



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

Marina Carmello Cunha

**NARRATIVAS TÊXTEIS:  
FABRICAÇÃO, CIRCULAÇÃO E USO DE ROUPAS**

Campinas  
2020

Marina Carmello Cunha

**NARRATIVAS TÊXTEIS:  
FABRICAÇÃO, CIRCULAÇÃO E USO DE ROUPAS**

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Ciências Sociais.

Orientadora: Carolina Cantarino Rodrigues

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA MARINA CARMELLO CUNHA, E ORIENTADA PELA PROF<sup>ª</sup> DR<sup>ª</sup> CAROLINA CANTARINO RODRIGUES.

Campinas  
2020

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Paulo Roberto de Oliveira - CRB 8/6272

C914n Cunha, Marina Carmello, 1988-  
Narrativas têxteis : fabricação, circulação e uso de roupas. / Marina Carmello Cunha. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Carolina Cantarino Rodrigues.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Roupas - Confecção. 2. Moda. 3. Narrativa. 4. Cartografia. I. Rodrigues, Carolina Cantarino, 1977-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Textile narratives : manufacture, circulation and use of clothing.

**Palavras-chave em inglês:**

Dressmaking

Fashion

Narrative

Cartography

**Área de concentração:** Ciências Sociais

**Titulação:** Doutora em Ciências Sociais

**Banca examinadora:**

Carolina Cantarino Rodrigues [Orientador]

Cristiane Ferreira Mesquita

Marisol Marini

Rosane Preciosa Sequeira

Susana Oliveira Dias

**Data de defesa:** 04-05-2020

**Programa de Pós-Graduação:** Ciências Sociais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-2762-7394>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/5531117540712970>



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 04/05/2020, considerou a candidata Marina Carmello Cunha aprovada.

Prof(a) Dr(a) Carolina Cantarino Rodrigues

Prof(a) Dr(a) Cristiane Ferreira Mesquita

Prof(a) Dr(a) Marisol Marini

Prof(a) Dr(a) Rosane Preciosa Sequeira

Prof(a) Dr(a) Susana Oliveira Dias

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.



[*Para as Linhas todas:*  
que sigam dançando diante dos nossos olhos!]

## AGRADECIMENTOS

Algumas vezes no decorrer desses quatro anos de doutorado me senti uma criança sendo levada pela mão. Perdida um pouco pelo caminho, mas olhando para tudo com o frescor da novidade que a vida apresenta a cada instante. Foram quatro anos usando um sapato apertado e suportar caminhar só foi mais fácil pelos afetos todos. Agora, diante do prazer de tirar os sapatos, agradeço a leveza e alegria da vida que me proporcionaram e espero que esteja refletida nessa tese.

Agradeço imensamente o amor e companheirismo dos que estiveram, desde quando nem me lembro, olhando por essa fresta de vida junto comigo: Gabriel, Mari, Beto, Lis e toda família Blanco, Gláucia, Adriano, Renata, Cinira, Priscila, Janaina, Thais, Jurema, Clara, Milene, Ana Luiza, Patrícia, Cassio, Gustavo, Rafaela.

Aos parceiros de pesquisa, com os quais inventei desenhos de vida: Fernando e Marcela, estamos juntos!

Aos irmãos que a vida me deu de presente há pelo menos 25 anos, Felipe, Eduardo e, especialmente, Isaac, por dividir a vida, o sofá e os chás de mulungu comigo e Marina, por ser a acolhida amorosa dos meus desesperos e euforias, com gosto de maresia, tapioca e ovo.

Aos recém chegados, na intensidade dos movimentos e afetos da vida, Fernanda, Mariliz, Paulo Vitor, Rosana, Lucas, Podre, Magrão.

À Damian Kraus, meu treinador na arte de ser equilibrista.

Aos alunos e alunas que me ensinaram e seguem ensinando descosturas e alinhavos do coletivo.

Aos meus pais pela vida, o apoio, o amor e a acolhida sempre. Nada teria sido, se não fossem vocês. À tia Augusta, tio Osmar, Rafa, Rô e suas famílias, pelo amor incondicional. E especialmente minhas avós, pelas linhas que me deram e perduram e se espalham.

À Carolina Cantarino pela acolhida carinhosa, a parceria aceita no meio do caminho, a coragem de escrever comigo esse trabalho emaranhado. Agradeço infinitamente por ter me dado as mãos quando me viu à beira do abismo e ter pulado junto comigo.

À Cristiane Mesquita, por estar junto outra vez e desde sempre com sua leitura certa e amizade.

À Rosane Preciosa, pela presença viva desde a graduação e por ter aceitado acompanhar essas linhas junto comigo.

À Susana Dias, Marisol Marini e Daniela Manica, por toparem essa aventura mesmo sem conhecer de antemão minhas palavras.

À Fabiana Bruno e Magda Ribeiro, pelas contribuições durante todo o processo.

E, finalmente, aos materiais todos e às possibilidades de encontro que compõe essa colcha de retalhos.

*O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.*

## RESUMO

Esta pesquisa parte da constatação da disseminação de uma cadeia produtiva de roupas que, ainda que organizada de maneira fragmentada, é tida como linear, limpa e homogênea. Com o intuito de entender de que forma os materiais colaboram na articulação desse processo produtivo, diante da percepção do quanto não somos cientes de estarmos imersos no mundo do fazer e dos materiais, são justamente os fazeres e as matérias que guiam os olhares desta investigação. Através de uma metodologia que funciona como a abertura de uma “mesa de trabalho”, apresento nessa tese, fragmentos, retalhos de histórias, materiais, relatos recolhidos em idas a campo, filmes, desenhos e outros encontros diversos. Com eles, essa tese pretende abordar a roupa como matéria viva que se transforma. É um esforço para trazer a roupa à vida, encontrando e criando possíveis linhas de fuga, compondo uma espécie de cartografia. Entendendo que a tendência à homogeneização e o rebaixamento da vida em sua potência de criação são as forças mobilizadas pela lógica neoliberal vigente, essa escrita busca então encontrar fissuras em meio a um processo produtivo dito linear e coeso, mas que se mostrou fragmentado, inacabado e sem linhas retas. O desejo de presentear às roupas com outros modos possíveis de existir é o que movimenta essa pesquisa.

## **ABSTRACT**

This research begins with a critique of the idea that clothing production chain, while having a fragmented structure is nonetheless linear or homogeneous. Given that we are often unaware of our own immersion in the world of manufacturing and materials, we therefore explicitly focus on this world and use it to guide this investigation. This thesis uses an organizational “work table” methodology. With vignettes, case studies, individual accounts, field reports, films, drawings, and various primary sources, I conceive of clothing as a living material that transforms and affects the people, places, and machines that it touches. In this way, I bring clothing to life and show that it does not form a production “chain”, but a production “cartography”. In contrast to the capitalist model that postulates homogenization and objectification in production chains and in contrast to neo-liberalism’s focus on subjectivity, this work finds liminal spaces in the production process that reveal its non-linear, fragmented, and unfinished dimensions. These findings allow clothing to be understood and studied in new ways.

## FIGURAS

Figura 1 \_\_\_\_\_ p. 27

Imagem do bilhete postado no Facebook, onde se lê: I slave, Help me (Eu escravo, Me ajude).

Fonte: Correio Brasiliense, 24/out./2014. Disponível em:

<[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2014/10/24/interna\\_cidadesdf,454104/moradora-do-df-recebe-compra-de-site-chines-com-pedido-de-ajuda.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2014/10/24/interna_cidadesdf,454104/moradora-do-df-recebe-compra-de-site-chines-com-pedido-de-ajuda.shtml)>.

Figura 2 \_\_\_\_\_ p. 63

Vitrine no bairro do Bom Retiro, em São Paulo. Fonte: Acervo da autora, 2018.

Figura 3 \_\_\_\_\_ p. 76

Desenho de projeto de coleção. Desenho da autora, 2011.

Figura 4 e 5 \_\_\_\_\_ p. 77

Desenhos de projetos de coleções. Desenhos da autora, 2009 e 2008.

Figura 6 \_\_\_\_\_ p. 78

Parte de ficha técnica de bermuda. Audaces, 2014. Disponível em:

Figuras 7 e 8 \_\_\_\_\_ p. 96

Desenho feito à lápis e finalizado à caneta; e desenho feito à caneta. Desenhos da autora, 2017.

## SUMÁRIO

Parte I. Por onde começar? _____	p. 14
I.1. O emaranhado _____	p. 19
I.2. Desfiar estruturas, alinhar fragmentos _____	p. 36
I.3. Uma porta sobre dois cavaletes: descosturar, alinhar, cortar, rasgar e outros procedimentos _____	p. 49
Parte II. Quando uma roupa é uma imagem ou A vitrine _____	p. 59
II.1. Um deserto com uma porta para futuros mais lentos _____	p. 63
II.2. Superfícies em hiperlink _____	p. 67
Parte III. Do desenho de um projeto ao desenho de um processo _____	p. 74
III.1. <u>O desenho de processo</u> _____	p. 81
III.2. <u>Para conhecer o mundo, desenhe</u> _____	p. 86
III.3. <u>Desenhando o que se vê, retrçando o que se lembra</u> _____	p. 93
III.4. <u>“Eu juro que vi isso”</u> _____	p. 98
Parte IV. Rastros da materialidade _____	p. 105
IV.1. <u>Encontrando brechas</u> _____	p. 112
IV.2. <u>A confecção da Rose</u> _____	p. 113
IV.3. <u>A plantação de algodão</u> _____	p. 121
IV.4. <u>Do pensamento ao corte</u> _____	p. 129

IV.5. <u>Fábrica 4.0</u> _____	p. 132
Parte V. Um processo em movimento ou As coisas se enlaçam _____	p. 140
V.1. <u>Uma fábrica na varanda</u> _____	p. 141
V.2 <u>Customizando elos diversos</u> _____	p. 147
V.3 <u>O trem da madrugada</u> _____	p. 150
V.4 <u>Nós mesmos e as roupas que vestimos</u> _____	p. 154
V.5 <u>Vestir, desvestir, rasgar, arrastar, chicotear, descosturar</u> _____	p. 159
Linhas soltas em despedida _____	p. 161
Referências _____	p. 168
Anexo (Texto de apresentação de Defesa de Tese) _____	p. 173

*Uso a palavra para compor meus silêncios.  
Não gosto das palavras  
fatigadas de informar.  
Dou mais respeito  
às que vivem de barriga no chão  
tipo água pedra sapo.  
Entendo bem o sotaque das águas  
Dou respeito às coisas desimportantes  
e aos seres desimportantes.  
Prezo insetos mais que aviões.  
Prezo a velocidade  
das tartarugas mais que a dos mísseis.  
Tenho em mim um atraso de nascença.  
Eu fui aparelhado  
para gostar de passarinhos.  
Tenho abundância de ser feliz por isso.  
Meu quintal é maior do que o mundo.  
Sou um apanhador de desperdícios:  
Amo os restos  
como as boas moscas.  
Queria que a minha voz tivesse um formato  
de canto.  
Porque eu não sou da informática:  
eu sou da invencionática.  
Só uso a palavra para compor meus silêncios.*

Manoel de Barros

## **PARTE I. Por onde começar?**

Observar e admirar a vida acontecer tem sido minha escolha desde sempre como pesquisadora, mas também como alguém que vive fora da academia, viaja, conhece pessoas, frequenta lugares inóspitos ou cheios de gente. É também minha escolha como professora, porque acredito que proporcionar o encontro de diferenças é já proporcionar aprendizado. Ao invés de atribuir significados às situações, pessoas e coisas, espero que elas próprias me digam a que vieram, o que são, porque existem, como devo lidar com elas. Estou quase sempre em silêncio para poder ver, ouvir, sentir melhor, consciente da interferência que minha presença pode causar aos ambientes e situações. Aguçar os sentidos para que os olhos não enganem e porque o encontro também pode vir em forma de cheiro, de tato, de som. E o encontro, para mim, quase sempre acontece através de linhas, agulhas e tecidos. Nesse sentido, essa tese vem sendo escrita há muito tempo. Muito mais que os quatro anos de doutorado, para além dos tempos de graduação. Vem sendo escrita durante toda uma vida, porque é feita dos gestos que aprendi desde pequena, empunhando agulhas; dos materiais com os quais me envolvi brincando com meus primos na casa de minha avó, de baixo da sua mesa de costura, misturados em seus retalhos e amostras; dos silêncios que me ensinaram para concentrar no andamento das coisas, das perguntas que me fiz e sigo fazendo durante toda a vida, quase todas elas alinhavadas pelas temáticas da roupa. Essa tese não é, portanto,

nem início, nem fim. É meio. É parte apenas do processo que me forma como sujeito, pesquisadora, professora. É uma linha desse emaranhado de vida. Linha essa que tem a devida importância que deve ter: a mesma que qualquer outra, uma vez que o emaranhado não seria esse sem todas elas.

No entanto, foi apenas no encontro com os assustadores volumes de roupas descartadas encontradas ainda em minha pesquisa de mestrado (CUNHA, 2014), que me dei conta da importância de perseguir a vida das roupas. Naquele momento, me interessava discutir a relação do corpo com o espaço urbano e as interferências e influências das roupas nessa relação. Me utilizando de conceitos como o do “homem em farrapos”, de Flávio de Carvalho, do “trapeiro”, de Walter Benjamin, das “cinco peles”, de Hundertwasser, da “antropofagia”, em Oswald de Andrade e do “paradigma indiciário”, apresentado por Carlo Ginzburg, fiz uma “espécie de catação de rastros, sobras, trapos e restos de roupa, de cidade e de gente” (CUNHA, p.18, 2014), nos bairros da Baixa dos Sapateiros em Salvador (BA) e Parque Novo Mundo, em São Paulo (SP). Através dessa pesquisa, fui levada a conhecer o que chamei na época, de “cidade resto”: um lugar agenciado por sujeitos que vivem dos restos de outros sujeitos (CUNHA, p.46, 2014).

Foi, de certa forma, o encontro com o Parque Novo Mundo que me encaminhou até essa tese de doutorado.

Este bairro, que beira a Rodovia Presidente Dutra e está localizado no distrito de Vila Maria, Zona Norte de São Paulo, se faz espaço de trabalho para algumas pessoas que sobrevivem fazendo a “triagem” de roupas usadas. Estas roupas que se empilham em montes de 2 a 3 metros de altura chegam ao bairro quase diariamente vindas de diversas instituições de caridade que recebem mais doações do que podem cuidar e colocar em seus bazares ou distribuir para os que estão sob seus cuidados. Os separadores das roupas selecionam por tipo e estado de conservação, as colocam em fardos que serão levados por caminhões para a distribuição em pequenas lojas de itens usados espalhadas pelo país e em fazendas, nas quais as roupas são utilizadas pelos trabalhadores rurais para proteção do próprio corpo e o não desgaste de suas roupas pessoais (CUNHA, p.46, 2014).

As imensas montanhas de roupas que preenchem as garagens do Parque Novo Mundo, na zona norte de São Paulo, me fizeram questionar sua trajetória até ali. O caminho que parece chegar ao fim no descarte da roupa, se abre a partir daí para novas possibilidades, como a comercialização das peças em brechós baratos do interior e de capitais distantes do eixo Rio - São Paulo, ou a distribuição das roupas para donos de terra que as disponibilizam para os trabalhadores rurais.

Os dois bairros estudados na ocasião, se apresentaram como beiradiços, escondidos entre fronteiras e praticamente invisíveis diante do movimento acelerado das duas cidades em questão: uma tática de sobrevivência desses lugares e seus moradores e trabalhadores. As pequenas garagens cheias de roupas usadas, amontoadas no Parque Novo Mundo,

abrigadas pela invisibilidade, se configuram ali enquanto lugar de espera, de comércio e transformação do resto em mercadoria (CUNHA, 2014). Os dois bairros estudados e seus trabalhadores são a ligação dessa matéria que sobra com a cidade formal, regida pelo novo e pelos padrões de poder hegemônico.

É o local de acesso do que está à margem, para o que está inserido no macro sistema urbano e capitalístico. Porém, é também nesses lugares que se encontra a possibilidade de que agenciamentos micropolíticos aconteçam a partir do encontro dos corpos com essas roupas. A vestimenta descartada, que volta à tona, está fora de moda, já despadronizada e por isso pode ser desviante, um artifício de desterritorialização (CUNHA, p.49, 2014).

Os encontros dessa pesquisa de mestrado, que foi desenvolvida a partir de uma intensa inserção em campo, com visitas diárias e contínuas, envolvimento pessoais e afetivos, viraram três personagens conceituais, os quais chamei: Rueiro, Catador e Costureirinha. Cada um deles exercia um papel diferente dentro da “cidade resto”, sendo responsáveis pela renovação, recriação e circulação das roupas descartadas. Um caminho aberto, não linear, nem previsível, como eventualmente se apresentaria um ciclo produtivo perfeito, foi o que encontrei na pesquisa de mestrado (CUNHA, 2014).

Ao entender que este não é um ciclo que se fecha, pareceu então fazer sentido a ideia de que a produção de roupas é feita em cadeia, linear e contínua até chegar àquelas montanhas de roupas. Assim como um de meus interlocutores narrou esse processo produtivo:

~~Planta – Colhe – Beneficia – Faz o Fardo – Fia – Tece – Confecciona – Vende – Usa – Descarta~~

No entanto, duvidei da linha reta, já que os caminhos que me apresentaram até ali, os personagens conceituais e a própria cidade, eram sempre tortuosos, incertos e muitas vezes surpreendentes. O que veremos, então, na escrita dessa pesquisa de doutorado é que os encontros que a perfazem confirmam a tortuosidade e a fragmentação dessa linha. Portanto, este texto prefere não aderir à concepção de que a produção de roupas é unicamente linear, limpa e controlável, um processo com início meio e fim.

Onde, então, é que uma roupa começa? E quando? Onde começa essa história? Na fecundação da semente do algodão? No laboratório que desenvolve as fibras sintéticas e artificiais? No desenho do estilista que leva a movimentar a cadeia através da compra do material para a confecção de sua criação? Na compra e venda das roupas, que move toda a cadeia? No uso, que gera desgaste e conseqüentemente consumo e produção? Nas mãos das costureiras? No momento do olhar para uma vitrine, do interesse e do desejo? No momento que se desfaz uma costura? Ou será que a roupa acontece em todos estes momentos?

## O emaranhado

O enorme volume de produção têxtil no Brasil sustenta números volumosos também quando se trata de mão de obra e matéria-prima. Se citarmos os índices, temos o setor têxtil em segundo lugar quando falamos de empregos na indústria de transformação, sendo 1.479 milhões de empregados diretos e 8 milhões de indiretos, trabalhando com tecidos, linhas e matérias primas têxteis diversas, diariamente (ABIT, 2017). É complexo escrever sobre roupas. Mais complexo ainda sobre seu fazer, já que falamos de uma prática milenar. Em território brasileiro a indústria têxtil tem quase 200 anos de história, sendo “a última cadeia têxtil completa do Ocidente, produzindo desde fibras até desfiles de moda, passando por fiações, tecelagens, beneficiadoras, confecções e varejo” (ABIT, 2017)<sup>1</sup>.

Também por isso, escrever com<sup>2</sup> roupas é correr um grande risco. Todos temos algo a dizer sobre elas. Uns alegam não ter intimidade com o tema, por acharem que não sabem combinar cores ou por qualquer outro motivo que justifique seu distanciamento do que costumamos chamar “moda”. Outros gostam da estética, da tendência, da linguagem e muitos

---

<sup>1</sup> Isso quer dizer que nenhum outro país ocidental, senão o Brasil, é capaz de produzir uma roupa inteira industrialmente, já que sediam apenas partes dessa produção.

<sup>2</sup> Usar a preposição “com” ao invés de “sobre” nesse caso, tem como objetivo localizar termos e coisas em uma mesma superfície de existência, onde não haja hierarquia determinada ou sobreposições. Essa escolha será explicada mais adiante.

são íntimos de seu fazer, porque costuram ou viram sua mãe, sua avó, sua tia costurarem. Não à toa, todas as vezes que conversei sobre esta pesquisa com conhecidos ou desconhecidos, opiniões, dicas e caminhos me foram indicados, como se cada pessoa vestida com quem conversei se sentisse um pouco pertencente a esse território têxtil, podendo colaborar inserindo novas linhas aos enlaçamentos que venho conhecendo/fazendo.

Escrever, experimentar com roupas, seu fazer, sua vida, é tratar dos gestos, dos materiais, de um aprendizado técnico que se transforma e se adapta a cada corpo, a cada lugar, a cada tamanho de fábrica. É tratar de afeto, de vida, de uma realidade pulsante.

Assim, essa tese pretende abordar a roupa como matéria viva que se transforma, traça caminhos e afeta quem a manuseia ou usa, o espaço onde está inserida, as máquinas por onde passa. É um esforço para trazer a roupa à vida onde ou quando ela ainda não aparenta ser roupa, – uma linha, uma semente de algodão, um material químico em laboratório, uma peça não vestida – expandindo a noção e os limites deste artefato para além da vitrine, do guarda-roupas e do corpo do usuário. Como se, diante de uma possibilidade de existência já dada da roupa pelos discursos e imagens construídas de uma cadeia produtiva linear e limpa, refletida no entendimento que temos do que é uma roupa, fosse possível criar, com essa escrita de tese, outras possibilidades de vida para a roupa, em um movimento de desfilar a trama dessa cadeia. É um esforço, portanto, na direção do encontro e da criação de outras existências para

este artefato e a expansão desse território têxtil que, como dito antes, não é propriedade da moda ou da cadeia produtiva, mas sim, um lugar de pertencimento para qualquer um.

A roupa, distante da imagem cristalizada do novo que se quer criar nos discursos hegemônicos da moda, carrega marcas, é abrigo temporário que se desgasta, suja, fissa, descostura (CUNHA, 2014). Se recria a todo momento e é superfície de registro do tempo. “As roupas são, pois, uma forma de memória” (STALYBRASS, 2008, p.33).

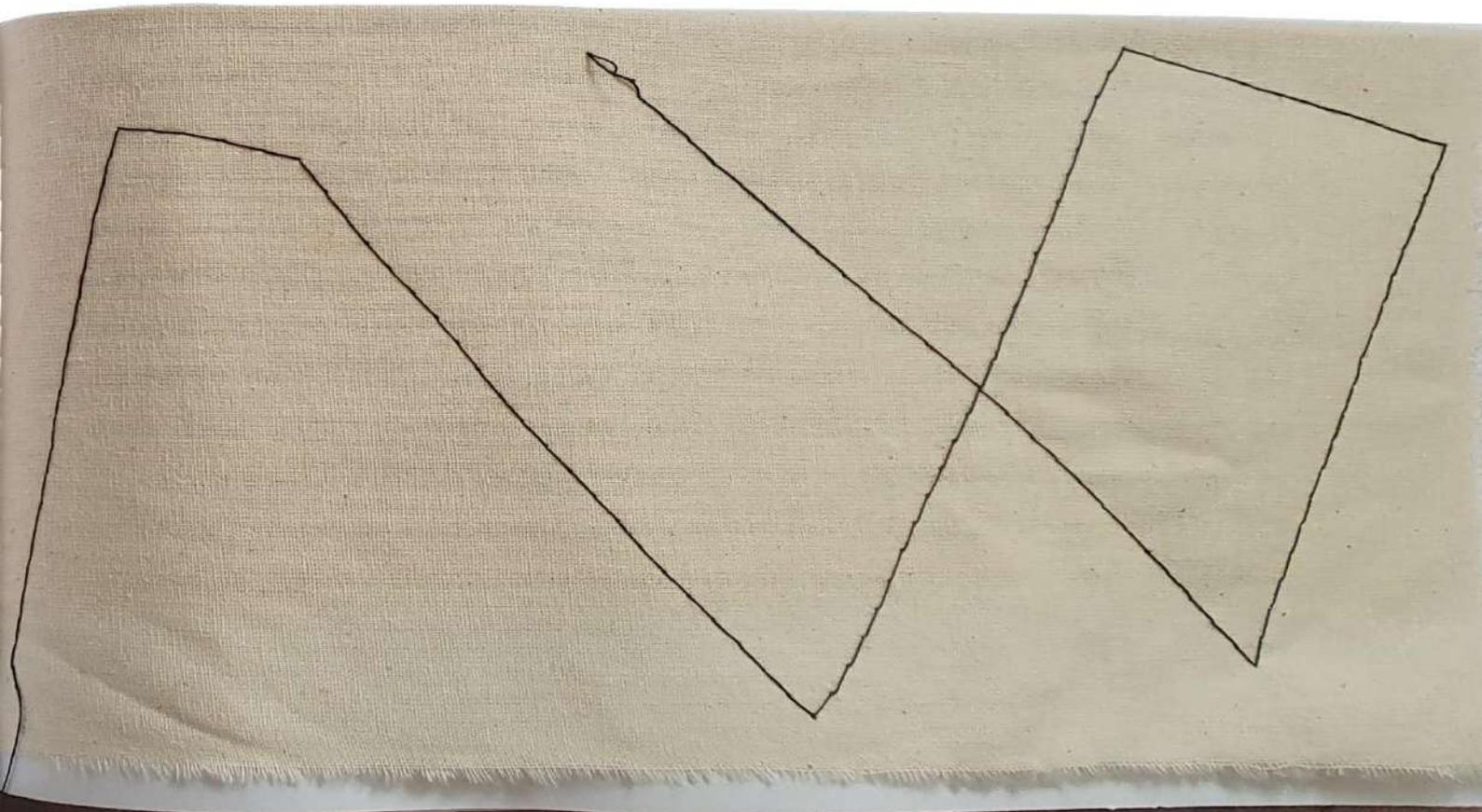
Quando se olha uma roupa já usada, portanto, mesmo com pouco esforço, se pode ver inscrito nela o tempo. A “memória da roupa” (STALYBRASS, 2008) fica registrada no esgarçamento das fibras, nas manchas de comida e graxa, nos botões que se perderam pelo caminho e nos rasgos das maçanetas que se enroscaram nela. A própria roupa traz nela objetos ou coisas de seus antigos donos. “As roupas recebem a marca humana e (...) duradouras, elas ridicularizam nossa mortalidade” (STALYBRASS, 2008, p.11), porque continuam, duram mesmo após a morte do corpo que a carrega. Em seus bolsos, encontramos moedas, notas de supermercado, jóias perdidas e até bilhetes de museus de diversas partes do mundo.<sup>3</sup> A roupa sobrevive aos corpos, transporta consigo histórias e estratos de tempo.

---

<sup>3</sup> Em minha pesquisa de mestrado, denominada *Cidade Resto: o espaço (da) roupa e o que [sobre]vive entre baixa dos sapateiros e parque novo mundo*, defendida no PPGAU/UFBA, em 2014, me deparei com diversas narrativas desses achados e, eu mesma, encontrei um bilhete de um museu de Bangladesh no bolso de um casaco.

“Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem” (STALYBRASS, 2008, p.10).

Durante minha pesquisa de mestrado, já citada acima, me vi em meio a toneladas de roupas, montanhas de resto, que denunciavam a insana produção da indústria têxtil e, mais ainda, nossa incrível capacidade de consumo e descarte. Esta passagem pelo universo das roupas usadas fez com que, de certa forma, toda a poética envolvida no registro da memória das roupas fosse tensionada e outras questões surgissem.



Em um primeiro momento, as roupas usadas se apresentaram como resultado volumoso de uma temporalidade cada vez mais efêmera, da lógica do desejo pelo novo, pela renovação, do consumo e do desprendimento material (LIPOVETSKY, 2009). Tempo este, que vai na contramão do tempo que vemos no acumular da memória na matéria da roupa. Olhar para este volume e perceber tamanho consumo e produção instiga a perguntar: porque se consome tanto? Porque se deseja tanto o novo? Porque é esse o tempo das coisas nesse modo de produzir? Essas indagações estiveram comigo até que uma pista me fez refletir sobre o que acontece com a roupa antes de ser a mercadoria que vemos exposta nas vitrines.

Foi a partir das narrativas das alunas nas aulas de costura que ministrava que se aclarou o que já percebia sem me dar conta: o quanto estamos distantes das coisas que nos cercam, por mais próximas que estas estejam de nosso corpo. Foi importante perceber que, ao decidirem reformar roupas prontas, ocorrera espanto geral em relação à quantidade de

costuras e ao modo de fazer de uma outra pessoa enquanto desfaziam cada costura. No tempo lento da descostura, se fez nítida a conexão ao processo de produção daquela roupa; à modelista que “projetou” a peça; à costureira que, em poucos minutos, finalizou a roupa com capricho. Era nítido o encontro formulado entre as alunas, as roupas e suas costureiras. A partir do desmembrar das roupas, surgiram novas possibilidades de vida para o tecido antigo, pautadas pelo imaginar das alunas e pela oportunidade de criar, com aquele objeto, uma outra realidade.

Na prática, descosturar consiste em utilizar uma ferramenta específica ou uma tesoura de pontas finas e ir puxando os fios da costura, que prendem dois ou mais tecidos. Por vezes, os fios se arrebatam, outras vezes demoram a se deixar romper. A incerteza do caminho das linhas costuradas por outras mãos abre caminhos imprevisíveis. O que pode vir a ser? Sempre que se descostura uma peça, os furos da antiga costura e os restos de linha permanecem assombrando a matéria. É como transformar qualquer coisa em outra: não é possível se desfazer completamente dos vestígios deixados pelas ações acometidas com o material, mas é possível inventar com ele outras existências. A descostura de uma roupa é feita para transformá-la em outra coisa, servir a outros corpos, traçar outros caminhos. No entanto, no instante em que se projeta a vida a diante na descostura, a memória da roupa brota como o sangue de uma ferida recém aberta. Assim, depois de desconstruir aquelas roupas, as alunas eram capazes de pensar o processo produtivo das peças (ou pelo menos parte dele) quando

visitavam alguma loja com o intuito de comprar, pois eram capazes de imaginá-lo ou inventá-lo. Isso modificou a visão delas em relação a preços, qualidade e até mesmo estética. Posteriormente, em relatos de outras alunas, foi destacado por elas o quanto se tornara complexa a tarefa de comprar roupas depois de terem aprendido o modo de fazer e as características dos materiais usados no processo de produção. Esses acontecimentos e relatos me fizeram atentar para o distanciamento do usuário com o processo produtivo e os modos de fazer. Assim, apesar de muitos se sentirem aptos a opinar e pensar sobre roupas, quando se coloca a intimidade com o material e a feitura da coisa em jogo, outras questões e descobertas surgem, principalmente relacionadas a processos produtivos e modos de fazer, reafirmando que existem diversas formas de se conhecer uma coisa.

No distanciamento em relação aos processos, apresentado pelas alunas, fica também a reflexão sobre outras esferas de nossas vidas nas cidades, por exemplo o consumo de alimentos, dos quais estamos também distanciados dos modos produtivos, alijados da temporalidade de seu cultivo, colheita, processamento e distribuição. E levanto a questão: o problema do distanciamento do usuário com a roupa é um problema contemporâneo inerente ao modo de vida estabelecido nas cidades diante do modo produtivo capitalista? Imagino que sim e este fator causa inquietações em pequenos grupos ativistas do meio ambiente e do consumo consciente, provocando movimentos atuais, inegáveis e modificadores do mercado da moda. Estes movimentos têm questionado a cadeia produtiva e seus processos,

principalmente na indústria da roupa, pontuando a necessidade de conhecer e criar outros modos de fazer, em que a temporalidade desacelere e o volume produzido não seja tão grande.

De maneira notória, este processo produtivo oculto vem sendo gradualmente aberto, ao menos no que se refere à produção de roupas, através do maior acesso às mídias globais, das denúncias cada vez mais vivas de escravidão ou trabalho intenso e de processos extremamente poluentes. A centralização da produção em países de mão de obra barata, como a China, provocou uma mudança radical na trajetória de fabricação dessas mercadorias, expondo fragmentos antes omissos do modo de fazer industrialmente, o que tem provocado um grande questionamento sobre o consumo nos países afetados por essa mudança, uma vez que ela tem atingido não só o modo de consumir, mas a economia e a oferta de trabalho local. Assim, grande parte do processo produtivo da indústria têxtil é “revelado” a partir do momento em que a cadeia, já bastante fragmentada e espalhada por pequenas empresas com funções específicas, faz uma migração massiva para esses países que têm noções de direitos humanos diferentes das aceitas globalmente. Desse modo, muitos são os casos como o de uma mulher, moradora de Brasília, que recebeu, junto com suas encomendas do site de vendas de peças chinesas Ali Express, o bilhete escrito a mão: I slave, Help me (Eu escravo, Me ajude).

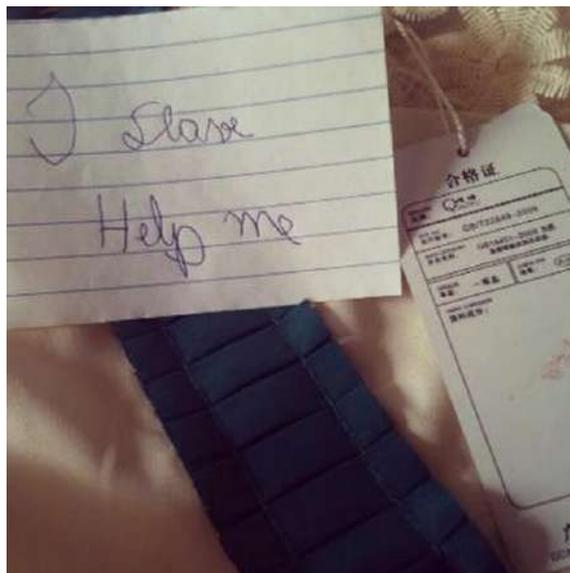


Figura 1: Imagem do bilhete postado no Facebook, onde se lê: I slave, Help me (Eu escravo, Me ajude). Fonte: Correio Brasiliense, 24/out./2014. Disponível em: <[https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/cidades/2014/10/24/interna\\_cidadesdf,454104/morador-a-do-df-recebe-compra-de-site-chines-com-pedido-de-ajuda.shtml](https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/cidades/2014/10/24/interna_cidadesdf,454104/morador-a-do-df-recebe-compra-de-site-chines-com-pedido-de-ajuda.shtml)>.

Tais fatos têm favorecido a criação de termos e discursos que visam, acima de tudo, salvar a indústria da moda dela mesma. Assim, palavras como sustentabilidade, *slow-fashion*, transparência, trabalho justo, atemporalidade, *zero waste* e manualidade foram transformadas em itens de luxo. Representando um “nicho de mercado com grande potencial de crescimento” (WHITEMAN, 2015, p.19) dentro da indústria têxtil, têm o intuito de, não

apenas fazer repensar modos de consumo, mas também retornar a produção para as cadeias locais, estimulando a economia interna de cada país. Essas expressões ajudam na manutenção do funcionamento do sistema da moda, e, muitas vezes, se contrapõem às narrativas cotidianas sobre o uso e a produção de roupas, as quais englobam questões ligadas às memórias, aos afetos e ao cotidiano e às relações sociais criadas pelo seu caminho.

Este retorno aos modos de produção ditos artesanais, com um tempo mais lento, ainda que com incidência mínima sobre a produção global de produtos têxteis, é um reflexo do incômodo que o volume e os modos de tratar os materiais têm causado. Porém, de outra forma, procurar outros modos de produzir e consumir é ainda assumir e buscar suprir essa necessidade de afirmação de si através do que se pode comprar. É reafirmar e alimentar a existência do sujeito neoliberal (DARDOT; LAVAL, 2016), que compra o imaterial, mas se consolida na materialidade.

Nesse sentido, ao pensar no papel do *designer* em meio aos inúmeros discursos em torno das mercadorias, nos deparamos com um trecho de Vilém Flusser, em que define a palavra *design*:

Em inglês, a palavra design funciona como substantivo e também como verbo (circunstância que caracteriza muito bem o espírito da língua inglesa). Como substantivo significa entre outras coisas, 'propósito', 'plano', 'intenção', 'meta', 'esquema maligno', 'conspiração', 'forma', 'estrutura básica', e todos esses e outros

desonhego as técnicas da datilografia.  
Mesmo assim decido usar a máquina  
de escrever que resgatei na casa da  
minha mãe. Depois de algumas letras  
os dedos doem. é difícil manter um  
padrão de distância entre as linhas e  
a proporção das margens. Sinto como  
se estivesse aprendendo a costurar. No  
entanto, as marcas da tinta não são  
~~desproporcionais~~ descosturáveis. No entanto,  
ainda que as letras sejam formadas por  
fragmentos de linha, é possível ver que  
pouco a força em algumas palavras e o  
curo passava pela folha em marcas bem  
visíveis. é sim uma brecha bem viva.  
Aprender a técnica é desaprender o  
rigor.

verbo - to  
'projetar',  
1)

qualquer  
s) é "um  
ue tanto  
atrações  
as vezes  
entes ao  
dade, de  
n como o  
eto, mas  
o espaço  
n Ingold,  
ontecem,

atividade  
RDOT;

o sertão nos parecia o lugar onde nossos poemas criariam vidas. poemas secos entebidos em guinardes. Chegar às cidades flagadas da repressão do sobradinho foi um neste movimentado pela dança dos sacos plásticos que voavam nas estradas, entre um lugarejo e outro. o sertão jogou na nossa frente nossos maior s medos. as motos, os autofalantes anunciando todo e qualquer produto. o sertão - essas coisas, como nos disse Hais Portela.

o sertão está em todo lugar, disse GUINARDÉS. o todo lugar está no sertão também. os reflexos tortos de uma vida urbana. uma vida que sonha os sonhos do capital. o sonho de ser o rei da vaquejada cavalos, carros, mulheres e fama. o sertão irrompeu a paisagem seca diante de nossos olhos. voando alto dançavam os sacos plásticos. o sertão é todo lugar.

é'. Na situação do verbo - to algo', 'simular', 'projetar', 'égico'. (2013, p. 181)

designer toda e qualquer e materialidades) é "um padilhas estas que tanto de inovações e atrações rígrado que tantas vezes funções pertencentes ao "nar" a materialidade, de o designer, assim como o mina com um objeto, mas , p.29), habita o espaço o antropólogo Tim Ingold, ao passo que acontecem, 5). da vida e da subjetividade beral vigente (DARDOT;

significados estão relacionados a ‘astúcia’ e a ‘fraude’. Na situação do verbo – *to design* – significa, entre outras coisas ‘tramar algo’, ‘simular’, ‘projetar’, ‘esquemematizar’, ‘configurar’, ‘proceder de modo estratégico’. (2013, p. 181)

Para ele, o *designer* (e aqui podemos entender enquanto *designer* toda e qualquer pessoa que cria estratégias, soluções e projeta o mundo através de materialidades) é “um conspirador malicioso que se dedica a engendrar armadilhas”. Armadilhas estas que tanto podem ser colocadas a favor da lógica do mercado, em forma de inovações e atrações estéticas, como podem romper, burlar, criar fissuras nesse sistema rígido que tantas vezes atenta contra a vida. Ainda para Flusser (2013), se pensarmos nas funções pertencentes ao *design* de dar signo e forma, chegamos em um modo de “in-formar” a materialidade, de transformá-la em informação. No entanto, o exercício de projeto do *designer*, assim como o processo produtivo das coisas, “não começa com uma imagem e termina com um objeto, mas continua indefinidamente, sem começo, nem fim” (INGOLD, 2015, p.29), habita o espaço entre o pensar e o fazer ao passar pela matéria e pelo gesto. Para o antropólogo Tim Ingold, as coisas não estão no mundo, elas são e acontecem através dele e, ao passo que acontecem, são, de certa forma, vivas e configuram suas próprias relações (2015).

Entendendo que a tendência à homogeneização e redução da vida e da subjetividade é uma característica inerente ao modelo capitalista e à lógica neoliberal vigente (DARDOT;

LAVAL, 2016). Essa escrita busca então encontrar linhas de fuga e fissuras<sup>4</sup> (DELEUZE; PARNET, 1998) em meio a um processo produtivo dito linear e coeso, mas que se mostrou fragmentado, inacabado e sem linhas retas.

Estamos acostumados a nos apoiar em formas de pensar que julgam, analisam, sistematizam e ignoram as incalculáveis surpresas que podemos provar diante das ideias que nos surgem como rumores e nos engatam numa conversa infinita e invisível com o barulho paradoxal da vida se manifestando não em linha reta, mas de viés, trajando seus inacabamentos (PRECIOSA, 2002, p.4)

E é de viés que procurei encontrar na chamada cadeia produtiva da moda, a vida dos materiais e das roupas, questionando a temporalidade e os modos de fazer desse mercado e trazendo à tona outros modos de se relacionar com a roupa, os sujeitos e os processos envolvidos em sua fabricação. Essa proposta pretende alimentar, de alguma forma, nessa pesquisadora e, espero, no leitor e na leitora que me acompanham, uma fagulha de alegria e vida diante das “práticas de fabricação e gestão do novo sujeito” (DARDOT; LAVAL, 2016, p.327), aquele que é autorrealizador, empreendedor de si e que

deve trabalhar para sua própria eficácia, para a intensificação de seu esforço, como se essa conduta viesse dele próprio, como se esta lhe fosse comandada

---

<sup>4</sup> Segundo Gilles Deleuze, “partir, se evadir, é traçar uma linha. [...] A linha de fuga é uma desterritorialização (...) Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada” (p. 49, 1998).

de dentro por uma ordem imperiosa de seu próprio desejo, à qual ele não pode resistir. (DARDOT; LAVAL, 2016, p.327)

Sujeito esse que está, em diversas medidas, abrigado em qualquer pessoa vivente na contemporaneidade. Inclusive na pequena cidade de Toritama, no interior do Pernambuco, que ficou mais conhecida nos últimos meses por ser palco do documentário de Marcelo Gomes, nomeado “Estou me guardando para quando o carnaval chegar”. As imagens iniciais do filme, em que um homem chega de moto carregando uma pilha de calças *jeans*, passam pelas bucólicas paisagens do agreste, paisagens essas que são interrompidas de tempos em tempos pela irrupção de *outdoors* de propaganda de marcas de roupa, anunciando a desconstrução conceitual dessa paisagem – me recordo das impressões que tivemos, meus colegas de mestrado e eu, quando inventamos uma pesquisa pelo sertão, visitando as cidades alagadas da represa de Sobradinho (BA), em 2013, impressões essas que se aproximam muito da de Marcelo revisitando o agreste de Toritama. Ao chegar em seu destino, sobre a moto, as imagens das garagens, das montanhas de calças e trabalhadores debruçados sobre os tecidos, me recordam o abundante Parque Novo Mundo, como se estivesse pintado de azul. Tudo é azul. Os trabalhadores vestidos, as paredes pintadas, o tratamento da imagem do documentário. Um mergulho em um universo azul que me faz recordar do cheiro de uma fábrica de *jeans* onde trabalhei logo depois de ter concluído a graduação. O cheiro era insuportável. A tintura, as lavagens e os jatos químicos tomam minha memória. Um cheiro

agudo, que sufoca as bases das narinas, quase já dentro da boca. Cheiro que fazia arrepiar meu maxilar, como se estivesse chupando uma daquelas balas ardidadas de criança.

Em uma das cenas, descansa sobre o monte de calças, Leo, um dos trabalhadores e personagens principais do filme. Dorme sobre os tecidos, assim como vi dormir a neta e o bisneto de Dona Nadir, uma das trabalhadoras do Parque Novo Mundo, nas montanhas de roupas usadas de sua garagem. Nos volumes e volumes de tecido: roupa travesseiro – roupa aconchego. Nas pequenas fábricas (facções) circulam crianças, gatos, pássaros e a galinha Sara Jane. O trabalho e a casa, a automatização e os mesmos gestos rurais projetados agora sobre a roupa – roçar a terra e lixar calças, por exemplo. O “ouro azul de Toritama” dá aos trabalhadores a possibilidade de “não trabalhar para ninguém”, ser seu próprio chefe, dono de seu próprio tempo.

Em uma cena longa, mãos costuram, sem parar, pequenos pedaços de tecido, repetidas vezes. O diretor decide cortar o som, incômodo. Mas é a repetição do gesto que aflige mais. A repetição do gesto de um tempo que é preenchido por um trabalho sem fim, onde quem trabalha mais horas, ganha mais dinheiro. E a vida passa diante do azul do *jeans*, colada ao sonho da chegada do carnaval, data em que o trabalho não importa, mas sim “viver o hoje, que o amanhã só a Deus pertence”. Nas memórias de infância do diretor, ele diz: “Toritama era uma cidade que tinha outra velocidade”. A temporalidade rural, aquela a que

nos remete a bucólica paisagem agreste, foi engolida pelo tempo das máquinas e mergulhada no azul químico das calças *jeans*. A cidade é retrato desse novo sujeito e da nova ordem capitalística, neoliberal. Mas também abriga ali desvios e fissuras a esse sistema rígido que promove sonhos de riqueza e independência. O carnaval, os gatos e as crianças que interrompem o trabalho, a própria matéria têxtil, que hora é cama, hora é lixo, hora é lugar de encontro, cantoria, diversão. Descosturar Toritama, descosturar a cadeia de produção têxtil, separar os retalhos que nos servem para dar a vida de volta à roupa. É isso que me serve nessa tese.

Desfiar estrutura

e, ve



### **Desfiar estruturas, alinhavar fragmentos**

De fato, depois do encontro com a descostura, entendo que é preciso olhar para a matéria e vislumbrar nela o tempo. Tempo esse que perpassa uma determinada estética de fácil entendimento – a da roupa usada, por exemplo – mas também está oculto aos olhos distraídos. Essa memória que pude ver incrustada nas roupas, nos puídos, no desbotado, não será também a memória que se irrompe no tecido ao momento do corte? Não será a trama, um vislumbre da memória das linhas? Veja bem, se analisarmos um tecido novo, recém saído da tecelagem, puxarmos os fios que o compõe, veremos neles as envergaduras provocadas pela pressão de outros fios. A matéria registra em si sua vida e ela está diante de nossos olhos a todo momento, escondida por detrás de crenças que inventamos sobre o mundo das coisas, como se elas só pudessem existir diante da ação humana. Ora, mas não é certo, assim como citei acima, que nossos pertences sobrevivem, enquanto nós, seus donos, morremos? (STALYBRASS, 2008) É preciso assumir que as coisas são donas de seu próprio tempo, sua memória, e que essa não está intimamente ligada a vida humana.

Os estudos sobre as materialidades também configuram o campo do que chamamos Ciências Sociais e mais precisamente as pesquisas antropológicas. Pensar as coisas, artefatos e objetos do mundo tem potencial já percebido por diversos autores com pesquisas importantes em relação a materiais. Mais recentemente, podemos citar, por exemplo, as

s de Castro, Roy Wagner  
o de que relações sociais  
Bronislaw Malinowski e  
gráficas dos materiais e  
constituição da vida dos  
ecadas, se deparam com  
oisas estão em campos  
ntal, material e social.  
êm contribuído para sua  
e intuito, implicam uma  
ridez” ou de “agência”,  
por exemplo (HENARE,  
fenomenologia, análises  
RE, 2001). Nas palavras  
le, “é no contrário da  
nos a vida das coisas”  
eleuze e Guattari sobre  
o que em

linhas que deixei muito tempo  
guardadas e resolveram emaranhar



lo Viveiros de Castro, Roy Wagner  
concepção de que relações sociais  
inz Boas, Bronislaw Malinowski e  
ções etnográficas dos materiais e  
teles na constituição da vida dos

últimas décadas, se deparam com  
soas e coisas estão em campos  
ico e mental, material e social.  
as vezes têm contribuído para sua  
s com esse intuito, implicam uma  
ção de “hibridez” ou de “agência”,  
e coisas, por exemplo (HENARE,  
ssam pela fenomenologia, análises  
ade (HENARE, 2001). Nas palavras  
aterialidade, “é no contrário da  
descobrimos a vida das coisas”  
ue dizem Deleuze e Guattari sobre  
, afirmando que em

obras de Bruno Latour, Alfred Gell, Marilyn Strathern, Eduardo Viveiros de Castro, Roy Wagner e Tim Ingold (HENARE, 2001; INGOLD, 2012). No entanto, a concepção de que relações sociais são mediadas por objetos já se fazia presente nas obras Franz Boas, Bronislaw Malinowski e Marcel Mauss (HENARE, 2001). De certa forma, suas descrições etnográficas dos materiais e seus usos, já deixavam clara a importância da existência deles na constituição da vida dos nativos e vice-versa.

Os autores que tem se debruçado sobre o tema nas últimas décadas, se deparam com o desafio de superar uma construção teórica em que pessoas e coisas estão em campos opostos, bem como as ideias de concreto e abstrato, físico e mental, material e social. Contudo, os esforços para ultrapassar tais dualidades, muitas vezes têm contribuído para sua reprodução, uma vez que as linguagens teóricas empregadas com esse intuito, implicam uma distinção a priori entre os campos citados acima, como a noção de “hibridez” ou de “agência”, em que se pressupõe uma separação inicial entre pessoas e coisas, por exemplo (HENARE, 2001). As estratégias teóricas empregadas são diversas e passam pela fenomenologia, análises marxistas do fetichismo e o foco na vida social da materialidade (HENARE, 2001). Nas palavras do antropólogo Tim Ingold, entusiasta dos estudos da materialidade, “é no contrário da captura e da contenção – na descarga e vazamento – que descobrimos a vida das coisas” (INGOLD, 2012, p. 35). Ele traz essa perspectiva a partir do que dizem Deleuze e Guattari sobre o que chamam “matéria-fluxo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997), afirmando que em

variação” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.73). Em consequência disso, a única forma de conhecê-la é seguindo-a (INGOLD, 2012), sendo impossível captura-la e contê-la por completo. Seguir a matéria também não quer dizer conhecê-la como um todo, mas conhecer algumas de suas linhas, fragmentos que podem dizer de sua vida.

Na contramão do proposto pela ideia de cadeia produtiva, em que o que interessa é o produto final, conceitualmente, a ideia do fragmento colabora para o entendimento dessa tese e do desenrolar de uma pesquisa com materiais, contribuindo para o conhecimento de processos, mais que de resultados. A cadeia produtiva, desejosa da automatização dos processos, que diante de uma possibilidade de gastos menores e explorações maiores, fragmenta sua produção, parece querer mesmo distanciar o consumidor de seu produto e de seus meios de produção. Diante disso, a ideia dessa tese é provocar uma “desautomatização” dessa cadeia que se quer totalitária, operando por fragmentos de vida, como uma colcha de retalhos. Uma aposta de que essa é uma possibilidade de desmanchar essa ideia de cadeia. Acredito, portanto, junto a Deleuze (1997, p. 68), que

os fragmentos são grãos, "granulações". Selecionar os casos singulares e as cenas menores é mais importante que qualquer consideração de conjunto. É nos fragmentos que aparece o pano de fundo oculto, celeste ou demoníaco (DELEUZE, p.68, 1997).

Em um texto de seu livro *Crítica e Clínica*, Deleuze levanta questões acerca da escrita de Walt Whitman, poeta americano que afirmava ser, o fragmento, característica inata da

escrita (DELEUZE, 1997). Analisando a própria sociedade americana, sua organização federativa, sua composição fragmentada em minorias, afirma que a América “coleta extratos, apresenta amostras de todas as épocas, todas as terras e todas as nações” (DELEUZE, p.68, 1997). Essa característica, segundo ele, se traduz nos textos dos autores americanos, onde “a história de amor mais simples já coloca em cena Estados, povos e tribos; a autobiografia mais pessoal é necessariamente coletiva” (DELEUZE, p.68, 1997).

Tomando como mote a escrita de Whitman e as características refletidas da sociedade americana, em diálogo com os pensamentos deleuzeanos, entende-se que na singularidade de um acontecimento, o fragmento fala pelo todo, sem ser totalizante. É nas configurações provisórias do relacionar entre esses fragmentos que se faz também a vida, relações essas que não são pré determinadas, fixas, definidas, nem internas a um Todo, é o todo que é composto pelas partes em relação. Diz Deleuze: “A Natureza não é forma, mas processos de correlação: ela inventa uma polifonia, ela não é totalidade, mas reunião, ‘conclave’, ‘assembleia plenária” (DELEUZE, 1997, p.68). Portanto, uma característica inerente à própria vida. Uma “colcha de retalhos infinita” ou um “muro ilimitado feito apenas de pedras” (DELEUZE, 1997, p.68). Ou seja, a relação entre os fragmentos é que compõe a colcha ou o muro e essa relação é viva, está em movimento e é modificada a todo momento.

Enquanto a ideia de cadeia, ainda que fragmentada em pequenos postos produtivos, quer compor um todo ideal, linear e limpo,

o fragmento recolhe com simpatia nossas ninharias, falhas, contradições, disparates. Enfim, tudo que de residual a vida emana. Ele generosamente entorta nossos projetos de continuidade e nos disponibiliza seu complexo amparo: o intenso convívio entre a forma e o informe, o contínuo e o descontínuo, o fechado e o aberto de cada singular existência (PRECIOSA, p.12, 2002).

Talvez, ver o mundo como “mostruário” (DELEUZE, 1997, p.68), ou melhor, encarar os retalhos da trajetória produtiva das roupas como amostras de um todo em movimento, possa ser a chave para o que essa tese almeja: rasgar as tramas rígidas dessa ideia de cadeia e linearidade, onde quer se destituir a vida – no sentido mais amplo – às coisas, aos materiais e às pessoas, devolvê-la com sutileza e movimento.

Portanto, peço paciência ao leitor e à leitora ao correrem os olhos por essa escrita, já que logo perceberão que ela é composta por retalhos, fragmentos de histórias e encontros, onde não se almeja completar um todo. Ficará claro que deixo pelo caminho diversas linhas soltas, o que pode deixá-los inseguros, uma vez que

a ideia de fragmento arrasta consigo o incômodo da incompletude. Além dessa sensação de incômodo, pode também gerar um grande desconforto: pensamentos fragmentários não asseguram àquele que lê a exposição clara de um percurso teórico, de um sítio de onde se parte. Que espécie de

segurança pode oferecer um texto fracionado, aos pedaços, que insiste em ir ao encontro do que é episódico, descontínuo, dissipatório, efervescente, quase informe? (PRECIOSA, 2002, p.11).

A aposta desse texto está justamente na possibilidade de compor relações com esses retalhos, narrativas de coisas pequenas, colaborando para um possível desfiar do que seria a cadeia produtiva das roupas. Mais adiante, ao situar melhor a metodologia empregada nessa pesquisa, ficará claro que a tese e a vida se relacionam sem cessar, por isso, tudo é passível de virar material, compor relações com a roupa: experiências cotidianas, filmes e o que se nomeia campo de pesquisa – neste caso, fábricas, plantações e outros lugares que visitei afim de coletar retalhos no decorrer do doutorado.

Nesse sentido, talvez a leitura dessa tese instigue perguntas sobre a forma de pesquisar e escrever na academia, porque ela não se prende duramente às regras rígidas dos campos teóricos, uma vez que se preza a questionar justamente a homogeneização da vida na contemporaneidade. Pode ser que o leitor e a leitora se pergunte em alguns momentos se o que lê é realmente uma tese. E essa pesquisadora que aqui escreve, será feliz se acontecer. Assim como veremos adiante, me parece que é quando as linhas escapam que nos fazem duvidar, olhar com estranheza e ver de forma diferente o que parece instaurado como regra, posto, determinado e cristalizado. Se pretende aqui, ao experimentar a escrita com roupas, criar linhas de fuga (DELEUZE; PARNET, 1998) em relação aos destinos pré-determinados para

elas pelo mercado, determinação que se expressa na suposta linearidade da cadeia produtiva e na aceleração de sua produção. Desejo que a roupa se instaure aqui enquanto acontecimento (DELEUZE, 1974).

A ideia de acontecimento nos é apresentada por Foucault (1971) e Deleuze (1974). É preciso pontuar que, para os dois autores, o acontecimento não é um estado das coisas, uma identidade fixa ou uma qualidade. É, no entanto, uma abertura, algo que aponta para outro caminho, um efeito, uma marca. O acontecimento “é singular e por isso coletivo e privado ao mesmo tempo, particular e geral, nem individual nem universal” (DELEUZE, 1974, p. 155).

certamente o acontecimento não é nem substância nem acidente, nem qualidade, nem processo; o acontecimento não é da ordem dos corpos. Entretanto, ele não é imaterial; é sempre no âmbito da materialidade que ele se efetiva, que é efeito; ele possui seu lugar e consiste na relação, coexistência, dispersão, recorte, acumulação, seleção de elementos materiais; não é o ato nem a propriedade de um corpo; produz-se como efeito de e em uma dispersão material. Digamos que a filosofia do acontecimento deveria avançar na direção paradoxal, à primeira vista, de um materialismo do incorporal (1971, p. 59, grifo nosso).

Nesse sentido, para tratar dos inúmeros acontecimentos da roupa, divido essa tese em cinco partes. A primeira *Por onde começar?*, é essa pela qual o leitor e a leitora se aventuram agora, onde, além da introdução pela qual já passaram, encontrarão o desenrolar da

metodologia de escrita dessa pesquisa, denominada *mesa de trabalho* e um rápido passeio pelas discussões sobre materialidade nas Ciências Sociais.

A segunda, *Quando uma roupa é uma imagem ou A vitrine*, traz uma reflexão sobre a imagem cristalizada das roupas expostas nas lojas. Passeando pelas formas, texturas, luzes e montagens inseridas dentro das molduras da vitrine, tento discutir qual a imagem que se quer consolidar do que uma roupa pode vir a ser: a concepção de que a vida desse artefato começa ali, após passar o cartão de crédito, consolidando a compra da roupa nova. O que as vitrines podem nos falar sobre o processo de produção da indústria têxtil? Aqui entendo a vitrine de forma expandida, apresentada cada vez mais através de mídias sociais como Instagram e Facebook, com o corpo de blogueiras como manequim; e dialogo com autores como Walter Benjamin, Vilém Flusser, Didi-Huberman e Tim Ingold.

A terceira parte da tese, *Do desenho de um projeto ao desenho de um processo*, pretende discutir de que modo o desenho afeta a tese, enquanto parte dos diversos materiais que compõe essa pesquisa. Ferramenta essa largamente usada dentro da indústria da moda, tanto na expressão do estilista ao criar modelos, quanto na estruturação de fichas técnicas que colaborarão para o desenvolvimento de moldes e peças pilotos. Nesta parte, apresento uma discussão sobre desenho de projeto e desenho de processo, colocando em diálogo o desenho que se faz na indústria da moda e o desenho que fiz na interlocução com alguns

retalhos de texto. O primeiro tem o intuito de materializar um pensamento já consolidado, o segundo quer fazer pensar através das linhas rabiscadas. Me aproximo aqui de autores que abordam o desenho de forma processual, como Karina Kuschnir, Michael Taussig, Aina Azevedo e Tim Ingold, e de artistas que utilizaram o desenho como uma forma de pensar o mundo e criar blocos de sensações (por exemplo, Da Vinci, Van Gogh, Paul Klee etc.).

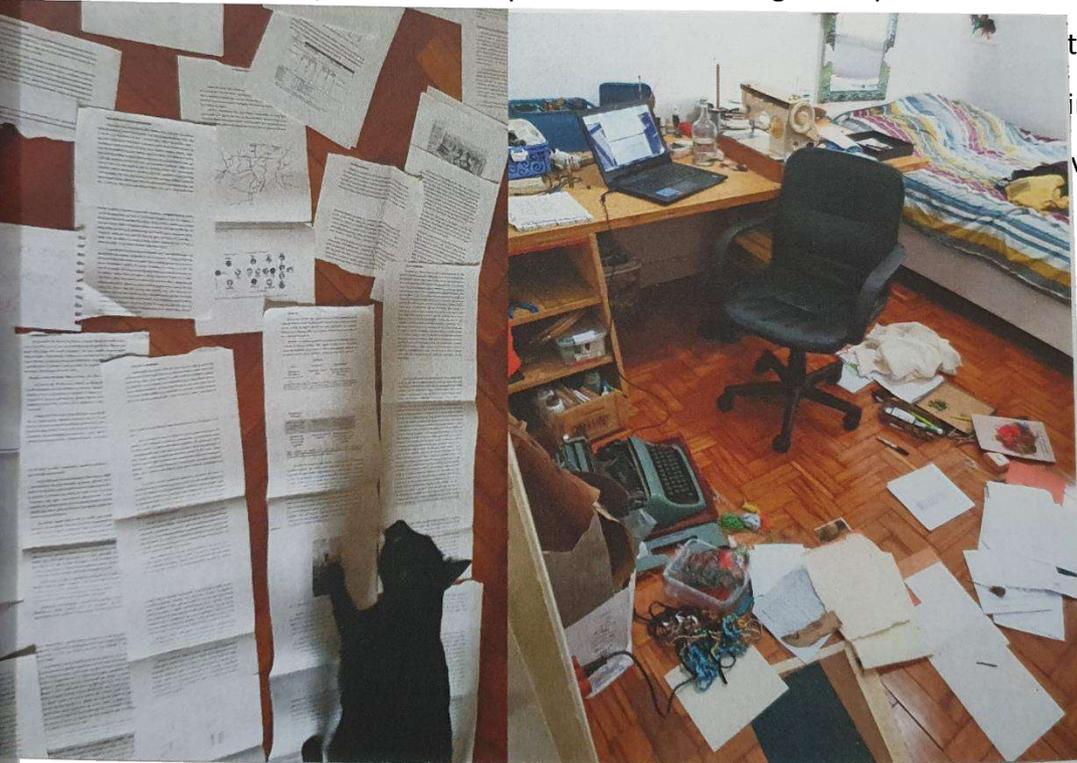
As visitas de campo, relatos cotidianos, os filmes e encontros que coletei durante a escrita dessa tese ou antes dela, na tentativa de seguir os materiais, os gestos que os circundam e os modos de conhecimento aplicados sobre eles, vem registrado na quarta e quinta partes, *Rastros da materialidade* e *Um processo em movimento ou As coisas se enlaçam*. Onde apresento as narrativas, intervenções, linhas, táticas e registros desenhados, como se abrisse ao leitor e à leitora minha *mesa de trabalho*, colocando esses encontros em relação, dispostos em uma superfície de interação, uma colcha de retalhos que pode se fazer e refazer infinitas vezes pelas mãos de quem a manuseia. Esse processo em movimento dialoga com a ideia de *meshwork* (INGOLD, 2015), constituído aqui através dos retalhos apresentados e das relações que podem vir a ser estabelecidas entre eles, um tipo de cartografia dos emaranhados das vidas da roupa.

De partida, deixo as *Linhas Soltas* ao invés de me propor a desenrolar considerações finais, como uma despedida do estado-texto, uma abertura para o que pode vir a ser essa tese e os pensamentos/experiências neste território têxtil.

Finalmente, peço ao leitor e à leitora que não espere dessa tese um movimento de denúncia, discussão ou questionamento da qualidade do trabalho na indústria da moda, menos ainda uma elucubração sobre sustentabilidade, desperdício de materiais ou produção de lixo. Estas questões estão imbricadas a toda trajetória dessa pesquisa indiretamente, não sendo foco de nossas discussões, por escolha. Espero que a leitura destas próximas páginas seja capaz de afetar de alguma forma a relação do leitor e da leitora com suas roupas, incitando-os a experimentar outros modos de entrar em contato com elas. Que caminhem comigo a fim de descobrir essas linhas que, aparentemente sem rumo, são capazes de nos mostrar a vida envolvida na materialidade da roupa e as relações emaranhadas que escapam por fissuras dessas estruturas aparentemente cristalizadas. Fica o convite para que o leitor e a leitora atravessem o vidro da vitrine, tirem as peças do armário, descosturem tecidos, alinhavem retalhos e, assim, experimentem a roupa de outras formas.

**Uma porta sobre dois cavaletes:  
descosturar, alinhar, cortar, rasgar e outros procedimentos**

Uma porta sobre dois cavaletes: uma mesa. No canto direito ao fundo, já na esquina, onde acaba a madeira, dois livros se equilibram. Mulheres que correm com os lobos e Ana Cristina César, Poética. O primeiro está sobre o segundo. A capa vinho esconde um pouco a outra, rosa e azul vibrantes. Engraçado ter os dois livros à mesa nesse momento em que escrevo sobre ela e as coisas que a sobrepõe. Um pouco mais ao centro, na mesma direção dos livros, está uma máquina de costura antiga e empoeirada: uma linha cinza passa por seus



te é a coisa mais alta que  
inha. Ao lado da máquina,  
versas que levam minha  
imagem de raio-x do meu  
no circo quando criança,  
lápiz e uma espécie de  
dos faz companhia a uma  
emaranhadas. Um outro  
moldes de papel de um  
esticado estava dobrado  
nhado de dois cadernos,

**Uma porta sobre dois cavaletes:  
descosturar, alinhar, cortar, rasgar e outros procedimentos**

Uma porta sobre dois cavaletes: uma mesa. No canto direito ao fundo, já na esquina, onde acaba a madeira, dois livros se equilibram. Mulheres que correm com os lobos e Ana Cristina César, Poética. O primeiro está sobre o segundo. A capa vinho esconde um pouco a outra, rosa e azul vibrantes. Engraçado ter os dois livros à mesa nesse momento em que escrevo sobre ela e as coisas que a sobrepõe. Um pouco mais ao centro, na mesma direção dos livros, está uma máquina de costura antiga e empoeirada: uma linha cinza passa por seus orifícios seguindo até um suporte alto de madeira e metal, o suporte é a coisa mais alta que está disposta à mesa, ele segura o cone até onde a linha se encaminha. Ao lado da máquina, alguns livros de modelagem japonesa sobrepostos por coisas diversas que levam minha memória para longe: uma pedra, a foto dos meus sobrinhos, uma imagem de raio-x do meu crânio, o monóculo que carrega a foto em que estou com meus pais no circo quando criança, testes de carimbos artesanais, uma xícara cheia de canetas e lápis e uma espécie de caleidoscópio. No canto esquerdo, à frente, um amontoado de tecidos faz companhia a uma almofada de alfinetes, uma tesoura e um monte de linhas coloridas emaranhadas. Um outro tecido está esticado sobre a parte vazia da mesa, sobreposto por moldes de papel de um vestido que pretendo cortar e costurar. Pouco antes disso, o tecido esticado estava dobrado sobre os outros, meu computador estava em cima da mesa acompanhado de dois cadernos,

uma caneta e uma lapiseira. Eu estava sentada. Agora estou em pé, olhando para o tecido deitado sobre a madeira, com um giz na mão direita. A mesma mesa é outra mesa. Uma superfície plana que dá às coisas importância que depende das relações estabelecidas ali. Não há hierarquia preestabelecida ou ordem a ser seguida na exploração das coisas sobre uma mesa de trabalho, a não ser as que são estabelecidas em relação aos outros materiais, aos olhos que observam a mesa, às mãos que manuseiam as coisas com determinado objetivo. Sobre a mesa está ainda um pequeno livro espiralado chamado *Animalário Universal* do Professor Revillod, ele está posto como se fosse um calendário apoiado por suas duas capas duras, de modo que é possível girar suas páginas sem tirar o livro do lugar. Ele consiste em uma coleção de desenhos de dezesseis animais que, cortadas em três partes, permite uma imensa combinação de pedaços de corpos e nomes, que brincam com a criação de animais desconhecidos. Este pequeno livro me lembra uma mesa de trabalho, com inúmeras entradas e possibilidades de combinação, onde nenhum animal se sobrepõe ao outro em importância.

Vista de cima, a mesa é um mapa sem caminhos preestabelecidos. Um plano horizontal de inúmeras possibilidades. A descrição acima, feita sobre minha mesa de trabalho, poderia ter sido feita de outras inúmeras formas e enumerando as coisas em ordens distintas. Sobre a mesa se faz uma reunião de materiais sem homogeneizá-los, criando uma circulação que depende também de quem olha para a mesa e interfere nela.

É sobre a mesa que se desenvolvem também as roupas, os moldes são traçados manualmente ou digitalmente, os tecidos são enfiados<sup>7</sup> e cortados, as roupas são costuradas, acabadas, dobradas e embaladas. Há sempre uma superfície horizontal onde se estabelecem as relações para o desenvolvimento da roupa. Nela se relacionam papel, lápis, tecido, tesoura, alfinetes, máquinas de corte e costura, etiquetas e mãos. É na percepção dessa superfície presente tanto na pesquisa e escrita, quanto no desenvolvimento de roupas, que surge a aposta metodológica dessa tese. Entendendo a pesquisa como movimento, processo incessante, cartográfico, é possível localizá-la sobre uma superfície plana, uma madeira sobre cavaletes, uma mesa. Abrir sobre essa superfície as possibilidades de relações e encontros criados pela tese é a intenção, para que as portas de entrada a ela sejam múltiplas, variáveis e passíveis de invenção.

Leo Steinberg faz uma análise da obra de Rauschenberg em seu texto *Outros Critérios* (2008), citando as mudanças significativas aplicadas sobre o plano de quadro na arte, em meados de 1960. Enquanto a arte trabalhava majoritariamente na verticalidade, com obras para serem apreciadas de frente, com determinada ordem de leitura vertical, Steinberg diz que a obra de Rauschenberg modifica esse paradigma artístico, uma vez que, mesmo que suas

---

<sup>7</sup> Sobreposição de camadas de tecido sobre uma mesa de corte, de forma completamente alinhada e lisa, para posicionamento dos moldes e corte das peças.

obras sejam apresentadas verticalmente, não apresentam entrada e saída de leitura (2008). Suas colagens e pinturas sempre apresentam uma noção de horizontalidade, seja pela aproximação com uma linguagem cartográfica, seja pelo emprego de objetos que se usa horizontalmente, como travesseiros, cadeiras ou camas.

O velho relógio de Terceira pintura do tempo [*Third Time Painting*] (1961) está instalado com o número 12 à esquerda, porque se estivesse fixado na orientação normal teria dado a ilusão de que o sistema todo formava um plano vertical verdadeiro - como a parede de uma sala, parte do mundo real. Ou ainda no mesmo quadro, a camisa aplanada com as mangas estiradas - não como uma roupa no varal, mas, presa por manchas e pingos de tinta, como roupa para passar. A horizontalidade é utilizada para manter um *continuum* simbólico de lixo, bancada de trabalho e cérebro registrador de dados (STEINBERG, p. 22, 2008).

A horizontalidade empregada em seu trabalho relaciona-se com o fazer, manusear imagens, materiais; enquanto a verticalidade da arte renascentista, por exemplo, relaciona-se com o ato de ver. Mesmo que seu plano de imagem acomode objetos reconhecíveis, familiares aos observadores, a forma de apresentação possibilita que se crie novos mundos com as obras.

Criar novos mundos manuseando imagens e materiais foi também o exercício proposto na disciplina *Literatura, Cultura e Sociedade*, ministrada por Susana Oliveira Dias, através do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) e do Instituto de Filosofia e Ciências

Humanas (IFCH), da Unicamp. Era 2016 e eu recém havia ingressado ao doutorado. Dentre as muitas disciplinas completamente teóricas que frequentei, essa se destacava pelo caráter propositivo, em que os alunos, para além de ler e discutir textos, eram convidados a escrever sobre diversos temas e inspirados por livros acadêmicos e de literatura. Além da desafiadora, delirante e deliciosa tarefa de escrever fora dos padrões normativos da academia/ABNT, foram propostas oficinas a serem desenvolvidas em sala de aula coletivamente. As quatro oficinas tinham nomes bastante instigantes: *Novos modos de habitar o papel. A potência do traço; Como fazer passar o Cosmos por um mapa. Rasgar quebra-cabeças impossíveis; Nevoeiros fotográficos. Destilando imagens, passagens que fazem aparecer outrem; Livro-território-aberto.*

Em uma posterior publicação na revista Climacom, as quatro oficinas foram apresentadas<sup>8</sup> com as respectivas imagens de seus processos. O título dado para a série de publicações foi *Cenários especulativos: fazendo do território uma mesa de trabalho* e me

---

<sup>8</sup> Disponíveis em: <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/cenarios-especulativos-fazendo-do-territorio-uma-mesa-de-trabalho-oficina-1/>; <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/cenarios-especulativos-fazendo-do-territorio-uma-mesa-de-trabalho-oficina-2/>; <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/cenarios-especulativos-fazendo-do-territorio-uma-mesa-de-trabalho-oficina-3/>; <http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/cenarios-especulativos-fazendo-do-territorio-uma-mesa-de-trabalho-oficina-4/>;

inspirei livremente na proposta para pensar, junto com outros autores, a metodologia de escrita dessa tese. A publicação explica a proposta assim:

Longe de ser algo estável, o território emerge como um plano variável, onde o ethos do homem se refaz a cada encontro, a cada conexão e posta em comunicação efetiva com o mundo. Entendemos o território como um campo experimental de qualidades metaestáveis e profundamente moduláveis, onde o hábito é uma passagem de baixa aderência e o problema se instaura na criação de modos de habitar sempre outros. Habitamos o território nomádica e intempestivamente, o que faz da possibilidade de uma nova terra um germinar constante e ilimitado no singular da matéria que pisamos a cada passo. Diante de uma percepção de hábito que julga, contrapõem-se novos modos de habitar o território, novos modos de habitar o papel, a escrita, a expressão. Dispor-se em mesas de trabalho onde cenários especulativos como territórios por vir possam ganhar existência (DIAS; PESTANA; WIEDEMANN, 2016)

Me lembro de, no desenrolar das oficinas, nos serem apresentadas propostas de experimentação com materiais dispostos à mesa: lápis, caneta, papel, imagens, fotografias, desenhos, lixas, removedores, algodões. E embebidos em textos previamente lidos, lidávamos com as questões presentes nos títulos das oficinas, propondo rasgos, fissuras, riscos, montagens, encaixes, colagens, escritos a fim de alterar, em alguma medida, o fato posto sobre a mesa, criando outras realidades e provocando acontecimentos. Diante da mesa e dos materiais, éramos muitos – assim como somos aqui, nessa mesa de trabalho, eu, você, os

autores que nos fazem companhia, minha orientadora, todos os encontros acontecidos para o desenrolar dessa tese – e as múltiplas formas de entrada para a mesa causavam inseguranças, dúvidas e, algumas vezes, pequenos conflitos, mas também múltiplas invenções de novos mundos possíveis através dos materiais.

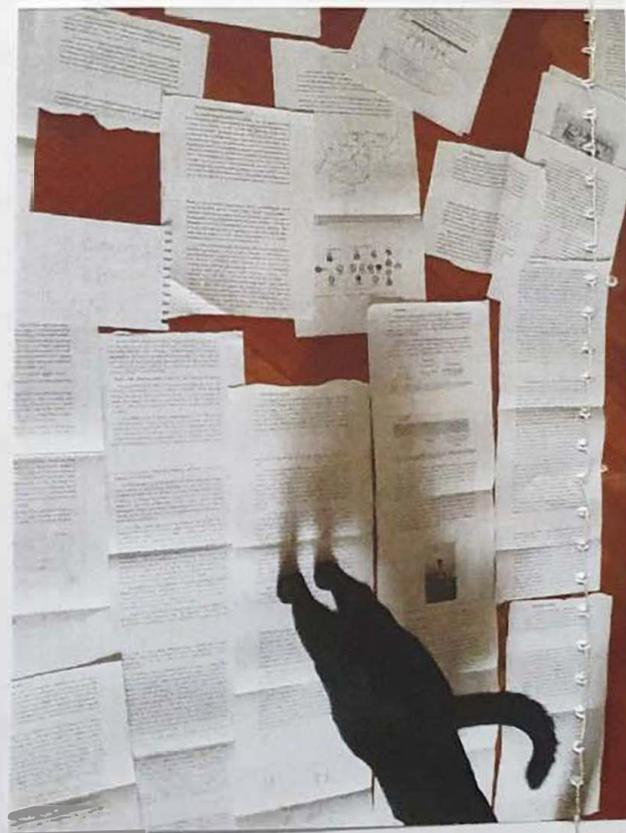
De certa forma, a ideia da metodologia *mesa de trabalho*, assim como a vi acontecer na disciplina ou como venho propondo aqui, se associa à ideia de *meshwork* proposta por Tim Ingold e, conseqüentemente, a ideia de *rizoma*, proposta por Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*. Com um caráter fluído de múltiplas entradas, nada é fixo ou se pode conter, ao contrário, as relações se estabelecem infinitamente entre livros e canetas e pedras e poeira e ar. Essa miscelânea de coisas que Ingold chama de *meshwork* (2015) é viva, fluida e está em constante movimento e transformação, como linhas enlaçadas ou emaranhadas que hora estão próximas, ora distantes, mas sempre afetando umas às outras, assim como as coisas dispostas sobre a mesa de trabalho. Ou ainda como um rizoma. A ideia de rizoma, como apresentada em *Mil Platôs*, diz de um sistema não hierárquico, não-significante e heterogêneo, onde não há uma força coordenadora dos movimentos e cujos resultados não se pode prever ou organizar. O rizoma, “(...) é feito de direções móveis, sem início nem fim, mas apenas um meio, por onde ele cresce e transborda, sem remeter a uma unidade ou dela derivar” (PELBART, 2003, p. 216), portanto, “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.22).

O movimento relacional inerente às coisas diante desse modo de ver a vida, nos diz que “as coisas *são* as suas relações” (INGOLD, 2015, p.119), acontecem e se modificam nelas. A partir daí, podemos pensar a mesa de trabalho como lugar de experimentação de relações, onde costurar, descosturar, alinhar, rasgar, desfiar são ações sobre a matéria que acontecem diante do encontro. Tudo cabe na mesa, assim como tudo pode caber em uma ideia de rizoma ou *meshwork*. Por isso a tese é esse conjunto de encontros de diferentes naturezas, onde não se estabelece hierarquia na relação entre os retalhos apresentados a priori.

Assim, a ideia de utilizar o conceito de mesa de trabalho enquanto estratégia metodológica parece coerente a uma pesquisa que, como o leitor e a leitora verão a diante, se pensou com múltiplas entradas e saídas, uma narrativa descontínua e aberta como um desenho, que permite a quem lê a criação de mundos nas relações estabelecidas entre as partes que compõe esse texto. A tentativa é fazer da tese o próprio processo, não apenas o registro dele, colocando teoria, encontros e prospecções em movimento através de retalhos textuais<sup>9</sup> os quais chamei de “encontros”. Seja bem-vindo à essa mesa de trabalho, entre por onde achar melhor.

---

<sup>9</sup> Texto compreendido aqui enquanto forma diversa de comunicação, podendo ser escrito, bordado, desenhado, etc.



## PARTE II. Quando uma roupa é uma imagem

IMAGINEMOS a cena. duas moças posam. uma com as mãos na cintura, se mantém em pé, sustentando a mão esquerda sobre o banco onde a outra se encontra sentada, apoiando os pés sobre o assento, acompanhada também por uma cesta enorme de flores. As duas encenam, diante de um fundo bucólico, florido e com edifícios clássicos, a vida que parece estar acontecendo fora do quadro. Um sustento um vestido bem entalhado, de um primário azul, fútil e delicado e leve que ganha movimento com o longo périplo que lhe dá, sobre a qual uma saia volumosa em tons terrosos. A que está sentada, de modo a fazer o observador passear pela cena, leva um vestido azul, vívido, com rosas vermelhas e violetas, de um tecido novo e quente de estrutura de um casaco. A primeira segura um buquê de flores. A segunda acomoda sobre as pernas uma pequena toalha imbricada. Para compor o cenário naturalmente, caixas rústicas de madeira, fardos de feno e grandes vasos.

## **ou A vitrine**

Esta poderia ser a descrição de obras de artistas renomados como Renoir ou Manet, pintando na bucólica Paris do século XIX, mas é a descrição de uma vitrine que pude admirar no bairro do Bom Retiro, em São Paulo. Podemos imaginar inúmeras situações criadas ou representadas por pintores clássicos, mas o espaço das vitrines não se distancia muito das possibilidades que a tinta e a tela dão a seus artistas.

Essas vitrines configuram grandes montagens que pretendem construir cenas dentro de caixas de vidro emolduradas. Na Rua José Paulino, em São Paulo, todos os dias pouco antes das 8h da manhã o silêncio é rompido pela sinfonia das portas de metal sendo levantadas a revelar enormes e coloridas vitrines, protegidas por vidros às vezes completamente limpos, às vezes adesivados com promoções e elementos decorativos. Por vezes não se separam dos passantes através dessa estrutura cristalina, fazendo com que a loja seja uma continuidade da rua, apenas usando um piso elevado para criar o espaço dos manequins, que posam somente exibindo suas vestes ou encenando alguma atividade, uma conversa, uma festa. Atrás do vidro ou no palco elevado dos manequins, pequenos universos são criados com roupas, flores,

cadeiras, cubos, bolas coloridas, luzes, cestos, feno e todo e qualquer elemento que possa ser utilizado para compor a imagem que vemos por alguns segundos enquanto passamos.

Ali, no conjunto visual exposto, dentro dos limites de sua moldura, temos uma imagem, um retrato. A roupa é parte deste quadro imagético e é, portanto, imagem. O que podem as vitrines nos dizer sobre as roupas? Ao andar pelas ruas centrais de qualquer cidade, mergulhamos em um universo de vidro, cores e manequins. A cada janela aberta para o vislumbre das roupas, observamos, processamos e mentalizamos impressões sobre o que vemos ali. Alguns segundos apenas para seguirmos adiante ou decidirmos entrar na loja. O que é que nos provoca a entrar ou seguir caminhando? O que se vê ali que nos prende ou nos deixa seguir? O que me interessa é pensar como essa imagem conformada por este quadro, ao qual chamamos vitrine, perdura e risca seus rastros em nossa memória. Uma imagem que pulula dentre tantas informações que a cidade nos dá.

A moldura, portanto, isola. Através do enquadramento, faz um recorte, um retrato do que se quer apresentar. O que está dentro da moldura é o que importa. Nesse sentido, a vitrine é também moldura e nela, sob uma iluminação específica, está selecionado o que se quer mostrar, se cria uma imagem possível da roupa. A roupa compõe essa imagem cristalizada no espaço da vitrine. Apresenta-se como um ponto isolado de uma suposta cadeia

produtiva, ocultam-se os escapes, os erros e conexões do processo de fabricação têxtil, é um recorte seco e direto.

Ao passar por essa caixa de vidro e vislumbrar tal imagem descrita anteriormente, mesmo que sem parar para observá-la, ela nos segue pelas ruas ainda durante um tempo, ainda que inconscientemente. Se fecharmos os olhos, pode ser que tenhamos ainda guardada, feito um flash de um retrato, os contornos que a desenharam, os volumes, cores, luzes e sombras. Quando a imagem da vitrine perdura em nossa memória visual é, como nos diz Didi-Huberman, a “imagem que se prolonga, sobrevive, nos compele ao desejo de a reter ou à expectativa de a rever” (2015, p.88), é a “imagem-movência” ou “imagem-cauda”, que “se espalha em redor e que nos cativa, nos puxa para ela, nos arrasta na sua inerência” (Idem), que nos seduz. Essa ideia de uma imagem que cria sulcos por onde passa, deixando seus rastros na memória do observador, vai nos ajudar, mais adiante, a complexificar a abordagem que pretendemos fazer com a roupa.

### Um deserto com uma porta para futuros mais lentos

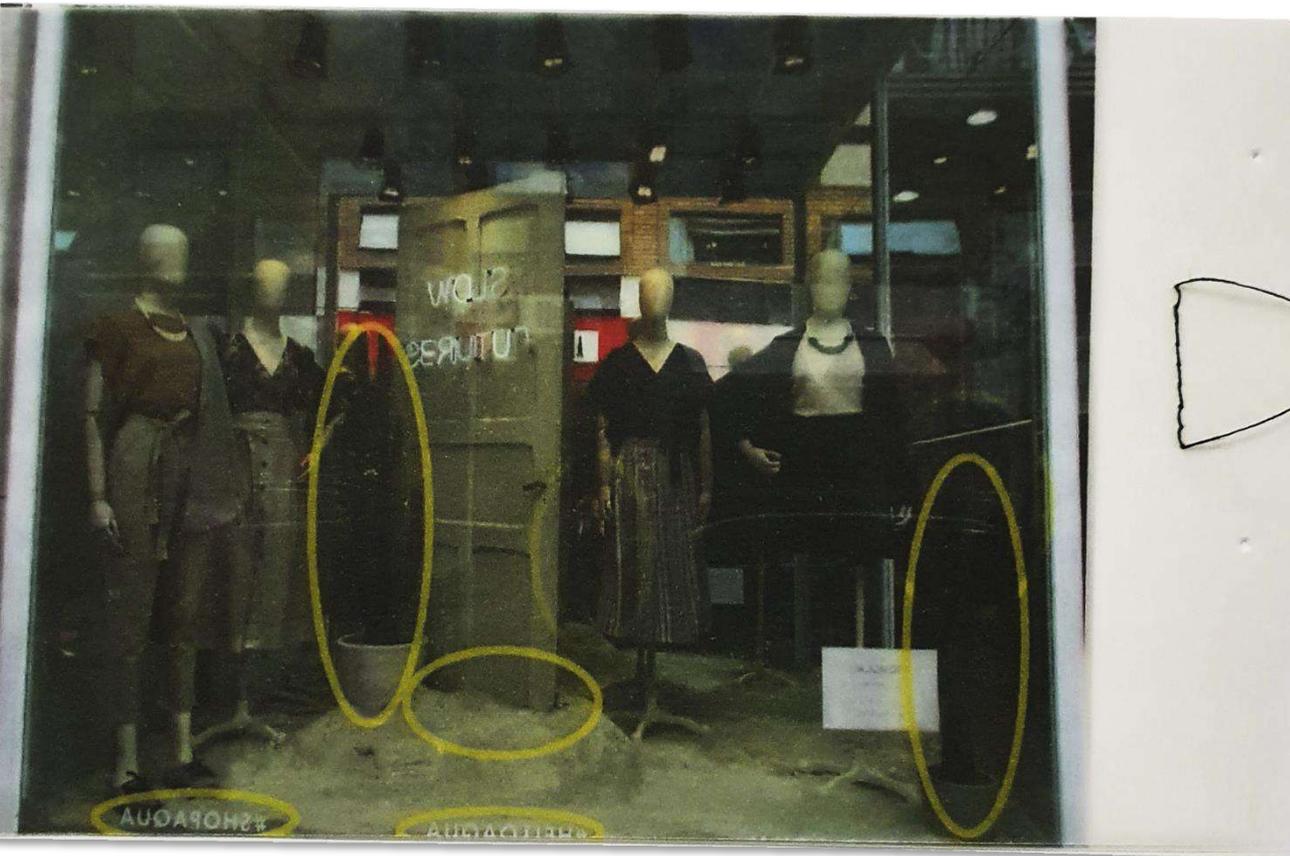


Figura 2: Vitrine no bairro do Bom Retiro, em São Paulo. Fonte: Acervo da autora, 2018.

Depois de passar pela vitrine, ainda que não possamos mais vê-la, salta em nossa memória o posicionamento dos manequins, suas roupas e os elementos que compõe a cena

exposta. Vez ou outra, algumas quadras depois da loja vislumbrada, detalhes da imagem vista anteriormente são processados e compreendidos, quase como uma mensagem subliminar que acessa nosso pensamento. O cactus, a porta fincada sobre um monte de areia, os adesivos que mediam nossa interação com o interior da loja ou com a própria vitrine. Aos poucos, conforme caminhamos e assimilamos essa imagem, uma outra compreensão dela nos é possibilitada, como se as vitrines seguintes nos ajudassem, como *frames* de filmes, a ter o entendimento da narrativa proposta no conteúdo dessa primeira moldura-vitrine. Essa imagem se consolida, então, em uma lembrança, acionada por elementos com os quais o observador se depara ao continuar sua caminhada. Essa lembrança “não depende de nossa vontade ou de nossa inteligência, [é] algo que surge e se impõe a nós e nos obriga, nos força a parar, a dar um tempo, a pensar” (GAGNEBIN, 2006, p.153). “Não se trata de um resgate voluntário do passado, senão um passado que se apossa involuntariamente de nosso presente e de nossos atos” (RAMIREZ, 2011, p. 120), é uma imagem que perdura, insiste e reaparece ainda inúmeras vezes quando se aciona a memória através do encontro do passado com o presente. A imagem-sulco é lembrança que deixa rastro. A vitrine, inúmeras vezes, não abandona seu observador, que pode assimilar a informação dada por ela no instante do vislumbre ou algum tempo depois, compreendendo que essa imagem efêmera tem seu valor e pode ser comprada. Aí está a possibilidade de ter um pedaço dessa imagem emoldurada e carregá-la junto ao corpo.

Diante da vitrine apresentada anteriormente, na tentativa de interpretar sua mensagem e passando por ela inúmeras vezes, encontramos um deserto povoado por cactos, com uma porta para futuros mais lentos. Esta representação – protegida pelos reflexos de um vidro impecavelmente limpo, manequins posando com elegância e roupas bem passadas, apresentadas de forma homogênea, sem que haja uma distinção ou destaque muito grande entre elas – dá margem para que possamos refletir sobre a homogeneidade da indústria têxtil através dos pensamentos de Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs* (2012). O deserto (*espaço liso*), dizem eles, “é infinito de direito, aberto ou ilimitado em todas as direções (...) não estabelece fixos e móveis, mas antes distribui uma variação contínua” (2012, p.193), não é homogêneo e sim amorfo, informal. Ora, qual é então a mensagem que essa montagem nos traz? A vitrine é o espaço do vislumbre, onde o erro não cabe, as costuras malfeitas não aparecem, onde as marcas de pontos defeitos e as manchas de óleo das máquinas de costura não podem estar aparentes. A vitrine, que é limitada, mensurável e fixa (fazendo aqui uma alegoria ao *espaço estriado* de Deleuze e Guattari), se mistura ao deserto, tanto organiza-o, como ele próprio se propaga e cresce. Ou seja, no espaço homogêneo da vitrine, onde deveríamos ver apenas a fixidez das formas representantes de uma cadeia produtiva perfeita, se pode ver, com um olhar distinto, o movimento do deserto, os escapes, os caminhos indeterminados e atravessados dentro dessa cadeia cheia de emaranhados e nada linear. A vitrine é, para não deixar de lado as potentes aberturas trazidas em *Mil Platôs*, um tecido

constituído por dois tipos de elementos paralelos: no caso mais simples, uns são verticais e outros horizontais, e ambos se entrecruzam perpendicularmente. (...) O tecido pode ser infinito em comprimento, mas não na sua largura, definida pelo quadro da urdidura; a necessidade de um vai e vem implica um espaço fechado. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.192)

O deserto, por sua vez, é como o feltro, um “antitecido” que “não implica distinção alguma entre os fios, nenhum entrecruzamento, mas apenas um emaranhado das fibras, obtido por prensagem” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.193), nada homogêneo.

Temos, então, na leitura dessa imagem emoldurada, a abertura de uma porta que nos mostra a produção de roupas como um tecido composto por trama e urdume<sup>10</sup> que vai se misturando ao emaranhado do feltro, como se os fios prensados pudessem invadir os fios entrecruzados, ambos modificando suas estruturas mutuamente. Por essa porta entreaberta já podemos ver uma outra ideia de cadeia produtiva: que considera linhas e caminhos diversos, ora seguindo um padrão e fechando possibilidades, ora abrindo os horizontes para o emaranhar de acontecimentos inesperados.

---

<sup>10</sup> Um tecido composto dessa forma, tem, esticados longitudinalmente no tear, os fios de urdume, enquanto que os fios de trama correm transversalmente a estes, compondo uma espécie de grade.

## Superfícies em hiperlink

Ainda entendendo a vitrine como uma imagem, me seguro em Vilém Flusser, que instiga a pensar o que acontece dentro das molduras em seu texto *Linha e Superfície* (FLUSSER, 2013, p.101-125). Destacando a importância que as superfícies têm adquirido em nosso cotidiano, o autor questiona o modo de pensamento configurado através delas, que estão nas telas dos celulares, TVs, de cinema, nos cartazes, nas fotografias, pinturas, vitrais e, porque não, nas vitrines.

Entendendo que uma abordagem expandida desse espaço expositivo pode nos levar aos aplicativos e redes sociais que viabilizam a divulgação de lojas e marcas, como, por exemplo, o Instagram e o Facebook, abrimos espaço na discussão para essas grandes vitrines que cabem nos bolsos dos consumidores. Para Flusser, a importância que o mundo em superfície tem tomado, torna o mundo processual, “representado por linhas” (2013, p. 103), cada vez menos importante.

Dessa forma, ao olhar com mais tempo para as vitrines no bairro do Bom Retiro, em São Paulo, vemos as *hashtags* se espalharem pelos vidros lustrosos, indicando que aquela vitrine continua e se expande em outro lugar. Tomemos como exemplo a imagem trazida anteriormente. Nela, vemos colados ao vidro, na parte de baixo da vitrine, os adesivos *#shopaqua* e *#helloaqua*. Ao inserirmos essas *hashtags* na busca do aplicativo *Instagram*, uma grande vitrine se abre. Uma vitrine que fala, se move e cria outras inúmeras aberturas.

Através dos aplicativos de redes sociais, as vitrines se transformam em vídeos com músicas e modelos em movimento, fotografias bem elaboradas que apresentam outras muitas combinações e universos estéticos e subjetivos. As roupas são acompanhadas de legendas que contam, entre outras coisas, sobre sua produção, seu tecido e conceito de criação. A vitrine se desdobra em outras telas emolduradas e mediadas pelo vidro. Os chamados ecrãs nos abrem os *hiperlinks* de todo um universo que vai além do que se pode ver nas lojas físicas, expandindo o que pensamos ser as vitrines. Dessa forma, a indústria têxtil se apresenta ao mundo em superfícies, deixando oculto todo o processo produtivo, todo seu caráter processual. O que se apresenta nas superfícies das vitrines é um resultado perfeito, sem defeitos, sem impasses, sem desvios.

No entanto,

embora predomine agora no mundo o pensamento expresso em superfícies, essa espécie de pensamento não é tão consciente de sua própria estrutura, assim como o é quando expresso em linhas (FLUSSER, 2013, p. 104).

Assim, mergulhados em superfícies de informação, tantas imagens, de certa forma, nos confundem e nos impedem de lê-las, passeando os olhos por elas e refletindo sobre a mensagem que querem nos passar. Traçando um contraponto entre a escrita e a pintura, Flusser nos diz que “uma almeja chegar a algum lugar e a outra já está lá” (2013, p. 105). Ou seja, é preciso seguir um texto se quiser compreendê-lo, enquanto na pintura se apreende



Figura 4: Mecanismo de busca de hashtags no aplicativo Instagram. Print de tela de celular.

Fonte: Acervo da autora, 2018.

primeiro a mensagem como um todo para depois decompô-la, uma diferença, segundo ele, temporal. Da mesma forma, quando se olha a vitrine, uma primeira imagem já está dada e é preciso se embrenhar nela para realmente compreendê-la, decodificá-la, compreender seus entremeios e acompanhar suas linhas de fuga.

Complexificando ainda mais essa ideia de vitrine, Walter Benjamin levanta brevemente um questionamento sobre as vitrines nas passagens parisienses, que eram tomadas por essas janelas envidraçadas. Em um trecho de seu livro *Passagens*, cita Balzac afirmando que a vitrine foi uma das grandes inovações da moda parisiense. Para ele, as mercadorias, expostas na vitrine, brilham e envolvem os passantes, são “imagens do desejo e nelas o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção” (BENJAMIN, 2009, p.41). Benjamin complexifica a vitrine ao pensar no vidro como o inimigo do mistério, como se sua transparência deixasse tudo à mostra.

Analisando outra vez a imagem trazida anteriormente, podemos ver, refletida no vidro, ao centro, o reflexo da fotógrafa, essa pesquisadora que vos escreve. Olhando para o lado esquerdo da imagem, temos o interior da loja, a estrutura das araras com suas roupas penduradas. Percebemos então, que o vidro na vitrine pode ser o interlocutor de pelo menos três diferentes mensagens. A imagem composta pelos manequins, as roupas e os elementos decorativos cria a narrativa que se quer passar sobre as vestimentas expostas. O reflexo é

capaz de colocar o observador como parte dessa narrativa, como se pudesse se misturar aos tecidos ou, a depender da altura dos manequins, se vestir das roupas expostas na sobreposição de sua imagem refletida e da que se vê através do vidro. Finalmente, essa estrutura pode transparecer o interior da loja, que é o início de uma outra relação entre observador e roupa, já que lhe apresenta a possibilidade de tocar, manipular, conferir os avessos, vestir as peças que na vitrine ainda estão compondo uma cena na qual o observador não é incluído. Assim, será mesmo que o vidro da vitrine deixa transparecer tudo o que está do outro lado?

Para contrapor essa ideia de transparência, voltemos a pensar a vitrine como uma imagem, ou um quadro emoldurado. Não é verdade que tudo o que se escolhe deixar do lado de dentro da moldura, acaba por excluir todo o resto que ficou para fora dela?

Tudo, na vidraça, se emoldura em uma transparência que cega a diversidade do olhar... Não há desvio do ponto de vista, não há reajuste do foco do olhar, mas um olhar centrado e fixo que imobiliza o usuário distante, inclusive, de sua própria imagem refletida (BIGAL, 2001, p. 60).

Olhando, então, para esse conjunto de materiais cristalizados, tendemos a ver a roupa como um “objeto novo”, uma tábula rasa, sem inscrições, pronta para ser manipulada e moldada pelo consumidor, grande protagonista das histórias que virão a preencher a vida destas roupas. A memória e sua temporalidade que estão visivelmente inscritas em uma roupa

usada, se escondem na roupa da vitrine, em meio às tramas, fios e pontos de costura. O que se vê na vitrine é uma matéria fixa, engessada e limpa. Como não dizer que é nova?

No entanto, quando se conhece os modos de fazer, se olha para a vitrine de forma diferente. Experimentar com roupas: descosturá-las, rasgá-las, conhecer suas tramas, é olhar adiante, no que pode vir a ser essa peça, mas também é olhar para o passado. É possível ver a costureira, a modelista, as linhas, a flor do algodão. Conhecer o processo de feitura da roupa é conhecer um outro universo apresentado nessa imagem vitrificada, é poder vê-la acontecer também ali. É enxergar nesta imagem, materiais, gestos, pessoas, trajetórias, rastros. Caminhando neste sentido, de que forma o rastro, que tanto é deixado pelas imagens, quanto pelo processo de fabricação de roupas, pode se mostrar e perdurar?

Para isso, invocamos o antropólogo Tim Ingold e sua noção de *meshwork*. Ele nos ajuda a pensar as linhas e os rastros das imagens e das roupas por nos remeter à ideia do emaranhado, tratando a vida como um conjunto de linhas produzidas por gestos, “tecendo um caminho através do mundo, mais do que dirigindo-se de ponto a ponto através da superfície” (INGOLD, 2015, p.79). Assim, compreendendo o mundo enquanto um emaranhado de linhas, ao invés de vislumbrá-lo como um conjunto de pontos ligados por certas relações, podemos entender que qualquer parte de uma trajetória pode se ligar à outra, mesmo que aparentemente nunca tenham se encontrado, não sendo nenhum ponto descartado ou desconectado do emaranhado. Ingold usa como exemplo para entender o conceito, a teia de

uma aranha que possibilita ao aracnídeo saber se uma mosca pousou em sua estrutura ao sentir as vibrações nas linhas através de suas pernas, porém, as linhas não conectam a aranha à mosca, apenas estabelecem as condições sob as quais tal conexão pode potencialmente se estabelecer (Ingold, 2011). Assim, seguindo a ideia de *meshwork*, não estariam as linhas também ocultas na superfície das vitrines?

Questionando a ideia de uma cadeia produtiva perfeita e entendendo que o processo de fabricação, distribuição, consumo e descarte da roupa é um processo aparentemente fragmentado e desconectado, onde cada setor produtivo desconhece seu anterior e posterior, buscamos seus entremeios, os escapes e as conexões desconhecidas de seu processo, entendendo os materiais, os modos de conhecimento e os gestos como linhas invisíveis que complexificam o emaranhado das roupas, afirmando que sua vida não pode ser contada como um conjunto de pontos conectados por sujeitos. Assim, por fim, se passarmos a olhar para a roupa como um emaranhado de linhas de vida, a vitrine nos mostra muito mais do que uma imagem cristalizada, muito mais que um recorte de um processo ou um ponto de uma cadeia. A vitrine, olhada com cuidado, é capaz de nos mostrar gestos, materiais, fazeres e sujeitos que compõe e complexificam a roupa nela exposta.

### **PARTE III. Do desenho de um projeto ao desenho de um processo**

Ao considerar o mundo e a vida em linhas (Ingold, 2015), principalmente se tratando de uma pesquisa acerca da indústria têxtil, composta por linhas de diversas categorias, tanto materiais (linhas de costura, linhas de produção, linhas de produtos, linhas de trama, linhas de urdume, linhas de desenho etc.), quanto imateriais (gestos, trajetórias, modos de fazer etc.), é importante refletir com elas enquanto modo de propor uma ideia, registrar um pensamento e, porque não, observar o mundo.

A maior parte da produção de roupas no Brasil é baseada em desenhos. Não importa a matéria prima, nem os modos de fazer impostos sobre elas. No processo de produção das roupas, os desenhos projetuais definem os caminhos e os modos de fazer da indústria têxtil. Os desenhos dentro da indústria não têm, portanto, um fim em si mesmos, “devem ser utilizados como um canal pelo qual as ideias do profissional tornam-se visíveis e podem ser discutidas, repensadas e materializadas” (HATADANI; MENEZES, 2011, p.71). Neste processo, o desenho “objetiva a materialização da ideia” (LEMOS, 2013, p.6), “é um mapa, um projeto, o início do produto” (GRAGNATO, 2008, p.26). As ideias expressas nesses desenhos existem na mente do designer e não são, portanto, desenhos de observação ou uma representação de peças já existentes. São desenhos totalmente propositivos e fechados. Mas, será mesmo que

o ponto de partida da indústria está na imaginação do designer e todo produto nasce aí, para que depois se concretize materialmente?

O desenvolvimento profissional dos designers e da indústria no Brasil, baseado no ideário racionalista europeu pós-Revolução Industrial (BORGES, 2011), influenciou intensamente a forma de desenhar nos processos produtivos têxteis. A criação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), em 1963, na cidade do Rio de Janeiro “gestada dentro do programa desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek, baseado no investimento pesado na industrialização do país” (BORGES, 2011, p.32), veio para fortalecer este ideário, formando profissionais racionalistas e que utilizavam uma linguagem internacional, que não levava em conta culturas locais, tempo ou lugar. Dessa forma, as faculdades que foram surgindo no país, “prosseguram um ensino de design pautado pela busca do projeto para a produção racionalizada em série” (BORGES, 2011, p. 41), apostando nas máquinas e deixando de lado os fazeres manuais, que eram considerados parte de um “passado de atraso, subdesenvolvimento e pobreza” (BORGES, 2011, p. 31).

Neste sentido, o desenho de projeto surge para otimizar o tempo de produção, fazendo com que os detalhes da peça que está sendo produzida estejam compilados em uma única folha de papel, que acompanhará seus materiais durante toda a feitura da roupa, esclarecendo possíveis dúvidas de execução ao longo do processo produtivo. Assim, no trajeto

de confecção de uma peça de roupa, temos dois tipos de desenhos, um que expressa as ideias do designer, apresentando propostas para novas formas, texturas e acabamentos, e é chamado de *croqui* (Figuras 3, 4 e 5); e outro que traduz essas ideias para um desenho de traço limpo, onde a roupa é apresentada planificada e bidimensional (GRAGNATO, 2008), chamado *desenho técnico*.

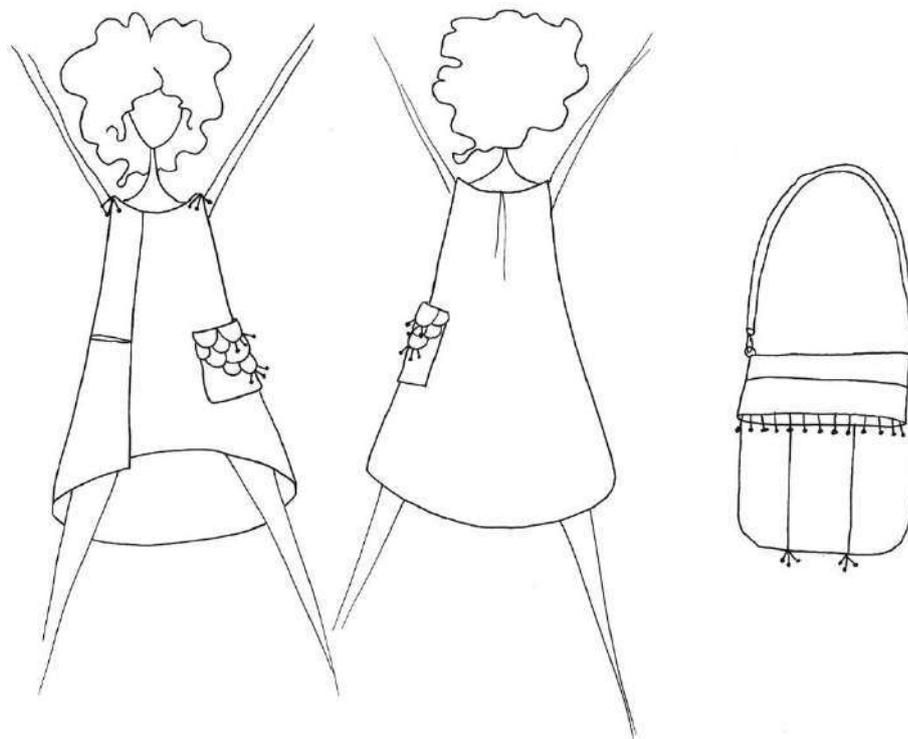


Figura 3: Desenho de projeto de coleção. Desenho da autora, 2011.



Figura 4 e 5: Desenhos de projetos de coleções. Desenhos da autora, 2009 e 2008.

O segundo normalmente é feito digitalmente e compõe uma ficha técnica (Figura 6), que é um registro de todos os processos e os materiais que serão utilizados na feitura da peça. Dessa forma a produção se acelera e não há dúvidas no decorrer da fabricação, uma vez que a linguagem trazida pela ficha deve ser universal.

Data: 20/10/2014

**AUDACES**  
a tecnologia da moda

FICHA TÉCNICA			
Referência:	2015-3-KTEB1AS12	Coleção:	Outono 2015
Estilista:	Ana Bárbara Martins	Técnico:	Rodrigo Cabral

Referência	Qtd	UM	Descrição
Costurar botão no cós	1	un	Cós fechado por botão com largura de 4,5 cm
Costurar bolso frente	2	un	Bolsa boca com costura dupla
Costurar bainha	2	un	Bainha com ponto simples a 2 cm
Costurar bolso traseiro	2	un	bolso traseiro interno sem botão
Costurar pence	2	un	Pence com 6 cm
Costurar braguilha	1	un	Braguiha fechada com zíper de metal e costura dupla
Costurar passante	5	un	Passante com 1,6 x 5,5cm

Figura 6: Parte de ficha técnica de bermuda. Audaces, 2014. Disponível em: <https://www.audaces.com/ficha-tecnica-completa-de-vestuario/>

É perceptível, portanto, a função do desenho como ferramenta de trabalho dentro da indústria da moda (GRAGNATO, 2008), principalmente, nas mãos dos designers. O ensino do desenho está presente em todas as grades curriculares das universidades que formam designers de produto, porque desenvolver a habilidade do desenho é uma necessidade na formação destes profissionais. É preciso saber transportar para o papel uma forma imaginada, transmitindo um pensamento, uma criação nascida na mente do designer e ainda não concretizada materialmente. Tanto o croqui quanto o desenho técnico visam, portanto, a materialização de uma ideia (LEMOS, 2013).

Essa ideia de que o desenho de um projeto é o registro de um conhecimento que deve ser passado para os demais participantes de um processo produtivo, coloca a prática e o fazer hierarquicamente abaixo de uma preconcepção de um produto, como se, sem precisar usar as mãos – a não ser para desenhar – fosse possível fabricar uma roupa. Ingold, ao contrário, nos fala sobre a transmissão de conhecimento, defendendo que este é passado através do fazer: “ao invés de supor que as pessoas apliquem seus conhecimentos na prática, estaríamos mais inclinados a dizer que elas conhecem *por meio da* sua prática”. (2015, p.234). Dessa forma, o desenho de projeto estaria em desacordo com o próprio desenrolar do processo produtivo, já que ele:

não está confinado nas finalidades de qualquer projeto particular. Ele não começa com uma imagem e termina com um objeto, mas continua

indefinidamente, sem começo nem fim, pontuado – em vez de iniciado ou terminado – pelas formas, sejam mentais ou ideais, que sequencialmente traz à existência. (INGOLD, 2015, p.29)

Ou seja, o processo produtivo não pode ser determinado por um desenho ou um projeto, uma vez que é “como a própria vida, não começa aqui ou termina ali, mas está *acontecendo continuamente*” (INGOLD, 2015, p.37). Ora, o leitor e a leitora devem se questionar nesse momento: se o processo produtivo é como a própria vida, um acontecimento contínuo, qual seria então a importância de pontuar as diferenças entre os tipos de desenho, uma vez que, aparentemente, o processo produtivo não está pautado pelo projeto? Acontece que o que escapa ao projeto são os atravessamentos, as linhas de fuga, rupturas e erros. O desenho de projeto é, idealmente, o resultado final que se quer chegar com o manuseio dos materiais, ou seja, o produto final. Neste tipo de desenho, não interessa início ou meio, apenas fim. O processo não importa.

## o desenho de processo

Diante dessa reflexão sobre o desenho de projeto e a partir de um exercício de desenvolvimento de um diário de imagens<sup>11</sup>, pude entender o desenho como forma de pensamento, um caminho para compreender o funcionamento das coisas, possibilitando uma narrativa aberta dos acontecimentos. Passei, então, a utilizar o desenho como ferramenta de observação, já não como a designer que pensa para desenhar, mas sim como pesquisadora que pensa *enquanto* desenha ou desenha para pensar.

Sugiro que o leitor e a leitora parem por aqui e utilizem o espaço abaixo para praticar o que estou afirmando. Pegue a caneta que acompanha essa dissertação e imagine o seguinte objeto: uma calça jeans feminina, com bolsos arredondados, detalhes de desgaste nas coxas, passantes de cinto bem largo, cintura alta e cós avantajado. Depois de imaginar, tente traçar essa mesma peça no espaço a seguir:

---

<sup>11</sup> feito para a disciplina Imagem na Pesquisa Antropológica, ministrada pela Prof.ª Fabiana Bruno

Bem, agora procure alguém que esteja vestindo uma calça *jeans*, seja ela como for, seja a pessoa conhecida ou desconhecida. Se coloque diante da pessoa e a desenhe vestindo a calça. A intenção desse desenho é trazer para o papel, não só as informações da peça em si, mas também as informações do processo da calça enquanto está sendo desenhada, ou seja, seu movimento, volume e qualquer outra característica que se ache necessário representar com a caneta. Use o espaço a seguir:

Nesse rápido exercício é possível perceber a diferença entre desenhar projetando um objeto imaginário e de desenhar observando um acontecimento. Os caminhos opostos desses processos tem, por princípio, propostas completamente diferentes, o primeiro quer apenas o resultado da figura da calça sobre o papel, legível, fechada em si mesma. O segundo quer apreender um acontecimento a partir do desenho. A ideia abstrata de desenho do primeiro exercício é responsável por grande parte das frustrações que se tem em relação ao desenho, quando, por exemplo, surgem falas como: “eu não sei desenhar”, “meu desenho é feio”, “se

eu desenhar uma calça não vai parecer uma calça”. Ora, quando o que interessa é o resultado e não o acontecimento em questão, o processo, a técnica passa a valer mais que a vida e o movimento. Portanto, me parece importante pontuar o tipo de desenho que quero colocar sobre minha mesa de trabalho: o desenho que possa abrir possibilidades de conhecimento e diálogo com o mundo, não fechá-lo na ideia de um produto final, isento de erros e desvios no caminho produtivo.

Paul Valéry, em seu livro *Degas Dança Desenho* (2003), traz inúmeras reflexões sobre o ato de desenhar. Para ele, o desenho não é apenas uma forma de representação, já que

há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la desenhando-a. Ou melhor, são duas coisas muito diferentes que vemos. Até mesmo o objeto mais familiar a nossos olhos torna-se completamente diferente se procurarmos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos visto realmente. O olho até então servira apenas de intermediário. Ele nos fazia falar, pensar: guiava nossos passos, nossos movimentos comuns; despertava algumas vezes nossos sentimentos. Até nos arrebatava, mas sempre por efeitos, consequências ou ressonâncias de sua visão, substituindo-a, e portanto abolindo-a no próprio fato de desfrutar dela. Mas o desenho de observação de um objeto confere ao olho certo comando alimentado por nossa vontade. Neste caso, deve-se querer para ver e essa visão deliberada tem o desenho como fim e como meio simultaneamente. (VALERY, 2003, p.61)

Sendo considerado aqui como constitutivo de minha reflexão, contraponho o desenho do processo, portanto, ao desenho de projeto. A indústria têxtil se utiliza do desenho para projetar, apresentar uma proposta do que se quer fabricar. Esse desenho carrega em si um espaço enorme entre o pensar e o fazer, tanto em sua própria execução, quanto em relação ao que se propõe. É o desenho como resultado. O desenho de projeto, portanto, tem o intuito de materializar um pensamento, apresenta uma ideia pronta, vinculada apenas ao que resulta da fabricação das coisas. Ou seja, na indústria desenha-se imaginando o produto final, projeta-se no desenho a possibilidade de concretização de uma ideia, sem considerar os processos constitutivos dessa concretização. Portanto, o que chamo de desenho de processo é o que tenho feito ao realizar encontros: desenhar para conhecer; e o que chamo de desenho de projeto é o que apresenta a representação de um suposto conhecimento prévio do resultado final, o qual se deseja fechado e fixo.

## **Para conhecer o mundo, desenhe**

Difícil falar da prática do desenho e não pensar em Leonardo Da Vinci. Conhecido por seus desenhos minuciosos de anatomia ou pela pintura de um dos quadros mais misteriosos da história, a Monalisa (1503-1506), ele olhava para o mundo enquanto desenhava e através do movimento dos traços o conhecia. Não à toa, já que, como afirma Ingold, “movimento é conhecimento” (2015, p.235). Em seus estudos sobre as águas e os animais, por exemplo, é possível ver o esforço para entender, através das linhas, o movimento das matérias em diversas situações.

O desenho nasce de um gesto, o movimento produz traços, sinais, inserções, rastros, segue o pensamento, por isso é efêmero, constituído de movimento. Da Vinci, ao apreender o mundo através da prática do desenho, tenta traduzir em gestos o que vê. O movimento da água, por exemplo, se inscreve sobre o papel como se ele estivesse acompanhando seus contornos com a ponta do lápis (observe os traços de Da Vinci no objeto 1, anexo à caixa da tese). A reverberação das ondas desenhadas não são exatamente como vemos ao observar a queda ou o fluxo d'água, mas são capazes de transmitir toda a força, movimento e por vezes sons dessa matéria em movimento.

No entanto, ao observar as três imagens representativas da água trazidas à mesa, é possível ver uma clara abertura, em que o que se apresenta para o observador é muito mais

Objeto 1



o processo do que a própria estrutura desenhada (INGOLD, 2015). O desenho de processo, portanto, é antitotalizante, ao contrário do desenho de projeto, que vem para delimitar um caminho e um produto final. É como se o desenho de projeto fosse como uma pintura,

o pintor percebe uma superfície que tem que ser preenchida em toda sua extensão, uma extensão que está, no entanto, limitada pelos quatroladosda moldura (...). Cada traço do pincel tem que antecipar a totalidade do quadro completo do qual acabará por fazer parte (INGOLD, 2015, p. 315).

É preciso que o pintor, antes de tocar a tela, projete o traço, assim como o estilista que desenha em busca de um resultado final, enquanto que no desenho de processo,

o lápis, ao contrário, livre deste “cálculo complexo da totalidade”, não paira, mas prossegue em seu caminho a partir de onde a mão está agora posicionada, respondendo apenas às condições presentes na sua vizinhança e não a qualquer estado futuro imaginado. (INGOLD, 2015, p. 316).

A pintura é, então, assim como o desenho de projeto, fechada. Ainda que não preze por ocupar todo espaço da tela, o esforço pela completude, pela finalização e a intenção do pensamento projetado de quando se pinta é a mesma intenção de quando se projeta desenhando. Na contramão, quando a intenção é desenhar a vida, os processos e acontecimentos, esse desenho é aberto, sem limite ou fim, porque não há um resultado onde se quer chegar.

Porém, não importa qual a categoria, o elemento fundante do desenho é sempre a linha, marcada pelo contato do deslocamento sobre a superfície.

As formas que a visão nos entrega em estado de contorno são produzidas pela percepção dos deslocamentos de nossos olhos conjugados que conservam a visão nítida. Esse movimento conservativo é linha (VALERY, 2003, p.63),

que passeia sob a supervisão do corpo, sobre uma superfície.

Quão difícil é desenhar algo que se movimenta? Da Vinci parece traçar no papel o desenho que a água faz no mundo, mas como seria desenhar o movimento do corpo humano? Degas assumiu tal desafio, enfrentando os movimentos e corpos de bailarinos dançando e o resultado, podemos dizer, é um desenho em movimento eterno.

Sem saber para onde vai bailar o corpo desenhado por Degas, nossos olhos dançam por suas linhas, movimentando-se com a bailarina (procure pelo objeto 2 na caixa). Traços abertos, linhas de fuga que dão vida à superfície desenhada. Ao olhar os desenhos, vemos a bailarina se alinhar novamente ou levantar os braços enquanto troca as passadas nas sapatilhas. Degas faz os olhos dançarem.

Mas será que apenas desenhando o movimento é que as linhas são capazes de dar vida ao que o lápis riscou? Passemos então a observar os desenhos de Jean-Auguste Dominique Ingrés, importante pintor e desenhista do século XIX.

## Objeto 2



Sua concepção minuciosa das figuras que desenha poderia nos dar a sensação de um desenho que se fecha, limita seus traços (observe o objeto 3 que acompanha essa tese). Porém, o que temos são retratos compostos por linhas fugidias e cheias de movimento. Mesmo que seja impressionante a forma como retrata perfeitamente diversos corpos e rostos, as linhas que desenha não param, vão de um lado ao outro, se agitam, fazem o retratado tomar vida diante dos olhos do observador. Ingrés desenhava todos os dias e dizia que somente assim é que se podia aprender o desenho: “Faça linhas... Muitas linhas, ora de memória, ora de observação da natureza” (VALERY, 2003, p. 59). Seu modo de retratar é tão detalhado, que seu envolvimento com a observação das figuras que retrata não poderia ser diferente.

Todos os desenhos apresentados são fruto de intensa observação do mundo e do movimento da vida. Fosse de outra forma, não reconheceríamos no estudo da água de Da Vinci a dança das bailarinas de Degas ou os traços vivos de Ingrés. Dessa forma, o desafio de desenhar o que acontece com roupas me acompanha, em movimento. Entendendo que somente a partir de um olhar cuidadoso conseguirei passar ao papel o que vejo, os gestos que compõe a roupa, os materiais que vão se transformando.

**Objeto 3**

### **Desenhando o que se vê, retrazando o que se lembra**

Desde que me lembro de estar neste mundo, desenho. Nas aulas de matemática desenhava os colegas; nos aniversários, presenteava os amigos com caricaturas; as situações que vivia na rua viravam desenhos em instantes. Mas me formei *designer*. Meus desenhos foram formatados para os padrões do mercado: forma, perspectiva, traço, proporção. Desenho virou coisa séria. Os cadernos que levava para a rua cada vez menos abrigavam as linhas desajustadas da observação da vida, dos rascunhos e esboços. Foram sendo ocupados por palavras, ideias para serem desenhadas depois, no “momento do desenho” – veja que não quero aqui opor texto a desenho, já que as duas linguagens, compostas por linhas e gestos, provocam movimentos de leitura, no entanto, quero refletir sobre a importância que toma a técnica sobre os traços de um desenho que antes era livre de regras estéticas –, um momento sagrado, onde o pensamento e a ideia dominavam a prática.

Ao ingressar no doutorado em Ciências Sociais, enfrentei o desafio de registrar, para a disciplina ministrada pela professora Fabiana Bruno, Tópicos Especiais em Antropologia: “Imagem na pesquisa antropológica”, em forma de diário de imagens, algum aspecto de meu cotidiano. Escolhi a fotografia para fazer tais registros, mas como me interessavam gestos, fazeres e, conseqüentemente, pessoas, a câmera foi se tornando uma inimiga do registro em segredo. Saquei o caderno e a caneta da bolsa e passei a desenhar o que queria registrar no

diário. Diante desse recém reencontro, acatei a proposta feita pelos colegas em sala e levei o desafio aos encontros dessa tese: porque não desenhar o que quero acompanhar em minha pesquisa de doutorado?

Ao praticar o desenho durante meus encontros, fora do contexto técnico de *designer*, entendi que essa observação e “coleção” de movimentos registrados pelo traço é também um meio de conhecer o mundo. E eu, que durante tanto tempo fui deixando o desenho de lado, justamente pela rigidez que ele exigia de minhas mãos, me assustei ao olhar para o desenho sem compromisso de finalização ou construção que surgia em meu caderno. Tentando tracejar na folha branca o gesto que pode registrar o que absorvo por meu olhar e transformando-o em movimento, tenho, então, redescoberto o desenho. Abrindo, através de suas linhas incertas, caminhos possíveis.

O desenho que me interessa, então, é o que potencializa a reflexão com o que se observa e possibilita uma narrativa aberta dos acontecimentos, capaz de acolher diversos ângulos de uma mesma cena em um único pedaço de papel. O desenho como forma de pensamento, uma tentativa de compreender o funcionamento das coisas. O traçado como um exercício de observação das coisas do mundo e não um resultado. Um desenho que me permita registrar nas linhas inscritas com o papel, os gestos, os modos de fazer, e os

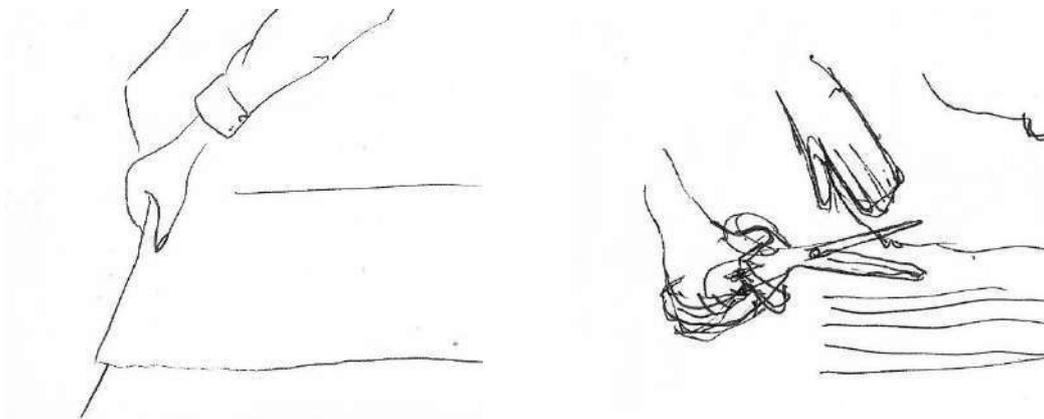
acontecimentos que tenho encontrado pelo caminho investigativo. Uma tentativa de ver e registrar as linhas que se movimentam na trajetória fabril das roupas.

Durante as visitas que fiz, munida de lápis e caderno, tracei rascunhos das cenas que vi e das quais participei – as quais narrarei mais adiante. Rapidamente, com as mãos um pouco trêmulas rabisquei mãos, materiais, rostos. Ao chegar em casa, finalizei os desenhos todos à caneta nanquim, deixando-os limpos e sem os erros que havia traçado na observação. Sem perceber, replicava em meus desenhos a ideia de um processo produtivo limpo, sem sobreposições, rupturas e linhas tortas. E apagava de meu desenho todo o gesto do traço feito no momento da observação.

Ao conversar com um amigo artista, recebo a sugestão de, ao invés de seguir levando meu lápis, que deixasse-o em casa e levasse apenas uma caneta. Assim, segundo ele, o traço que contém toda a carga do momento seguiria registrado, compondo a narrativa das linhas desenhadas, colaborando para encorpar o que meu desenho quer dizer ao observador e, principalmente, possibilitando a visualização dos meus gestos que registram os gestos do momento do encontro.

Dessa forma, deixei o lápis em casa e passei a confiar que a caneta me permitiria pensar melhor através do desenho. De fato, ao desenhar direto à caneta, minha atenção e cuidado

redobram, meus traços refletem a tensão de desenhar diante de outras pessoas, sendo também observada.



Figuras 7 e 8: Desenho feito à lápis e finalizado à caneta; e desenho feito à caneta. Desenhos da autora, 2017.

O desenho à caneta vai se fazendo enquanto vejo as coisas acontecerem, por vezes me pego deixando traços inacabados, para tentar colocar atenção em outro gesto recém começado. Ou, ao contrário, fixo meu pensamento em um momento que já passou, como se estivesse exercitando minha memória, na tentativa de congelar algo em pensamento e colocá-lo no papel da melhor maneira que conseguir.

Ver as linhas e traçá-las. Se nossos olhos comandassem mecanicamente um estilo de traçar, bastaria olhar um objeto, isto é, seguir com o olhar as

fronteiras das regiões diversamente coloridas, para desenhá-lo exata e involuntariamente. Desenharíamos, do mesmo modo, o intervalo de dois corpos, que, para a retina, existe tão nitidamente quanto um objeto. Mas o comando da mão pelo olhar é bastante indireto. Muitas etapas intervêm: entre elas, a memória. Cada relance de olhos para o modelo, cada linha traçada pelo olho torna-se elemento instantâneo de uma lembrança, e é de uma lembrança que a mão sobre o papel vai emprestar sua lei de movimento. Há transformação de um traçado visual em traçado manual. Mas essa operação é suspensa na duração de persistência daquilo que chamei 'elemento instantâneo de lembrança'. Nosso desenho se fará por porções, por segmentos, e é aqui que surgem nossas grandes chances de erro. Ocorrerá com facilidade que esses segmentos sucessivos não estejam na mesma escala, e que se unam de forma inexata uns aos outros. (VALÉRY, 2003, p.63)

Imagino que os que me olham, com o caderno em mãos, em silêncio e tão atenta a determinados movimentos, me vê como Paul Valéry descreveu o artista, ele “avança, recua, debruça-se, franze os olhos, comporta-se com todo o corpo como um acessório de seu olho, torna-se por inteiro órgão de mira, de pontaria, de regulagem, de focalização” (2003, p.66). O desenho é feito de corpo inteiro.

### **“Eu juro que vi isso”**

Qual seria, para a ciência, o valor do desenho? Imagine que a vítima de um crime apareça em uma delegacia com um desenho da cena. De um lado da página, o assaltante armado, vestido com uma camisa esverdeada e uma bermuda azul. Ele aponta a arma para a vítima e um balão sai de sua boca: “passa a bolsa pra cá!”. A vítima, com um vestido azul e os cabelos castanhos presos em um rabo de cavalo está encurralada em uma rua sem saída, entregando a bolsa ao assaltante sem pensar. Ao invés das câmeras de segurança da rua, de um depoimento das testemunhas, o que se leva em conta é o desenho feito de memória pela vítima. O delegado observa atento o desenho, lendo suas linhas com dedicação e é capaz de incriminar um homem ao identifica-lo com a figura representada no desenho, considerando-o prova concreta do crime.

Caro leitor, cara leitora, tenho certeza que enquanto lê esse parágrafo, a cena lhe parece absurda. Ora, um desenho não comprova nada. Não posso discordar. Vimos que o desenho é o registro de gestos que apreendem o mundo, passam pelo corpo, absorvem as sensações, se transformam em pensamento e finalmente em risco. É um registro altamente subjetivo do mundo e de seus acontecimentos.

Na suposta história do assalto descrito acima, desconfiamos do desenho. Assim também o faz, Michael Taussig, em seu livro “I swear, I saw this” (2011), ao pensar o valor

etnográfico dos desenhos em seu caderno de campo. Para os antropólogos, este instrumento de grande importância se faz local de registros de pensamentos, rabiscos, desenhos, textos. O caderno de campo, em sua grande maioria e a grosso modo, é um local privado de olhos curiosos, de onde seu autor extrairá o conteúdo que deseja publicar em um artigo, uma pesquisa, uma tese. Ao longo do livro, Taussig levanta a discussão sobre imagem, escrita e caderno de campo, através de um desenho feito por ele. O desenho é de uma cena vista durante uma pesquisa em Medellín, na Colômbia, em 2006. Taussig estava em um táxi e, ao entrarem em um túnel, viu rapidamente dois corpos no acostamento: uma mulher agachada costurando um homem deitado em uma sacola branca de nylon. Sem acreditar no que viu, o antropólogo escreve em seu diário: “I swear I saw this” (“Eu juro que vi isso”) e, alguns dias depois, ainda duvidando do que havia visto, ele desenha.

As questões postas pelo autor no decorrer do livro, passam pela dúvida sobre a realidade e a percepção dos fatos, em uma busca por uma outra forma de ver, ou um “ver duas vezes” (seeing seeing), onde o desenho funciona como esse reafirmar de uma situação ou um pensamento (TAUSSIG, 2011). Taussig se aprofunda também sobre a relação entre jurar e ver, tendo o registro no caderno de campo como testemunho do comprometimento com o que foi visto. Para Taussig,

desenhar é uma maneira de tornar vivo o conhecimento, de puxar alguns fios do emaranhado, de ser atraído por algo ou alguém. O desenho é tanto uma

descrição quanto um reboque, uma rasura, um desmoronamento. (FERIANI, 2016, p. 235)

Assim, o desenho é capaz, até mesmo, de superar o realismo da escrita, porque captura diferentes nuances e vislumbres do fato representado, apontando a reflexão para lugares inesperados, apresentando um “duplo ver” através de camadas que poderiam fugir a um texto escrito. A palavra escrita, sugere o autor, aumenta a distância do acontecimento traduzido em relação à experiência (TAUSSIG, 2011). Para que não sejam estabelecidas distâncias tão grandes entre a experiência do campo e as formas de tradução dela, o antropólogo sugere que sejam deixadas as “vigas expostas, numa montagem entre texto e imagem, experiência e escrita, caderno de campo e livro” (FERIANI, 2016, p. 235), mantendo o acaso e as surpresas do campo a mostra.

Para o antropólogo, a imagem transcrita no papel não é a imagem real do que ele viu no túnel, mas ela se faz necessária para se poder ver outra vez, ou seja, refletir sobre o acontecimento. Assim, ao mesmo tempo em que o desenho é quase sagrado nesse processo de enxergar o real, é também cheio de ciladas, armadilhas e miragens, que provocam o olhar e o pensamento a experimentarem um outro plano de existência (TAUSSIG, 2011).

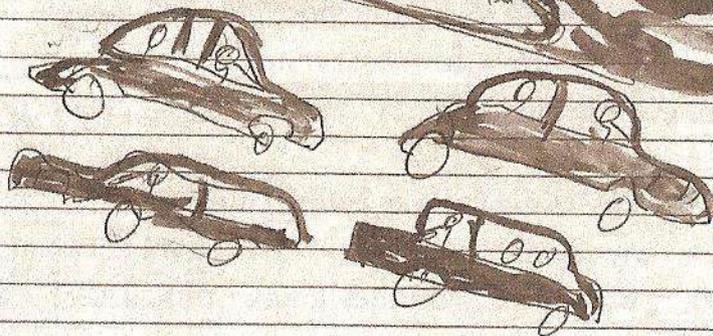
Para isso, Taussig aciona, ao longo do livro, alguns conceitos, como “terceiro significado”, de Barthes, “surrealismo”, “constelação” e “imagens dialéticas”, de Benjamin, “memória involuntária”, de Proust, “sonho”, de Freud e “espaço da morte”, do próprio autor (FERIANI, 2016, p. 235).

Next day I saw a group of people standing in a circle of about 50 people, many were running thru the bushes!

from 201



4 lanes  
of traffic



She actually seemed to be  
sewing herself into this  
nylon strand as well.

And there are others ~~are~~ lying down  
inside the dark (unlit) tunnel as

A ideia de que o pesquisador também pode desenhar e, mais ainda, utilizar e discutir seus desenhos como forma de análise do campo, entra em pauta recentemente, a partir de 2011, com as discussões propostas por Taussig e Ingold. Antes disso, nas Ciências Sociais, “a presença do desenho ficou praticamente restrita às pesquisas onde o universo de interesse é, ele próprio, o produtor das imagens, como na pintura corporal, na confecção de padronagens” (KUSCHNIR, 2016), ou seja, em pesquisas onde o próprio campo demanda a explicação de símbolos visuais para o entendimento de um grupo e suas características. De outra forma, os rabiscos e esboços dos pesquisadores deveriam ficar escondidos entre as páginas de seus cadernos de campo: reflexos da perda de protagonismo do desenho para equipamentos como a máquina fotográfica, a filmadora e posteriormente os celulares.

Aos poucos, inclusive no Brasil, pesquisadores das Ciências Sociais e, mais especificamente da Antropologia, fazem o esforço de inserir o desenho na formação acadêmica de novos pesquisadores. Karina Kuschnir, por exemplo, ofereceu em 2013 a disciplina “Laboratório de Antropologia e Desenho” no bacharelado em Ciências Sociais da UFRJ e vem trabalhando a ferramenta em sala com os alunos desde então. Juntamente com a pesquisadora e professora da UFPB, Aina Azevedo, têm produzido material relevante para a valorização dessa ferramenta, da qual fazemos uso nessa pesquisa.

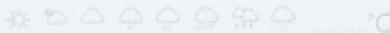
A ideia de que o desenho abre possibilidades de leitura, diferentes do texto e de outros tipos de imagem, perpassa os estudos dos quatro autores citados (TAUSSIG, 2011; INGOLD, 2011; KUSCHNIR, 2016; AZEVEDO, 2016), no entanto, enquanto Ingold faz uma análise das linhas e traços, criando uma analogia com os movimentos da própria vida, Taussig utiliza a experiência do desenho feito por ele próprio para analisar as formas de transcrição e tradução de experiências. Em contrapartida, Kuschnir começa a usar o desenho como ferramenta de registro e análise de campo em pesquisa somente depois de muito utiliza-lo em sua vida pessoal. Participando de grupos de desenho do urbano (Urban Sketchers), ela percebe a potência do desenho no exercício de observação do mundo. Para Kuschnir, o desenho é uma linguagem que deve ser trabalhada em conjunto com outras, não se sobrepõe à escrita ou à fotografia por exemplo (Kuschnir, 2016). Já na visão de Azevedo, que sempre desenhou e percebeu a importância da ferramenta para a pesquisa em sua viagem de campo pela África do Sul,

Um desenho tem a qualidade de demorar-se em sua execução, algo que o aproxima de uma filmagem, sem termos, no entanto, a necessidade quase mimética de “re-bobinar a fita” para recuperar aquela passagem temporal a fim de observarmos novamente o que registramos. Ao demorar-se em sua execução – seja esse desenho mal feito ou até mesmo um simples esboço – o que ocorre é um certo tipo de investimento na observação que, por alguns momentos, se detém na percepção e inscrição de elementos eventualmente desconhecidos do pesquisador. (AZEVEDO, 2016)

Para essa pesquisa, os argumentos levantados pelos autores acima citados, colaboram na justificativa do uso do desenho em nossa mesa de trabalho. Os desenhos produzidos a partir e para essa pesquisa com roupas, pretendem trazer para a tese a abertura inerente à seus traços, afim de proporcionar outras leituras da experiência com roupas, colaborando para a descoberta de outras linhas de fuga.

DATE \_\_\_\_\_

WEEK \_\_\_\_\_

MON TUE WED THU FRI SAT SUN 

vária vida das roupas  
 #s meates

arrisca essa escrita

escrita - desenho

engajamento caporal - 5 sentidos

aliada p/ a sensa, uma direção  
 de materialidade das  
 roupas

relação

jaboti. T

jardim. M

suas fru

molhand

pedaços

em minl

aproxim

cinema possibilidade de vida  
das roupas.

→ desenhos processo + projeto  
forma + fusão  
matéria como vibração  
↳ chave afetiva  
escapando do dualismo

→ "reprodutibilidade técnica".

W. Benjamin

práticas corporais / engajamento  
corporal

aposta no desenho

multiplica o  
modo de  
existência  
das roupas

permite acessar e  
da dimensão

É n  
jaboti. Tat  
jardim. No  
suas fruta  
molhando  
pedaços d  
em minha  
aproxime.

## PARTE IV. Rastros da materialidade

Há uma diferença aqui entre ser surpreendido pelas coisas e ser espantado por elas. (...) Somos surpreendidos quando as coisas não saem como previstas, ou quando seus valores – como especialistas estão inclinados a dizer – afastam-se ‘do que se pensava anteriormente’. (...) Em um mundo em devir, no entanto, até mesmo o comum, o mundano ou o intuitivo causam espanto – o tipo de espanto que advém da valorização de cada momento, como se, naquele momento estivéssemos encontrando o mundo pela primeira vez, sentindo seu pulso, maravilhando-nos com a sua beleza e nos perguntando como um mundo assim é possível (INGOLD, p. 112)

É manhã e eu subo até o jardim da casa da minha amiga de infância para alimentar o jaboti. Tatão tem 57 anos. Ele está parado, encarando o encontro entre duas paredes do jardim. No canto, levanta a cabeça e espia minha presença. Ele não se aproxima, fica ali, sirvo suas frutas, um pedaço de manga, algumas uvas. Repito o movimento alguns dias. Sigo o ritual molhando as plantas. Depois de algumas vezes – não sei dizer quantas – eu chego, sirvo dois pedaços de tomate, uma fatia de mamão e ele se vira para mim. Seu corpo pesado caminha em minha direção, certo. Eu fico parada observando seu movimento e esperando que se aproxime. Ele para a dez ou quinze centímetros dos meus pés e faz um movimento com a

cabeça, parece estar me cheirando, me conhecendo, tentando entender essa figura desconhecida que lhe tem servido refeições diariamente. Repetimos por alguns dias esse processo, até que eu decido me aproximar, tocar seu casco, acariciar suas patas. Muitas linhas desenham seu corpo rígido. Como uma superfície que registra o tempo, seu casco esculpido com desenhos fundos, que me lembram uma forma hexagonal como as que compõe uma bola de futebol, parece ter sido desenhado com goivas – as ferramentas que escavam superfícies para criar desenhos em madeira ou linóleo afim de produzir gravuras. Para além das profundas linhas, ele carrega riscos, rabiscos e arranhões mais superficiais. Eu me pego imaginando as histórias de cada traço. Alguns parecem mais antigos, outros mais novos, mas todos compõe ali a figura do Tatão e seus 57 anos de sabedoria. Cada risco em seu casco me parece ser o registro de uma experiência no pequeno, porém vasto jardim da minha amiga. Esses registros aparecem ali, no corpo do jaboti sem rasura ou correção. Por outro lado, é possível imaginar que o atrito de seu casco com as outras superfícies que registraram ali sua passagem, também interferiu em suas matérias, riscando, amassando, corroendo, modificando-as. Ainda que Tatão não use roupas, ele nos fala delas, assim como fala da inscrição da pedra sobre seu casco e, de alguma forma, a pedra também fala do encontro com a carapaça dura de Tatão. As situações envolvidas nessa observação da relação da vida do jaboti ancião e seu meio, posso dizer, perpassam estudos sobre substâncias, relações, superfícies e materiais.

Com seu casco-caderno de campo mergulhado no meio onde vive suas experiências. A própria experiência está escrita em seu casco, nos rabiscos das pedras e troncos. Ele próprio e seu corpo carregam os significados de seus encontros, visíveis nos finos e esbranquiçados traços de sua carapaça. Ingold e o jaboti, se pudessem, conversariam sobre como mente e corpo se derramam sobre o mundo (INGOLD, 2015), sendo matéria como a da pedra que ralou o casco do bicho. É nesse entendimento de que nas superfícies do mundo estão convivendo os materiais e suas substâncias, que busco criar formas de apresentar ao leitor e à leitora que me acompanham, os encontros e as linhas de fuga relacionadas à materialidade das roupas, linhas, fios, tramas e emaranhados. Nessa perspectiva de que os materiais e seus significados independem da ação humana para existirem e, entendendo que no emaranhado de vida em que estamos inseridos não há linha-tronco estruturante e hierarquicamente mais importante que as outras, minha ideia sempre foi a de acompanhar os materiais têxteis e encontrar com eles narrativas desse território que pudessem dizer de outras existências possíveis, que não as majoritariamente contadas pelas vozes da indústria da moda e regidas pelo capital. Quais seriam, então, as histórias que poderiam me contar as linhas, agulhas, tecidos e tesouras?

O que o material fala sobre o processo de fabricação da roupa? A percepção do quanto não somos cientes de estarmos imersos no mundo dos fazeres e dos materiais é disparadora deste texto, mas também o desejo de desfiar as tramas consolidadas. De que forma os materiais, gestos e modos de conhecimento colaboram na articulação do processo produtivo têxtil, rasgando a noção consolidada de cadeia produtiva?

Ao ingressar no doutorado, me propus a visitar confecções, facções, plantações e outros lugares por onde a roupa passa durante sua produção, na tentativa de cartografar gestos, modos de fazer e materiais que venham a configurar a trajetória das roupas até que cheguem às vitrines. Esse esforço, imaginei, me levaria de encontro à ideia de cadeia de produção engessada e cristalizada, sempre me atentando para as pequenas coisas que pudessem se apresentar como linhas de fuga, escapes, nuances que poderiam fugir quando observasse essa trajetória produtiva. Nesse movimento, coisas nos falam, as mãos nos falam, os modos de fazer nos falam e tentamos escutar. Observar essas nuances na indústria pode parecer poetizar uma realidade dura e desumana, mas, ao contrário, objetiva encontrar nessas brechas da produção a importância de olhar para os saberes e as coisas, valorizando os componentes que dão vida a essa trajetória.

Acredito que a vida – e aqui a entendemos como o complexo conjunto de matérias e corpos que compõe o mundo em movimento e suas potências – nos fala através da materialidade e, para ouvi-la, é preciso parar, olhar e esperar (INGOLD, 2015). Nesse movimento, provocada por minha

orientadora, encarei a ideia de que não seria apenas nessas visitas aos locais de produção da roupa que teria os encontros com a roupa viva – roupa acontecimento – uma vez que sua existência vaza, ultrapassa os limites desses espaços produtivos. Visitei, então, filmes, acontecimentos cotidianos, salas de aula e minha memória, coletando retalhos que pudessem compor essa mesa de trabalho que se faz colcha de retalhos em movimento.

Nesta parte da tese e na seguinte, apresento os textos, desenhos, colagens, costuras, descosturas, emaranhados e fluxos diversos desses encontros, esperando que esses materiais provoquem deslocamentos, desterritorializações e apresentem linhas de fuga com quemos lê–e entendemos a leitura aqui de forma ampla, que atinge todos os sentidos, além da visão.

### **Encontrando brechas**

Para iniciar a inserção pretendida no início do doutorado, era necessária a abertura de portas de empresas privadas, o que demandava explicações, desenvoltura no convencimento, insistência e muita paciência. Como veremos a seguir, nem sempre essas qualidades são capazes de nos liberarem as chaves para abrir essas portas.

Entrei em contato com inúmeros amigos, ex-chefes de uma confecção onde trabalhei, pessoas que têm contatos dentro de confecções e proprietários. Silêncio, respostas vagas, esquecimento, fugas de conversas por videoconferência. Eu faço doutorado nas Ciências Sociais, penso. Conto a eles que, em minha pesquisa pretendo observar a produção das roupas, os gestos dos trabalhadores, os modos de fazer. As portas se fecham. Por que não querem que eu veja? O quê? Ligo em tecelagens. Uma, duas, três, quatro. Me passam e-mails dos departamentos de RH, escrevo, não tenho resposta. Tenho resposta: trabalhamos com tecido para decoração, não serve para sua pesquisa. Ligo e escuto: o diretor proibiu as visitas. Insisto. Mando e-mail. Recebo uma ligação: vão instalar um novo equipamento, por isso não podem receber visitas. O que o “não” quer me dizer?

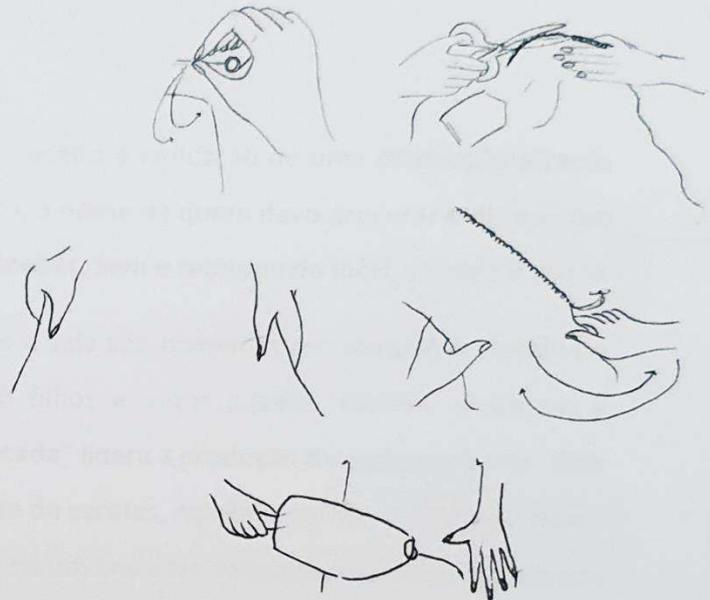
### A confecção da Rose

Insistindo na busca das brechas, minha amiga. Ela me manda o endereço, e a família disse que podem me receber.

Em uma casa, onde a garagem era usada para guardar quatro mulheres adultas, com filhos e netos. Uma “senhora desbocada” lidera a equipe, com um corte, um monte de sacolas, retalhos, linhas, fios. Há um ano essa pequena oficina ocupa os cômodos de uma casa em um bairro pobre. Ela se diz aberta para me contar tudo sobre o trabalho das costureiras e pequenas confeccionistas. Meu objetivo é afim de melhorar as condições de trabalho e capacitar mão-de-obra, ensinar a costurar, modelar e gerir.

Fico observando elas trabalharem enquanto ela me conta algumas coisas:

- Costuro desde a barriga da minha mãe junto com ela. Acho que a costura tá no sangue.



### **A confecção da Rose**

Insistindo na busca das brechas, recebo a indicação de uma confecção através de uma amiga. Ela me manda o endereço, o nome de quem devo procurar e diz que um amigo da família disse que podem me receber. Sem o telefone do local, resolvo ir até lá.

Em uma casa, onde a garagem e a sala são ocupadas por máquinas, tecidos e moldes, quatro mulheres adultas, com filhos e netos criados, cortam, costuram e finalizam as peças. Uma “senhora desbocada” lidera a produção de pequeno porte. Oito máquinas, uma mesa de corte, um monte de sacolas, retalhos, tecidos, moldes, botões, giletes, sabonetes, grampos, linhas, fios. Há um ano essa pequena confecção saiu de um galpão de 100m<sup>2</sup> para ocupar dois cômodos de uma casa em um bairro residencial de Campinas. A dona da confecção é a Rose. Ela se diz aberta para me contar tudo o que quero saber. Me conta que seu sonho é que as costureiras e pequenas confeccionistas como ela se unissem em uma espécie de cooperativa, afim de melhorar as condições de trabalho e capacitar mão-de-obra, ensinar a costurar, modelar e gerir.

Fico observando elas trabalharem enquanto ela me conta algumas coisas:

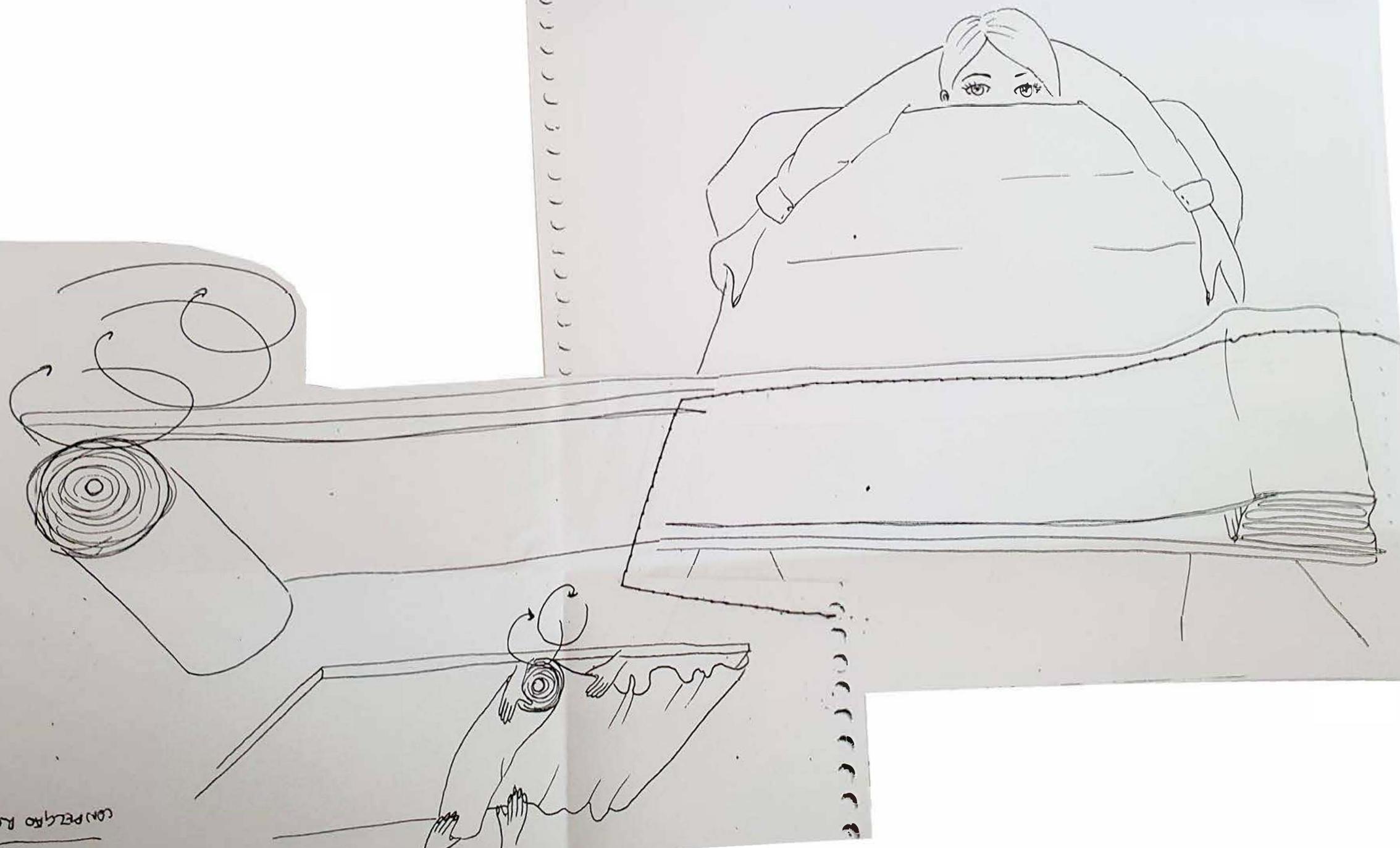
- Costuro desde a barriga da minha mãe junto com ela. Acho que a costura tá no sangue.

- Minha mãe plantava o algodão, fiava, tecia...fazia calça e camisa para meu pai. Tingia os fios com mariscos para fazer o tecido listrado ou xadrez. A cor ficava meio maravilha. Ela colocava as meadas no balde com água e fervia com os mariscos. Quando ela fiava, o fio não podia ficar com nenhum carocinho, então ela me colocava, com minhas irmãs, para passarmos os dedos nos fios e ver se não tinha nenhum caroço, a linha tinha que ficar lisinha, se não ela ficava uma fera com a gente depois.

Ela me coloca para ajudar no trabalho, vamos cortar moletons. Juntas, deitamos o tecido sobre uma mesa grande e riscamos os moldes. Ela me mostra como é importante aproveitar o espaço do tecido e não desperdiçar. Sobrepomos várias camadas de moletom, – uma etapa do trabalho que se chama enfiesto – fazendo as contas de quantas camadas serão necessárias de cada cor para finalizar a demanda de produção dos moletons encomendados, a partir da numeração solicitada pelo cliente. Sobre todas as camadas, colocamos o moletom riscado. Ela utiliza uma máquina para cortar as camadas de tecido e essa parte do trabalho é finalizada rapidamente. Depois disso, separamos e amarramos os moldes conforme o tamanho. A tarefa de amarrar era minha, porém, só consegui realizá-la quando Rose me mostrou os gestos que fazia para travar o fio da amarração antes do laço ser formado.

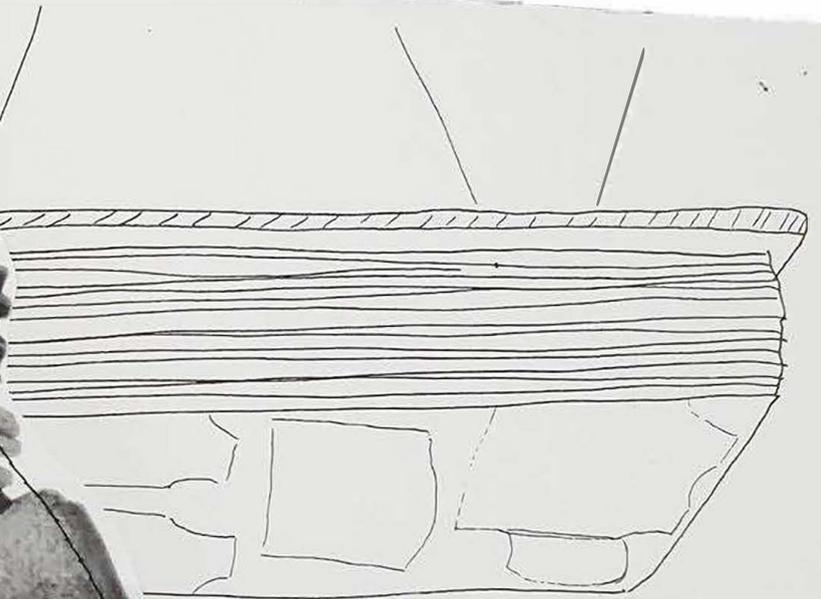
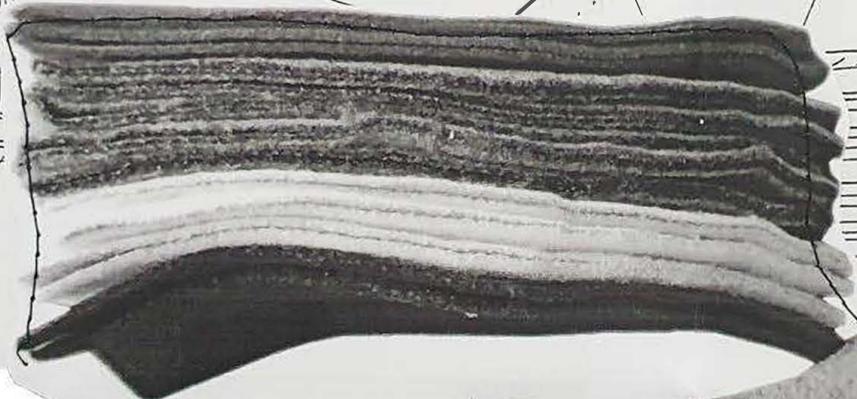
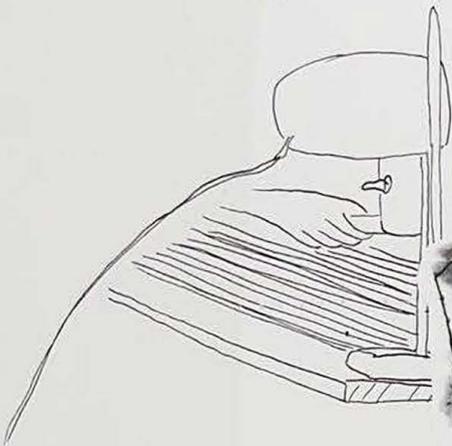
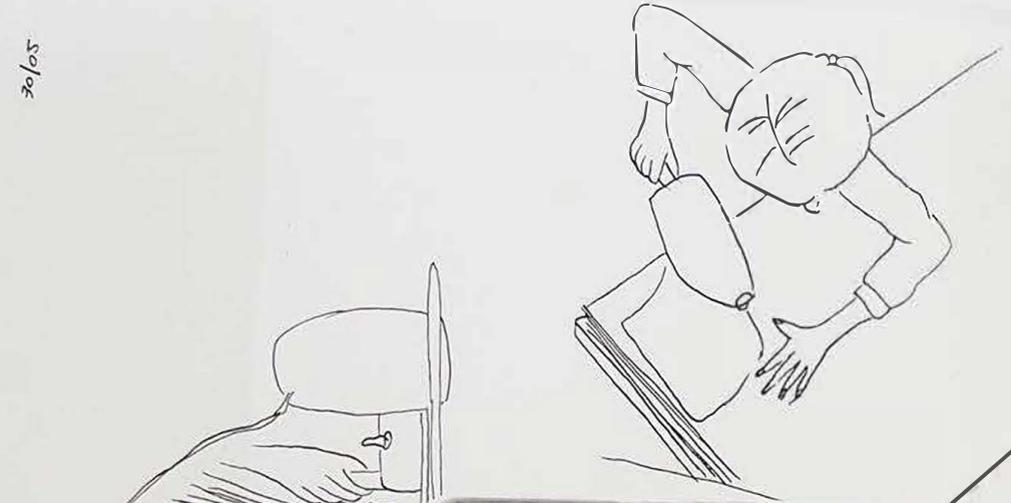
Na confecção da Rose, faço desenhos à lápis, para depois finalizá-los com calma. Apesar do traço limpo e discordante do próprio processo do desenho e da confecção, passar a limpo faz refletir.

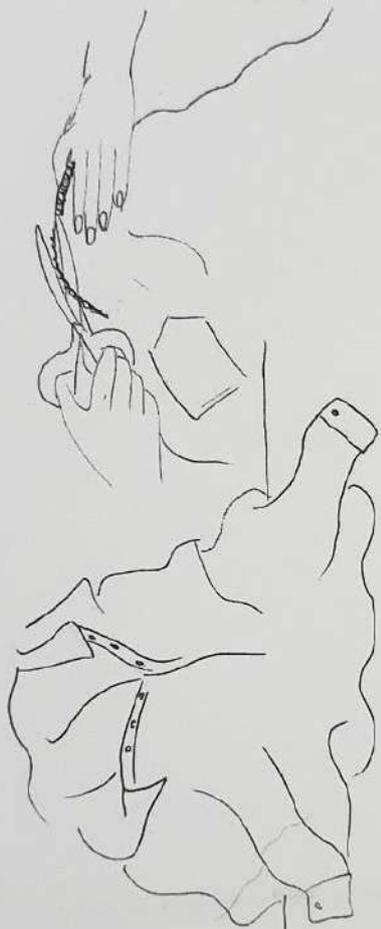




CON PEGAGNO ROSE

50/06





### A plantação de algodão

Na dificuldade de abertura das fábricas e facções, decido fazer outra entrada. Entro em contato com um sócio de um grande Grupo da agroindústria. Plantam soja, feijão, milho, sorgo, café, laranja, criam gado e, finalmente, algodão. Seis propriedades, muita produção. Pelo telefone, converso com um homem gentil e aberto, que, em alguns minutos, me enche de informações importantes: como plantam, quando colhem, como beneficiam e montam o fardo das fibras. Me dá detalhes de tempo, espaço e processos. E descreve a cadeia têxtil assim:

**[planta – colhe – beneficia – monta o fardo – fia – tece – confecciona – vende – usa – descarta]**

O esquema que ele descreve é formado por pontos ligados por linhas, mas quando vou conhecendo todo o processo, a colheita e a negociação, histórias vão sendo inseridas, junto com as pessoas, as máquinas, os lugares e os gestos. Olhando com cuidado, esses pontos se dissolvem, e é preciso repensar essa cadeia, permeada por inúmeras e longas linhas, as quais tenho consciência de não poder alcançar nesta investigação.

Chego a Rio Verde (GO) na segunda semana de agosto de 2017, onde passarei três dias. Neste período, segundo o empresário que vai me receber, poderei ver os processos de colheita e beneficiamento, que acontecem em curtos períodos, duas vezes ao ano. Ao chegar em Rio Verde de avião, já se nota, do alto, que a pequena cidade está rodeada por terras

demarcadas por plantações e cercas. Não à toa é considerada a capital do agronegócio no Brasil. O pequeno aeroporto, com apenas um destino, recebe em um único voo diário, empresários, engenheiros agrônomos e famílias mais abastadas que vivem na região.

De Rio Verde para a fazenda São Geraldo, onde funciona a Algodoeira Ana Clara, o deslocamento é de aproximadamente 45 minutos pela GO-174. Por isso, um dos funcionários da empresa, que diariamente faz esse trajeto, me leva de carona. No carro, o motorista, um advogado que trabalha no Grupo há mais de 15 anos e dois outros funcionários, cujos cargos não identifiquei. Conversam sobre os negócios do Grupo, mudanças nos softwares administrativos e quantias financeiras exorbitantes. Começo a entender que, entre a confecção da Rose e essa grande plantação de algodão há um grande abismo socioeconômico.

No entanto, quando chego à sede da fazenda, sou recebida pela filha do empresário com quem havia conversado ao telefone, uma garota jovem, recém formada em administração e neta do fundador do Grupo. O escritório simples abriga alguns funcionários temporários – que estão presentes apenas por causa da colheita – e outros fixos. Patrícia, a garota que me recebeu, será minha guia na visita à fazenda. Saímos juntas caminhando entre galpões, em direção a enormes reservatórios de grãos. Ela me mostra gigantes fardos de algodão recém colhido que formam corredores retangulares cobertos por lonas plásticas. O algodão escapa por debaixo da lona e, com o vento, se espalha pelo terreno. Não fosse o calor

seco do Goiás, meus olhos se enganariam pensando que era neve. Ao lado, um pequeno monte de matéria acinzentada se acumula, são os dejetos, as sobras do beneficiamento do algodão, sem valor comercial, mas que ainda será utilizado para a fertilização do solo após a colheita.

Na caminhada vejo que os trabalhadores responsáveis por consertar caminhões entram e saem dos galpões carregando fardos. Um dos engenheiros agrônomos da fazenda tira o dia para nos acompanhar na visita e explicar o que for necessário para que eu saia de lá sem nenhuma dúvida de que, como me disse Patrícia, “o agronegócio é uma indústria a céu aberto e funciona de forma muito bonita”.

Subimos em uma caminhonete e seguimos para a plantação. O horizonte se embranqueceu quando chegamos perto dos algodoeiros. As plantas, de aproximadamente 90 centímetros de altura, haviam florescido há poucos dias e, por isso, a colheita já havia começado. Depois de florescer, o algodão deve ser colhido rapidamente, porque as fibras não podem ficar muito tempo expostas às intempéries, principalmente à chuva, que encharca as flores, impossibilitando o posterior beneficiamento.

As colhedeadas fazem seu trabalho guiadas por um motorista e, quando chegam ao final de uma fileira de algodoeiros, descarregam seu conteúdo em uma enfardadeira, que fará o trabalho de mexer o material colhido até que se ajeite para ser prensado. A enfardadeira é

acompanhada por 4 ou 5 rapazes que a ajudam empurrando as fibras, monitorando o trabalho da máquina e determinando suas funções. A colhedeira, dirigida por Zé, tem ar condicionado. Dentro da cabine onde ele se senta, um banco confortável e proteção antirruído. Subo na colhedeira para seguir por um trecho com ele, a sensação de passar por cima das plantas não é familiar a nada do que já experimentei. Me dou conta que esse material que se faz tão presente em minha máquina de costura passa por processos que eu não conhecia ou imaginava e, a distância desse universo deixa mais difícil a interlocução com os trabalhadores. É preciso primeiro conhecer o terreno e as coisas que vivem nele. Entendo que quem fala comigo ali são os materiais, as máquinas e os ruídos.

Voltamos para os galpões de beneficiamento onde Patrícia me apresenta ao técnico responsável por analisar a qualidade das fibras. Ele me dá uma máscara e um protetor de ouvido e nos leva para um galpão onde uma grande máquina, assessorada por três pessoas, faz o trabalho de limpar o algodão.

Todos os fardos colhidos são levados para este galpão e o algodão – ainda misturado a galhos, folhas e guardando suas sementes no interior das fibras – é monitorado em relação à sua temperatura e umidade de tempos em tempos. Aos poucos, os fardos vão sendo colocados em uma esteira que sacode a planta para que sua fibra vá se soltando e, conseqüentemente, soltando as sementes, galhos e folhas. Nesta fase, apenas com esse

movimento intenso, boa parte do algodão já se separa do que era sua planta. A partir daí, por sucção, o material é levado para outra máquina, onde as fibras passam velozmente por cilindros com lâminas que extraem o que ainda sobra de sementes e galhos. O algodão passa por um processo de secagem e em seguida é prensado em fardos de 200kg. Cada fardo recebe uma identificação por etiqueta e é retirada dele uma amostra que vai para o laboratório afim de qualificar as fibras para precificação. No processo de fardagem quatro pessoas operam o maquinário e implicam seus corpos na amarração, deslocamento, embalagem e adesivagem do material.

O técnico me leva, então, a uma sala onde são separadas as fibras por tamanho, diâmetro e cor. Uma tabela que contém os padrões, guia a definição de qualidade da fibra. Quanto mais longa e mais clara for, maior seu valor de mercado. O processo mecanizado de separação das fibras possibilita menor dano e, conseqüentemente, uma fibra mais valiosa para o mercado. Além disso, a redução da necessidade de mão-de-obra reduz os custos dos produtores. O técnico me conta os diversos problemas que já tiveram com funcionários que se relacionam com máquinas, afirmando que a quantidade reduzida de trabalhadores facilita inclusive a supervisão dos mesmos. Nessa conversa, ele e Patrícia me contam como a reforma trabalhista será benéfica para os funcionários e para o Grupo, uma vez que os funcionários, antes regidos pela CLT poderão, com as novas leis, ser contratados como cargo temporário

apenas na época da colheita e beneficiamento. Segundo eles, dessa forma, o trabalhador estará mais livre para ter outros trabalhos e ganhará mais pelas horas trabalhadas.

Depois disso, Patrícia me leva para conhecer o galpão onde se estoca o algodão já beneficiado e enfardado, o técnico volta a dizer que é preciso controlar temperatura e umidade dessa fibra o tempo todo, mas dessa vez me conta que o Grupo já chegou a perder toda a colheita de uma safra quando não se atentou para esse controle. O galpão inteiro das fibras incinerou sozinho, sem motivo, de uma hora para outra, queimando toda a produção de um semestre em poucos minutos. Ele me explica que essa incineração é um processo natural, uma característica da fibra que, quando muito úmida, tem a temperatura elevada, pegando fogo.

Tantos atravessamentos, tanta vida emanada das mãos, das máquinas e dos materiais. Como controlar uma produção e afirmar que uma cadeia produtiva tem começo, meio e fim? A vida dos materiais se manifesta e o esquema narrado pelo empresário em nosso primeiro telefonema é atravessado pelo fogo.

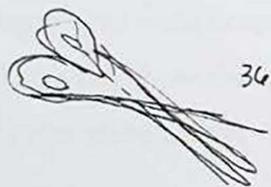
[planta – colhe – beneficia – monta o cardo – fia – tece – confecciona – vende – usa – descarta]

127



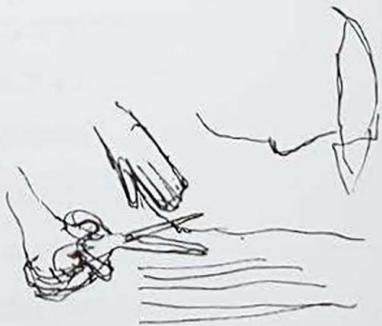
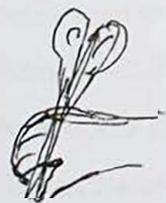
Do pensamento ao corte

- classificação por  
grade 44 46  
tamanhos são aproveitada  
do

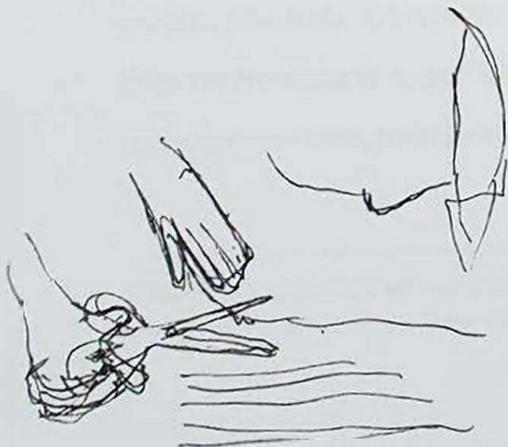
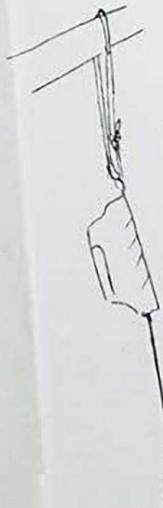


36 - 44 mesmo bolso

46 - 48 outro  
tamanho



qual o caminho que a roupa faz?



### Do pensamento ao corte

Me encaminho então para o cliente que fez o pedido das calças *jeans* para a pequena confecção na varanda. Uma das costureiras me acompanha até o galpão onde conheço Maria. Depois de narrar a ela um pouco da trajetória da pesquisa, ela me conta que o galpão onde estamos abriga uma confecção que terceiriza diversas partes da produção. Uma longa e larga mesa ocupa boa parte do espaço, que utiliza divisórias para separar o escritório e a sala de modelagem. A outra grande parte do galpão é ocupada por rolos de tecido que serão usados nas peças desenhadas pelo designer de moda da empresa.

Maria é a modelista. Ela me apresenta seu espaço de trabalho, que consiste em uma mesa onde ela risca os moldes, uma escrivaninha com computador e impressora e uma mesa digitalizadora de moldes. Ela divide seu espaço com uma pilotista<sup>12</sup>, que corta tecidos em outra mesa e usa a máquina de costura que fica em frente à sua mesa. A modelista me conta que faz roupas há mais de 25 anos e adora o que faz: “sem as roupas, não teria sobrevivido como sobrevivi”. Seu ex-marido a abandonou com um filho recém-nascido e, por necessidade, ela aprendeu a modelar e costurar. Primeiro costurava em casa, para poucos clientes e, aos poucos, com mais experiência, começou a trabalhar para confecções. No cargo que exerce

---

<sup>12</sup> Pilotista é o profissional responsável por cortar e costurar a primeira peça de um modelo, para testar o molde, o tecido escolhido, dentre outros detalhes da peça.

hoje, muito menos cansativo do que o de costureira, ela aprendeu a utilizar softwares no computador, como o Audaces e a pensar as melhores formas de distribuir os moldes em um tecido afim de economizar material.

Ela me mostra como funciona o programa no computador, abre um arquivo no qual ela estava trabalhando, insere dois ou três moldes digitalmente para me mostrar como fazer o encaixe das peças no tecido. Com esse software ela é capaz de prever quantas peças podem ser cortadas em determinada metragem de tecido.

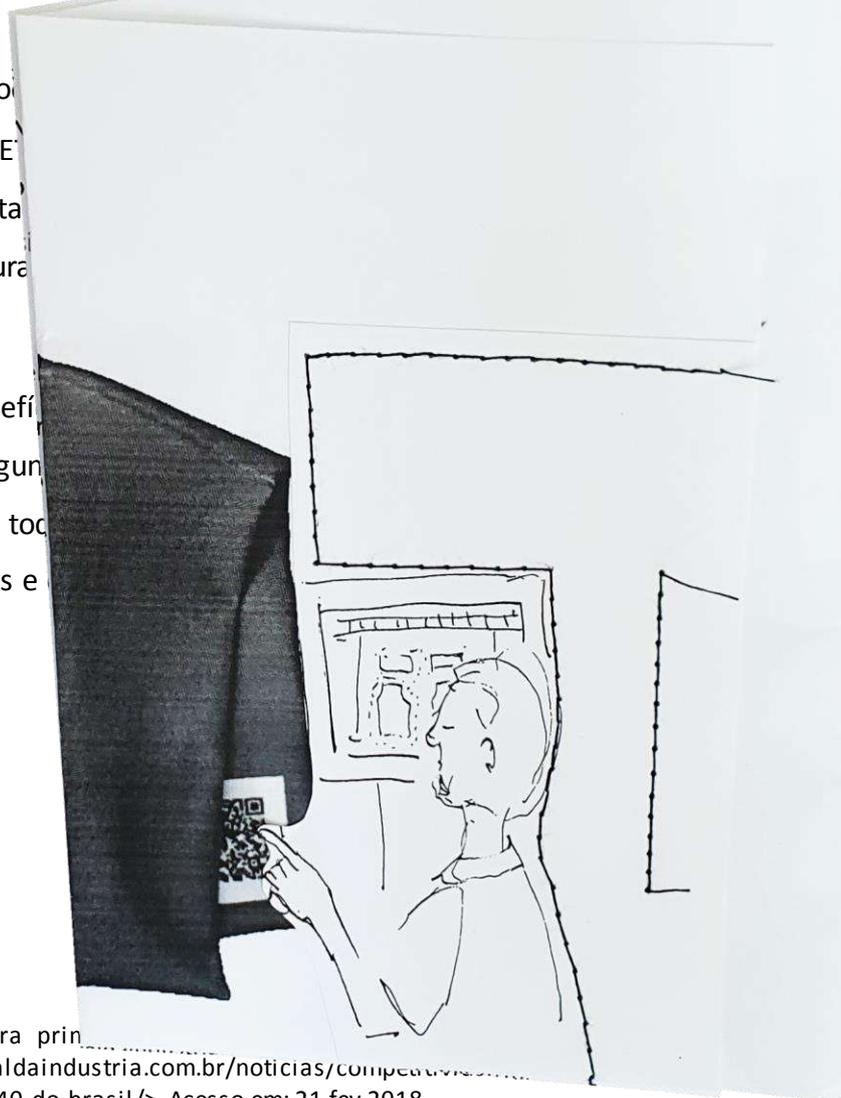
Em seguida, o cortador chega e ela me encaminha para vê-lo trabalhar. Ele acha graça na minha presença e começa a infestar um *jeans* na mesa que imagino medir em torno de 7 metros. O vai-e-vem do tecido é finalizado e os moldes, desenhados por Maria, entram em ação. O cortador passa uma espécie de cola de trigo sobre o tecido para depois localizar os moldes e fazer com que fiquem imóveis. Os movimentos que faz com seu corpo, tanto no momento do infesto, quanto no momento da distribuição dos moldes, faz parecer que corpo e tecido estão coimplicados nessa tarefa. Tanto o peso do tecido quando a força do cortador trabalham juntos em sua distribuição. Da mesma forma, ao passar a cola com um pincel e sobrepor o papel ao tecido, o corpo dá suporte ao molde e este quase guia o corpo no encontro com o lugar ideal.

Estando os moldes todos bem localizados, o cortador liga a máquina de corte e inicia o processo. Enquanto se apoia sobre o tecido para que o mesmo não se mova, a máquina vai rompendo as fibras na direção dada pela força do cortador. Matéria e corpo coimplicados no processo produtivo das roupas.

### Fábrica 4.0

Ao encontrar em minhas redes sociais um modelo de indústria inovador pelo SENAI SETI, os diretores do projeto propondo uma visita, marcamos minha visita à fábrica, instaurando uma nova instituição.

Na notícia, uma tabela traz os benefícios da chamada 4ª Revolução Industrial onde, segundo o projeto que me recebeu na fábrica, tocando criando máquinas inteligentes, interligadas e



---

<sup>13</sup> PORTAL DA INDÚSTRIA. SENAI CETIQT inaugura primeira fábrica modelo de indústria 4.0. 20/02/2018. Disponível em: <<https://noticias.portaldaindustria.com.br/noticias/competitividade/2018/02/20/inaugura-primeira-fabrica-modelo-de-confeccao-40-do-brasil/>>. Acesso em: 21 fev 2018.

### **Fábrica 4.0**

Ao encontrar em minhas redes sociais uma notícia<sup>14</sup> sobre a inauguração de um modelo de indústria inovador pelo SENAI SETIQT, no Rio de Janeiro, entrei em contato com os diretores do projeto propondo uma visita. Prontamente fui respondida positivamente e marcamos minha visita à fábrica, instaurada dentro do campus do bairro Riachuelo da instituição.

Na notícia, uma tabela traz os benefícios agregados a esse modelo, que configura a chamada 4ª Revolução Industrial onde, segundo Fernando, um dos engenheiros responsáveis pelo projeto que me recebeu na fábrica, toda a produção é interligada por rede *wireless*, criando máquinas inteligentes, interligadas e que conversam entre si.

---

<sup>14</sup> PORTAL DA INDÚSTRIA. SENAI CETIQT inaugura primeira fábrica modelo de confecção 4.0 do Brasil. 20/02/2018. Disponível em: <<https://noticias.portaldaindustria.com.br/noticias/competitividade/senai-cetiqt-inaugura-primeira-fabrica-modelo-de-confeccao-40-do-brasil/>>. Acesso em: 21 fev 2018.

<b>Benefícios</b>		
Indústria	Consumidores	Meio Ambiente
Aumento da qualidade do produto por adoção de tecnologias inovadoras	Customizam a própria roupa	Não utiliza água nem no pré e pós tratamento do tecido
Não ter necessidade de estoques de produtos acabados	Escolhem: tamanhos, formas e cores	Uso de sacolas biodegradáveis que se dissolvem em até seis meses
Segurança das informações por meio de <i>cloud computing</i>	Economia de tempo e dinheiro	Reutilização de todas as sobras de produtos para gerar novos subprodutos

Tabela1: Benefícios da Confeção 4.0. Portal da indústria, 2018. Disponível em: <<https://noticias.portaldaindustria.com.br/noticias/competitividade/senai-cetiqt-inaugura-primeira-fabrica-modelo-de-confeccao-40-do-brasil/>>.

Na visita, feita em abril de 2018, Fernando me mostrou todo o funcionamento do processo produtivo, que é individualizado. Cada cliente vira autor de sua própria roupa utilizando alguns padrões disponibilizados pelo sistema da indústria. Chegando ao SENAI, ele

me perguntou se eu gostaria de desenvolver uma peça para mim e aceitei a proposta. Me apresentou um “espelho virtual”, onde eu poderia escolher os detalhes da peça a ser produzida nessa pequena fábrica que ocupa uma sala média. Ao me colocar em frente ao espelho, com os pés sobre um adesivo guia no chão, a tela me apresenta minha própria imagem cercada de informações e opções. Aparece sobre minha mão direita, desenhada na tela, uma figura que representa uma mão e serve de *mouse* na escolha dos detalhes da roupa. Primeiro devo escolher entre bermuda, calça média e calça longa, em seguida, olhando a figura projetada sobre mim, devo confirmar se o tamanho da peça está correto e, por fim, posso escolher os recortes e diferentes estampas e cores. Feita a escolha e a suposta compra da peça, recebo um e-mail que contém uma foto minha no espelho, “vestindo” a calça escolhida, e um *QR-Code*, que será solicitado no momento da retirada da peça.

Fernando, com uma senha, libera a produção da peça e, imediatamente, a enorme plotter inicia a impressão do molde da calça. Ele me explica que a impressão do molde já é feita com a estampa da calça porque, na etapa seguinte o tecido passará por um processo de sublimação, onde, através do calor, a estampa impressa no papel passa para o tecido. Esse processo é possível porque o tecido é sintético.

Após a impressão, a máquina seguinte, localizada à frente da plotter, puxa o papel impresso e, ao mesmo tempo, o tecido. Os dois passam juntos por dentro da máquinas e por

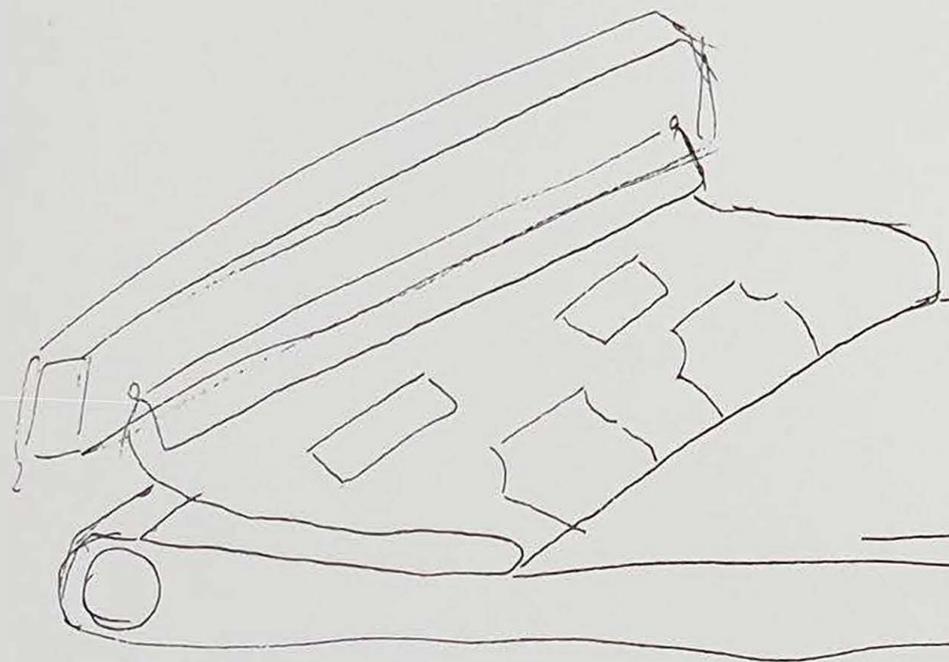
altas temperaturas. O papel é descartado na parte inferior da máquina e o tecido deslizado sobre a esteira para seguir na linha de produção. Como depois dessa etapa o desenho da calça ficou na parte de baixo do tecido, uma outra máquina puxa sua ponta e o empurra sobre a esteira seguinte, virando o tecido através de uma dobra.

Com o tecido na posição certa, vejo que o desenho de seu molde está contornado por pontos pretos. Fernando me explica que são pontos guia para que a máquina de corte reconheça o desenho da peça. Nessa fase, ele deve autorizar o corte em uma mesa de computador, porém quando o faz, a máquina não é capaz de reconhecer a calça. Tenta outra vez. E outra. Fernando faz, então, uma chamada de vídeo para um dos técnicos responsáveis. E eu fico ali, observando essa cena. Um homem com o celular na mão, mostrando a tela de um computador para outro homem que caminha por um edifício, sobe em um elevador, acompanha outras pessoas – é possível ver o que o rapaz faz pela tela do celular de Fernando. O técnico vai lhe dando algumas diretrizes e, depois de alguns minutos de conversa e espera, a máquina inicia o reconhecimento do molde e em seguida faz os cortes da peça incrivelmente rápido. Ao final do corte, a esteira leva as peças cortadas para próximo das máquinas de costuras localizadas a diante. Nesse momento, Fernando diz: “agora vou chamar a Maria para costurar”.

Maria ainda não pode ser substituída por máquinas, mas os engenheiros estão tentando fazer com que possa. Fernando me explica que a grande dificuldade de tirar a costureira dali são as curvas das roupas. Me pergunto se não seria também a inconstância dos materiais. No entanto, ele me mostra o que foi possível fazer para colaborar com o trabalho da Maria, fazendo-o ser muito mais eficiente. Dois computadores localizados ao lado das máquinas mostram os processos que ela deve fazer na costura, como se fosse uma ficha técnica inteligente. Em um *tablet* ele me mostra a leitura de uma placa de *QR-Code* que gera a imagem 3D de uma máquina de costura e demonstra, com linhas animadas, como é a passagem das linhas nos diversos modelos de máquinas (a passagem de linhas em máquinas retas industriais ou *overlocks* são bastante complexas e quando é necessário fazê-las se perde muito tempo).

Maria chega, nos cumprimenta, pega as quatro partes da calça, se senta e costura tudo em menos de 5 minutos. Não resisto e pergunto se ela trabalha ou trabalhou como costureira na indústria e o que ela acha disso tudo. Ela responde que trabalhou a vida toda e titubeia na resposta sobre a Confecção Modelo: “É...é interessante. Mas não gosto de pensar que as máquinas podem tirar o meu lugar. Por enquanto estão me ajudando, mas e depois?”. Fernando responde que a ideia do projeto não é tirar o lugar de ninguém, mas tentar construir um sistema inteligente que possibilite facilitar o trabalho das pessoas, tirando delas a necessidade de estarem sentadas diante de uma máquina durante todo o dia.

Maria coloca a calça pronta sobre uma plataforma plástica que identifica a chegada da peça e faz suas dobras, em seguida, um compartimento é aberto e a calça cai dentro de uma sacola especial, projetada para que um robô possa manipula-la. O robô puxa a sacola, coloca-a sobre uma bandeja e a leva para uma prateleira. Fernando me instrui a apresentar o *QR-Code* que recebi por e-mail para o robô. Ao fazer isso ele identifica meu pedido, sabe onde está armazenada a peça, confere o *QR-Code* e a coloca sobre a bancada para que eu a retire. Ao final converso um pouco com Fernando sobre a experiência, ele me conta que o SENAI abriu um curso de especialização em *Indústria Avançada: Confecção 4.0*, com a finalidade de formar profissionais que, no futuro, serão consultores de fábricas para a implementação das tecnologias que vi ali, aplicadas a cada diferente tipo de produção. Ao sair do prédio, uma música do Nação Zumbi ocupa meus pensamentos: “Computadores fazem arte” (1994).





## **PARTE V. Um processo em movimento**

### **ou As coisas se enlaçam**

Conhecer a plantação em um momento em que o algodão está florido, a colheita e o beneficiamento acontecendo, ao mesmo tempo que Rose compra o tecido já pronto e corta camisetas em seu ateliê, no mesmo instante em que as fiações e tecelagens que me negaram visita estão fazendo suas máquinas funcionarem, confeccionando linhas e tramas, Maria risca um molde, o costureiro prega um bolso, a outra Maria costura a peça feita por computador, Nice pega o trem em direção à feirinha da madrugada, um grupo de pessoas repensa suas roupas e as customiza, um estilista cria sua coleção, eu assisto um documentário, você lê essa tese. Vislumbrar a vida da roupa, como num lampejo, é ver neste território têxtil, erros, vida e enlaces inimagináveis à primeira vista. “Estamos continuamente presentes como testemunhas desse momento, sempre em movimento, como a crista de uma onda, no qual o mundo está prestes a revelar-se pelo que é” (INGOLD, 2015, p. 117).



### Uma fábrica na varanda

Aproveitando a ida ao Goiás, entro em contato com uma amiga que tem família em Goiânia. Ela me conta que, como muitas famílias na capital do estado, a dela vive da confecção de roupas. Com o endereço e o contato de uma das confecções da família, vou até lá. Da mesma forma que a confecção da Rose, essa é uma confecção pequena, porém trabalha unicamente com *jeans*. Sou recebida por uma mulher gentil, que me leva por um corredor comprido até a varanda de uma casa onde estão quatro máquinas de costura, alguns cavaletes de metal, montes de tecido já cortado e duas tábuas de passar roupa com ferro industrial. Quatro pessoas trabalham ali, três costuram e uma passa.

Quem comanda essa pequena fábrica é um homem, um dos três que costura. Ele separa os cortes e determina as funções das outras pessoas, conversa um pouco comigo, me oferece água e se coloca à disposição para perguntas. Me conta que essa é uma confecção pequena, que trabalha para uma marca maior, apenas costurando calças. As peças já vêm cortadas, separadas por tamanho e modelo. Ali, eles pregam bolsos, fecham as peças e depois enviam para outra pequena fábrica que fará os acabamentos das peças. Ao final as calças vão para uma lavanderia onde será feita a *estonagem* do *jeans*, que é o processo que deixa as calças com detalhes de desbotamento, por exemplo.

Os cavaletes de metal servem como apoio para os costureiros, que colocam ali os cortes de tecido, facilitando o processo de costura. Colocados ao lado esquerdo deles, ao final de cada peça, se viram para a esquerda e puxam do cavalete um outro pedaço de tecido. O que costuram vai sendo depositado em frente à mesa que apoia a máquina de costura, sem cortar as linhas, o que faz com que todos os cortes de tecido fiquem unidos nesse momento. Se levantássemos a primeira e a última peça costuradas, teríamos um conjunto de bandeirolas como as quais usamos nas decorações de festa junina, porém um tanto mais compridas.

Observo a maneira como um dos costureiros prega os bolsos na parte traseira das calças. Sem medir ou alfinetar, localiza o bolso e costura. Tão rápido que é difícil de compreender a relação entre corpo e coisa, como se a peça dissesse à costureira o local ideal e como se a costureira já conhecesse a peça de tal forma que se faz desnecessária qualquer medida. Essa relação dos costureiros com o tecido me impressiona, porque há trinta anos costurando e convivendo com a costura de diversas formas, ainda não tinha flagrado tamanha intimidade no ato de costurar.

Cada costureiro nessa confecção finaliza um processo diferente de costura. Conforme a grande indústria, um coloca os bolsos, outro fecha o entrepernas e o último finaliza o fechamento das pernas. Enquanto isso, uma pessoa vai dobrando as bordas dos bolsos com o ferro de passar e a ajuda de um padrão feito de papelão. Essa mesma pessoa, de tempos em

tempos, recolhe um dos montes de peças costuradas, alocadas em frente às máquinas, transporta-o para outra parte da varanda e vai cortando as linhas e colocando os cortes sobre um cavalete vazio para que siga novamente para outra fase da costura. O trabalho é acompanhado por música e divertidas interações entre as pessoas e é brevemente interrompido apenas quando o filho de uma das costureiras acorda e sai de dentro da casa. Resolvida a demanda do menino, a costureira volta para a máquina e segue pregando bolsos. A criança, por sua vez, passa a inventar brincadeiras com as coisas que encontra: sobras de tecido, cavaletes vazios, linhas.

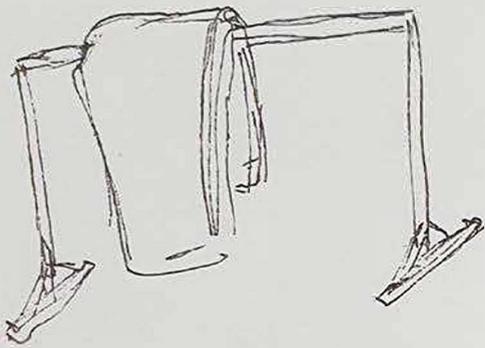
No meio do caminho, se dão conta que uma dupla de bolsos é muito grande para o tamanho da calça. Me contam que, do tamanho 36 ao 44 utilizam a mesma medida de bolso, o mesmo vale para os tamanhos 46 e 48. Nesse caso, teriam que diminuir os bolsos seguindo o padrão menor. Assim, o costureiro finaliza seu bloco de cortes de tecido e corrige o tamanho dos bolsos.

Durante o processo de costura, vez ou outra, levantam a peça costurada para ter a visualização do trabalho feito. Esse gesto se repete diversas vezes, revelando certa cumplicidade entre os costureiros e a costura, como se os dois se colocassem frente a frente para contemplar o acerto ou a linha torta. Me chama atenção também a maneira com que seguram suas tesouras, aproximando a mão das pontas da ferramenta, parecendo facilitar o

corte de pequenos fios. Um a um, param para almoçar a comida que trouxeram de casa. Um a um, voltam ao trabalho que segue até que termine a remessa de cortes do cliente.



o dego



cafele

cadeira

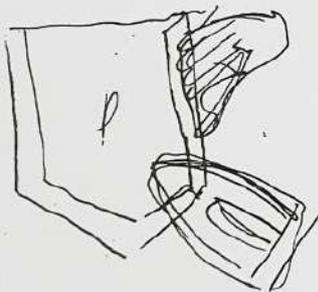
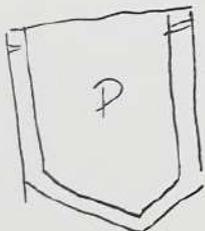
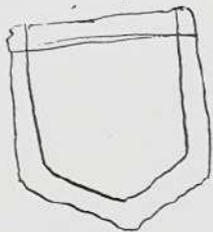
crianças sempre pesadas  
casas | cozinhas | famílias



uar alguma coisa a  
as pontuais, sem  
r uma oficina de  
ceitei o convite um  
; rápidas, costuma  
m muita rapidez e  
ns me convidaram  
, durante 4 horas.  
ilagem e *upcycling*  
experimental. Os  
que queriam com  
organizando para  
a estruturação de  
situação de rua,  
e conversa sobre  
ras do mercado,  
al e, ao contrário  
plo, tentacular e  
io vendido pelo

alocamento

muito *mel*  
*mel mel*  
*em*



ar alguma coisa a  
 is pontuais, sem  
 uma oficina de  
 itei o convite um  
 ápidas, costuma  
 muita rapidez e  
 me convidaram  
 durante 4 horas.  
 gem e *upcycling*  
 perimentar. Os  
 e queriam com  
 anizando para  
 estruturação de  
 jação de rua,  
 onversa sobre  
 do mercado,  
 , ao contrário  
 tentacular e  
 rendido pelo

### Customizando elos diversos

Customizar móveis, roupas, espaços e modos de vida é adequar alguma coisa a seu gosto pessoal ou necessidade, fazendo interferências estéticas pontuais, sem modificar completamente a estrutura. Fui convidada a oferecer uma oficina de customização para alunos de 16 a 21 anos no Senac de Jundiaí - SP. Aceitei o convite um pouco a contragosto, porque customizar, principalmente em oficinas rápidas, costuma ser um fazer que não me agrada tanto, já que acaba sendo feito com muita rapidez e sem o cuidado que acredito exigirem os processos artesanais. Os jovens me convidaram para estar com eles e seus convidados em uma manhã de quinta-feira, durante 4 horas. Ao entrar na sala, apresentei a eles os conceitos de customização, reciclagem e *upcycling* e seus olhos interessados lançavam perguntas e vontade de experimentar. Os convidados ainda não estavam em sala e pedi que me explicassem o que queriam com a oficina. Contaram com entusiasmo algumas ações que estavam organizando para trabalhar o termo “sustentabilidade”: a revitalização de uma praça, a estruturação de uma biblioteca em um centro de acolhimento para pessoas em situação de rua, melhorias em um asilo de idosos e, por fim, um desfile e uma roda de conversa sobre diversidade. Nas mãos deles a “sustentabilidade” escapou das amarras do mercado, escorregou por entre os dedos dos modos de existir pautados pelo capital e, ao contrário do que critiquei anteriormente, se transformou em um termo múltiplo, tentacular e acionado de formas diversas, ultrapassando as barreiras do discurso vendido pelo mercado da Moda.

Assim, entendi que as roupas customizadas seriam desfiladas pelos convidados “diversos”: um homem trans, uma mulher trans, uma drag queen, um homem gay e uma mulher lésbica<sup>15</sup>. Eles também seriam responsáveis por trazer as roupas e as ideias para a customização. Ao chegarem, um a um, os convidados foram apresentados pela assessora de Políticas para a Diversidade Sexual do município: João, Fernando, Samy, Elisângela, Leonardo. Mostrei os materiais e as possibilidades de execução com a nossa estrutura, os alunos se dividiram em 5 pequenos grupos e cada um se responsabilizou por um convidado. Pedi que nos mostrassem as roupas que haviam trazido e, assim, cada grupo começou a trabalhar nas peças. “Como foi que você pensou?”; “O que você quer que a gente faça?”; “Pode ser assim?”; “Você gosta dessa cor?”. As perguntas, os gestos e os modos de fazer colocavam a roupa em um lugar especial. Como se estivessem tocando o território íntimo de cada convidado, as tratavam com respeito e carinho, cuidavam dos acabamentos, se preocupavam com os gostos do dono de cada peça ou se inspiravam no que era visível a eles: uma tatuagem, por exemplo, virou estampa de camiseta. Enquanto faziam as intervenções sobre as roupas, os alunos e os convidados conversavam, sem colocar como foco em suas conversas a orientação sexual ou a identidade de gênero dos participantes. O importante ali era que cada um se sentisse realizado tanto na confecção das peças quanto no posterior uso delas. A moda, que tantas

---

<sup>15</sup> Termos e identidades utilizadas pelos convidados durante as apresentações na oficina.

vezes separa universos sociais distintos, servindo como identidade de grupo, se fez ali, em roupa, mediadora de encontros. A roupa acontecia ali, construindo elos entre mundos.

### **O trem da madrugada**

No primeiro dia, Cleonice chegou na sala de aula acompanhada pela filha. Durante a rodada de apresentações, contou, como se não pudesse falar de outra coisa, da depressão da qual ela estava saindo, chorando. Nos dias que seguiram ela nos narrava suas experiências de vida: o sutiã que era considerado vulgar “lá no interior da Paraíba”, as tarefas que ela deveria aprender a fazer antes de se casar, suas viagens de trem para comprar roupas na feirinha da madrugada para revender no seu bairro, a Vila Real, em Várzea Paulista e seu casamento que aconteceu depois de trinta dias de encontrar pessoalmente o marido pela primeira vez. Com o passar das aulas, Nice, que pega três ônibus para chegar ao curso e não faltou nenhuma vez, entregou trabalhos escritos à mão e contou que não sabia usar computadores. Nesse momento, os computadores, mais que as roupas, nos aproximaram. Ficávamos, uma vez por semana, uma ou duas horas a mais depois da aula, para que ela pudesse treinar o uso do computador. Nos exercícios que desenvolvíamos, ela contava das praias, da renda renascença e colocava isso tudo em montagens de imagens no computador. Em um desses dias, quando falávamos mais abertamente da vida, Nice me convidou para acompanhá-la à feirinha da madrugada, já que nunca tinha ido e a vontade era grande. Aceito o convite, combinamos de nos encontrarmos na estação da Várzea Paulista às 4h40 de uma manhã de uma sexta-feira. Peguei o trem na estação Jundiaí da linha Rubi da CPTM, às 4h30 e, para minha surpresa, ele já estava bastante cheio. Ao encontrar minha guia da feirinha na estação seguinte, ela me

esperava com seu carrinho de compras vazio. Entramos juntas no vagão e fomos até a Luz. Ali fizemos a baldeação para a linha coral, onde desceríamos na estação Brás, nosso destino. Às 6h30 desembarcamos.

Nice e seu corpo pequeno e forte, desceram do trem certos. Andando rápido, dona do caminho, não me deu tempo de memorizar o trajeto até a feirinha. Mas mesmo diante do caos que é caminhar pelas ruas do Brás, ela me contou que há 10 anos, quando começou a vida de revendedora de roupas, a feirinha acontecia durante toda a madrugada na rua, acabando as 7 horas da manhã com a ação da polícia, que causava acidentes entre vendedores e compradores em fuga. Hoje, a feirinha que conheci, já está estruturada no subsolo de um edifício e fica aberta até as 11 horas da manhã. Cada vendedor tem um estande onde expõe suas peças, um espaço já bastante higienizado e mais parecido com uma galeria do que com uma feira. Nice tira da bolsa uma listinha escrita à mão das encomendas de suas clientes e vai me contando uma a uma enquanto passamos nas lojas em que ela é cliente. Precisa levar três *jeans* já encomendados, uma saia, uma blusa *cropped* e outras peças que sabe que vende assim que mostra para suas clientes. Quase que em atendimento exclusivo e personalizado, ela analisa as peças e argumenta sobre os gostos das clientes: “não é desse tipo de *jeans* que a fulana gosta, precisa ser de cintura mais baixa”; “lá no bairro tem muita gente que usa roupa assim meio de piriguete, essa minha cliente adora *cropped*, posso levar vários e ela sempre se interessa”. Ela me conta que em sua loja não tem estoque. Ela trabalha com a demanda dos

clientes e aproveita para levar peças que sabe que ao expor, atrairá blusos os clientes, vendendo um pouco além do previsto. Paramos para um café, seguimos e ela fez questão de seguir comigo por corredores onde não iria comprar para me mostrar estandes onde valia a pena ou não comprar. Com seu olhar treinado foi me mostrando: “esse aí vende as roupas da China, tá vendo? Não vale a pena comprar, não. As roupas ficam feias no corpo e o tecido é ruim”; “aqui eles vende blusas de frio com uma malha maravilhosa, não dá bolinha nem entorta”. Em meio às narrativas sobre a qualidade dos produtos os vendedores a reconheciam, davam bom dia, perguntavam sobre coisas pessoais de sua vida. Saímos das instalações da feira e percorrendo as ruas do Brás, ela me guiou para lojas de rua, onde compraria *jeans* de qualidade para as encomendas e blusinhas extra para possíveis vendas. Na primeira loja a vendedora a reconhece, pergunta se sou sua filha e a resposta é: “minha amiga, estou mostrando o Brás para ela”. Na segunda loja, a vendedora faz perguntas sobre sua saúde, as vendas, os planos. Ao me apresentar, me conta que conhece a vendedora desde que começou a revender, há mais de dez anos. Em torno das onze e meia da manhã, Nice já terminou essa parte do trabalho e nos direcionamos à estação de trem novamente, com o objetivo de voltarmos à Várzea Paulista e Jundiaí. Agora com o carrinho de compras já bastante cheio, a ajudei a subir e descer escadas, entrar no trem e encontrar um lugar para acomodar as coisas. Em pé na maior parte do trajeto, ela me contou sobre sua vida, o bairro onde vive, as clientes para as quais ela não tem coragem de vender e acaba dando as roupas ou vendendo-as a

preço de custo. As idas ao Brás se repetem semanalmente há muito tempo e possibilitaram a ela a criação de uma filha que hoje estuda para ser psicóloga e é a melhor aluna da turma. Nice conta com orgulho dos feitos da filha. As roupas deram a ela a possibilidade de transformar sua realidade, por isso a vontade dela é mudar outras realidades através da roupa. Ela me conta que sua maior vontade é vender roupas elegantes na comunidade onde mora, porque acredita que assim as pessoas conseguirão empregos melhores e poderão melhorar suas vidas como ela melhorou a dela. Seu marido a espera na estação de carro para que ela não precise pegar outra condução carregando o carrinho de compras, ela desce do trem, nos despedimos e eu sigo para a estação seguinte. Passado o fim de semana nos encontramos na sala de aula e ela me conta feliz: “só falta vender uma calça *jeans*”.

### Nós mesmos e as roupas que vestimos

Tóquio passa pela tela enquanto Wim Wenders narra<sup>16</sup>. Em Bela Vista do Paraíso é Jardelina da Silva quem narra<sup>17</sup>. Um fala sobre a encomenda de um documentário pelo Centro Pompidou e seu desinteresse pelo tema pedido: qual o sentido e a importância de fazer um filme sobre Moda? A outra não questiona a gravação das imagens de seu cotidiano, porque quer mostrar às “outras pessoas e ao governo” sua missão: “salvar o Brasil e o mundo”. Wenders segue o pensamento, ainda que questionando a missão dada a ele – Jardelina, por outro lado, aceita a missão e a toma como vida, motivo de existência. Ele toma a “identidade” como ponto central dessa primeira narrativa. Vai dizendo que somos constituídos por tantas coisas: lugares, amizades, trabalho, medos. E ao mesmo tempo atravessamos também outras existências. Ela não usa termos assim tão complexos, mas dança nas palavras fazendo pensar sobre o que é o mundo, a roupa, os limites e não limites dos territórios. Ele segue complexificando o termo, parecido falar mesmo da própria produção da roupa, do funcionamento da Moda, que a princípio se mostra efêmera, fútil, tola, mas é complexa.

---

<sup>16</sup> Estou falando aqui do documentário “A identidade de nós mesmos”, dirigido por Wim Wenders.

<sup>17</sup> O documentário “Jardelina da Silva: eu mesma” dirigido por Cristiane Mesquita, está disponível on-line no endereço: <https://vimeo.com/156541619>. Nesse texto coloco apenas as sensações e pensamentos para os quais o documentário me encaminhou, sem pretensão de fazer análises extensas. Para passear pelas discussões propostas por Cristiane Mesquita acerca da existência de Jardelina, recomendo sua tese de doutorado (2008): “Políticas do vestir: recortes em viés”.

Compara-a ao cinema, como se as duas mídias (a película e o tecido) fossem como “um caderno de anotações” sobre o que existe no mundo. Ela, em diálogo amoroso-desafiador com seus “jornalistas” coloca em prática o uso desse caderno de anotações poderoso, o vídeo, assim como já o faz com destreza com os tecidos e as vestimentas que cria.

Nas cenas que seguem, um homem com traços orientais, vestido de preto, trabalha tecidos sobre corpos femininos como um pintor que trabalha sobre uma tela. É o estilista Yohji Yamamoto. O corpo vai, volta, circula, olha de outro ângulo, senta, pensa, corta pedaços com rispidez. Do outro lado há um corpo que faz movimentos semelhantes, o cortar, rasgar, experimentar com gestos e depois sentar concentrada diante da máquina de costura de pedal, admirar o espelho ou a foto do seu álbum de experiências vestíveis, experimentar e experimentar. A roupa é elaborada com o empenho do corpo todo do estilista, acompanhada pelos olhares atentos de assistentes que hora ou outra ajudam a realizar o que ele imaginou. A inquietação artística de seu trabalho encanta o diretor do filme, surpreso ao se deparar com seu método, observar fotografias antigas em um livro, adivinhar as profissões dos fotografados, destacando os elementos que se destacam: pregas, volumetrias, bolsos. Jardelina escolhe os tecidos, define comprimentos, volumes, descreve modelos de saias, acompanhada pelos olhares atentos dos novos amigos, a equipe do documentário dirigido por Cristiane Mesquita. Por vezes chama seus nomes, recorrendo à opiniões, reafirmando suas falas e desejos. Ao apresentar seu álbum de fotos, revela personagens participantes de seu

universo existencial, os despachos, partes da sua missão como porta voz do mundo. Yamamoto afirma que tudo pode ser inspiração para criar roupas. Em suas mãos, a roupa é trabalhada como arte esculpida com gestos delicados e fortes. A vida que emprega ao tecido, o tecido também lhe dá. Um vive com o outro. A moda da costureira não vai parar nas lojas, mas sua arte, tão delicada e forte como a de Yamamoto, é acontecimento. É vida que irrompe no encontro das energias do material e da existência de Jardelina, na invenção de um mundo que é também a invenção do estilista.

O paradoxo de Yamamoto está em trabalhar lenta e pacientemente para criar algo efêmero por natureza. O de Jardelina, em realizar os lampejos de mundo que passam por ela como raio, estendendo seu tempo, desacelerando a temporalidade de seus pensamentos passageiros, ainda que trazidos em repetição (sempre diferentes).

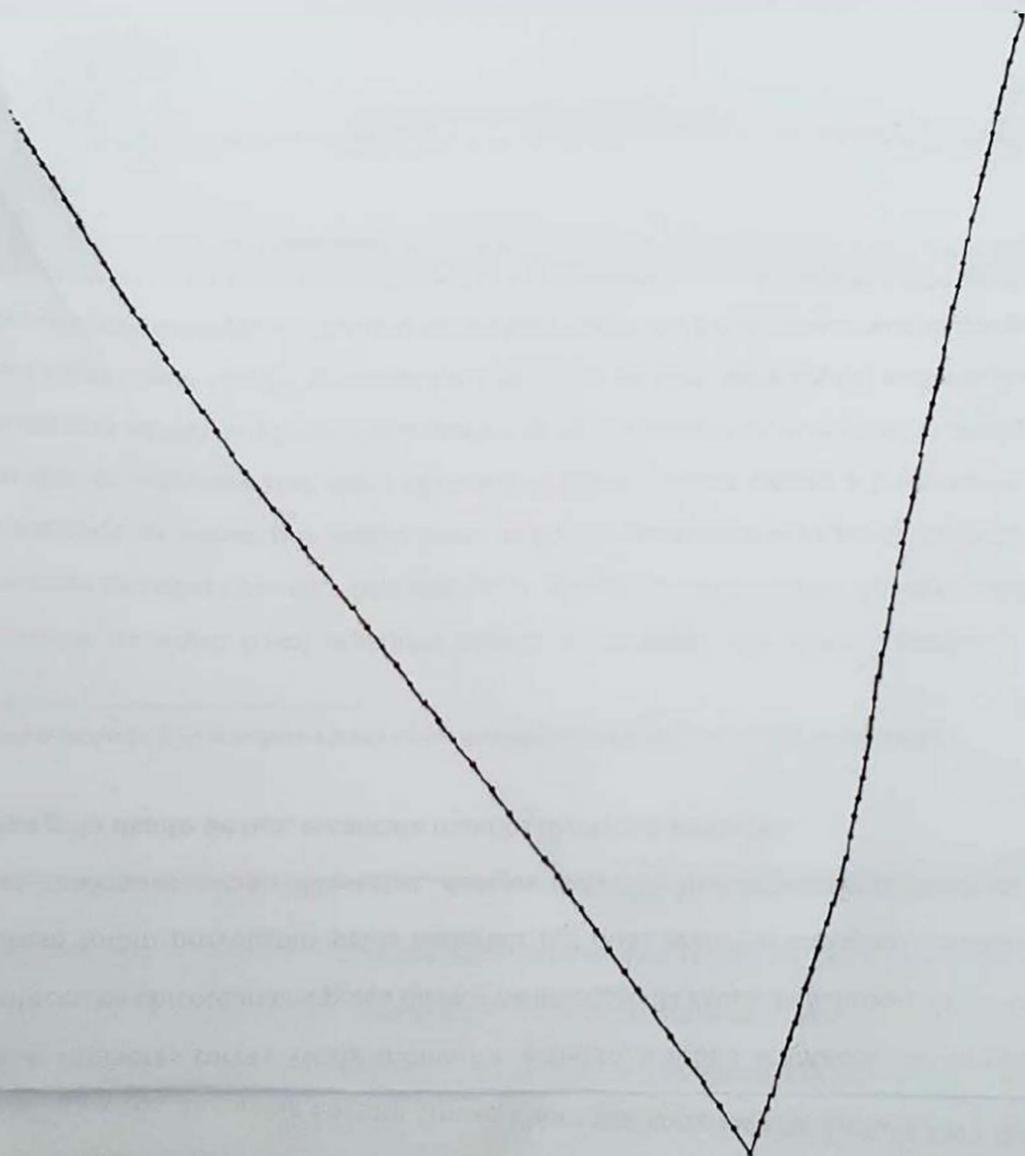
O estilista assina à giz uma parede preta em sua nova loja. Ele assina uma vez, se distancia, apaga. Outra vez repete o mesmo movimento. E outra vez. E outra. Registradas tantas vezes quanto ele achou necessário para olhar a assinatura e se enxergar nela. Em giz, material tão efêmero quanto a própria Moda, o estilista desafia a rapidez do sistema onde está inserido, refaz quantas vezes acha necessário até encontrar a forma perfeita. Quando satisfeito, um *spray* fixador é aplicado, eternizando a obra. O movimento apresentado anteriormente na estruturação das roupas se mostra também ali, na assinatura.

Jardelina assina seu nome no mundo através da roupa, para Mesquita (2008) é o estilo-Jardelina que ela vai assinando, sua singularidade. O fazer e refazer das roupas, a adequação das roupas prontas que ganha, o mundo têxtil que serve para que ela faça e refaça seu nome através de costuras e quando, assim como Yamamoto, encontra a assinatura perfeita, eterniza a obra no estúdio fotográfico da cidade. As fotos são puro movimento, a assinatura branca sobre a parede preta se move como os gestos dos dois, sobre tecidos, sobre o mundo, criando linhas de vida. Acontece a roupa em suas mãos.

É carnaval nas ruas, mas só em alguns dias desse fevereiro frio. As vergonhas diminuem, quase desaparecem. Seios de fora, pernas expostas, extravagâncias têxteis, maquiagens que provocam riso. Quanto mais a roupa te coloca em relação, melhor é a experiência. Acessórios que dialogam, chocam, provocam riso. Mapas astrais expostos, *memes* que ganham vida no atual, piadas antigas, trechos de música convertidos em roupa. É como se víssemos, nas ruas, as loucuras tanto enclausuradas na história da humanidade. É como se pudéssemos ver o mundo falando através dos corpos, a loucura, a dança, a raiva, o choro, o medo, o enfrentamento. É como se um pouco de Jardelina estivesse em cada um. O mundo que falava nela, fala um pouco em cada folião. Jardelina, o princípio e o fim do mundo, que não acabou em seu falecimento. Ele continua. Nos corpos de carnaval também se quer dizer às outras

peças e ao governo, também se quer salvar o Brasil e o mundo da forma que der, no imediatismo do agora, bagunçando as estruturas vigentes. Chacoalhando as tradições e os pensamentos parados. Jardelina faz circular pensamento, confunde as sinapses de quem a escuta, assusta a lógica do raciocínio. Ela inverte o mundo.

tear, desvestir, rasgar, arrastar, chicotear, descosturar.



Vestir, desvestir, rasgar, arrastar, chicotear, descosturar.

Caminhando pela Praça da Sé, em Salvador, estávamos saindo do Pelourinho em direção ao ponto de ônibus. Quatro mulheres que conversavam e riavam. Alguns moradores de rua passavam ou se ajoelhavam para dormir já passava das 20h. Um homem subia a Ladeira da Praça no instante em que a atravessávamos, nossos corpos se cruzariam na esquina. Rimos alto, gargalhamos de alguma conversa que jamais me lembraria. Ele vinha subindo a rua e segurando suas calças. Com as laterais completamente descosturadas, o jeans se prendia apenas pelas costuras do entre pernas e do gancho<sup>6</sup>. Ele segurava desajeitado as quatro pontas de tecido que formavam a lateral da calça, não me recordo ao certo se havia algum cordão que o ajudasse nessa bataia, mas era desajeitado a forma como se segurava dentro do tecido grosso. No instante em que percebi nossa risada, que nada tinha a ver com a situação em que ele se encontrava, ele se doeu. Gritou algo em minha direção, desistiu de segurar as calças, soltou as laterais e, com a mão direita levantou o tecido e lançou-o contra mim, fazendo com que a calça chicoteasse no ar. Ele passou por nós completamente nu, carregando pelas mãos a roupa que antes o vestia. A roupa foi meio de

<sup>6</sup> Gancho ou cavalo é a costura curva que está localizada no centro das calças e faz a adaptação ergonômica do tecido entre a parte frontal e traseira da peça.

protesto, foi voz, foi grito. Tenho clara na memória a imagem do gesto do moço nu, cansado de tentar segurar-se em tecidos.

Anos depois do acontecido na Praça da Sé, meu grande amigo e artista Santiago Cao, passou alguns dias em minha casa, em Campinas, a caminho da Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, onde representaria artisticamente seu país, a Argentina. Se utilizando principalmente do espaço público e da linguagem da performance, Santiago questiona estruturas vigentes e cria fissuras importantes e delicadas. No dia em que chegou, começou a contar a ideia da performance que faria em Porto Alegre. Ele enviou a proposta de uma performance de fachada, que serviu apenas para aceitação pela curadoria do evento e, com a ajuda de uma das produtoras da Bienal, colocou em prática sua ideia: ele ficaria três dias vivendo na rua antes de chegar o momento de adentrar o prédio da Bienal.

Dessa maneira, vestindo roupas velhas e rasgadas, e com meus pés descalços, me propus a habitar as ruas, incorporá-las durante três dias consecutivos, numa deriva sem rumo nas margens e proximidades dos prédios que expunham as obras da Bienal. Dormindo onde pudesse e comendo o que as pessoas me dessem, tentaria não só vestir o figurino de morador de rua, senão também de afetarmeucorpoatravés dessa experiência (CAO, S.).

Depois dos três dias, então, ele tentaria entrar no prédio com as mesmas roupas e condições que estava na rua, na tentativa de registrar, de alguma forma, os corpos aceitos e não aceitos nos ambientes que acolhem arte. Ação essa que ele chama de "duracionar" e que tinha como intuito gerar questionamentos sobre público e privado, bem como sobre quem poderia ser chamado de público em determinados âmbitos e espaços de arte.

Quando chegou em minha casa, ele trazia consigo uma sacola de roupas que comprou em um brechó, uma camisa, uma calça e um moletom, sentou no quintal de casa e começou a me mostrar as peças. Algumas vezes, ao elaborar figurinos, tive a necessidade de vestir personagens moradores de rua. Para que a caracterização fosse crível, passava horas, às vezes dias, envelhecendo peças, usando lixas, tesouras, graxa, terra, chá preto e o próprio corpo para dar às roupas a aparência de sujas, velhas, cheias de vivências de rua. Em algumas situações vesti as calças, sentei no chão e arrastei pelo chão, para que as partes de aderência com o corpo fossem desgastadas e sujas. Não é fácil envelhecer uma roupa, requer o empenho do corpo, a ajuda de outros materiais e tempo. Contei a ele como eram os processos, demonstrando em pedaços das peças que ele me apresentou. Ele, vivaz, levantou-se rapidamente dizendo que já havia entendido,

amarrando uma peça a outra e todas elas no passante de sua bermuda, criou uma cauda têxtil e foi caminhar por Barão Geraldo, em Campinas, para que, no arrastar dos tecidos, as roupas envelhecessem e sujassem. No final do dia, depois de caminhar por toda a tarde com sua cauda, ao encontrarmos com amigos no jazz que acontecia em uma praça, tomávamos cerveja enquanto as pessoas desviavam, sem entender, daquela extensão do corpo de Santiago, achando divertido e fazendo perguntas do porquê daquela situação. As roupas viraram, enquanto cauda, motivo de interação e curiosidade. Em Porto Alegre ele vestiu as peças, passou os dias nas ruas e, conforme propôs, tentou entrar no Museu onde acontecia a Bienal, sendo impedido pelos seguranças. Saiu do prédio e voltou acompanhado pela produtora do evento, que anunciou a chegada do artista, que foi então recebido com fotografias e olhares curiosos para a "performance de um artista vestido de mendigo". Para mim, a performance começou já no salto que Santiago deu no quintal, diante da ideia de amarrar as roupas e arrastá-las pelo bairro dando-lhes vivência. Com ele as roupas chicotearam duas vezes: primeiro na inusitada ação de usá-las de forma inesperada, sendo acolhido por risadas e perguntas divertidas, diante de sua suposta imagem de artista criativo; segundo por usá-las de forma esperada, porém sendo mal

visto no ambiente artístico. Com Santiago, de outra forma, a roupa igualmente foi meio de protesto, foi voz, foi grito, mas também acolhimento.

Na primeira situação o que se quer é constituir a roupa formalmente, coloca-la sobre o corpo de forma a protegê-lo, vesti-lo efetivamente, cobrir partes. Na segunda, se quer desconstruir a roupa, transformando-a em outra coisa e depois vestindo-a, protegendo também o corpo de uma possível descoberta da performance real. Me recordo de ter ficado impressionada com a situação da calça do primeiro homem, já que descosturar as laterais de uma calça jeans, assim como envelhecer roupas, não é tarefa simples. Mais fácil ou comum teria sido as costuras perdurarem, ainda que não completas. Como trouxe rapidamente na introdução, no processo de aprendizagem da costura, o ato de descosturar é um potente mecanismo de descoberta da roupa. A cada ponto que se descostura é um ponto de conexão que se estabelece com o material e sua trajetória, com as mãos que passaram pelo tecido e guiaram suas linhas. A costura não se pretende profunda, é na superfície que ela acontece, o que está oculto, no entanto, em sua matéria, é a implicância do tempo e dos fazeres sobre ela. Descosturar enquanto conceito aqui empregado, vai além do ato de tirar a linha do furo onde estava costurada. Descosturar é desconstruir algo a fim de criar outra coisa. Possibilitar acontecimento. O homem que chicoteou o

jeans sobre mim, descosturou a roupa porque criou com ela uma nova possibilidade de existência, dele e do tecido. Ele nu, feroz, potente. A roupa-chicote se lançando sobre mim como grito, fissurando a estrutura da vigência daquele momento e lugar, na ladeira da Praça àquela noite, o menor dos choques foi a nudez do homem, mas o emprego da matéria como porta-voz de uma violência que afetou meu caminho. A calça que sequer encostou meu corpo, mas o marcou, em certa medida, em algum lugar. Santiago, ao amarrar as roupas em sua cintura, descostura o habitual ato de vestir, criando abertura de diálogo em forma de cauda, rompendo as linhas da ordem das roupas, escapando em linhas de fuga.

Descosturar sem retirar as linhas visíveis foi também o que fizemos, certa vez, quando uma das alunas de costura trouxe uma calça comprada na Turquia para que descobríssemos como ela era feita, vimo-nos em meio a um conjunto de descobertas relacionadas aos valores culturais incorporados àquele objeto. A calça, de tecido leve e estampado com motivos florais, tinha o acabamento bastante simples. Um elástico a mantinha firme na cintura, enquanto o tecido caía volumoso sobre os quadris de quem a vestia, criando um drapeado bonito entre as pernas. A ideia era copiar o molde da calça para que as alunas pudessem reproduzi-la, mas ao olhar para a peça parecia impossível descobrir os procedimentos utilizados em sua feitura. Deitamos,

então, a calça no chão de taco, já que nessa casa não havia mesas para cortar. Ao planificar a peça, esticando seu tecido para os lados, percebemos que o molde da calça era tão simples quanto um quadrado, bastante diferente dos moldes padronizados por tamanho (grade), cheios de ajustes, recortes e pences<sup>7</sup> que encontramos em nossas lojas brasileiras. As alunas vibraram com a descoberta de um fazer tão diferente do qual estavam acostumadas. Riscamos o molde para cortar em tecidos novos, enquanto cada uma delas vestia a calça, descrevendo a sensação de estar dentro dela; imaginavam e simulavam situações ligadas à construção de uma narrativa de uma imagem oriental, em que as mulheres trabalham agachadas e deram à esse motivo a justificativa da quantidade de tecido que existia entre as pernas. Percorreram as linhas da calça, a memória carregada por ela e pela relação de seus corpos com a roupa, a imaginação do cotidiano de outro povo; refletiram através dessa calça sobre nossas relações e as relações de uma realidade imaginária. Relacionaram nosso fazer ali, sem mesa, próximo ao chão, com a possível vida criada através da descostura das linhas da calça turca. Através da aproximação ao modo de fazer dessa peça as alunas tiveram um encontro com as mulheres turcas. Neste momento, acredito, a roupa aconteceu. Assim como aconteceu na chicoteada na praça da Sé e na

<sup>7</sup> Pence ou pinço é uma pequena preça usada para apertar ou ajustar certas partes das roupas.

invenção da cauda de Santiago. Encontros também foram provocados pelos materiais nas duas primeiras situações, encontros entre realidades sociais diferentes, desejos distintos, questionamentos diversos. A roupa grita diante de nós, escancara mundos diversos a ponta pés.

## LINHAS SOLTAS EM DESPEDIDA

Ao iniciar a leitura dessa tese, o leitor e a leitora devem haver percebido algumas proposições e provocações sutis e outras mais amostradas, que interferiram na leitura do texto. A encadernação manual da primeira parte, que segue uma espécie de ziguezague em



em e confundir a ordem a menos que o leitor se ativa de proporcionar a ação, da memória, da vezes pode ter tirado o po em que a descostura o turbilhão que se tornou comunicação em massa. mais do que o planejado rimentar com a matéria de trabalho a partir das eta, tesoura, alfinetes e outros materiais diversos), fazendo relacionar as partes da maneira que o leitor e a leitora

## **LINHAS SOLTAS EM DESPEDIDA**

Ao iniciar a leitura dessa tese, o leitor e a leitora devem haver percebido algumas proposições e provocações sutis e outras mais amostradas, que interferiram na leitura do texto. A encadernação manual da primeira parte, que segue uma espécie de ziguezague em que a costura das folhas induz o leitor a modificar o gesto de passagem e confundir a ordem das páginas; os textos travados pela costura que impedem a leitura, a menos que o leitor se aventure a descosturar, rasgar, desfiar, não passam de uma tentativa de proporcionar a experiência de um tempo mais lento, o tempo da experimentação, da memória, da desaceleração, dos rompimentos. Essa experiência de leitura, por vezes pode ter tirado o leitor de seu lugar de conforto, já que não dispomos mais de um tempo em que a descostura e sua lentidão, por exemplo, sejam queridas e desejadas em meio ao turbilhão que se tornou a vida entremeada pela tecnologia, o trabalho, os deslocamentos e a comunicação em massa. Por isso, peço desculpas se, por ventura, a leitura dessa tese durou mais do que o planejado dentro de suas agendas e espero que não tenham desistido de experimentar com a matéria para descobrir os textos e as linhas dessa pesquisa.

Por outro lado, a possibilidade de articular sua própria mesa de trabalho a partir das coisas que acompanham a tese (descosturador, linha, agulha, caneta, tesoura, alfinetes e outros materiais diversos), fazendo relacionar as partes da maneira que o leitor e a leitora

bem entenderam, deve ter gerado certo grau de conforto. Assim como algumas pastas sugestivas espalhadas, em diálogo com as peças que a acompanham, também texto em alguma medida. Apesar da paginação, necessária para guiar até certo ponto a leitura, a vontade é que se tenham estabelecido múltiplas entradas ao texto e que o leitor possa ir e voltar como quiser pelas partes apresentadas, assim como proposto anteriormente na nossa ideia de mesa de trabalho enquanto método de organização da pesquisa. Como se fosse possível abrir, nesta mesa, diversas pastas e arquivos para leitura e experimentação.

Proporcionar a desaceleração através dos impasses da leitura me pareceu coerente à discussão da tese, que questiona a automatização da produção, considerando o emprego da esfera artesanal como proporcionadora de uma ação de criação sobre processos mecanizados e repetitivos. No entanto, ao me utilizar de recursos artesanais a favor das linhas de fuga e da desterritorialização, não pretendo criar uma dualidade entre estes e os recursos digitais, mas sim, por outro lado, criar possibilidades de diálogo, romper com a expectativa do que um e outro devem ser, simular outras existências, confundir quem lê a fim de desestabilizar as certezas e as linhas retas.

[redacted] A experimentação de um processo não linear, mas capilar,  
 embaraçoso, incerto pelo labirinto da dúvida, do re-começar, re-  
 fazer... Ir ao encontro de becos sem saída – e voltar. Tese-livro-  
 objeto, tese-objeto que não versa apenas sobre livros e objetos, mas  
 habita também uma teia de ramificações, linhas que dão voltas e  
 voltas em torno dos desdobramentos da palavra "livro". O que vem  
 é um tecido de conexões – livro <sup>escrita - imagem - objeto - pensamento - tempo -</sup> ~~escrita - imagem - objeto - pensamento - tempo -~~ <sup>espaços</sup>  
 linguagem (essas são as já dadas relações... então como ir além? O

modo de conhecer, um outro modo de <sup>in + faz</sup> ~~que~~ que pode estar contido  
 nas páginas deste objeto. Então por que não deixar que uma tese não  
 se contamine por estes outros modos? Romper com o império da  
 palavra e buscar nas suas adjacências, tangências, <sup>desdobramentos</sup> uma outra coisa,  
 um afeto, um silêncio, um simplesmente não falar, não ler? Um  
 tocar, sentir. Tornar público uma proposta [redacted] sensitiva de  
 conhecer.

Um fazer-experimentar que faz curvas, dobra-se, redobra-se por um  
 labirinto de possibilidades simultâneas em acontecimento. Um  
 processo artístico em camadas adensadas que traz a dificuldade de  
 discorrer ~~em~~ separadamente sobre aquilo que agrega, o desafio  
 de escrever na junção, habitar a dobra, a superfície de encontro...

A tese de Fernanda Pestana, chamada *Livro: material da dobra e do labirinto* (2019), brinca com recursos digitais e manuais na composição de um livro onde possibilita o relacionar entre materiais e linguagens diversas, expondo o processo de desenvolvimento do texto, os erros, correções, inserções. Com anotações manuais, costuras ou recursos digitais, interfere no texto digitado previamente, provocando a sensação de um texto inacabado, em construção (PESTANA, 2019). Em diálogo com essa tese que você está lendo, além das experimentações, é importante destacar “a inquietação sobre como reproduzir o material” (PESTANA, 2019, p. 58) sem perder a potência das linhas empregadas, as texturas e as possibilidades de intervenção de quem lê. Digitalizar tudo? Reproduzir os gestos, as manchas, os rasgos? Como possibilitar uma experiência do texto que ganhe potência tanto nas mãos da banca quanto no arquivo digital da biblioteca? A ideia de reproduzir alguns recursos digitalmente, como costuras ou texturas, também colabora para a confusão que se quer criar enquanto se lê, a fim de desestabilizar o pensamento e confundir os sentidos, criando outras relações com a tese. No entanto, a disponibilização digitalizada do texto não tem outra saída a não ser sofrer o achatamento de todos os seus espaços, como afirma Pestana (2019).

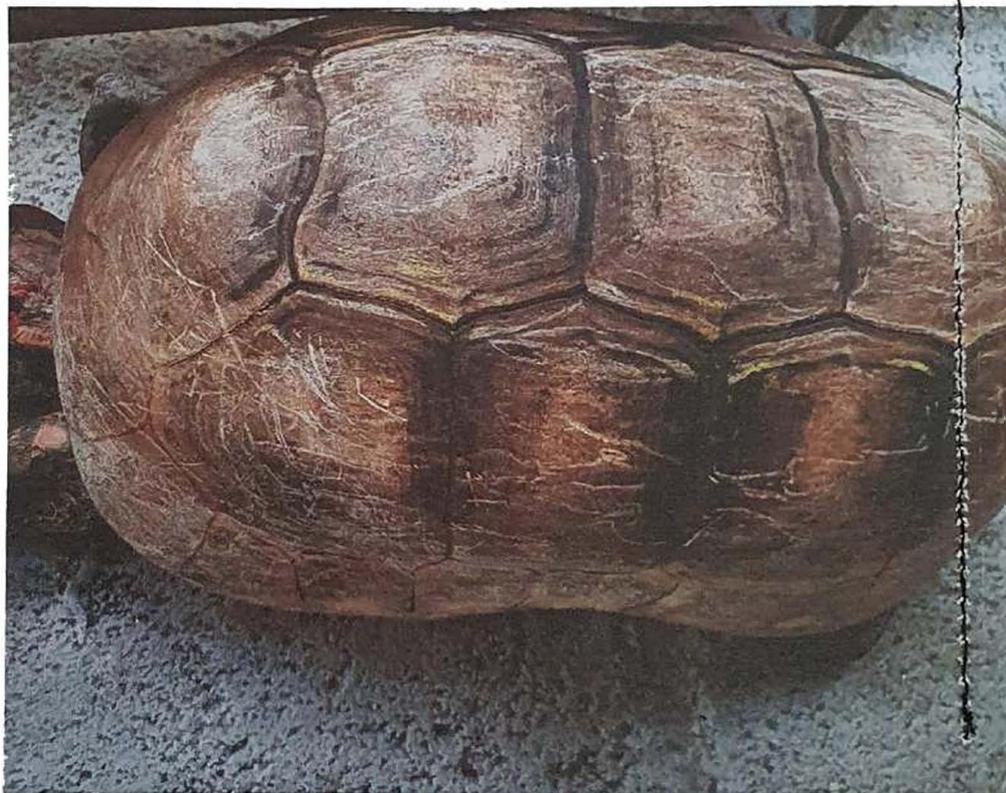
É nesse sentido que entendo que escrever é também costurar. Criar com linhas, gestos e processos. É gerar linhas próprias dos movimentos inscritos sobre a folha. A escrita é, também, uma possibilidade de vida para as roupas, uma forma de adiar seu fim. Assim como Krenak afirma que “adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma

história” (2019, p. 27). Contar histórias com roupas é adiar seu fim, trazê-las de volta à vida. E nessa possibilidade inventada de trazer os materiais de volta à vida (INGOLD, 2012), a ideia é fazer pensar sobre nossas próprias formas outras de existência. Diante de um mundo onde a vida vem sendo massacrada pelas linearidades, pelo rechaço ao erro, ao embolorado, ao manchado, ao carcomido, ao velho, ao próprio tempo e à memória, onde a subjetividade “é a matéria que esse tempo que nós vivemos quer consumir” (KRENAK, p. 32), engajar o corpo, fazer funcionar os sentidos, criar aliados, relações que nos permitam acessar outras dimensões da materialidade e da própria vida.

Se minha tese é a de que, apesar de inseridos nesse sistema que nos quer tirar a vida a todo custo, as potências do existir ainda sobrevivem nos desvios, nos encontros e na criação, para ela não há resposta. Porque a resposta à essa tese não pode ser contida ou definida, ela está em fluxo, é vida e pulsa.

Eu aprendi, aos 19 anos, quando morei no México, que para o povo mexica de Tenochtitlan o mito do fim não existia. Seus mundos possíveis se estendiam entre treze céus e nove infernos para além da terra. Sorte a deles. Desaceleravam a ideia de fim, recriando sua existência, sem dar ouvidos às possíveis urgências dos que chegavam na intenção de colonizá-los ou extingui-los. Também por isso está claro que deixo inúmeras linhas soltas. Não quero concluir, fazer amarrações, fechamentos ou considerações finais, por que este não é o fim. É

sim a possibilidade de abertura da invenção de quantos céus e infernos forem necessários para que o fim que se articula diante de nossos olhos não nos chegue, que resistamos, que a vida siga se refazendo em matéria, movimento e linhas infinitas. Que no *sem fim* das roupas que nos vestem, sejamos capazes de movimentar potências de vida.



## REFERÊNCIAS

ABDI. Estudos Setoriais de Inovação – Indústria têxtil e de vestuário. Agência Brasileira de Desenvolvimento Industrial (ABDI). Belo Horizonte, 2009.

ABIT. Indústria Têxtil e de Confecção Brasileira – Cenários, Desafios, Perspectivas, Demandas. Associação Brasileira da Indústria Têxtil e Confecção (ABIT). Brasília: 2013.

\_\_\_\_\_. Perfil do setor - Dados gerais do setor referentes a 2017 (atualizados em dezembro 2017). Associação Brasileira da Indústria Têxtil e Confecção (ABIT). São Paulo: 2017. Disponível em: < <http://www.abit.org.br/cont/perfil-do-setor> > Acesso em: 20 janeiro 2018.

BENJAMIN, Walter. Passagens. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BORGES, Adélia. Design + Artesanato: o caminho brasileiro. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles. Crítica e clínica. São Paulo: 34, 1997.

\_\_\_\_\_. Lógica do sentido. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 2004. V. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2012. V. 5.

DELEUZE, G.; PARNET, C. Diálogos. Tradução de E. A. Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998

DIDI-HUBERMAN, Georges. Falenas. Ensaio sobre aparição. Lisboa: KKYM, 2015.

FLUSSER, Vilém. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

GRAGNATO, Luciana. O desenho no design de moda. Dissertação (Mestrado) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.anhembi.br/mestradodesign/pdfs/luciana.pdf>>. Acesso em: 03 abril 2018.

HATADANI, Paula da Silva; MENEZES, Marizilda dos Santos. O desenho como ferramenta projetual no design de moda. Projética Revista Científica de Design. Universidade Estadual de Londrina, v.2, n.1, junho 2011. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/projetica/article/view/8749/9244>>. Acesso em: 05 abril 2018.

HENARE, Amiria et al. Thinking through things: theorizing artefacts ethnographically. London/New York: Routledge, 2007.

INGOLD, Tim. Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

\_\_\_\_\_. Lines: a brief history. London: Routledge, 2007.

\_\_\_\_\_. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horiz. antropol.*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, Junho 2012. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71832012000100002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002&lng=en&nrm=iso)>. Acessado em 24 nov. 2019.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEMOS, Fabio. Os aspectos funcionais do desenho no design de moda. *Revista Achiote.com - Revista Eletrônica de Moda*. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, 2013. Disponível em: <<http://www.fumec.br/revistas/achiote/article/view/1643/1039>>. Acesso em: 05 abril 2018.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do efêmero: a moda e seus destinos na sociedade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MALINOWSKI, B. *Argonautas do pacífico ocidental*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MESQUITA, Cristiane. *Políticas do vestir: recortes em viés*. 2008. 201 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

PESTANA, Fernanda Cristina Martins. *Livro: material da dobra e do labirinto*. 2019. 132 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2019.

PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade*. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

STALYBRASS, Peter. *O Casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008, 3ª ed.

STEINBERG, Leo. *Outros critérios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

VALERY, Paul. Degas Dança Desenho. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

WHITEMAN, V. Você tem pressa de que? *In* Revista FFWMAG. São Paulo: Lumi 5, 2015, nº 39, p. 19-23.

**ANEXO****TEXTO DE APRESENTAÇÃO DA DEFESA DE TESE**

Boa tarde!

Bom, vou ler um texto e passar um vídeo enquanto eu leio, vocês verão que eles estão em diálogo, mas não necessariamente sincronizados e eu espero que isso não confunda vocês, mas ao contrário, que provoque outras relações, para além do que vou ler ou mostrar.

Quem iria pensar que estaríamos aqui hoje reunidos dessa forma, nessa sala que existe em um lugar impalpável, escondidos de um vírus que não se vê, mas modifica nossas vidas de inúmeras maneiras. Essa defesa estava marcada para o dia 23 de março, um dia depois do meu aniversário de 32 anos e dia do aniversário da minha madrinha que está aqui presente. Quando a Unicamp nos comunicou as medidas de afastamento, sugerindo que fizéssemos a banca à distância, me pareceu e imagino que para a Carol também, minha orientadora, uma ideia muito distante da nossa realidade. Como apresentar um trabalho de doutorado que fala sobre experiência, contato, tato e processos manuais através de vídeo conferência? Adiamos a banca. Bom, já em quarentena, utilizando as ferramentas digitais para fazer aulas, festas

com amigos, encontros com a família, fomos, de alguma forma, nos acostumando com a ideia e eu, particularmente, ficando feliz ao imaginar os amigos distantes que poderiam estar presentes hoje nessa sala impalpável.

Da mesma forma que estamos agora, sem perspectiva de futuro, quando iniciei o doutorado, não poderia imaginar os caminhos que seguiria até aqui. A verdade é que a vida se faz de forma imprevisível e indomável e, logo veremos, que é também sobre isso esse trabalho. Qualquer caminho que pudesse criar lá no início não culminava em um fechamento tão difícil, inusitado e especial. Primeiro por ter aqui reunidas essas mulheres professoras, pesquisadoras incríveis e transversais que admiro imensamente, e porque, nem nas melhores perspectivas das projeções que a gente faz sobre a defesa, acreditei que poderia ser possível tal reunião de mulheres. É uma honra poder ouvi-las falar do meu trabalho sob suas perspectivas de vida tão instigantes, incluindo nesse balaio, é claro, minha orientadora. Depois, pela própria trajetória da pesquisa, os rompimentos e os novos contratos feitos durante o caminho, que me fizeram refletir sobre o papel da academia e de nós, que operamos suas ferramentas de diversas formas. Pela simples oportunidade de estarmos aqui reunidas, junto também com meus amigos e minha família, sinto que os quatro anos de doutorado valeram a pena de alguma forma. Então, muito obrigada por estarem aqui hoje comigo, por mais que as urgências do mundo gritem forte lá fora e embora esse grito nos doa os ouvidos. Obrigada.

Pensei essa apresentação de forma que pudesse esclarecer a tese para quem vai assistir a defesa sem ter lido, mas que também fosse uma narrativa nova pra quem leu. E por isso, o texto que leio aqui hoje, é uma mistura de trechos apresentados na tese e outros que escrevi para contar essa história aqui, mas podem vir a ser parte do conteúdo da tese, se assim acharmos que deve ser.

Quando era criança minha avó me ensinou a fazer crochê. Era um grande prazer sentir a agulha roçando meu dedo indicador esquerdo a cada laçada. Às vezes, achava que ganharia uma bolha dolorida na ponta dos dedos, mas o prazer era tanto que não conseguia parar. Um dia resolvi, não sei bem como, fazer um xale. Vovó e eu sentamos a procurar qual seria o modelo da peça que queria desenvolver – não tenho muito bem a memória disso, mas imagino que foi assim. Ela me apresentou, então, um ponto chamado segredo. O fascínio pelo ponto começava pelo seu nome. Que criança não quer saber um bom segredo? A dificuldade do ponto também me pegou em cheio, ariana que sou, adoradora de desafios, mesmo que às vezes os abandone pela metade. Não sei bem quando foi que questionei o nome do ponto: segredo. Vovó já não era mais viva quando fui pensar nisso. Não pesquisei a história dele ou do crochê. Não me interessava saber a origem, porque de alguma forma sabia que o nome estaria mais ligado com os gestos e os materiais do que com os registros históricos de um fazer tão popular e vivo. Me lembro que na época em que pensei sobre isso conclui que tal segredo havia me marcado tanto porque enquanto vovó me ensinava o ponto, ela estava sentada bem

do meu lado, quase sussurrando os procedimentos que deveria seguir pra completar os pontos. Algumas vezes ela guiava meus dedos e as linhas ou demonstrava com suas próprias mãos os gestos que deveria repetir. Minhas mãos e meus gestos, outros, encontravam maneiras diversas de chegar ao ponto, mesmo que por caminhos diferentes. Depois, passei a pensar sobre o ponto. Que não é ligado por linhas, mas é a própria linha enosada, em um emaranhado conduzido por uma agulha. Eu nunca mais fiz o ponto segredo, nem sei onde foi parar o xale, mas como vocês devem estar percebendo, a linha com a qual crochetei quando criança com minha avó ainda está aqui, sendo puxada pelas minhas mãos ou minha narrativa. Essa linha, transportada através dos gestos, me acompanha quando dou aulas, por exemplo. As alunas costuram com pedaços dela. Ela se espalha em necessários, vestidos, almofadas e blusinhas. Eu levo comigo algumas linhas das alunas também. Minha mãe ganhou um pedaço dessa linha de presente da minha avó. Eu sei, porque quando costurei junto com ela as roupas que compunham a coleção do meu trabalho de conclusão na graduação, eu vi. Ela me deu um pouco de suas linhas também. Essas linhas, portanto, continuam e não é possível encontrar nelas início ou fim. Pensando a vida como um emaranhado de linhas guiadas por gestos e corpos, assim como se configura o ponto segredo, essa tese é, então, uma linha desse emaranhado. Linha essa que tem a devida importância que deve ter: a mesma que qualquer outra, uma vez que o emaranhado não seria esse sem todas elas. Essa tese não é, portanto,

nem início, nem fim. É meio. É parte apenas do processo que me forma como sujeito, pesquisadora, professora.

Essa pesquisa de doutorado se tornou, portanto, uma colcha de retalhos dos segredos que coletei durante 4 anos e não só, segredos que vi e me contaram durante a vida toda. É preciso pontuar aqui que, outra vez, as linhas de minha mãe se atrelaram às minhas, nas costuras das teses entregues à banca. A paciência, a troca, o carinho, o fazer junto estão, portanto, presentes na materialidade da tese. Além disso, os emaranhados de linhas usados para costurar as narrativas da tese são resultado do acúmulo dos restos das costuras de minhas alunas. A tese se apresenta, portanto, como fruto do trabalho de muitas mãos, um emaranhado das linhas de muita gente, uns presentes nas narrativas, outros nas memórias impressas na materialidade.

Através de uma metodologia que funciona como a abertura de uma “mesa de trabalho” para o leitor, apresento nessa tese, fragmentos, retalhos de histórias, materiais, relatos recolhidos em idas a campo, filmes, desenhos e outros encontros diversos. Com eles, pretendo abordar a roupa como matéria viva que se transforma. É um esforço para trazer a roupa à vida, encontrando e criando possíveis linhas de fuga, compondo uma espécie de cartografia. Essa escrita busca, então, encontrar fissuras em meio a um processo produtivo dito linear e coeso, mas que se mostrou fragmentado, inacabado e sem linhas retas. (10min)

Apesar da relação íntima que sempre tive com as roupas e os materiais envolvidos em sua feitura, foi apenas no encontro com os assustadores volumes de roupas descartadas encontradas ainda em minha pesquisa de mestrado (CUNHA, 2014), que me dei conta da importância de perseguir a vida das roupas. Foi, de certa forma, o encontro com um bairro chamado Parque Novo Mundo que me encaminhou até essa tese de doutorado.

Este bairro, está localizado no distrito de Vila Maria, Zona Norte de São Paulo, e é espaço de trabalho para algumas pessoas que sobrevivem fazendo a “triagem” das roupas usadas. Estas roupas que se empilham em montes de 2 a 3 metros de altura chegam ao bairro diariamente vindas de diversas instituições de caridade. Os separadores das roupas as selecionam por tipo e estado de conservação, as colocam em fardos que serão levados por caminhões para a distribuição em pequenas lojas e em fazendas, onde as roupas são utilizadas pelos trabalhadores rurais (CUNHA, p.46, 2014).

As imensas montanhas de roupas que preenchem as garagens do Parque Novo Mundo, me fizeram questionar sua trajetória até ali. O caminho que parece chegar ao fim no descarte da roupa, se abre a partir daí para novas possibilidades.

Ao entender que este não é um ciclo que se fecha, pareceu então fazer sentido a ideia de que a produção de roupas é feita em cadeia, linear e contínua até chegar àquelas

montanhas de roupas. Assim como um de meus interlocutores narrou esse processo produtivo:

**Planta – Colhe – Beneficia – Faz o Fardo – Fia – Tece – Confecciona – Vende – Usa – Descarta**

No entanto, duvidei da linha reta, já que os caminhos que me apresentaram até ali eram sempre tortuosos, incertos e muitas vezes surpreendentes. O que vemos, então, na escrita dessa pesquisa de doutorado é que os encontros que a configuram confirmam a tortuosidade e a fragmentação dessa linha. Portanto, prefiro não aderir à concepção de que a produção de roupas é unicamente linear, limpa e controlável, um processo com início meio e fim.

Onde, então, é que uma roupa começa? E quando? Onde começa essa história?

Passeando pelo azul *jeans* de Toritama; pelas aulas onde as alunas descobrem a calça turca ou descosturam roupas, descobrindo mundos; olhando para as vitrines do Bom Retiro; o casco do jaboti Tatão; ou a confecção da Rose; visitando a plantação de algodão; conhecendo os processos de corte de roupas; a ideia de Fábrica 4.0; uma fábrica de varanda; experimentando a oficina de customização; viajando de trem para a feirinha da madrugada;

ou através da poesia de Win Wenders e do carnaval de Jardelina da Silva; relembrando a calça rasgada do morador de rua e a cauda-roupa de Santiago, o que me interessa é descosturar a cadeia de produção têxtil, separar os retalhos que nos servem para dar a vida de volta à roupa. Diante de um mundo onde a vida vem sendo massacrada pelas linearidades, pelo rechaço ao erro, ao embolorado, ao manchado, ao carcomido, ao velho, ao próprio tempo e à memória, onde a subjetividade “é a matéria que esse tempo que nós vivemos quer consumir” (KRENAK, p. 32), a proposta é de engajar o corpo, fazer funcionar os sentidos, criar aliados, relações que nos permitam acessar outras dimensões da materialidade e da própria vida.

Foi frequentando o Parque Novo Mundo que percebi uma quantidade enorme de camisas brancas que não circulavam como as outras roupas. Nadir me disse que roupa branca suja muito no transporte. Eu comprei 15 camisas brancas, todas de tecidos naturais: linho, algodão, seda. Descosturei uma a uma, separei suas partes e reconstruí em outras peças. Vestidos e saias brancos, mergulhei em água colorida de cúrcuma, casca de cebola, beterraba. 3 ou 4 camisas sobraram e com elas inventei um objeto expositivo. Três cabides penduravam as camisas. O primeiro tinha 3 camisas costuradas, cada barra com o ombro da outra, até mergulharem em uma bacia com óleo industrial. O segundo cabide sustentava uma camisa que carregava com ela um fone de ouvido ligado a uma caixa de som. No fone se escutavam sons da indústria. O terceiro cabide, com a última camisa pendurada tinha logo abaixo, no chão, um mapa feito de moldes de roupa, que relacionava partes da camisa com sua

localização no molde, pontuados por etiquetas com nomes de lugares referenciados pela alta produção de roupas. Bangladesh, Bom Retiro, Toritama, Goiânia, Taiwan, China, Índia.....Com o tempo, as camisas sugaram o óleo, que foi subindo por suas trama. A instalação ficou exposta na Pinacoteca de Piracicaba – SP. Não sei se o público entendeu o que queria dizer com a obra. A experiência com o material foi interessante. Ver o óleo subindo pelas tramas. Óleo que é o tormento das costureiras. A máquina deve estar lubrificada, mas isso quer dizer que o óleo pode vazar com facilidade na roupa costurada, estragando a peça. O que eu queria, na época, era pensar, como agora, os caminhos da roupa e suas narrativas, fazendo ver nos materiais e processos algo vivo e pulsante, como a própria ação do óleo com o tecido, imprevisível e não linear.

Quem diria que estaríamos aqui hoje reunidas, diante dessa situação: uma pandemia que desacelera o tempo das cidades, da indústria, das maquinações capitalísticas todas, faz refletir sobre as necessidades de consumo, os modos de fazer, circular e usar. Ironicamente, essa tese está em dialogo profundo com as ações do vírus Covid-19 em nossas vidas. De certa forma, a encadernação manual da primeira parte da tese, que segue uma espécie de ziguezague em que a costura das folhas induz o leitor a modificar o gesto de passagem e confundir a ordem das páginas; os textos travados pela costura que impedem a leitura, a menos que o leitor se aventure a descosturar, rasgar, desfilar, não passam de uma tentativa de proporcionar a experiência de um tempo mais lento, o tempo da experimentação, da memória, da

desaceleração, dos rompimentos. Essa experiência de leitura, que por vezes deve tirar o leitor de seu lugar de conforto, se assemelha à experiência vivida nesse distanciamento social. Nunca a individualidade pareceu tão importante e esteve tão fortalecida, em um momento em que só se pode confiar no próprio corpo. Apesar do coletivo apresentar-se como o motivo desse isolamento, o indivíduo se fortalece, o medo diante do diferente e do invisível. Todo ser humano é ameaçador, todas as coisas são ameaçadoras. No entanto, agora enxergamos vida nos materiais, assim como ressaltou minha amiga Renata em uma vídeo chamada. E nas superfícies do mundo, vemos os traços humanos, como escreve Judith Butler, em um dos textos recém publicados pela editora N-1, diz ela:

Se antes não sabíamos que partilhamos as superfícies do mundo, o sabemos agora. A superfície que uma pessoa toca carrega o traço dessa pessoa, hospeda e transfere esse traço, afeta a próxima pessoa cujo toque pousa ali. As superfícies diferem. O plástico não carrega o traço por muito tempo, mas alguns materiais porosos claramente o carregam. Algo humano e viral perdura breve ou demoradamente nessa superfície que constitui um dos componentes materiais do nosso mundo comum.

Se não sabíamos o quão importante eram os objetos no vínculo de um ser humano com outro, provavelmente o sabemos agora. A produção,

É a ideia de que traçamos nossa existência no mundo sobre as diversas superfícies, que me levou a olhar para o desenho como ferramenta metodológica de registro das pesquisas de campo. Enquanto o desenho de projeto surge na indústria para otimizar o tempo de produção, fazendo com que os detalhes da peça que está sendo produzida estejam compilados em uma única folha de papel, o desenho de processo, o qual emprego em algumas situações dessa pesquisa, é constitutivo de minha reflexão, ou seja, a intenção é desenhar a vida, os processos e acontecimentos, esse desenho é aberto, sem limite ou fim, porque não há um resultado onde se quer chegar, ele é antitotalizante. O desenho nasce de um gesto, o movimento produz traços, sinais, inserções, rastros, segue o pensamento, por isso é efêmero, constituído de movimento. E, como afirma Tim Ingold, “movimento é conhecimento” (2015, p.235).

Durante as visitas que fiz, munida de lápis e caderno, tracei rascunhos das cenas que vi e das quais participei. Rapidamente, com as mãos um pouco trêmulas rabisquei mãos, materiais, rostos. Ao chegar em casa, finalizei os desenhos todos à caneta nanquim, deixando-os limpos e sem os erros que havia traçado na observação. Sem perceber, replicava em meus desenhos a ideia de um processo produtivo limpo, sem sobreposições, rupturas e linhas tortas. E apagava de meu desenho todo o gesto do traço feito no momento da observação. (20min)