

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA VISUAL - MESTRADO

NARRATIVAS DE MODA:
entre as rendas de um turista aprendiz e os avessos de Riobaldo

Ana Paula Vilela Soares

Goiânia/GO
2011



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG

Soares, Ana Paula Vilela.

S676n Narrativas de Moda [manuscrito]: entre as rendas de um
turista aprendiz e os avessos de Riobaldo / Ana Paula Vilela
Soares. - 2011.
xv, 170 f.: il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Míriam da Costa Manso Moreira
de Mendonça.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais, 2011.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Narrativa de Moda. 2. Processo Criativo. 3. Ronaldo
Fraga. 4. Caderno de Esboços. 5. Literatura. I. Título.

CDU: 391

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA VISUAL - MESTRADO

NARRATIVAS DE MODA:
entre as rendas de um turista aprendiz e os avessos de Riobaldo

Ana Paula Vilela Soares

*Dissertação apresentada à Banca Examinadora
do Programa de Pós-Graduação em Cultura
Visual - Mestrado da Faculdade de Artes Visuais
da Universidade Federal de Goiás, como
exigência parcial para a obtenção do título de
MESTRE EM CULTURA VISUAL,
sob orientação da Prof. (a) Dr. (a)
Míriam da Costa Manso M. de Mendonça.*

*Goiânia/GO
2011*

RESUMO

Esta dissertação investiga narrativas visuais no gênero do design de moda, que contemplam a roupa enquanto matéria ou substância capaz de sustentar a história. A pesquisa é contornada por narrativas de moda concebidas na contemporaneidade, seus componentes visuais proeminentes e os ritmos que se configuram no arranjo da plasticidade da roupa bem como suas manifestações de sentidos. Ronaldo Fraga, designer de moda contemporâneo, é destacado como exemplo nesta dissertação por se tratar de um designer narrativo comprometido com o ato de contar pequenas histórias às avessas, as quais se distinguem pela falta de linearidade. As narrativas concebidas por Ronaldo Fraga e que tangenciam a nossa investigação perpassam pela literatura, imagens de caderno de esboços, roupas e desfiles, além das mãos anônimas de costureiras, rendeiras e bordadeiras que desvelam o processo de criação do designer. As obras literárias, "O Turista Aprendiz", de Mário de Andrade, e "Grande Sertão: Veredas", de Guimarães Rosa, assim como dois personagens retirados do último romance citado, Riobaldo e Diadorim, inspiraram as narrativas de moda das estações verão 2011 e verão 2007, eleitas como o foco de investigação deste trabalho.

Palavras-Chave: narrativa de moda, processo criativo, Ronaldo Fraga, caderno de esboços, roupa, literatura.

ABSTRACT

This thesis investigates visual storytelling in the genre of fashion design understood as narratives that include clothing as material or substance capable of supporting the story. The research is outlined by narratives designed in contemporary fashion, their prominent visual components and the rhythms that emerge in the arrangement of the plasticity of clothing as well as manifestations of the senses. Ronaldo Fraga, contemporary fashion designer, is highlighted as an example in this work because he is a designer committed to the narrative act of telling little stories in reverse, which is distinguished by the lack of linearity. The narratives of fashion designed by Ronaldo Fraga and that follow our investigation pervades the literature, photos and sketchbook, clothes and fashion shows, besides the anonymous hands of seamstresses, embroiderers and lace makers that unveil the designer's process of creation. Two literary works, "O Turista Aprendiz", by Mario de Andrade, and "Grande Sertão: Veredas", by Guimarães Rosa, and two characters of the latter romance, Riobaldo and Diadorim, inspired the narratives of the summer 2011 and the summer 2007 fashion seasons, selected as the focus of investigation of this work.

Key-words: fashion narrative, creative process, Ronaldo Fraga, sketchbook, clothing, literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Como tudo começou...	12
CAPÍTULO 1 - Tudo tem uma história: coser ou costurar	21
1.1 Costura pespontada: as interfaces de uma narrativa (de moda)	22
1.2 Costura em blocos: entremeios de espaço-tempo	36
1.3 Costuras cruzadas: visualidades narrativas e manifestações de sentidos	45
CAPÍTULO 2 - Algumas narrativas e seus componentes: por uma vereda fraguiana	53
2.1 As veredas de um costureiro e suas costureiras	54
2.2 Turista aprendiz: o tema um caderno e seus esboços em cores tecidos rendas bordados e formas	68
2.3 A cobra: ri. Uma história para Guimarães Rosa: cenário personagens blocos cores e cobras	104
2.4 A cobra ainda ri: materialidade e sentidos	124
CAPÍTULO 3 - As narrativas enredadas nos avessos das roupas: por uma vereda rosiana	137
3.1 As roupas e suas narrativas	138
3.2 As roupas e seus ritmos: o direito e o avesso	144
3.3 Ritmos, sertões e veredas: Riobaldo e Diadorim	155
COSTURA FINA(L)	159
Costura fina	160
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	166

ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1. Imagens e convite do desfile CORPO CRU</i>	13
<i>Figura 2. Desfile CORPO CRU</i>	15
<i>Figura 3. Plano geral de narrativa de moda</i>	26
<i>Figura 4. Exemplo de antítese</i>	29
<i>Figura 5. Exemplo de gradação</i>	31
<i>Figura 6. Exemplo de paralelismo</i>	32
<i>Figura 7. Chardin, Uma dama tomando chá</i>	43
<i>Figura 8. Detalhe do coração rendado</i>	61
<i>Figura 9. Christian Lacroix</i>	64
<i>Figura 10. Christian Lacroix</i>	64
<i>Figura 11. Christian Lacroix</i>	65
<i>Figura 12. Christian Lacroix</i>	65
<i>Figura 13. Croquis ilustrados por Ronaldo Fraga</i>	67
<i>Figura 14. Croquis ilustrados por Ronaldo Fraga</i>	67
<i>Figura 15. Capa do caderno de esboços</i>	76
<i>Figura 16. Cartela de cores</i>	78
<i>Figura 17. Cores de Passira</i>	78
<i>Figura 18. Amostra de renda renascença</i>	83
<i>Figura 19. Fotos e amostras de bordados</i>	83
<i>Figura 20. Bordado de bastidor no tule</i>	87
<i>Figura 21. Jacquard de algodão “Turista Aprendiz”</i>	88
<i>Figura 22. Amostra de bordados “Turista Aprendiz”</i>	89
<i>Figura 23. Vestido bordado “Turista Aprendiz”</i>	89
<i>Figura 24. Caderno de esboços e passarela “Turista Aprendiz”</i>	91
<i>Figura 25. Caderno de esboços e passarela “Turista Aprendiz”</i>	91
<i>Figura 26. Caderno de esboços e passarela “Turista Aprendiz”</i>	95
<i>Figura 27. Caderno de esboços e passarela “Turista Aprendiz”</i>	98
<i>Figura 28. Caderno de esboços e passarela “Turista Aprendiz”</i>	98
<i>Figura 29. Esboço e convite finalizado “Turista Aprendiz”</i>	103
<i>Figura 30. Cenário do desfile: A cobra:ri</i>	106
<i>Figura 31. Beleza das modelos: A cobra:ri</i>	107
<i>Figura 32. Diadorim às avessas</i>	111

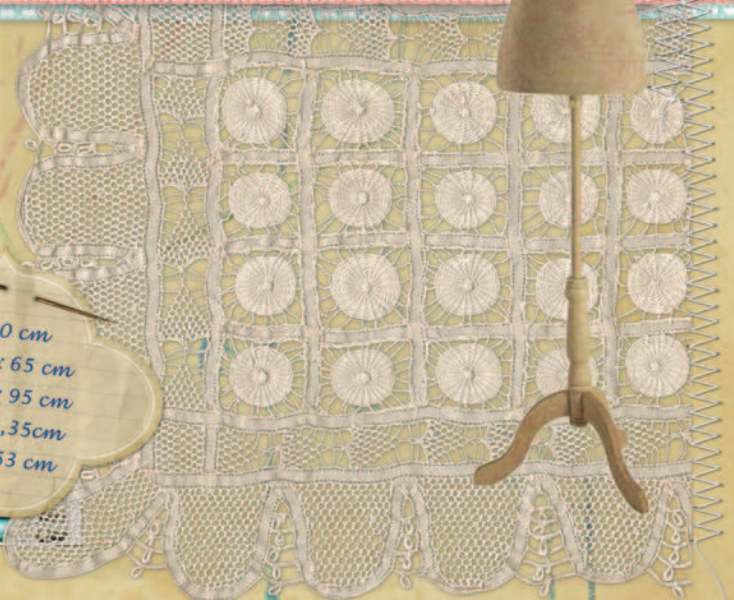
<i>Figura 33. Desenhos do plano geral da narrativa de moda A cobra: ri</i>	114
<i>Figura 34. 1º Bloco Looks A</i>	115
<i>Figura 35. 1º Bloco Looks B</i>	116
<i>Figura 36. 1º Bloco Looks C</i>	116
<i>Figura 37. 2º Bloco Looks A</i>	118
<i>Figura 38. 2º Bloco Looks B</i>	118
<i>Figura 39. 2º Bloco Looks C</i>	118
<i>Figura 40. 3º Bloco Looks A</i>	120
<i>Figura 41. 3º Bloco Looks B</i>	120
<i>Figura 42. 3º Bloco Looks C</i>	120
<i>Figura 43. Vestido da narrativa de moda A cobra: ri</i>	124
<i>Figura 44. Vestido da narrativa de moda A cobra: ri</i>	125
<i>Figura 45. Vestido da narrativa de moda A cobra: ri</i>	127
<i>Figura 46. Vestido da narrativa de moda A cobra: ri</i>	129
<i>Figura 47. Vestido da narrativa de moda A cobra: ri</i>	130
<i>Figura 48. Vestido da narrativa de moda A cobra: ri</i>	131
<i>Figura 49. Bata da narrativa de moda A cobra: ri</i>	132
<i>Figura 50. Bata da narrativa de moda A cobra: ri</i>	133
<i>Figura 51. Bata da narrativa de moda A cobra: ri</i>	134
<i>Figura 52. Bata da narrativa de moda A cobra: ri</i>	134
<i>Figura 53. Bata da narrativa de moda A cobra: ri</i>	135
<i>Figura 54. Detalhe de acabamento da rendinha</i>	146
<i>Figura 55. Detalhes de acabamentos das rendinhas</i>	147
<i>Figura 56. Detalhe de acabamento da rendinha</i>	150
<i>Figura 57. Detalhe de acabamento da rendinha</i>	150
<i>Figura 58. Detalhe de acabamento do viés cheio</i>	151
<i>Figura 59. Imagem da minissérie “Grande Sertão: Veredas”</i>	155
<i>Figura 60. Estampa impressa na superfície do tecido</i>	158
<i>Figura 61. Mãos de Fraga</i>	164
<i>Figura 62. Mãos de Ana Paula</i>	164
<i>Figura 63. Mãos de Maris Stella Gomes</i>	165

INTRODUÇÃO

Busto: 90 cm
Cintura: 65 cm
Quadril: 95 cm
altura: 1,35m
manga: 53 cm



12cm





Como tudo começou...

E eu quero tentar prestar atenção às diferentes formas pelas quais as roupas fazem parte de nossa vida e marcam as rupturas que nela ocorrem (STALLYBRASS, 2008, p. 20).

O interesse experimentado pela construção de roupas e suas narrativas surgiu no ano de 1995, quando ainda no papel de aluna do Instituto de Artes, da Universidade Federal de Goiás, organizamos um evento de moda denominado “Reciclemoda”¹, concurso de caráter interno cujo objetivo se pautava na construção de roupas com materiais alternativos, de modo que pudesse revelar novos criadores. A singularidade foi concebida pelo uso de materiais do cotidiano que, aos poucos, se transformavam em roupas e muitas histórias.

Após uma trajetória marcada pela tecitura de roupas e suas narrativas, nos deparamos com o desfile do designer de moda Ronaldo Fraga², na São Paulo *Fashion Week*³, Inverno 2002.

¹ Concurso criado a partir de roupas confeccionadas com materiais alternativos. Objetivo: promover a pesquisa e o uso de novos materiais aplicados ao design de moda e incentivar novos criadores. Divulgação em rede nacional: Jornal Hoje - Rede Globo de Televisão / Globo News e outros.

² Ronaldo Fraga é um designer de moda mineiro, que será investigado como exemplo neste trabalho por se tratar de um contador de histórias ou “designer narrativo”, expressão que atribuímos a ele.

³ São Paulo *Fashion Week* (SPFW) é uma semana de moda realizada na cidade de São Paulo-SP. Iniciou-se em 1996, quando ainda era conhecida como Morumbi Fashion Brasil. Hoje é considerada a mais importante semana de moda da América Latina e aparece entre as principais semanas de moda do mundo, ao lado de Paris, Milão, Londres e Nova York.

Ao recebermos o convite, na sala de imprensa do evento, fomos seduzidos por um estranhamento, que despertou o nosso desejo em participar daquele espetáculo. O convite apresentava uma configuração plástica que se diferenciava dos demais, uma embalagem em isopor e *film-pack* com uma estampa de carne, na qual estava escrito: "Ronaldo Fraga em: CORPO CRU", além de uma etiqueta constando a informação: "qualidade garantida, válido por tempo indeterminado".



Figura 1. Imagens e convite do desfile CORPO CRU, de Ronaldo Fraga, inverno 2002.

Fonte: <http://www.voltz.com.br/old/pap_rfraga.htm>

Acesso em: 20 Fev. 2010.

Quando adentramos a sala de desfiles, percebemos que o cenário era composto por uma enorme roldana de açougue, o qual também fugia dos cenários convencionais. O brinde oferecido aos convidados foi representado por um avental branco de açougueiro, estampado com a mesma imagem de carne do convite. Assim, fomos cada vez mais sendo dominados pela vontade de nos envolvermos naquele roteiro de sentidos, algo que provocava a ansiedade e

despertava a sensação de um pingo de colírio nos olhos, a fim de enxergarmos através de uma vista embaçada, rodeada por imagens que existem há longo tempo - de desfiles repetitivos e cenários previsíveis, passarelas em formato de "I", luz branca e modelos a marchar - uma nova maneira de narrar .

As surpresas, encantamentos e estranhamentos foram acontecendo ao longo do espetáculo. Para tanto, Ronaldo Fraga construiu uma narrativa entremeada por um corpo que abandona a roupa, cansado de ser subjugado por ela. Uma crítica à indústria da moda, que provocou o seguinte questionamento: qual modelo construir quando o corpo não existe, ou que corpo perseguir quando o modelo não existe? Visto isso, ao iniciar o desfile, notamos que as tradicionais modelos, com altura e medidas padrão, não estavam em cena. O corpo real foi substituído por bonecos de madeira, cabides e pedaços de braços e pernas, onde eram exibidos roupas e acessórios. Para Kathia Castilho:

A condição humana é corpórea: suas fronteiras são traçadas pela carne, limite físico que a compõe, cujos traços a distinguem dos "outros" indivíduos. É, em suma, o corpo que nos presentifica e nos torna presentes no mundo. Padrões de comportamento, traços de uma cultura, diálogos sociohistóricos são aspectos que podem ser reconhecidos nos "corpos", cuja realidade se funda no caráter comunicacional dos seres humanos (2005, p. 87).

Fraga se apropriou desta carne viva, ou melhor, crua, que apesar de ser o limite físico humano, foi empregada por meio de uma manifestação ideológica. Numa metamorfose cromática, têxtil e formal, as roupas adquiriram características corporais. Com isso, os volumes foram recriados pela transposição de pences nas costuras, nervuras e acabamentos ao avesso. Paradoxalmente, as roupas padecem com a ausência do corpo, visto que a silhueta é afastada, mas, ao mesmo tempo, zombam dos poderes corporais que foram adquiridos e saboreiam

a ilusão de poder viver mais do que o corpo que as sustentava. As cores e estampas simbolizam as partes do CORPO CRU, envolvendo epiderme, derme, tecidos subcutâneos, vasos sanguíneos, entre outros. As escarificações, incisões e cortes profundos sobre a epiderme são representados pelo vermelho sangue, cor sem limites, essencialmente quente, estimulante, que retrata uma carne sofrida, moída e dilacerada com as exigências do mundo contemporâneo.

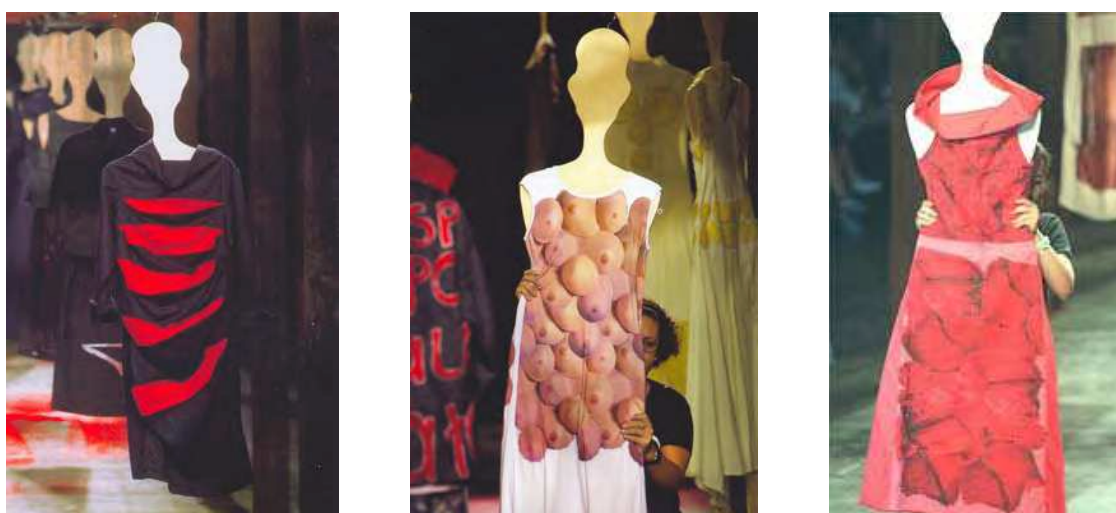


Figura 2. Desfile CORPO CRU de Ronaldo Fraga – inverno 2002.

Fonte: <http://almanaque.folha.uol.com.br/spfw01_ronaldofraga.htm>

Acesso em: 10 Jan. 2010.

Um sentimento de surpresa e apreensão tomou conta do desfile, quando no meio da apresentação o carrossel de açougue parou de funcionar. Os espectadores não entenderam se aquilo era mesmo falha da máquina ou se foi propositalmente articulado para causar novas sensações, pois tocava um tango no mesmo ritmo da engrenagem que tentava funcionar. A engrenagem de fato parou e o roteiro foi improvisado com um final estimulante. As camareiras de Fraga entraram uniformizadas carregando os bonecos que faltavam. Tudo feito na maior maestria.

A plateia vibrou e aplaudiu. Novas sensações foram reiteradas ao espetáculo. Mas será que foi proposital? Na saída da sala de desfiles, dúvidas e questionamentos nos assolaram e provocaram um interesse em examinar com mais profundidade a concepção de uma narrativa de moda.

Por meio das curiosidades e vivências relatadas acerca das roupas e suas narrativas, nos colocamos a pensar sobre os modos de estruturar este trabalho. Percebemos que as ideias se ampliaram no sentido de levantar problemas que têm estado no foco de nossas atividades profissionais de docência, como a ausência de publicações mais investigativas a respeito da construção de narrativas de moda, além da análise dos componentes visuais que configuram seu arranjo e a concepção plástica da roupa.

Deste modo, a nossa pesquisa foi pautada pela investigação do que vem a ser uma narrativa de moda, seus componentes visuais proeminentes e os ritmos que se configuram no arranjo da plasticidade da roupa bem como suas manifestações de sentidos. Para exemplificar essa questão, nos debruçamos sobre o trabalho do designer de moda Ronaldo Fraga, que cria narrativas por meio da elaboração de roupas, permitindo abrir espaço para uma relação sensível com o objeto a partir dos modos como o mesmo é produzido. As roupas criadas pelo designer revelam detalhes das marcas viscerais engendradas pelo fazer manual, que compõem uma rede de sentidos numa travessia descontínua e dilatada.

O título do trabalho: "Narrativas de moda: entre as rendas de um turista aprendiz e os avessos de Riobaldo", corporifica uma aproximação com as seguintes

narrativas concebidas pelo designer Ronaldo Fraga: verão 2011, inspirada na obra de Mário de Andrade, "O Turista Aprendiz", que surgiu por meio das viagens etnográficas realizadas pelo autor no final da década de 1920; verão 2007, inspirada na obra de Guimarães Rosa, "Grande Sertão: Veredas", que narra o romance dos personagens Riobaldo e Diadorim, atravessado por dores existenciais e as contradições do sertão. Assim, as narrativas citadas tornaram-se o nosso foco de análise, entremeadas por um recorte que buscou privilegiar autores e obras literárias que, além de expressarem um interesse pessoal, também fazem menção aos interesses de Fraga pela literatura. As narrativas de moda em questão nos permitiram destrinchar as camadas que permearam as suas concepções por meio de instrumentos como: caderno de esboços e roupas oriundas do processo de criação do designer.

Para tanto, o nosso tema: "o que é uma narrativa de moda?", não está pautado apenas em exemplificar um processo criativo por intermédio de certas narrativas de moda, mas também de tratá-las como ficção, mais do que como história, permitindo vê-las, além de suas funções intencionais, como portadoras de uma representação inconsciente da mente oculta (REDE, 1996).

O referencial teórico é formado por autores que dialogam pelas vertentes da moda, da história da arte, da filosofia, da cultura visual, do corpo, da cultura material e da literatura, como Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gilles Deleuze, Peter Stallybrass, Michael Baxandall, William John Thomas Mitchell, Rosane Preciosa, Denise Bernuzzi de Sant'anna, Kathia Castilho, Ulpiano T. Bezerra de Meneses, Marcelo Rede, Guimarães Rosa, entre outros. A partir desses autores,

construímos uma bibliografia interdisciplinar, que explora as concepções de uma narrativa em Barthes e Todorov, e os modos de criar uma história em Delleuze, que afirma que tudo tem uma história. Assim como a filosofia conta histórias com conceitos, o cinema, a pintura, a música e, por conseguinte, a moda, também explora a criação de histórias por blocos, porém, cada qual com as suas peculiaridades. Stallybrass destaca o valor das marcas impressas nas roupas e a construção de sentidos e sentimentos que nos apegam a elas, da mesma forma que Baxandall elucida-nos em apresentar que o objeto não está no passado, e sim no presente. Numa complementação bibliográfica, Meneses e Rede esclarecem sobre a importância da circulação social do objeto e a exposição das mentalidades na construção do mesmo. Por fim, Guimarães Rosa nos emociona ao narrar os sertões e suas veredas.

A metodologia de investigação desta pesquisa priorizou o método analítico-sintético, pois a mesma foi norteadada pela análise material de roupas, caderno de esboços, imagens fotográficas de peças isoladas e passarelas de Ronaldo Fraga, vídeos de desfiles, além de entrevista com o designer, cuja síntese fundamentou a concepção da pesquisa. O método qualitativo foi privilegiado como método de procedimento através da apreensão dos sentidos transmitidos nos discursos narrativos.

A dissertação foi dividida em três capítulos. O capítulo 1, "TUDO TEM UMA HISTÓRIA: COSER OU COSTURAR", apresentou de maneira comparativa alguns tipos de costura, como a costura pespontada, organizada em blocos e cruzada, na intenção de relacionar os modos de costurar com as interfaces de

uma narrativa (de moda). O capítulo foi concluído com uma metáfora à costura cruzada, sublinhando um possível diálogo entre narrativa e sua imersão nas visualidades contemporâneas.

O capítulo 2, "ALGUMAS NARRATIVAS E SEUS COMPONENTES: POR UMA VEREDA FRAGUIANA", teve como objetivo formatar um recorte a respeito de alguns exemplos de narrativas de moda concebidas por meio de uma vertente fraguiana. Visto isso, partimos da análise da narrativa de verão 2011, inspirada na obra de Mário de Andrade, "O Turista Aprendiz", com a finalidade de investigar o processo criativo de uma narrativa de moda, cujo registro se deu através de um caderno de esboços. Posteriormente, abordamos verão 2007, inspirada na obra de Guimarães Rosa, "Grande Sertão: Veredas", que nos permitiu investigar a formação de blocos, suas passagens e a materialidade de certas roupas que sustentam uma narrativa de moda. Diante do propósito em contemplar o campo acadêmico da Cultura Visual, o qual é marcado por uma trama de disciplinas em torno da visualidade, intentamo-nos a produzir uma análise que almejasse os modos de concepção das narrativas visuais contemporâneas, as quais se distinguem pela falta de linearidade. Para tanto, as narrativas citadas anteriormente foram investigadas numa ordem cronológica não-linear, iniciando-se pela narrativa criada para a estação de Verão 2010 e, em seguida, Verão 2007.

No terceiro e último capítulo, "AS NARRATIVAS ENREDADAS NOS AVESSOS DAS ROUPAS: POR UMA VEREDA ROSIANA", ainda procuramos ressaltar alguns trechos da narrativa de Guimarães Rosa, que exploram os avessos do

sertão. Referimo-nos ao trabalho de Ronaldo Fraga através de uma inquirição sobre os modos de construção da roupa bem como os ritmos empregados em sua configuração plástica. Percebemos que os movimentos rítmicos, regulares e irregulares, evidenciaram as marcas viscerais do fazer manual, revelando uma aproximação com o objeto construído. Concluimos o capítulo com um retorno ao romance de Riobaldo e Diadorim, personagens da obra "Grande Sertão: Veredas", no propósito de mostrar as contradições que entremeiam uma narrativa, seja literária ou de moda, como o direito e o avesso, Deus e o diabo.



1. TUDO TEM UMA HISTÓRIA:
coser ou costurar

A decorative header element featuring a tassel on the left and a measuring tape on the right. The title is centered within a light-colored rectangular box with a dashed border.

1.1 Costura pespontada: as interfaces de uma narrativa (de moda)

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura [...], no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação (BARTHES, 2009, p. 19).

As narrativas estão presentes no mundo, em suas mais variadas formas narráveis de escrever e visualizar a existência. Diversos são os gêneros narrativos, que se encontram distribuídos entre matérias distintas com o propósito de sustentar a história. Uma das matérias ou substâncias citadas por Barthes diz respeito à imagem, fixa ou móvel, além dos gêneros, que vão desde o mito, o drama, passando pelo cinema e as histórias em quadrinhos. Da mesma forma, podemos incluir a moda dentre os gêneros mencionados, possibilitando o entendimento de algo que denominamos de “narrativa de moda”. Para o designer de moda britânico John Galliano, “é incrível contar uma história em uma coleção, mas você nunca deve esquecer que, apesar de toda a fantasia, o assunto principal é a roupa” (COLIN MCDOWELL, 1998 *apud* SEIVEWRIGHT, 2009, p. 39). Enquanto que para Ralph Lauren, designer de moda americano, o vestido é parte da história: “não estou apenas fazendo um vestido – estou contando uma história. O vestido é importante, mas é apenas uma parte da história” (RENFREW, 2010, p. 53). Damo-nos conta de que, independente de ser o assunto principal ou parte da história, a roupa é contemplada, pelos criadores de moda, como a matéria ou substância capaz de sustentar uma narrativa de moda.

Por ora, vamos nos ater às configurações da narratividade para que, em momentos oportunos, venhamos a realçar os princípios de composição comuns às narrativas, àqueles que se aproximam da moda, a fim de compreendermos as instâncias que perpassam uma narrativa de moda. Assim, a narrativa manifesta todos os tempos e espaços da história humana:

[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, e mesmo opostas [...] (BARTHES, 2009, p. 19).

Pode-se concluir, então, que os seres-humanos são animais dotados do saber narrativo, além de apreciarem o ato de ouvir e contar histórias. Para tanto, a narrativa é considerada uma necessidade ontológica, que começa com a história da humanidade, ou seja, compreendemos que ela se caracteriza como sendo uma necessidade imemorial humana.

Alguns questionamentos nos instigaram ao iniciarmos uma reflexão sobre a configuração de uma estrutura narrativa diante da infinidade de narrativas, que podem ser abordadas por meio de uma multiplicidade de pontos de vistas (histórico, psicológico, sociológico, etnológico, estético, etc.). Barthes levanta a seguinte questão: "Onde pois procurar a estrutura da narrativa? Nas narrativas, sem dúvida. Todas as narrativas?" (2009, p. 21). O autor argumenta que considera utópico o projeto de alguns linguistas, que objetivam criar um modelo geral de análise conformado pelo estudo de todas as narrativas que contemplam um gênero, uma época ou uma sociedade. Deste modo, a narrativa deve conceber, inicialmente, um procedimento dedutivo para que, aos poucos, a partir

deste modelo, ela vá ao encontro dos gêneros que, concomitantemente, comungam e se afastam do modelo. Para tanto, somente através de um instrumento hipotético é que iremos nos confrontar com a diversidade das narrativas. Barthes nos esclarece:

Que dizer então da análise narrativa, colocada diante de milhões de narrativas? Ela está por força condenada a um procedimento dedutivo; está obrigada a conceber inicialmente um modelo hipotético de descrição (que os linguistas americanos chamam uma "teoria"), e a descer em seguida, pouco a pouco, a partir deste modelo, em direção às espécies [...] e somente no nível destas conformidades e diferenças que reencontrará, munida então de um instrumento único de descrição, a pluralidade das narrativas, sua diversidade histórica, geográfica, cultural (Ibid., p. 21).

Parece contraditório pensar numa teoria para descrever e classificar a diversidade de narrativas, até mesmo porque essa teoria sugere que a própria linguística seja considerada o modelo edificador à sua análise estrutural. Portanto, podemos concluir que as narrativas do mundo, independente de gêneros e substâncias, estão submetidas aos moldes linguísticos.

Assim sendo, o nosso desafio está em fazer uma abordagem narratológica que apresente formas de base e princípios de composição comuns às narrativas. Segundo Barthes, um dos princípios de composição comum diz respeito aos níveis de descrição, que são conhecidos pelo nível das funções, nível das ações e o nível da narração. O autor nos lembra que estes níveis estão ligados entre si: "uma função não tem sentido se não tiver lugar na ação geral de um actante; e a própria ação recebe sua significação última pelo fato de ser narrada, confiada a um discurso que tem seu próprio código" (Ibid., p. 28). Ler uma narrativa não é somente conduzir a história ao seu esgotamento, é também verificar as suas

fases, de modo a "projetar os encadeamentos, horizontais do "fio" narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro" (ibid., p. 28).

Por este viés, podemos visualizar a aplicação destes princípios numa narrativa de moda que, como toda e qualquer narrativa, é formada por fases, estágios ou etapas que compreendem uma evolução. Desta forma, ao legitimar uma narrativa de moda, torna-se imprescindível perceber a orientação do fio narrativo a conduzir os encadeamentos das roupas num sentido horizontal, cuja estruturação formal é dada sobre uma linha vertical, representada tanto pela organização das peças de roupas ou *looks*, que se agrupam sobre um eixo verticalizado, quanto pelo suporte corporal, que privilegia a posição vertical. Portanto, ler ou visualizar uma narrativa de moda, não é somente passar de um *look* a outro, é também passar de um nível a outro.



Figura 3. Plano geral de narrativa de moda da marca goiana Gutta Guerra, inverno 2011.

Fotografia: Ana Paula Vilela.

No exemplo anterior, podemos visualizar um esquema de plano geral de narrativa de moda, o qual exhibe a passagem de elementos visuais que se movem de um *look* a outro, assim como de um nível a outro da narrativa. Veremos com mais profundidade sobre este assunto no capítulo seguinte.

Ao retomar os níveis de descrição, identificamos que o nível das funções é compreendido pela relevância da significação, sendo que, todo e qualquer detalhe, numa estrutura narrativa, é dotado de significação. Então,

[...] mesmo quando um detalhe parece irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de absurdo ou de inútil: ou tudo significa ou nada (Ibid., p. 29).

No sentido de transpor essa percepção para uma narrativa de moda, sabemos que as funções são originadas por meio da roupa, que é tida como a matéria capaz de sustentar a história. A função inicial da roupa se dá naquilo que diz respeito ao que ela é: uma calça, um top, um vestido. Depois, torna-se fundamental saber quais são as intenções e propósitos a que ela deve ser útil. Ainda no nível das funções, vemos que os detalhes são de extrema relevância, pois servem para diferenciar e dotar uma narrativa de moda de aspectos singulares, como o uso de pespontos e diferentes pontos, além de fechos, zíperes, botões, formas de golas e mangas, alças, decotes, particularidades de acabamentos e outros.

Dentro do nível da ação, admitimos a inclusão do personagem, que faz-nos reconhecer que não há uma só narrativa na história da humanidade sem personagens. De acordo com Barthes (2009), o personagem é aquele que, a princípio, era apenas um nome, mas, aos poucos, ganha carga emocional, consistência psicológica e torna-se uma "pessoa", um ser inteiramente formado. Para tanto, antes de agir, "o personagem cessou de ser subordinado à ação, encarnou de início uma essência psicológica" (Ibid., p. 44). É importante lembrarmos-nos que, antes de ser visto como "pessoa", considerando que pessoa refere-se à idéia de indivíduo, "uma racionalização crítica imposta por nossa época" (Ibid., p. 44), muitas narrativas contemplam agentes, e não pessoas de fato. Assim, percebemos que, numa narrativa de moda, a criação do personagem torna-se essencial, já que é visto como àquele que de fato vai vestir a roupa e conduzir os fios narrativos.

Como citação, referimo-nos a John Galliano que,

[...] é famoso por inventar histórias e personagens admiráveis para suas coleções, muitas vezes criando uma musa como foco central. A dançarina da década de 1920 Josephine Baker, por exemplo, foi inspiração de uma de suas coleções, assim como a Condessa de Castiglione. Cada uma dessas personagens não só traz um estilo, mas também uma personalidade que ajuda no direcionamento das fontes de pesquisa e design, bem como na apresentação final da coleção (SEIVEWRIGHT, 2009, p. 39).

No que concerne à ação, aos personagens ou mesmo a detalhes de descrição, toda narrativa tende ao exercício da repetição. Deste modo, identificamos algumas formas de trabalhar o princípio da repetição. Uma dessas formas é caracterizada pela antítese, que evidencia qualquer oposição flagrante, mas, ao mesmo tempo, configura-se por elementos que se repetem em ambos os lados. A antítese revela um "contraste que pressupõe, para ser percebido, uma parte idêntica em cada um dos dois termos" (TODOROV, 2009, p. 223). Vejamos as imagens a seguir:



Figura 4. Exemplo de antítese: criações dos designers holandeses Viktor & Rolf apresentadas na Semana de Moda de Paris, verão 2010.

Fonte: <<http://www.style.com/fashionshows/review/S2010RTW-VIKROLF>>

Acesso em: 18 Nov. 2010.

As criações exemplificadas acima, da dupla de designers Viktor & Rolf, revelam uma possibilidade de antítese para a roupa numa narrativa de moda. As roupas configuram-se tanto por um contraste pela falta de simetria entre os lados - que para realçar a exageração da manga no *look* azul optou-se pela ausência da manga no outro lado - quanto pelo contraste de cores, principalmente no *look* preto e branco, que do mesmo modo faz realçar o decote assimétrico e anguloso do vestido preto. No *look* azul também percebemos um contraste que se revela pelo efeito do tecido, representado por várias camadas de tule, que no lado da saia apresenta certo volume vaporoso, e no lado da manga exibe uma estrutura rígida e angulosa, cortada a laser.

Compreendemos que, para a antítese ser revelada, é necessário o uso de elementos idênticos em cada um dos dois termos, como o uso do *tulle*, que é predominante em ambos os lados dos dois *looks*, bem como as cores. Para tanto, o contraste revela um efeito dramático, capaz de excitar e atrair a atenção do observador. Gomes Filho reitera que,

[o] contraste, como estratégia visual para aguçar o significado, não só excita e atrai a atenção do observador, como também é capaz de dramatizar esse significado para fazê-lo mais importante e mais dinâmico (2004, p. 63).

A gradação é igualmente legitimada como forma de repetição, que pode ser observada por meio de uma passagem gradual, ou seja, de um sentimento morno ou monótono para outro, que suplementa a ação e confere novas emoções.

É, por exemplo, o caso de Mme. de Tourvel. Ao longo da segunda parte, suas cartas exprimem o mesmo sentimento. A monotonia é evitada graças à gradação: cada uma de suas cartas dá um indício suplementar, de seu amor por Valmont, de modo que a confissão de seu amor vem como uma consequência lógica do que precede (TODOROV, 2009, p. 223).

Vimos anteriormente que, para ler ou visualizar uma narrativa de moda, não é considerado suficiente passar de um *look* a outro, já que ainda é imprescindível passar de um nível a outro. Deste modo, entendemos que, na literatura, as emoções e os sentimentos emergem um valor gradativo, uma suplementação de ações que miram atingir o ápice. Assim, podemos também vislumbrar essa gradação numa narrativa de moda. Porém, esse efeito gradativo não requer necessariamente uma linearidade factual, principalmente no que diz respeito às narrativas contemporâneas, como veremos mais adiante por intermédio de um conceito definido como "deformação temporal", citado pelo autor Tzvetan Todorov.

A gradação ainda pode ser vista como um princípio da repetição aplicado à roupa, a fim de destacar o efeito gradativo numa narrativa de moda.



Figura 5. Exemplo de gradação: criação dos designers holandeses Viktor & Rolf apresentada na Semana de Moda de Paris, verão 2011.

Fonte: <<http://www.style.com/fashionshows/complete/S2011RTW-VIKROLF>>

Acesso em: 18 Nov. 2010.

As imagens acima demonstram um efeito gradativo nos múltiplos punhos, que atingem o ápice de uma configuração extravagante à medida que se aproximam dos ombros. Podemos classificá-los como punhos de camisa que, em profusão, aumentam de tamanho a partir de sua localização habitual, situado entre o antebraço e a mão, passando pelo braço até a marcação do ombro. O exagero provocado pela repetição, além do efeito gradativo, expressa uma visualidade intensa e amplificada no sentido de propor um chamamento da atenção à roupa e as manifestações de sentidos.

Uma das formas mais difundidas da repetição diz respeito ao paralelismo, cuja formação é caracterizada por no mínimo duas sequências, que abrigam concomitantemente elementos idênticos e distintos, dos quais a diferença é explicitada por meio de partes ou elementos que se repetem. "Graças aos elementos idênticos, as dessemelhanças encontram-se acentuadas: a linguagem, nós o sabemos, funciona antes de tudo através das diferenças" (Ibid., p. 223).



Figura 6. Exemplo de paralelismo: criações do designer escocês Christopher Kane apresentadas na Semana de Moda de Londres, verão 2009.

Fonte: <<http://iwantigot.geekigirl.com/2008/09/19/christoper-kane-ready-to-wear-spring-2009>>

Acesso em: 18 Nov. 2010.

As criações apresentadas por Christopher Kane, designer da nova geração internacional, nos mostram um exemplo de paralelismo aplicado à roupa. A intenção foi de reforçar este princípio numa narrativa de moda, que é articulado

pela sequência paralela de elementos visuais, representados por fios e pedaços de tecidos circulares em dimensões que, ao mesmo tempo, se repetem e se distinguem, além dos sentidos em que os círculos são aplicados, tanto no sentido horizontal quanto no vertical. Os círculos exibem um efeito tridimensional com textura que remete à pele dos dinossauros, inspiração que orientou o processo criativo do designer. Para intensificar esta manifestação de sentido, Kane então se apropriou da repetição com resultado paralelo, onde pôde alcançar uma organização plástica atraente e harmoniosa visualmente. Assim, em virtude dos elementos que se repetem, as dessemelhanças são acentuadas, lembrando que a linguagem visual move-se, de preferência, por meio das diferenças.

Adentrando o nível da narração, identificamos uma função de troca, que é dividida entre um doador e um beneficiário. A narrativa, como objeto, pressupõe uma comunicação, que se estabelece entre o doador da narrativa e o destinatário da mesma. Porém, sabemos que o autor de um romance nem sempre assume o papel de narrador da história. Então, quem é, de fato, o doador da narrativa? Barthes aponta três concepções: a primeira contempla que a narrativa é enunciada por meio de uma pessoa, identificada com nome, sobrenome e que se configura no autor, figura que assume o papel de escrever a narrativa. Portanto, "esta pessoa tem um nome, é o autor, em que se trocam sem interrupção a "personalidade" e a arte de um indivíduo perfeitamente identificado, [...] não é então mais que a expressão de um eu que lhe é exterior" (2009, p. 49). A segunda concepção aponta o narrador como uma espécie de "Deus", aquele que é superior aos personagens e tem o poder de controlar os seus destinos. Nesse sentido, "o narrador é ao mesmo tempo interior a seus personagens (pois sabe

tudo o que neles se passa) e exterior (pois não se identifica mais com um que com outro)" (Ibid., p. 50). A terceira e mais recente concepção adverte que os personagens são considerados os emissores da narrativa. Deste modo, estas três concepções realistas "são igualmente constrangedoras na medida em que parecem todas três ver no narrador e nos personagens pessoas reais, "vivas" (é conhecida a indefectível potência deste mito literário)" (Ibid., p. 50). Barthes conclui afirmando que, "ao menos em nosso ponto de vista, narrador e personagens são essencialmente "seres de papel" (Ibid., p. 50).

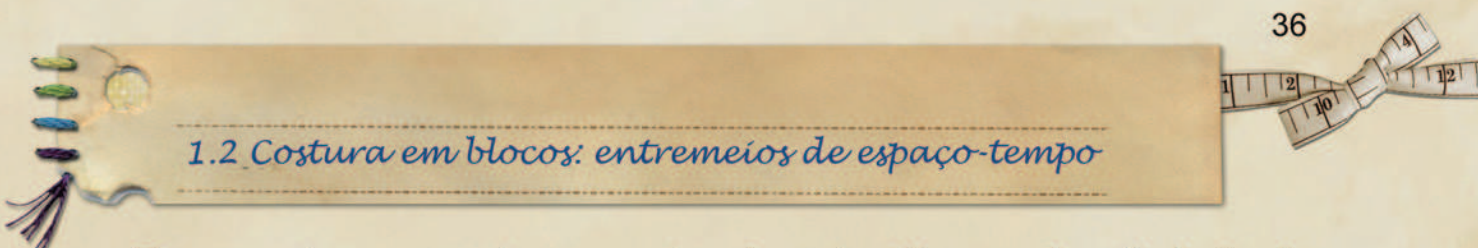
Visto isso, compreendemos que o autor da narrativa modela seu instrumento de papel, cuja expressão maior lhe permite traçar, recortar e compor cenários, casas, roupas, narrador e personagens. Todavia, o autor não pode ser confundido como aquele que narra, e sim como aquele que tem o poder de se mostrar, de se esconder ou de se apagar, enquanto narrador e personagens são imanentes à narrativa. "Quem fala (na narrativa) não é quem escreve (na vida) e *quem escreve não é quem é*" (Ibid., p. 50).

Ainda no nível da narração, percebemos que a narrativa, apresentada como história, não carece de uma linearidade cronológica, algo que seja considerado ideal. Até mesmo porque, a partir do momento em que há mais de um personagem a ocupar a história, sabemos que uma linearidade tida como ideal é irrelevante. Todorov salienta:

A razão disto é que, para salvaguardar esta ordem, deveríamos saltar a cada frase de um personagem para outro para dizer o que este segundo personagem fazia "durante este tempo". Pois a história raramente é simples: contêm frequentemente muitos "fios" e é apenas a partir de um certo momento que estes fios se reúnem (2009, p. 222).

Os múltiplos fios da narrativa levam-nos a pensar que a história é uma abstração, ou seja, ela não existe na sequência dos acontecimentos, pois ela é sempre apreendida e narrada por alguém. Desta maneira, o autor da narrativa prescreve uma deformação da história, cujo exemplo nos mostra que,

[o] relato de um agente de polícia sobre um *fait divers* [...] expõe os acontecimentos o mais claramente possível (enquanto o escritor que daí tira a intriga de sua narrativa passará em silêncio tal detalhe importante que nos será revelado apenas no fim) (Ibid., p. 222).



1.2 *Costura em blocos: entremeios de espaço-tempo*

Espaço e tempo encontram-se costurados entre blocos, cuja articulação de elementos intrínsecos à narrativa pesponta uma costura inseparável. Para tanto, espaço e tempo são artificios criados em virtude das necessidades da narrativa, nos fazendo crer que estes não são, como acreditávamos ser, verdades absolutas. Desde então, percebemos que espaço e tempo não podem ser vistos como uma reprodução ou reflexo do tempo real.

Para compreendermos melhor estas ideias, vamos nos ater aos modos de análise do espaço. Segundo Reuter (2007), o espaço arquitetado pela narrativa pode ser investigado por meio de alguns eixos fundamentais:

1. As categorias de lugares convocados (características sócio-culturais);
2. O número de lugares convocados (um ou vários lugares);
3. Os modos de construção de lugares (apresenta detalhes, estabilidade, facilmente identificável ou não);
4. A importância funcional (moldura ou parte determinante da história);

Para tanto, o autor afirma que esses eixos indicarão os modos como o espaço irá participar e quais serão as suas contribuições no desenrolar da narrativa.

Para o reconhecimento das funções espaciais, os lugares definirão o grau de realidade da história, bem como a exposição de detalhes que se aproximam ou se afastam do nosso universo. Reuter (2007) exemplifica:

1. A história poderá privilegiar lugares puramente simbólicos (a casa que remete segurança, a floresta que faz alusão ao medo). Como nas fábulas e nos

contos, encontraremos uma dimensão parabólica, com referências indiretas ao nosso mundo;

2. A história irá construir um universo imaginário, outro mundo possível, cercado de detalhes e informações tão precisas, que será possível acreditar na existência deste mundo, assim como ocorre na ficção científica;
3. A história, em um constante vaivém, irá confundir as remissões ao nosso universo, com a intenção de modificar, em cada ida ou vinda, alguns elementos, e assim nos encontraremos diante de um romance de vanguarda, por exemplo;

Além destas características, que servirão para diagnosticar os modos como o espaço será trabalhado, bem como as suas funções no contexto das histórias, "os lugares também vão determinar a orientação temática e genérica das narrativas" (REUTER, 2007, p. 54). Portanto, os temas e a qualidade das histórias irão se distinguir na medida em que o contexto espacial dinamizar os rumos da narrativa para um ou vários lugares, como "as paisagens tormentosas do romantismo; a pintura detalhada e os bairros populares do naturalismo" (Ibid., p. 54).

Da mesma forma que o espaço é analisado em seus modos e funções, o tempo, inseparável do espaço, também nos permite investigações. A começar pelos modos de análise temporais, Reuter (2007) elucida:

1. As categorias temporais estarão em correspondência ou não com aquelas utilizadas em nosso universo; sua natureza (minutos, dias, séculos); àquilo a que se aplicam (uma pessoa, uma família, uma nação);

2. Os modos de construção do tempo serão explícitos ou não; apresentarão detalhes ou não; identificáveis ou misturados;
3. A importância funcional do tempo exibirá apenas uma moldura ou será visto como relevante em diferentes capítulos da história;

Por meio dessas análises, perceberemos com mais clareza os modos pelos quais o tempo participará do desenrolar das histórias.

As indicações funcionais do tempo também contribuirão para definir a temática realista ou não realista da história. Reuter (2007) mostra que:

1. A história poderá carecer de referências que façam menção ao nosso universo ou agregar registros que remetam a um tempo imaginário ("Era uma vez...") e simbólico;
2. A história poderá misturar referências ao nosso universo com elementos incontroláveis (a comunicação com outras vidas ou outras épocas), como no caso do fantástico;
3. A história poderá conceber um tempo imaginário, mas de maneira tão real, que o leitor logo reconhecerá (ficção científica);

Reuter (2007) complementa afirmando que as indicações temporais também assumem múltiplas funções narrativas:

1. Indicam lugares, ações e personagens de maneira direta ou indireta (rugas, rachaduras, poeira, desgastes);
2. Organizam e diferenciam os grupos de personagens (mortos ou vivos; jovens ou idosos; adultos ou crianças);
3. Delimitam as fases da vida;

4. Facilitam, dificultam ou determinam as ações;
5. Fortalecem a dramatização das narrativas (no gênero do suspense, o tempo é ampliado e as indicações temporais se multiplicam).

Depois de exemplificarmos os modos de análise e as funções relativas ao espaço-tempo, vamos perceber com mais nitidez o tempo da narrativa. De acordo com Reuter (2007), toda narrativa é concebida por meio de múltiplas relações entre duas categorias temporais: o tempo real ou fictício da história contada, e o tempo usado para contá-la (o tempo de sua narração). Para facilitar o entendimento destas relações temporais, o autor propõe quatro noções: o momento da narração; a velocidade; a frequência e a ordem.

Reuter (2007) define que o momento da narração remete ao momento em que a história é narrada, em detrimento ao momento em que supostamente ela acontece. Assim, para o momento da narração, existem três posições básicas:

1. A narração ulterior: ocorre quando o narrador conta o que aconteceu anteriormente, em um passado mais ou menos longínquo.
2. A narração simultânea: reflete a impressão de que o narrador conta a história no mesmo instante em que ela se dá.
3. A narração anterior: reflete a impressão de que o narrador conta certa história que irá acontecer em um futuro mais ou menos longínquo.

Reuter (2007) considera que a velocidade da narração contempla a relação entre a duração do discurso e a duração da narração. Para tanto, alguns efeitos podem ser criados de modo a conduzir a narração, como acelerar ou reduzir o tempo

destinado a contar uma história. Com relação à frequência da narração, Reuter (2007) assinala a igualdade ou a falta de igualdade entre o número de vezes em que determinadas ações acontecem no discurso e o número de vezes em que são contadas na narração. Já no que diz respeito à ordem, o autor indica a relação entre a sequência dos acontecimentos no discurso e a ordem na qual a história é contada na narração.

A maior parte das narrativas modifica, mais ou menos frequentemente, a ordem de aparição dos acontecimentos. Essas anacronias narrativas vão permitir a produção de certos efeitos e a relevância de certos fatos (Ibid., p. 93).

Todorov argumenta que a problemática temporal na narrativa ocorre devido a uma dessemelhança entre a temporalidade da história e a do discurso, sendo que, para o autor, o tempo apresentado no discurso é, de certa forma, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional. "Na história, muitos acontecimentos podem-se desenrolar ao mesmo tempo; mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida ao outro" (2009, p. 242).

Deste modo, muitos autores vêem a necessidade de romper a ordem natural dos fatos, utilizando-se da inversão cronológica para certos fins estéticos, cuja intenção contribui para imprimir novos sentidos e um caráter mais autêntico para a narrativa. Vamos imaginar a história de um assassinato:

[...] obter-se-á uma certa impressão se o leitor é posto primeiramente ao corrente da ameaça, depois conservado na ignorância quanto à sua realização, e enfim se o assassinio não é relatado a não ser após este suspense. A impressão será, entretanto, completamente outra se o autor começa pela narrativa da descoberta do cadáver, e então somente, em uma ordem cronológica inversa, narra o assassinio e a ameaça (Ibid., p. 243).

A deformação temporal (TODOROV, 2009) é tida como uma maneira de arrancar a estabilidade emocional e provocar a pausa, a suspensão, de modo que as cenas de um assassinio possam ser recortadas e alinhavadas numa disposição cronológica às avessas, qualquer coisa que desarma a nossa expectativa pela previsibilidade do final. Da mesma forma, percebemos que os princípios de construção estética aplicam-se a qualquer atividade criadora, assim como na estrutura de uma melodia, por exemplo, que se constitui pela correlação dinâmica dos sons, além dos versos, que não são formados pela simples adição das palavras, mas sua sucessão dinâmica. Para tanto, dois sons ou duas palavras, combinando-se, adquirem certa correlação que se define pela ordem de sucessão dos elementos, igualmente com dois acontecimentos que, combinando-se, alcançam uma nova correlação dinâmica, demarcada pela ordem e pela disposição destas ações. "Assim os sons a, b, c, ou as palavras a, b, c, ou os acontecimentos a, b, c trocam completamente de sentido e de significação emocional, se os colocamos, digamos, na ordem seguinte: b, c, a; b, a, c" (Ibid., p. 242). Entendemos que a ordem e a disposição de determinadas ações na narrativa, a composição das frases, representações, imagens, sons, roupas e outros, cumprem as mesmas leis de construção estética.

A fim de arrematar estas ideias, Gilles Deleuze (1999) convence-nos ao afirmar que todas as disciplinas focadas numa atividade criadora são pautadas pelo alinhamento de características que lhes são comuns, embora essas disciplinas tenham como dispositivo a intencionalidade e a articulação de elementos que possam diferenciá-las das demais, assim como acontece no cinema, na pintura, na música, na moda e, por conseguinte, na filosofia. Deste modo, o autor deixa

claro que as características que se configuram no alinhamento das atividades criadoras são determinadas pela presença dos espaços-tempos na dinâmica dos processos criativos, ou seja,

[a] criação é antes algo bastante solitário_, mas é em nome de minha criação que tenho algo a dizer para alguém. Se eu alinhasse todas essas disciplinas que se definem pela sua atividade criadora, diria que há um limite que lhes é comum. O limite que é comum a todas essas séries de invenções, invenções de funções, invenções de blocos de duração/movimento, invenção de conceitos, é o espaço-tempo. Se todas as disciplinas se comunicam entre si, isso se dá no plano daquilo que nunca se destaca por si mesmo, mas que está como que entranhado em toda a disciplina criadora, a saber, a constituição dos espaços-tempos (1999, p. 4).

Deleuze (1999) assinala que tudo tem uma história, seja no cinema, na pintura, na música, na moda e outros. As histórias se corporificam através de blocos, que são constituídos por elementos intrínsecos à narrativa, cujo movimento se realiza por meio dos espaços-tempos, intervalos passíveis de serem visualizados na forma de "entremeios", que na moda são reconhecidos por uma espécie de tira bordada ou renda, aplicados entre duas peças. A costura entre os blocos se faz na intenção de exibir as histórias singulares inventadas por cada atividade criadora.

O autor reitera que:

[...] não se trata de invocar uma história ou de recusá-la. Tudo tem uma história. A filosofia também conta histórias. Histórias com conceitos. O cinema conta histórias com blocos de movimento/duração. A pintura inventa um tipo totalmente diverso de bloco. Não são nem blocos de conceitos, nem blocos de movimento/duração, mas blocos de linhas/cores. A música inventa um outro tipo de bloco, também todo peculiar (1999, p. 4).

Para exemplificar as histórias e os blocos inventados pelo cinema, Deleuze (1999) cita Robert Bresson (diretor francês, 1907), que foi um dos primeiros a configurar o espaço com pequenos fragmentos desconexos, ou seja, fragmentos cuja

ligação não é preconcebida. Contudo, o autor argumenta a seguinte questão: de que modo estes pequenos fragmentos de espaço visual são costurados?

Pela mão. Não se trata de teoria nem de filosofia. Não é um processo dedutivo. O que quero dizer é que o espaço de Bresson é a valorização cinematográfica da mão no seio da imagem. A junção de pequenos trechos de espaço bressoniano pelo fato mesmo de serem trechos, pedaços desconexos do espaço, pode ser exclusivamente uma junção manual. Daí a exaustão da mão em todo o seu cinema (Ibid., p. 4).

Deleuze considera que a mão é a potência capaz de pespontar as costuras de uma parte a outra do espaço, fazendo emergir os valores táteis a um patamar de extrema relevância no processo criativo. Assim, as mãos aparecem em função de uma necessidade aclamada pelo criador, pois "um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade" (Ibid., p. 4).


Baxandall (2006) também explora as questões da pintura enquanto história ao interpretar o quadro de Chardin, "uma dama tomando chá", óleo sobre tela, 1735.




Figura 7. Chardin, *Uma dama tomando chá*. Óleo sobre tela, 1735.

Fonte: BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Baxandall (2006) percebe em todo o quadro vários blocos de cores, luzes e sombras, além de um jogo mais delicado de nitidez e luminosidade, como os traços internos do rosto da senhora, que são difíceis de distinguir, ao passo que a mão que segura a taça realça, por sua grande nitidez, o centro do plano mais nítido. Uma parte do problema do artista era saber como conciliar esse esquema de uso da luz, de grande função dramática, com o agrupamento de coisas inanimadas e as cenas da vida cotidiana burguesa. Chardin usa uma variação da composição dramática de luzes e sombras: fundo escuro, plano intermediário intensamente iluminado a partir da esquerda e ênfase no lado direito do primeiro plano. Nesse sentido, no primeiro plano do quadro há uma dupla trama no jogo de cores. Os vermelhos avançam e os azuis recuam. Mas, ao mesmo tempo, os vermelhos, em particular a mesa vermelha, diminuem, enquanto os azuis e os tons escuros se expandem. Atrás de toda essa agitação colorida, atrás inclusive de seu vestido, está a dama, e é no plano dela que Chardin desenvolve o jogo complexo e delicado dos níveis de nitidez de nosso campo visual. Para Baxandall (2006), Chardin é um dos grandes pintores narrativos do século XVIII, sendo capaz de construir uma história a partir do conteúdo de uma sacola de compras, e muitas vezes é isso mesmo que ele faz. Sua pintura configura a história de uma experiência perceptiva camuflada na despreensão de sensações que não duram mais que alguns instantes. O que percebemos em *uma dama tomando chá* é um registro de atenção reconstituído que nós mesmos, guiados pela nitidez e por outros elementos, sumariamente voltamos a reconstituir. Essa narrativa da atenção tem uma grande carga: têm focos, pontos de fixação privilegiados, falhas, modos característicos de relaxamento, consciência de contrastes e curiosidade acerca de tudo o que nos escapa à compreensão.



1.3 Costuras cruzadas: visualidades, narrativas e manifestações de sentidos



No propósito de destacar a importância da visualidade na vida social, podemos dizer que a imagem é caracterizada como um componente de alcance múltiplo, suscetível em expressar a diversidade social e a abrangência da pluralidade humana. De acordo com Paulo Knauss, “a imagem é capaz de atingir todas as camadas sociais ao ultrapassar as diversas fronteiras sociais pelo alcance do sentido humano da visão” (2006, p. 99). John Berger nos lembra que a visão vem antes das palavras – as crianças enxergam e reconhecem antes de falar (1972 *apud* Knauss, 2006).

Segundo Ulpiano T. Bezerra de Meneses (2003), a História da Arte é considerada o primeiro campo do conhecimento científico, que será fundamentado um reconhecimento legítimo do uso cognitivo da imagem visual, consolidando-se no século XVIII. A partir do contexto do Renascimento é que houve um interesse sistemático de coletar e organizar imagens artísticas e decodificar criticamente seus significados, esforço que será reconhecido somente no século XIX e começos do século XX através da Iconografia como prática científica. Ainda de acordo com o autor, duas linhas de pesquisa se configuram na segunda metade do século XIX: a primeira procura ir além da pura visualidade e singularidade na criação artística a fim de buscar relações com outras áreas científicas, como Antropologia, Geografia e História, para definição de padrões de imagem (abstrata, clássica, romântica e outras). A segunda apresenta marca documental e histórica e tem como objetivo estabelecer parâmetros e métodos para

decodificar os sentidos originais da imagem (Iconografia), além de perceber sua inserção numa visão de mundo sintomática (Iconologia).

Percorrendo os alinhavos históricos da visualidade, percebemos que a Antropologia, após a História da Arte, vai cedo manifestar a importância do valor cognitivo dos registros visuais, servindo-se principalmente da fotografia, do filme e do vídeo como instrumentos de pesquisa. Para Meneses (2003), os esforços prévios da Antropologia contribuíram, desde a década de 1960, para o reconhecimento de uma importante dimensão da cultura associada à visualidade. Assim, a formação da Antropologia Visual, como um novo campo disciplinar, se deu por meio da legitimação da natureza discursiva das fontes visuais que, além da produção, circulação e consumo das imagens, incluíram a interação entre o observador e o observado, com a intenção de compreender o sentido dialógico na produção de sentido, que é considerado socialmente construído e mutável.

A partir desses desdobramentos, Meneses (2003) nos faz perceber a importância da atuação de antropólogos e sociólogos em algumas frentes, seja por meio do reconhecimento do potencial cognitivo da imagem, ou mesmo através de um processo de valorização da dimensão visual da vida social, como também da substituição de um padrão epistêmico observacional por outro, interativo e discursivo.

Os múltiplos alinhavos visuais apontam para o surgimento de um novo campo acadêmico marcado pela interdisciplinaridade, que resulta numa trama de abordagens, interesses e disciplinas em torno do campo comum da visualidade, formando uma tecitura sob a denominação de Cultura Visual. O início dos

Estudos Visuais que têm como objeto de estudo a Cultura Visual (Mitchell, 2006), consolida-se no final dos anos 80, sobretudo no cenário acadêmico anglo-saxão. Deste modo, podemos compreender Cultura Visual como a interface entre todas as disciplinas que almejam investigar a visualidade e a cultura contemporânea.

De acordo com Mirzoeff (1999), a Cultura Visual não é simplesmente uma história das imagens. Para o pesquisador, a Cultura Visual tem como objetivo o estudo da vida na contemporaneidade do ponto de vista do consumidor (receptor) mais do que do produtor (emissor) e um meio de perceber a resposta do consumidor (receptor) à mídia visual. Mirzoeff (1999) defende que a Cultura Visual não depende propriamente das imagens, mas também do pressuposto contemporâneo de visualizar a existência.

Para Mitchell (2006), a Cultura Visual contempla o exercício de mostrar o ver, que significa arrancar o véu da familiaridade e acordar para o sentido de deslumbramento, de tal modo que muitas das coisas sobre as quais tínhamos certeza sejam colocadas em dúvida. Portanto, no exercício da visualidade, a Cultura Visual tem como foco a relevância da construção visual do social.

Ainda no contexto da Cultura Visual, compreendemos que a imagem, além de representação, pode ser entendida como um artefato cultural. Meneses esclarece que,

[a] aceitação de que toda imagem é, antes de mais nada, um objeto tridimensional (e não somente uma abstrata projeção de três dimensões num plano) introduz, automaticamente, dois outros problemas: as coisas, imersas na vida social e suas contingências, também podem contar com uma biografia. A segunda questão é a participação da imagem na "instituição" das

peças sociais. Estes dois problemas incluem integralmente as imagens (2005, p. 52).

O autor argumenta que as imagens não são meras abstrações, pelo contrário, devem ser reconhecidas como artefatos, coisas materiais. Meneses (2003) também nos alerta para a dificuldade em legitimar a especificidade visual da imagem, que muitas vezes é convertida em tema e tratada como fonte documental de conteúdo reduzido, ou ainda considerada a desempenhar mera função ilustrativa. Para o autor, tal dificuldade deriva do próprio historiador, que provém de uma formação logocêntrica, focada na palavra, e que não necessita do trabalho de campo através dos registros visuais, evitando qualquer tipo de contaminação com o concreto e o empírico.

As narrativas visuais concebidas por artistas contemporâneos emergem sentidos enviesados bem como um modo particular de contar histórias. Desta maneira, as narrativas contemporâneas relatam histórias às avessas, fazendo com que o começo-meio-fim tão aclamado seja surpreendido pela falta de linearidade, a qual sugere o uso de sobreposições, deslocamentos e alinhavos de fragmentos (CANTON, 2009).

Para compreendermos melhor as ideias advindas do conceito de narrativas visuais enviesadas, vamos regressar ao período seguinte à Segunda Guerra Mundial, fase em que as experiências de vanguarda atingiram os Estados Unidos. Visto isso, Nova York acolheu muitos artistas europeus que ali se refugiaram, transformando-se numa cidade exílio de grande efervescência cultural, palco de múltiplas experiências artísticas. A arte norte-americana de vanguarda buscava o

novo absoluto, desprovido de tradições comprometidas com o passado hegemônico europeu. Um dos artistas de maior destaque foi Jackson Pollock, precursor da *action painting* (pintura de ação), que propagava a valorização do tempo presente em movimentos de pinceladas e *drippings* (respingos). O minimalismo, movimento que marcou as décadas de 60 e 70, recitava aos quatro cantos que, "menos é mais". "Isso correspondia, na dança do coreógrafo Merce Cunningham, à incorporação do acaso, à economia de gestos ou à possibilidade de dançar sem música" (Ibid., p. 18).

Para tanto, a arte moderna norte-americana empenhava-se em promover um desarraigamento das narrativas intrínsecas no cotidiano, convidando o espectador a imergir em "um mundo sintético, puro e transcendente: o mundo da arte abstrata" (Ibid., p. 22). A expectativa de artistas era de romper com a representação da realidade, como se a arte fosse coibida de representar imagens externas a ela mesma, uma espécie de exaltação à abstração pura. Contudo, mesmo que eles propusessem uma arte desvinculada do cotidiano, de modo que o espectador fosse conduzido a não se identificar com qualquer intenção de narrativa, entendemos que seria quase impossível que o espectador, imbuído de todo um repertório sócio-cultural, se isentasse de construir qualquer interpretação ou julgamento diante de uma tela pintada. Neste caso, é importante levarmos em conta a possibilidade de contaminações e associações com a obra de arte.

Com o passar do tempo, especialmente a partir da década de 80 e culminando na década de 90, diversos artistas perceberam a importância de se reaproximar do cotidiano e do público. Deste modo, eles procuraram retomar certas

possibilidades de estetizar a vida cotidiana no escopo de problematizar e explorar a ambiguidade, a instabilidade, a multiplicidade e a provisoriedade dos sentidos.

Visto isso, percebermos que artistas contemporâneos estão comprometidos com uma atitude de reflexão e problematização de temas e questões que permeiam o nosso tempo:

Os artistas contemporâneos não podem compartilhar uma atitude modernista, que buscava na arte uma resposta transcendente, abstrata e sintética, acima das coisas que formam a complexa tessitura do mundo real. A arte não redime mais. E os artistas contemporâneos comentam a vida em suas grandezas e pequenezas, em seus potenciais de estranhamento e em suas banalidades (Ibid., p. 34).

Uma das características que configura o nosso tempo é a avalanche de imagens na qual estamos imersos. Desta maneira, contar histórias revela um meio de se aproximar do outro, a fim de promover trocas de sentidos em si e nesse outro.

Katia Canton explica que,

essa estratégia de aumento do interesse pelo *storytelling* (ato de contar histórias) começou no final dos anos 1980 e início dos 1990. Em Nova York, proliferam desde essa época espaços alternativos que recebem todo tipo de contadores de histórias. Vive-se ali uma explosão do *storytelling* (Ibid., p. 37).

Compreendemos que as pequenas histórias, contadas de um jeito particular e dotadas de singularidade, acabam por substituir as histórias totalizantes conhecidas por metanarrativas, que pretendem descrever e explicar a realidade a partir de uma perspectiva geral, hegemônica. Então, artistas contemporâneos se inspiram em estratégias que promovem um encontro às avessas. Eles se apropriam de histórias conhecidas pelo grande público e as remodelam por meio de desconstruções. "Não há risco de que a identificação com o espectador ou

leitor desapareça, considerando-se a popularidade de que são revestidas" (Ibid., p. 39).

Nessas misturas deslizantes e instáveis, artistas contemporâneos esquivam-se de qualquer postura fascista. Eles perturbam e corrompem os sentidos de obras que visam imprimir uma narrativa de caráter único, totalizante e linear. Mas, sobretudo, desejam criar maneiras de desprogramar nossas certezas com relação aos modos de ver e viver a vida, injetando

[...] sutilezas, incertezas, sons que se recombinaem e se estranham entre si. Os sentidos, na obra dos artistas contemporâneos, não estão prontos, mas se configuram no acontecimento, isto é, na construção das múltiplas relações que acontecem entre a obra e o observador (Ibid., p. 51).

Diante da possibilidade de sobrepor fragmentos de pequenas costuras e virar os sentidos pelo avesso, entendemos que as histórias contadas por artistas e designers contemporâneos também fazem eco no design de moda que, assim como na arte, concebe imagens que instigam, desafiam e promovem uma condição de estranhamento e instabilidade para uma dita Cultura Visual que considera, no exercício da visualidade, os modos de ver e a construção visual do social. Para tanto, vislumbramos uma maneira de narrar, que contempla a roupa enquanto matéria ou substância de uma narrativa visual no gênero da moda.

As narrativas de moda relatam uma forma singular de contar histórias, configuradas por elementos que sugerem o uso de repetições, cruzamentos e desvios. Contam histórias, mas se negam a conceber uma narrativa cujo sentido seja cessado em si mesmo, ou que possa ter linearidade. Ronaldo Fraga, criador de moda contemporâneo, pode ser visto como exemplo de designer narrativo, que

se preocupa em contar pequenas histórias, aquelas que emergem temas e questões instaladas na periferia, permitindo o cruzamento de fronteiras e novos modos de vestir o nosso tempo.