feitas com tecido de tule - tecido leve, transparente e sensível-que permite adaptação ao rosto (o mesmo que acontece com os filtros virtuais). Para compor a face, criei olhos, cílios, bocas feitas com tecidos mais rígidos e em tamanhos exagerados, prosseguindo a ideia de oposição do padrão, sendo normalmente estabelecido por essa ferramenta.

A experiência de inserir as máscaras *Filtros da Realidade* em meu rosto se tornou estranho, por não ter domínio ou controle sobre os meus gestos faciais. Registrei esse momento tirando *selfies* para o Instagram e depois do registro, tornou-se mais excêntrico me ver de uma forma manipulada e exagerada. Ao final, considero que a experiência e o registro possibilitaram, de fato, uma crítica ao exagero que se faz ao uso dessas ferramentas.

Se no ambiente virtual, temos a possibilidade de transformar nossas faces com filtros, em que na maioria das vezes propõe uma estética padronizada em relação à beleza, as máscaras *Filtros da Realidade* provoca de maneira oposta, oferecendo uma experiência com filtros concretos/ analógicos e questionando o padrão de beleza estabelecido por essas redes sociais.

Figura 26- Máscara *Filtro da realidade* (em uso) Flavia Novais, 2021.



Fonte: Acervo Pessoal da Autora.

Figura 27- Máscara *Filtro da realidade* (sem uso) Flavia Novais, 2021



Fonte: Acervo Pessoal da Autora.

Figura 28- Máscara Filtro da realidade (em uso) Flavia Novais, 2021.



Fonte: Acervo Pessoal da Autora.

Figura 29- Máscara Filtro da realidade (sem uso) Flavia Novais.



Fonte: Acervo Pessoal da Autora.

A sintonia entre essas obras, mais uma vez revela o caráter da experiência imersiva (vestida), que neste ponto, faz com que o participante sinta/viva às suas próprias conclusões.

Outra obra de Lygia Clark em que acreditamos merecer um grande destaque em relação a esculturas vestíveis, é a série *O eu e o tu: Roupa- Corpo- Roupa*, criada em 1967. Nesta produção é possível perceber a expansão do "vestível", onde a experiência consistia na imersão completa do corpo.

A proposição compreendia de duas vestimentas encapuzadas conectadas por um tubo, para serem usadas por uma mulher e por um homem. Os macacões eram forrados por dentro e revelavam através de outros objetos o ser biológico do outro, ou seja, o homem vestia um traje que estava relacionado ao corpo da mulher e a mulher vestia um traje que estava relacionado ao corpo do homem. Mais uma vez a sensorialidade (tato) era o principal intuito da obra, em que o participante poderia investigar o seu próprio eu no outro, através da experiência recíproca.

Figura 30- Experiência *O eu e o tu*, Lygia Clark.



Fonte: portal.lygiaclark.org.br

Clark proporcionou outras experiências com esta série, sendo interessante perceber o fato de suas próprias provocações se expandirem em novas inquietações,

ainda inseridas na ideia da experiência do participante com a obra. Dito isto, na proposição *Ovo-Mortalha* feita em 1968, é possível identificar a expansão dos estímulos propostos pela artista. Esta expansão estava conectada à indeterminação da experiência, isto é, o participante ainda mais autônomo em relação ao objeto artístico.

Ovo-Mortalha eram peças feitas de plásticos e sacos; pedaços costurados um ao outro, sem modelagens ou estruturas. Sobre a imersão neste objeto, Fabbrini afirma: “É o homem que, penetrando-a, cria e a transforma, pois desenvolve, em seu sentido interior, comunicações táteis. Neste momento, o homem é um organismo vivo. Ele incorpora a ideia de ação através de sua expressão gesticular.” (FABBRINI, 1994, p.151)

Figura 31- Experiência *Ovo- Mortalha*, Lygia Clark.



Fonte: portal.lygiaclark.org.br

É a partir desse comentário de Fabbrini que costuro a relação desta obra com a obra de Hélio Oiticica *Os Parangolés*, concepção que também pode-se atrelar ao conceito de esculturas vestíveis.

Os Parangolés são definidos pelo próprio artista como “capas” e “estandartes” feitas de tecido, tendas e bandeiras, onde a principal intenção consistia em ser vestida pelo “espectador” e experienciar a sinergia entre vestimenta, cor, música, dança e poesia. Se por um lado *Ovo-Mortalha* de Lygia Clark é compreendida como uma

estrutura que só faz sentido com gestos corporais que a peça pode proporcionar, *Os Parangolés* eram conceituados por uma estrutura que só ganhava vida através dos movimentos corporais nos espaços urbanos. Em seus escritos sobre a obra, Oiticica diz:

O vestir já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento desse espaço intercorporal (OITICICA. 1960, p. 71)

A partir deste comentário conclui-se que, para o artista, o ato de introduzir a vestimenta em seu corpo e interagir com a obra faz com que a experiência se torne a própria concepção artística. Isto é, não é a vestimenta em si que a faz ser uma obra de arte, mas as influências que o objeto tem sobre o corpo, fazendo que o “*participador-obra*” desdobra sobre as questões, provocações ou reflexões sentidas com a vestimenta, espaço e tempo.

Figura 32- Experiência *Os Parangolés*, Hélio Oiticica.



Fonte: lurixs.com

Além da obra ser significativa pela especificidade do corpo como suporte da experiência artística, *Os Parangolés* têm outras especificações que a tornam

grandiosa, como por exemplo a relação da obra com espaços marginalizados, a percepção das cores em movimento entre outras potencialidades poéticas.

Inspirado por essa concepção, realizei um trabalho na disciplina Plástica Sonora, ofertada pela professora Andrea May. A fotoperformance (2021) sem título foi uma pequena experiência que se baseava na criação de imagens a partir de um som. Através desse som criei várias fotografias que exibiam a minha relação com o tecido e a vestimenta, dança, gestos e movimento.

Foi um trabalho bem interessante, porque através da minha prática profissional, que é criar vestimentas, houve a possibilidade de relacioná-lo com a música, condição principal para sua instauração.

Figura 33- Foto performance, Flavia Novais 2021.



Fonte: Acervo Pessoal da Autora.

A partir de apontamentos, onde o conceito de escultura vestível é empregado, cito a coleção de Laura Lima, na qual é possível compreender a dinâmica da

vestimenta enquanto obra de arte. *Costumes* (2001) foi uma proposição que reunia um conjunto de provocações relacionadas a comportamentos sociais, permitindo através dessa experiência, um deslocamento de sentido.

Lima transformou o espaço da galeria de arte em uma loja de roupas, incluindo todos os signos (objetos) existentes em um estabelecimento de vestuário. Ao imergir nesse espaço o espectador-participante tinha possibilidade de experimentar as roupas, sendo esta estrutura, a própria escultura vestível que adquire um caráter transgressor e disfuncional. Essas peças foram confeccionadas com vinil azul, e modelagens que atrapalhavam o seu uso.

Posteriormente, Laura Lima cria outra concepção (coleção) – *Novos Costumes* – que transforma a experiência, em sintonia com aspectos mais atuais. Dessa forma, percebe-se na obra uma conexão entre costumes e moda, no qual a construção estética parece não ser a mesma da primeira coleção. Em *Novos Costumes*, a matéria-prima é o vinil transparente, podendo-se sugerir que o seu uso remete a uma narrativa de neutralidade, o que leva a crer que a obra pretende trazer em si uma maior variedade de sentidos e possibilidades estéticas.

Figura 34- Peça de Novos Costumes, Laura Lima.



Fonte: <https://harpersbazaar.uol.com.br/>

A partir dessas análises, compreende-se que o objeto/vestimenta tem um papel importante enquanto novos sentidos, proporcionando sentimentos deslocados e criando esse conjunto físico, emocional e espacial. Com as experiências aqui abordadas, percebe-se que o hibridismo das linguagens as torna complexas. Desta forma, o posicionamento pessoal de distinguir obras aqui comentadas de Lygia Clark e Hélio Oiticica enquanto esculturas vestíveis, é perceber obviamente que a materialidade gira em torno do corpo e propõe a transformação/ transmutação do sujeito com o objeto/vestimenta.

Essas considerações baseiam-se fundamentalmente na condição de esculturas ampliadas, uma designação da transformação da escultura historicista e tradicional. Sobre este ponto Rosalind Krauss diz: “Ao transformar a base num fetiche, a escultura absorve o pedestal para si e retira-o do seu lugar; e através da

representação de seus próprios materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia” (KRAUSS, 1979, p.132).

O comentário de Krauss e seu entendimento das novas posições da escultura, revela que as esculturas não tradicionais podem ser definidas por questões da liberdade que o artista tem sobre a obra, somado ao fato de a materialidade não ser plana. Com isso, é interessante perceber as ramificações que as esculturas vêm incorporando, tendo como exemplo definições de escultura social de Joseph Beuys e escultura digital.

3.1 Para além do destino: Baixa Costura

Atravessando a questão da minha relação com a costura, que foi influenciada por minha avó, este tópico entra com a finalidade de abordar o conceito de Baixa Costura, conceito este que tem o intuito de exaltar a profissão de costureira como atos e reflexões de resistência, isto é, fazer com que essa profissão não seja esquecida e que, talvez um dia, ela seja bem valorizada.

Minhas reflexões sobre a costura começam com a afetividade que eu tenho por esse ofício, principalmente por entender que é uma atividade que permeia o âmbito cultural, ou seja, não é só uma profissão, mas também um ato que faz parte da memória cultural coletiva e/ou familiar.

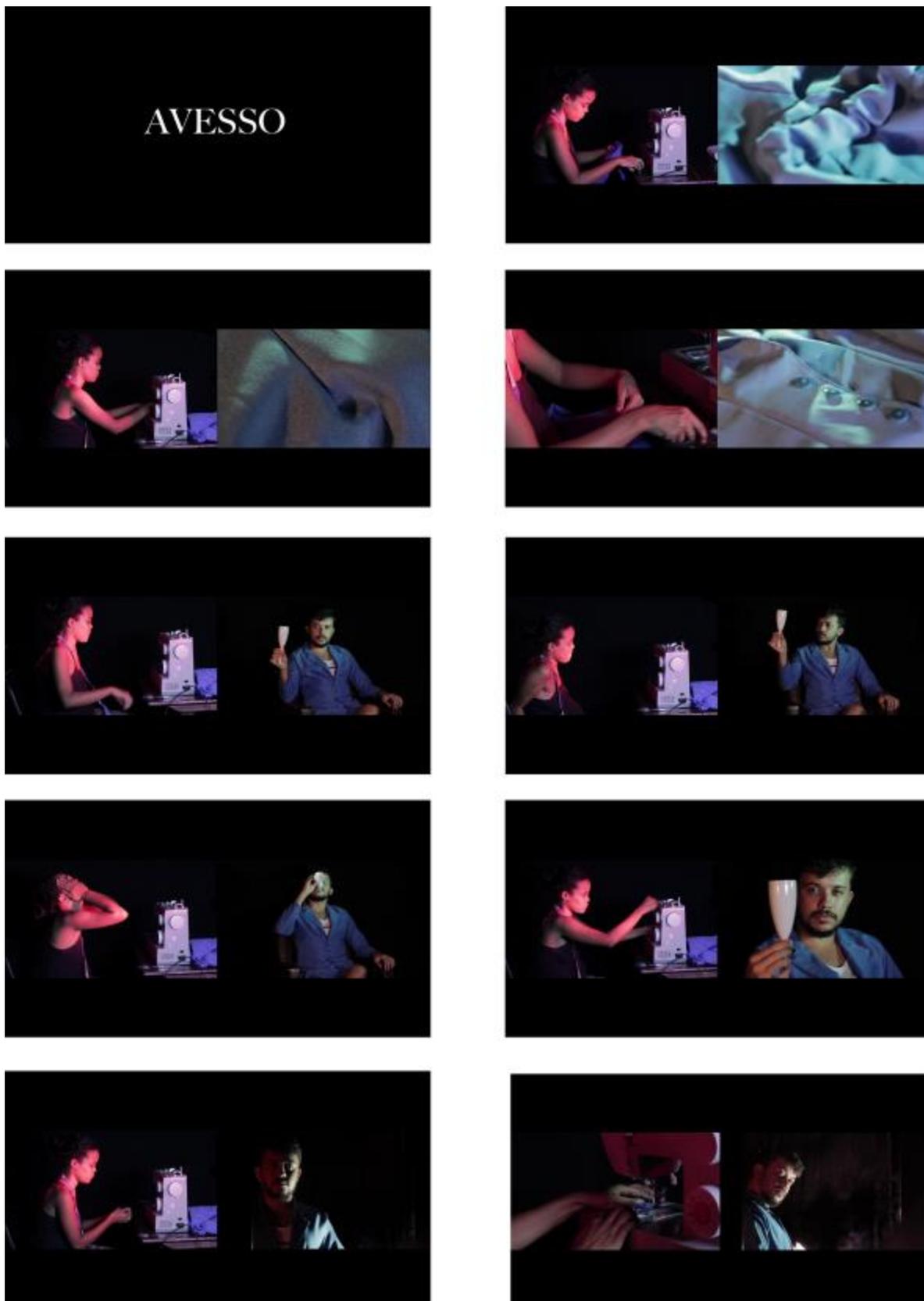
Entender que minha relação com a costura nasce através do vínculo familiar, é muito significativo, principalmente quando se entende que esse ofício foi responsável pela manutenção básica de sobrevivência da minha família materna. Este fator permeia várias famílias e gerações, o que me move para que seja manifestado artisticamente. A minha colocação enquanto costureira também me permitiu e permite explorar essas questões de forma mais intensa, principalmente quando compreendo e sinto na prática os desafios da costura e as implicações voltadas para o *fast-fashion*.

São esses pontos que me fazem idealizar o conceito de Baixa Costura, que foi concebido a partir das estatísticas sobre profissões com maior e menor remuneração. Como se percebe, profissões operacionais tendem a estar abaixo na escala remuneratória de emprego, comparados a área de engenharia e/ou tecnologia.

Destrinchando o conceito aos meus trabalhos artísticos, destaco um trabalho feito na disciplina *Fotografia III* que tinha ênfase em edição de vídeo, ministrada pelo professor Ayrson Heraclito. O objetivo do trabalho era pensar a edição da videoarte em uma divisão dupla (ou seja, dividir o quadro fotográfico em dois) e criar um contraste nas imagens que seriam fotografadas. Sugeri ao meu colega de trabalho, que fizéssemos algo relacionado a indústria da moda e trouxe como referência o documentário *The True Cost*, que aponta as negligências cometidas com os trabalhadores operacionais na indústria da moda e impactos do consumo globalizado que afetam esses funcionários.

A videoarte citada tem como título “Avessos” e exhibe dois pontos (fictícios e encenados) de situações totalmente diferentes, mas que estabelecem conexão entre si. O primeiro ponto se trata de uma costureira grávida em seu ambiente de trabalho. Com fortes dores por conta da gestação, precisa trabalhar para poder criar o filho que está por vir. De maneira simples, é possível perceber na cena que a costureira sofre com a degradação do seu espaço de trabalho, não sendo confortável em nenhum dos momentos. O segundo ponto exhibe a perspectiva de um homem branco e rico, que consome a roupa feita pela costureira grávida. De maneira luxuosa, ele aprecia a roupa e fica contente com a indumentária. A cena termina com a costureira grávida recebendo centavos pelo trabalho e o homem rico pagando milhares de dinheiro pela roupa.

Figura 35- Frames do vídeo arte Avestos, Flavia Novais e Rafael Santana.





Fonte: Acervo Pessoal.

É um trabalho que provoca o espectador ao mostrar de forma nítida e sensível um problema onde estamos inseridos, porém, muitas vezes banalizado. Este vídeoarte mostra uma realidade de costureiras que trabalham para marcas luxuosas, entretanto existe a realidade de costureiras que trabalham para setores do *fast-fashion* e é através desses departamentos que a maioria das pessoas consomem. Isto é, independente da camada que a costureira trabalha, na maioria das vezes seu trabalho vai ser desvalorizado e "contribuímos" para isto.

Outra consideração artística que merece destaque e entrosa com a poética *Baixa Costura* é uma faixa musical feita na disciplina Plástica Sonora aplicada pela professora Andrea May. No memorial da obra destaco:

Velcroinando é um verbo inventado para nomear a faixa musical que imerge na problemática da desvalorização das profissionais da costura...O som se inicia com a frase "O que é liberdade?" E repete com o decorrer do tempo para provocar ou incomodar o ouvinte. Quando percebo que os clientes querem colocar o valor no trabalho de uma costureira e infelizmente precisamos nos submeter a algumas coisas para garantir o nosso sustento, tenho o propósito de questionar "Existe liberdade no meio da costura?". Disponho do objeto sonoro que foi enviado e aproveito o som do velcro que faz parte do universo da costura e crio o conjunto de sons que remetem a esse trabalho. Uso sons da tesoura e máquina de costura. Também são acrescentados o som de sirene para conceitualizar o alerta que precisamos ter sobre esse problema e pôr fim ao som do meu depoimento que comenta a degradação desse trabalho.

Fazer este trabalho, foi desafiador por está construindo algo fora da minha habitualidade, ou seja, tecnologia informática e música, porém, foi prazeroso e sensível aproveitar a oportunidade para transformar meus sentimentos em uma categoria de arte-denúncia. A obra sonora pode ser escutada no link disponibilizado na figura 36.

Figura 36- Capa do álbum sonoro, *Submersivxs*.



Fonte: soundcloud.com

Definir o conceito arte é um processo delicado e assumo que mesmo estudando sobre a área, às vezes, é difícil formular alguma resposta. A arte é tão ampla. Porém, com o passar do tempo passei a enxergá-la como necessidade. Ter a experiência de produzir uma obra sonora que transmitisse além do que imaginava sobre as minhas fragilidades e inquietações, me levou não somente para um lugar de dor, mas também de expectativas para uma transformação positiva nesse fazer operacional.

3.2 Experiência: Esculturas vestíveis nos espaços urbanos.

É a partir das minhas reflexões sobre o comportamento e espaço, que entro no ponto dos 'espaços urbanos' como meio de manifestação artística. Pensar esses ambientes como possibilidades de provocações através da performance, surge como uma ideia de inserir outras perspectivas de vestimenta enquanto concepção artística.

As observações referentes aos espaços públicos como ambientes de difusão artísticas aconteceram principalmente no grupo de estudo - Arte, Espaço e Arquitetura - coordenada pela professora Carolina Fialho, onde pude perceber de maneira analítica as interferências e projeções do espaço com a obra.

Com isto, tornou-se mais sensível o meu desejo em explorar os espaços não institucionais da arte, principalmente por entender que as minhas intenções enquanto

artista, é instigar provocações, fator este que dialoga com a suscetibilidades de novos olhares em espaços comuns. Canton comenta de modo oportuno esse aspecto, que diz:

Dialogar com esses espaços é também compor uma tapeçaria sonora, visual e tátil, vislumbrando a diversidade idiossincrática de seus habitantes, sua arquitetura, sua sinalização, seus códigos e cotidianos. Conversar com isso é abraçar o caos e se emocionar com o estranhamento. (CANTON, 2009, p. 23)

Tive a oportunidade de participar de intervenções artísticas nos espaços urbanos, onde o comentário de Canton traduz muito bem os sentimentos com essas experiências. Na mobilidade feita na Universidade Federal de Minas Gerais, em 2019, participei de uma disciplina chamada 'Tópicos Especiais - Espaço e Cidade - Experiências em Arte Visuais' com a professora Juliana Gouthier, e as aulas tinham como objetivo discutir sobre os aspectos da cidade enquanto manifestação artística e produzir intervenções que dialogasse com problemas sociais existentes na cidade.

O mais interessante dessas intervenções é juntamente a imprevisibilidade das percepções e da relação do interventor com o observador. Em dada experiência, fomos para um lugar considerado vulnerável, e no momento da intervenção não conseguimos transmitir uma comunicação acessível com os observadores. Ou seja, nos sentimos intimidados com o espaço. Essa experiência me afetou, porquê pude perceber que mesmo tendo intenções provocativas, as provocações voltaram para mim, a fim de entender que nesses tipos de experiências não existem o artista que promove algo, mas sim, essa relação onde a experiência artística é construída entre interventor e participante.

Deste modo, pensei nos espaços urbanos como meio da manifestação das esculturas vestíveis, para poder propiciar novas inquietações.

A experiência em foco das esculturas vestíveis nos espaços urbanos nasce a partir de provocações da relação arte e moda. Se o vestível é atribuído a uma necessidade e costume do ser humano, como esse vestível feito através do viés artístico é percebido nos espaços públicos da cidade? É com esse questionamento, que se fundamenta a experiência artística.

A partir de todos os aspectos que foram discutidos sobre as esculturas vestíveis, entende-se as variedades de intenções que cercam a estrutura, com isso me aproprio da vestimenta para tensionar implicações a partir das colocações do conceito *Baixa Costura*.

As esculturas vestíveis denominadas *Des-Costura* buscam provocar inquietações sobre os limites e aproximações da vinculação arte e moda, de modo que as próprias esculturas transmitam de maneira subliminar provocações a respeito da atividade da costura.

Compreendendo que a *Baixa Costura* se refere a uma poética que motivada pela desvalorização das profissionais da costura, busquei criar vestimentas desprovidas das estruturas básicas de uma roupa – costura e acabamento tradicionais. Desta forma, as esculturas *Des-Costura* podem ser traduzidas como sentimento de insatisfação/protesto. Imaginando utopicamente que se houvesse um dia onde as costureiras parassem de trabalhar por tempo indeterminado, pode-se achar que as pessoas iriam construir suas próprias roupas utilizando habilidades e materiais mais simples.

A criação das esculturas tinha como finalidade a falta da costura, desse modo, a criação da modelagem permaneceu, considerando que a intenção era de construir arranjos que não fugissem dos parâmetros da moda/ costumes.

Mas, se a vestimenta não é costurada, ela precisa ser unida de algum modo, visto que os fragmentos da peça impossibilitam vestir o corpo. Logo, utilizei instrumentos como grampo, alfinete e cola para prender as peças.

O momento da construção das esculturas também foi uma ocasião para explorar os aspectos estéticos da vestimenta, como cores e estampas. Dessa maneira, construí com retalhos, aviamentos e pinturas, figuras para compor o vestuário, propondo uma abordagem de criação livre e artística, sem preceitos de tendências de moda.

Figura 37- Experimento das construções das esculturas vestíveis.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

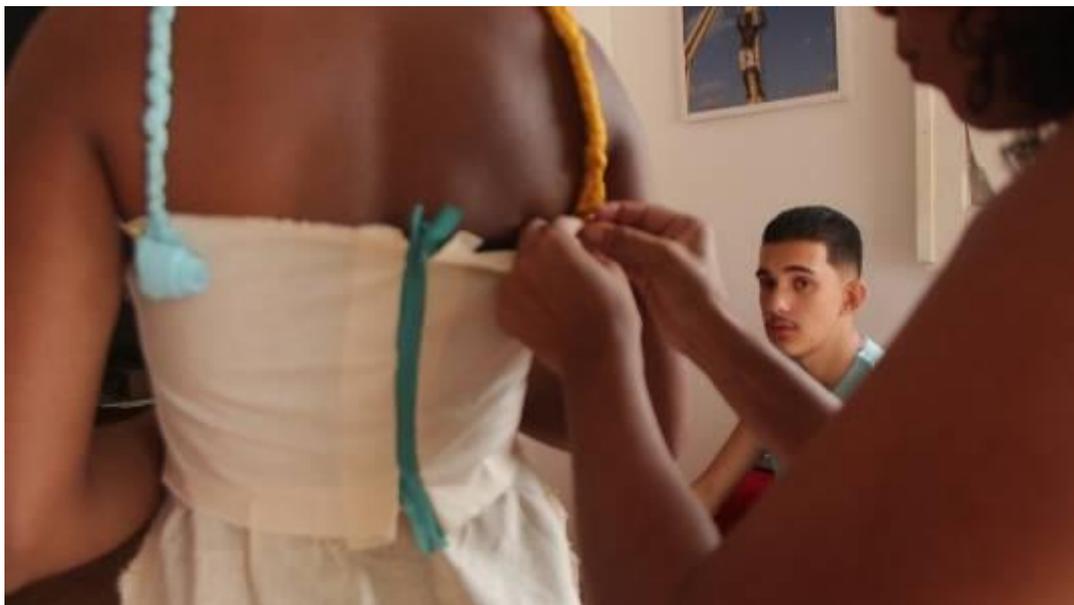
Figura 38- Experimento das construções das esculturas vestíveis.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Ao final da criação das esculturas, percebe-se nitidamente que se trata de uma vestimenta com conformação de roupas do cotidiano. A propósito, a falta de costura em uma roupa poderia ocasionar algum incômodo no corpo dos modelos, mas nas esculturas em questão o desconforto pode ser percebido com maior intensidade pela falta de acabamento.

Figura 39- A escultura vestível no corpo.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 40- Peça com alfinetes.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Convidei dois amigos para utilizar essas roupas, e as impressões e sensações comentadas por eles foram que as roupas não geraram incômodos físicos, ao contrário, Weyne (Figura 41) ressalta que a blusa, era bem confortável. No geral, Neto (Figura 42) e Weyne ficaram entusiasmados por estarem vestidos com trajes diferentes.

Figura 41- Participante convidada com as esculturas vestíveis, *Des- Costura*.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 42- Participante convidado com a escultura vestível, *Des- Costura*.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 43- Autora com a escultura vestível, *Des- Costura*.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Compreende-se que, para as experiências de performance nos espaços urbanos, é substancial a relação do ambiente com as questões poéticas do trabalho.

A escolha do lugar se torna especial, pelo fato de ser em Cachoeira/ Bahia, cidade que me acolheu durante o meu percurso acadêmico. O município de Cachoeira está localizado no Recôncavo da Bahia, à margem esquerda do rio Paraguaçu, distando 117 km da capital. Foi palco de significativos acontecimentos históricos, tanto no âmbito regional, quanto no âmbito nacional, sendo uma das principais cidades da linha de frente na Independência do Brasil. A herança africana, indígena e portuguesa fizeram de Cachoeira uma grande encruzilhada de variados sentidos e possibilidades socioculturais, sendo, inclusive, um lugar de referência no plano da moda e corpo, como pode-se perceber em manifestações como a tradicional Festa de Nossa Senhora da Boa Morte, lembrada, entre outras coisas, pelas vestes das irmãs-membras da secular confraria religiosa.

Visto isso, esta optou-se por analisar a Praça 25 de Junho, local de destaque no cotidiano da cidade e onde se pode perceber variadas interações sociais, sobretudo, pelo fato de ser um ambiente comercial.

Essa relação do sujeito-objeto com o centro comercial, pode ser validada em virtude desses espaços serem ambientes de demandas e costumes, no qual comumente as pessoas geram a atenção para resolver operações cotidianas, como ir à padaria, mercados e/ou bancos.

A experiência foi desenvolvida de maneira que nós (sujeito-objeto) não interagíssemos com o observador, caminhássemos juntos de modo normal. Durante a caminhada, notamos que muitas pessoas nos olhávamos, o que podia ser compreensível pelo fato das vestimentas serem diferentes e também pelo conjunto de sujeitos-objetos caminhando juntos com 'indumentárias' semelhantes.

Houve uma pessoa que perguntou do que se tratavam essas roupas diferentes, questionando se era algo voltado para o curso de corte e costura. Foi bem interessante esse diálogo sobre as possibilidades da costura, talvez permitindo a difusão e reflexão sobre essas construções.

Ao final, os participantes convidados da experiência ficaram bem satisfeitos por terem vivenciado algo diferente, principalmente sendo eles pessoas que gostam de moda.

Com as intenções propostas para esculturas vestíveis das quais tinham finalidade serem expostas nos espaços urbanos, concluo que as criações das estruturas poderiam ser mais desconstruídas ao ponto de gerar incômodos físicos no participante que a vestiu.

Figura 44- Experiência das esculturas vestíveis no espaço urbano de Cachoeira.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Figura 45- Experiência das esculturas vestíveis no espaço urbano de Cachoeira.



Fonte: Acervo pessoal da autora.

As esculturas *Des-Costura* são percebidas mais pelas suas questões plásticas e estéticas do que sensitivas, deste modo, elas não alcançam o sentido provocador almejado. Neste entendimento, é interessante perceber as possibilidades de perspectivas que a escultura vestível inserida no corpo e no espaço pode ter, afinal, talvez se ela tivesse em um espaço institucional da arte estando acoplada em um suporte sem vida, as questões conceituais poderiam ter outras interpretações.

4 ALINHAVOS DE PERCUSSO

Desde criança eu sonho em trabalhar com a moda e no meu período do ensino médio sentia receio de não conseguir alcançar o que almejava e ter que, por conseqüências do destino, me profissionalizar em outra área.

O curso de artes visuais foi a possibilidade que encontrei para ‘beirar’ minhas realizações, porém não imaginava a extensão de possibilidades que eu poderia ter em criar objetos que envolvessem costura, tecido, vestimentas e entre outros instrumentos e elementos associados ao universo a moda.

Dito isto, a concepção artística foi proposta na ideia de aprofundar nas questões das esculturas vestíveis, justamente por entender a vastidão que a estrutura em si carrega, seja pelo seu diálogo com o material, com o corpo ou com o espaço. O estudo sobre a escultura vestível e a experiência das esculturas vestíveis no espaço da cidade de Cachoeira contribuíram para construção de discursos dessa linguagem expandida, principalmente entendendo que as discussões sobre o tema são poucas. Para além da universidade, a experiência buscou propor pontos de visões, imersões e questões sobre a ideia de outras perspectivas da vestimenta no ambiente urbano, aproveitando o aparato para construir questões que reflexionassem sobre o conceito de baixa costura.

Os resultados obtidos com o estudo sobre as esculturas vestíveis podem ser considerados satisfatórios. Embora a brevidade das análises, elas exaltam o caráter da vestimenta, enquanto objeto artístico, e dispõe sobre suas possibilidades imagéticas. Já em relação ao experimento das esculturas e suas ações manifestadas pelos espaços urbanos, a proposta não responde as expectativas esperadas, do modo que poderiam ser mais exploradas para enfatizar o conceito estabelecido, a vestimenta que se instaura a partir da ideia de *Baixa-Costura*.

Por fim, todas as construções realizadas até aqui, mostram aspectos que engrandeceram o meu posicionamento enquanto mulher que trabalha com a costura/moda. Deste modo, iniciei o curso de artes de visuais com pretensão de explorar suas condições técnicas e plásticas, porém durante o percurso, as potencialidades conceituais e transgressoras tornaram-me uma pessoa com sensibilidade mais crítica, potencializando a minha relação com arte e com a moda.

REFERÊNCIAS

- BORTOLON, F. J. A. Lygia Clark: **Os limites do corpo generificado na série roupa-corpo-roupa**. ModaPalavra, Florianópolis, V. 12, N. 24, p.91-123, abr./jun. 2019. Disponível em:<
<https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/13109/9845>>.
- BEDRAN, Laura. REZENDE, Renata. **Reflexões sobre espaço e comunicação: a transformação da experiência em cotidianos urbanos**. Dossiê: Cotidiano e Experiência. Vol. 22, Nº 02, 2º semestre 2015.
- CANTON, Katia. **Espaço e lugar**. São Paulo: WMF Martins Fintes, 2009.
- CIDREIRA, Renata Pitombo (org.). O Belo Contemporâneo: arte, moda e corpo. J. Andrade, 2019
- COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de Artista: O vestuário na obra de arte**. 1. ed. São Paulo: IMESP, 2009.
- CRUZ, Aline Barbosa da. **A exposição internacional de 1938 e o diálogo do surrealismo com a moda**. Disponível em:
<http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/HTCA/26encontro>.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. **O espaço de Lygia Clark**. São Paulo: Atlas, 1994.
- FASHION NETWORK**. Famosa roupa de carne de Lady Gaga ganha exposição em museu. Fashion Network, 13 de set. 2015. Disponível em: <
<https://br.fashionnetwork.com/news/Famosa-roupa-de-carne-de-lady-gaga-ganha-exposicao-em-museu,569969.html>>.
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- FERREIRA, Luiz Carlos. CAMARGO, Denise. **Narrativas corpo ritualizadas: Arte e poder na performance de Ayrson Heráclito**. In: Encontro da ANPAP- Arte: seus espaços e/em nosso tempo, 25. 2016, Porto Alegre. Anais [...] Porto Alegre: ANPAP, 2016. p. 1-12. Disponível em: <
http://anpap.org.br/anais/2016/simposios/s7/luiz_ferreira-denise_camargo%20.pdf>.
- GONÇALVES, Vinícius de Oliveira. **Obra-arquivo de Lygia Clark: dissoluções da arte na vida**. Manuscritica- Revista de crítica genética, São Paulo, n. 41, p. 66-73, dez. 2020. Disponível em: <
<https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/180145/167698>>
- HERÁCLITO, Ayrson. **Transmutação da carne: “Desfile”- Barra Fashion, Salvador - Bahia, 2000**. Vimeo. Disponível em: < <https://vimeo.com/516814856>>
- KRAUSS, Rosalind. **“A escultura no campo ampliado”** (Tradução de Elizabeth

Carbone Baez). Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979).

LIMA, Julia. Laura Lima. **Arte Que Acontece**, 30 de jul. 2018. Disponível em: <<https://www.artequaeacontece.com.br/laura-lima/>>.

OLIVA, Fernando. **Laura Lima Costumes**. Sobre Laura Lima, 27 de jul. 2018. Disponível em: <<https://sobrelauralima.wordpress.com/2018/07/27/laura-lima-costumes/>>.

OLIVEIRA, Natália Rezende. **Artes têxteis e narrativas de memória na América Latina**. In: Encontro da ANPAP Sudeste de Jovens Pesquisadores. 2020, Niterói. Anais [...] Niterói: ANPAP, 2020. P. 75-85. Disponível em: <https://www.academia.edu/43712040/Artes_t%C3%A0xteis_e_narrativas_de_mem%C3%B3ria_na_Am%C3%A9rica_Latina>.

PRUDENTE, A. B. da C. **Elsa Schiaparelli e o Mundo da Arte**. dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 11, n. 24, p. 131–145, 2018. DOI: 10.26563/dobras.v11i24.777. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/777>>.

QUINTELLA, Pollyana. **Rosana Paulino: Quando imagem vira corpo**. Revista Continente, 01 de jun. 2020. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/234/rosana-paulino>>.

SPERLING, David M. Corpo + Arte = Arquitetura. **Proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark**. Concinnitas, Rio de Janeiro, v. 1, n° 26, p. 18-35, jun.2015. Disponível em: <file:///C:/Users/pc/Downloads/20096-65472-1-PB%20(1).pdf >.

SVENDSEN, Lars. **Moda: Uma filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo: tecnociência, artes e moda**. São Paulo: Estação das letras e cores editora, 2016.