HOMO FABER: VESTIDOS DE LINA BO BARDI E HELIO EICHBAUER

REGILAN DEUSAMAR BARBOSA PEREIRA

Em 1976 a arquiteta Lina Bo Bardi e o cenógrafo Helio Eichbauer em parceria criaram nova proposição didática para a então recém-inaugurada Escola de Artes Visuais do Parque Lage, na cidade do Rio de Janeiro. A este respeito um jornal da época destacou a "busca do espaço humano", da cultura que caracteriza grupamentos sociais, cujas dificuldades Bo Bardi combateu ao clamar pela responsabilidade profissional de designers e artistas no contexto cultural e ético. Tal proposição tem importância capital para a atual sociedade brasileira, conflitante com a própria história. A partir de tais considerações, o livro *The Culture of Craft*, do jornalista inglês Peter Dormer, constitui a base metodológica para questões teóricas e experiências performáticas no campo do figurino.

PALAVRAS-CHAVE: Bo Bardi: Eichbauer: Figurino

RESUMEN

La arquitecta Lina Bo Bardi y el escenógrafo Helio Eichbauer en 1976, Río de Janeiro, propusieron la apreciación de las culturas humanas, importante para los estudios actuales. El libro *The Culture of Craft*, del periodista Inglés Peter Dormer, es la base metodológica para las formulaciones teóricas en el campo de los trajes de teatro.

***Homo faber*: vestidos de Lina Bo Bardi y Helio Eichbauer**

PALAVRAS-CHAVE: Bo Bardi: Eichbauer: Traje

ABSTRACT

The architect Lina Bo Bardi and the set designer Helio Eichbauer in 1976 created an art class and thoughts about human space in Rio de Janeiro. Their works are important for culture and society Brazilian in current days. The book *The Culture of Craft* by journalist Peter Dormer is the methodological base for the theoretical questions and performed experiences that the costume design process will experience.

Homo faber: dresses of Lina Bo Bardi and Helio Eichbauer

PALAVRAS-CHAVE: Bo Bardi: Eichbauer: Costume Design

Homo faber é uma expressão latina que designa a habilidade humana para construir objetos, portanto considera-se primeiramente o fazer artesanal. Por conseguinte a proposta é a de compreender o conceito de *homo faber* na contemporaneidade e nas artes cênicas a partir de duas questões: 1) por que pensar a prática manufatureira neste século XXI, já que os sistemas industriais e tecnológicos superaram em termos quantitativos e tecnicistas a produção artesanal? 2) que relação é possível traçar entre o *homo faber* e as artes cênicas?

A arquiteta Lina Bo Bardi em meados da década de 1970, por ocasião da criação da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, trouxe à baila a importância de uma escola de artes tecer reflexões acerca da dignidade do trabalho intrínseca à teoria e à prática artesanais, e o cenógrafo Helio Eichbauer, em comunhão com as ideias de Bardi, e em parceria de trabalho na área da docência com esta arquiteta, buscou construir no espaço desta escola de artes um ambiente que permitisse a expressividade humana e aptidões individuais em comunhão com as necessidades da coletividade.

A relação entre a atividade artesanal e a dignidade do trabalho se estabelece na medida em que a atividade artesanal permite que homens e mulheres construam reflexões a respeito de materiais, técnicas, demandas sociais e exerçam suas aptidões para a

produção, seja no âmbito têxtil, na carpintaria, na ourivesaria, serralheria, ou qualquer outro ramo que permita o pensar através do ato de construir. Esta vocação humana foi severamente reprimida por ocasião da Revolução Industrial, quando o sistema de fabricação mecanizada, a partir do século XVIII, substituiu o sistema artesanal. Tal transformação se deu inicialmente no setor de fabricação têxtil na Inglaterra, alcançando posteriormente demais setores de produção e países. A consequência negativa desta substituição foi a imposição de um sistema de trabalho mecanicista à classe trabalhadora e não somente aos artesãos, consequentemente o antigo sistema de produção de tecidos, por exemplo, em teares artesanais, os quais permitiam que os trabalhadores criassem e pensassem a execução de suas tarefas, foi substituído pelo sistema de operariado, o qual o trabalhador opera uma máquina enquanto esta fabrica um determinado objeto. Em relação à contemporaneidade, no setor de confecção do vestuário na região metropolitana da cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, esta inibição do aprendizado através do trabalho pode ser compreendida quando comparamos o trabalho de costura feito por uma costureira em seu ateliê e uma costureira de fábrica. No ateliê, geralmente na casa da própria costureira, esta profissional concebe e constrói a veste do princípio ao fim, desde a visualização do modelo a ser costurado, à confecção do molde, o corte e a costura final, portanto esta costureira pensou e construiu a veste por completo, já a costureira que trabalha na fábrica, trabalhará, geralmente, em um único tipo de máquina, se ela for overloquista, terá a tarefa de unir um número x de peças, por exemplo, unir cem pernas de calças por dia. Esta costureira não tem que saber desenhar moldes, não tem que compreender o processo completo de confecção de um traje, justamente por isso, seu salário é mínimo, pois a função é técnica e quantitativa: necessita saber operar uma determinada máquina e alcançar a meta de produção diária. Este processo fabril foi combatido pela classe artística ao terem sido reconhecidas as consequências negativas para a classe trabalhadora, verificadas após a implementação do sistema mecânico industrial. No século XIX, o movimento artístico inglês *Arts & Crafts*, que teve origem nas atividades artísticas empreendidas por William Morris bem como no século XX a escola alemã Bauhaus, sob a direção do arquiteto Walter Gropius, fundada em 1919, interrompida

em 1933 por ocasião da II Guerra, a qual buscou unir a produção artesanal ao sistema fabril industrializado, constituíram movimentos artísticos a favor da produção artesã não somente por defesa a esta realização humana, mas porque a mesma implica em qualidade dos produtos confeccionados, diferentemente da massificação das mercadorias industrializadas (KUBRUSLY e IMBROISI, 2011, p. 16 e 17). Estudiosos dos processos de trabalho e das relações humanas da segunda metade do século XX compreendem que este sistema fabril da indústria contribui para a falência da dignidade humana. O sociólogo americano Richard Sennett teceu considerações em seu livro *O Artífice* a respeito da diferença entre o homem ou a mulher que trabalha maquinalmente, como um "trabalhador braçal condenado à rotina", e o que pensa enquanto trabalha, este empreende a tarefa do *Homo Faber* (SENNETT, 2013, p.16).

A arquiteta Lina Bo Bardi, em finais da década de 1950, mudou-se para a Bahia, neste estado ela teve a oportunidade de entrar em contato com a atividade artesanal brasileira, a qual se constitui de variadas técnicas e todas com forte vínculo com a cultura popular, e esta compreendida nos termos de Herbert Marcuse, filósofo alemão cujos estudos da década de 1960 intitulados *Cultura e Sociedade* evidenciaram a conexão possível entre arte, coletividade e

civilização: "A 'cultura' fornece alma à 'civilização'" (MARCUSE, 1997, p. 95). Lina se deparou com feiras populares nas quais os objetos artesanais postos à venda eram produzidos a partir da reciclagem de recipientes como latas de óleo, azeite, e outros, vestidos costurados com retalhos, ex-votos expostos a clamar ou agradecer pela concessão da graça, à maneira de um esforço para manter a dignidade através do trabalho. Bo Bardi, na década de 1980, conforme a grande consideração que teve por aqueles objetos e seus artesãos deixou documentada a pesquisa sob o título *Tempos de grossura: o design no impasse*. Esta arquiteta refletiu a respeito do labor criativo destes artífices, que apesar das condições materiais sofríveis, surpreenderam-na com a capacidade inata de reinvenção das condições adversas cotidianas. Conjuntamente a esta aptidão artesanal e a este esforço de dignidade, Lina considerou a beleza poética e

estética destas obras artesanais e em 1959 realizou em São Paulo a exposição *Bahia no Ibirapuera*. A partir deste frutífero encontro com o artesanato popular do Brasil, Lina Bardi iniciou uma série de estudos e exposições a respeito destes trabalhos e seus criadores com o intuito de colaborar com esta produção artística genuína. Bardi compreendia uma diferença muito tênue entre a arte erudita e a arte popular e empreendeu esforços no sentido de aproximar a indústria e os artesãos através das escolas de arte e design. Sua proposta como docente para a Escola de Artes Visuais do Parque Lage se constituiu deste objetivo, conforme os documentos de docência escritos para as aulas nesta escola atestam. O cenógrafo Helio Eichbauer assumiu o espaço da sala de aula e o projeto didático fora pensado em parceria com Lina Bardi, a qual resultou na busca por um espaço de expressividade humana.

A formação de Helio Eichbauer tem estreita relação com a formação de um artífice. De forma singular, Helio empreendeu seus estudos com um dos renomados cenógrafos do século XX, o tcheco Josef Svoboda, cuja atividade profissional em princípios da década de 1960 foi desempenhada em parceria com os ateliês anexos ao Teatro Nacional de Praga. Eichbauer, portanto, à maneira de um aprendiz, obteve sua formação com Svoboda. Conforme os relatos em seu livro *Cartas de Marear*, Helio teve oportunidade de conhecer os ateliês de carpintaria, serralheria, pintura nos quais seu professor trabalhara e ali aperfeiçoou seu trabalho. No entanto, sua formação não se constituiu exclusivamente das matérias práticas. Eichbauer iniciou no Brasil os estudos universitários na Faculdade Nacional de Filosofia, no Rio de Janeiro, na década de 1950, interrompeu estes estudos após conhecer as maquetes construídas por Svoboda numa exposição realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a partir de então decidiu empreender a viagem à cidade de Praga, pois decidira aprimorar sua vocação artística, iniciada na juventude com as artes plásticas. Com Josef Svoboda Eichbauer também estudou obras literárias, dramaturgias, história da arquitetura, paralelamente ao aprendizado nos ateliês e conforme sua definição teve “um curso humanístico, desenhado por Svoboda” (EICHBAUER, 2013, p. 95). É preciso considerar, portanto, o aprendizado que Eichbauer obteve conforme a prática do pensar enquanto constrói com

as mãos. Esta formação, portanto, bem como as realizações profissionais deste cenógrafo, provavelmente contribuíram de forma favorável aos intuitos de Lina Bo Bardi a respeito de um curso de artes que reunisse o ofício dos artesãos ao saber acadêmico, tal formação poderia atuar em parceria com o setor fabril, o qual pudesse empreender o trabalho artesanal de forma colaborativa, e não mais a adoção de um sistema de exploração do trabalho servil.

Considera-se a reciprocidade entre as atividades de Bo Bardi e Eichbauer. Se por um lado a arquiteta, ao se deparar com a produção artesanal e cultural das comunidades regionais do nordeste brasileiro, trabalhou intensamente no sentido de atestar a riqueza, criatividade e necessidade desses trabalhos e consequentemente cooperou com o fortalecimento destas comunidades e de suas realizações artísticas, por outro lado, o cenógrafo Helio Eichbauer erigiu sua realização profissional sobre as sólidas bases de um artista artesão, ou seja, ambos sabiam e reconheciam a importância das atividades artesanais e do processo de aprendizado e de conhecimento intrínseco à atividade de construir algo com as próprias mãos. Considera-se, inclusive, o discurso a favor do "artesanato em si e ao artífice como ser humano capaz de sobreviver na dignidade de seu trabalho", conforme as palavras do jornalista e tradutor cearense Lívio Xavier em contribuição ao livro *Tempos de grossura: o design no impasse* (BO BARDI, 1994, p. 55), bem como o discurso de Eichbauer a favor da união entre o pensar e o construir: "Svoboda parecia Pitágoras... tinha estudado geometria na escola, mas nunca daquela forma, a partir de tudo que podia ser construído com as mãos... observar a vida" (EICHBAUER, 2013, p. 96).

Os artistas, assim como os demais profissionais como os médicos, engenheiros, advogados, têm compromisso com o meio social no qual residem e atuam. Em termos de sociedade brasileira, a história legou o pesado fardo de um sistema de exploração da classe trabalhadora e de conjunturas políticas inaptas e dependentes das economias estrangeiras. A contemporaneidade atesta as consequências negativas de tal

condicionamento histórico, as quais demandam um comprometimento mais combativo por parte dos profissionais, pesquisadores e estudiosos dos diversos setores de atuação das ciências humanas, exatas, biológicas. No campo das artes, se considera os estudos do sociólogo polonês Zygmunt Bauman em *A ética é possível num mundo de consumidores?* De acordo com Bauman, os atributos da arte que se constituem da inventividade e do pensamento crítico a respeito da vida em sociedade têm o papel crucial de criar novos sistemas de relações, novas posturas em relação à realidade cotidiana, opostas aos sistemas opressores (BAUMAN, 2011, p.201), os quais na atualidade corroem a ética nas relações profissionais tão sutilmente, que a individualidade se torna naturalmente destacada e indiferente aos problemas sociais.

Helio Eichbauer e Lina Bo Bardi ao unirem esforços na década de 1970 a favor de um curso de artes que valorizasse a produção artesanal e cultural afirmaram os próprios discursos enquanto artistas. Assumiram uma clara posição a favor da expressividade humana. Na verdade, muitos são os exemplos legados por artistas brasileiros que durante a ditadura militar no Brasil tiveram importante atuação a favor da livre expressão, no entanto, a atuação no espaço social há tempos iniciou processo de declínio face à atual ditadura do mercado consumidor, que não se impõe sob os métodos da violência, mas sob a estratégia da sedução. O estímulo ao sentimento individualista mantém as consciências apartadas da disposição para atuação em espaços públicos, de compartilhamento de ideias e de cooperação com o social, como normalmente acontece com as comunidades artesãs, as quais mantém a integridade ao legar técnicas e procedimentos de gerações a gerações e ao compartilhar saberes e identidades culturais em feiras populares e em encontros comunitários. A manifestação artística, inclusive, contribuiu para o processo separatista quando os ateliês dos artífices medievais assumiram administrações subjugadas à genialidade artística de um único pensador. Certamente é preciso considerar que tal transição se deu em acontecimentos históricos diversos dos atuais, pois se trata do período de transição entre o medieval e o renascimento, porém, apesar desta distância temporal, a realidade histórica reverbera suas consequências na expressão artística da atualidade. As diferenças de valor

consideradas entre as artes e o artesanato, decididamente atestadas desde princípios do século XX, expressam a direção que a história da arte empreendeu conforme as classificações da crítica de arte ao longo do período moderno, de acordo com a crescente valorização da percepção intelectual em detrimento do tato.

O jornalista Peter Dormer atentou para esta ascensão do intelecto no contexto da expressividade artística: “It is your ability to choose and select, not your ability to make, that marks you as an artist, as a connoisseur” (DORMER, 1997, p. 3). Dormer observou que a arte no século XX atestou uma transição do mecanismo tátil para um processo intelectualizado. A consequência negativa que Dormer observa neste processo se refere ao fato de que o sistema mercadológico, para se apropriar também das criações artísticas, fez da obra de arte e do processo artístico matérias de marketing, ou seja, a arte como negócio que movimenta grandes somas em dinheiro ao conferir situação privilegiada a este ou aquela artista, que descrevem suas obras artísticas à maneira de tratados teóricos ou filosóficos, a arte quase que exclusivamente como ideia.

Existe ainda outra consequência negativa que pode estar intrínseca a esta valorização da arte como expressão majoritariamente intelectual e que diz respeito à desvalorização do trabalho daqueles que executam o projeto artístico. Por exemplo: uma obra que se constitua de materiais têxteis e que precisa ser costurada. O artista que concebeu o projeto não sabe costurar, então contrata o serviço de uma costureira, que certamente cobrará o preço não por costurar uma obra de arte conforme os tratados teóricos da história e crítica da arte, mas o equivalente à complexidade de feitura do trabalho. Se este trabalho alcançar o status de uma obra renomada, provavelmente somente o autor do projeto receberá o reconhecimento, da mesma forma, se o autor vender sua obra por alta soma em dinheiro, a costureira não receberá parte considerável desta venda, no entanto, a obra foi materializada, adquiriu existência, porque um artesão habilidoso soube executá-la. Outra problemática envolvida neste contexto entre o mentor e o executor do projeto diz respeito às considerações artísticas feitas pelo autor do projeto,

que possivelmente são comentadas resumidamente com quem vai trabalhar na execução, apenas para que este compreenda com clareza as informações técnicas para concluir o trabalho, portanto, uma discussão crítica com a costureira ou com o alfaiate, por exemplo, a respeito da arte, do pensar a estética, do pensar a sociedade, das relações entre o objeto e a performance, e as relações desta com o espectador, enfim, todo o processo de construção do pensamento, geralmente não se discute entre quem concebe e quem executa. Este processo de materialização da obra é similar ao processo fabril industrializado que considera apenas o trabalho mecanicista humano. Embora o livro do crítico de arte Nicolas Bourriaud, *Estética Relacional*, proporcione um novo olhar a respeito das formas de relações entre artes e sociedade que permitam contribuições mais enriquecedoras entre todos que trabalham num mesmo projeto artístico, conforme suas palavras: "(...) construções de alianças entre diferentes parceiros... que permitam relações sociais mais justas" (BOURRIAUD, 2009, p. 63), nota-se seu ponto de vista embasado pela noção das "nossas sociedades pós-industriais", (BOURRIAUD, 2009, p. 84), conforme a importância concedida à comunicação inter-humana. No entanto esta ênfase concedida à comunicação, pertencente à era pós-industrial, de fato só poderá ser amplamente compreendida quando não mais encontrarmos formas de gestão que depreciem o trabalho humano, como acontece na sistemática original da indústria. Nas regiões metropolitanas da cidade do Rio de Janeiro, esta sistemática ainda é verificada. Em defesa de um sistema de trabalho mais dinâmico e de valorização do trabalhador, Lina Bo Bardi deixou documentado o fato de que ela, como arquiteta, gostava de montar seu escritório no canteiro de obras, no local onde estivesse a execução do projeto, porque nestas circunstâncias era possível reunir arquitetos, engenheiros e operários para que todos opinassem e discutissem as questões inerentes ao projeto, as quais surgissem no dia-a-dia de trabalho (BARDI, apud ESPINDOLA, 1982, p.7). Eichbauer, de forma similar, em seu livro *Cartas de Marear*, falou da importância dos profissionais que trabalham nos bastidores do teatro, pois estes constituem a memória daquele espaço e contribuem para que o mesmo possa funcionar de forma plena (EICHBAUER, 2013, p. 35).

Quando Helio Eichbauer e Lina Bo Bardi empreenderam a criação de um curso de artes conjuntamente em meados da década de 1970, considera-se que eles tinham como questões prioritárias não somente o enfrentamento da ditadura militar, mas o interesse em valorizar a dignidade humana, o trabalho como ofício e a cultura popular como expressão artística de fundamental importância.

O jornalista inglês Peter Dormer, no entanto, em finais do século XX falou da dificuldade que reside no fato de que a produção industrial permite a fabricação dos mais variados produtos em quantidades e em rapidez tão superiores às produções de origens artesanais, que estas inevitavelmente se tornam enfraquecidas e desvalorizadas, em relação aos muitos casos em que existe a confrontação com a realidade fabril industrializada. Tal contexto evidencia a importância de serem tecidas novas considerações a respeito das diferenças entre artes e artesanato, reflexões éticas a respeito das relações de trabalho no campo das artes, pensar o comprometimento e a responsabilidade do artista enquanto o porta-voz de um discurso que pensa as problemáticas existentes na sociedade na qual ele esteja inserido.

Ao empreendermos uma reflexão a respeito das diferenças entre artes e artesanato, certamente é preciso deixar claro que a amplitude de tais considerações constitui material para escrita de um livro, pois unicamente a perspectiva histórica de tal estudo comparativo abrange civilizações e culturas diversas. Somente a história da arte entre os séculos XIX e XX, acompanhada do advento de tecnologias revolucionárias como a fotografia, o cinema, a luz elétrica, demanda um exclusivo ciclo de estudos estritamente direcionado a este período histórico, de forma similar as quase duas décadas do século XXI constituem particularidades tecnológicas, econômicas e políticas que permitem uma análise ética circunstanciada a favor da dignidade do trabalho e das aptidões humanas.

Façamos então considerações a respeito da produção de figurinos, a analisar o projeto para figurino como integrante da arte cênica, mas também arte autônoma, criação que

nasce de um ato reflexivo e que após sua materialização suscita novas reflexões, usos, experiências. Podemos considerar que a vivacidade deste traje tem aspectos distintos quando exposto no manequim e quando sobre o corpo de um ator ou performer, porém que aspecto pode assumir quando feito por várias mãos? Será que o fato de o figurinista, ou a figurinista, pensar e o alfaiate executar constitui diferença quando o traje for para a cena, para o encontro com o espectador? Para além da resposta sim ou não a esta pergunta, existe a ética intrínseca a qualquer relação de trabalho. Ao conceber o projeto de figurino, o profissional inicialmente precisou estudar história, estudar materiais têxteis e não têxteis, estudar moda, viajar, ou seja, reuniu um conjunto de informações e conhecimentos que impulsionaram sua atividade profissional, tais conhecimentos, dependendo do tamanho da produção, são compartilhados com a equipe de criação, relativa aos cenógrafos, iluminadores, produtores, mas a figurinista tem um espaço próprio, que é o ateliê de figurinos, este espaço tem a potencialidade de ser um espaço de aprendizado e de compartilhamento do conhecimento. Ao respondermos se existirá diferença no resultado final de um traje ao ser este pensado pelo figurinista e executado pelo alfaiate, a resposta é sim, pois mesmo que o figurinista faça uma ficha técnica completa para a execução da veste, outro par de mãos empreenderá a produção, e o figurinista não terá a oportunidade de compreender a maneira como o tecido reage, possíveis ideias que teriam surgido no ato da confecção da roupa. Certamente, em termos de grandes produções, a tarefa de execução precisa ser compartilhada, mas o acervo de conhecimento produzido durante os estudos do traje deve ser compartilhado com todos que trabalharão no ateliê. A informação precisa ser disseminada. Tal demanda adquire maior importância e urgência nas atuais circunstâncias brasileiras, de severas falhas na educação pública. É preciso considerar o caso das costureiras, que em grande maioria são mães, quiçá avós de família, responsáveis pela educação de seus filhos e por vezes, netos. O ateliê de costura também pode ser um lugar de aprimoramento, à maneira de uma guilda medieval, na qual artífices e

aprendizes desenvolvem um sistema de aprendizado de um ofício, não se trata, no entanto, de repetir mecanismos medievais de trabalho, mas de considerar e aprender com a história, e através dela, pensar a contemporaneidade, reinventar antigos

procedimentos, experimentar métodos de outrora nas circunstâncias do presente conforme as adaptações necessárias. Somente uma única resposta é possível à pergunta que confere título ao livro de Zygmunt Bauman, *A ética é possível num mundo de consumidores?* Sim. Do contrário, como viver dignamente sem ética num mundo majoritariamente de consumidores? E a ética tem que ser pensada, experimentada, empreendida em todos os campos de relações. No campo profissional a ética deve ser um projeto e um observar constante das necessidades do outro em reciprocidade com as necessidades individuais. Bauman afirma a arte como uma forma de expressão capaz de interferir na vigência de sistemas ditatoriais. Portanto, ainda que a mudança promovida seja no contexto de um pequeno grupo, a experiência precisa ser realizada. E a defender as atividades artesanais, aptidões humanas, nestes atuais tempos de primazias da indústria e do consumo, Peter Dormer afirma: "Writing has assumed considerable importance in the battle of the status of craft because the written text has itself a high cultural status". (DORMER, 1997, p. 15), daí a razão fundamental de se tecer reflexões teóricas a respeito das práticas artesanais bem como a importância de enriquecer estes estudos com análises técnicas, que explicitem por quais motivos uma determinada prática foi escolhida em detrimento de outra, ou resultados obtidos com experiências e materiais alternativos, enfim, relatórios que propiciem exercícios diversos, aliados às formulações teóricas. Portanto, o espaço de um ateliê de figurinos é considerado como fonte de análises tanto em termos de prática diária, a experimentar procedimentos e técnicas quanto um espaço que possibilita estudo teórico e de reflexão ética, de formas de relações humanas, estudos que ao serem documentados permitam o acesso de profissionais residentes em diferentes localidades e atuantes em diferentes instituições, consequentemente um estímulo a troca de ideias e práticas.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O EXERCÍCO PRÁTICO

Homo faber: vestidos de Lina Bo Bardi e Helio Eichbauer constitui um estudo acerca do discurso desta arquiteta e deste cenógrafo com relação ao fazer artesanal. Considera-se, portanto, que a maneira de um artífice pensar e construir seus objetos e

suas relações de trabalho permite o aprendizado, o aperfeiçoamento humano, o descobrimento da própria identidade, a formação e continuidade de uma comunidade cultural. A partir destas reflexões suscitadas em torno do *homo faber*, expressão latina que designa o homem construtor, surgiu a proposta do exercício de construção de um traje, um vestido, desde o traçado da modelagem, até o corte e na sequência, a costura. Esta experiência, no entanto, certamente não se findará ao término da costura do vestido, mas se ampliará ao confrontar-se a figurinista trajada com a veste por ela executada, cuja ideia foi inicialmente ilustrada em desenho, com os transeuntes em espaço público, sejam transeuntes de uma praça, rua, avenida. O objetivo é promover comunicação e pensamento crítico através do traje, que este desperte questionamentos, reflexões, curiosidades por conta da sua materialidade e expressividade. Esta veste será dinamizada pelos gestos da figurinista. É importante que a figurinista vista a roupa construída pela própria porque este é um ato performático de vestir o próprio discurso, o qual foi criado a partir dos estudos acerca da proposta didática empreendida por Helio Eichbauer e Lina Bo Bardi em meados da década de 1970, por ocasião da criação da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. O vestido é a matéria das *entrelinhas* entre o discurso didático de Eichbauer e Bo Bardi a favor da união entre as práticas artesanais, as máquinas industriais e a expressividade humana. A veste da figurinista, conforme um *vestido ateliêescola* é um exercício de aprendizado técnico e teórico, que une o pensar e o fabricar às questões éticas que permeiam a realização de um trabalho artístico.

É importante informar o fato de que este projeto de figurino teve o objetivo de reciclar vestes adquiridas em brechó e que o traje é empreendido como uma vestimenta funcional que se destina a dinamizar a comunicação e propiciar indagações a respeito da história e sociedade brasileiras em espaços públicos. O contexto desta performance, intitulada *Clava Forte*, foi criado a partir da prática diária de confecção do vestido, que por se constituir da reciclagem de vestidos de casamento, conforme as fotos apresentadas demonstrarão, permitiu também a construção do enredo, o qual trata da apresentação de uma noiva, que perguntará aos transeuntes se alguém presente teria

visto o noivo, que se chama Brasil, "impávido colosso", que teria sumido às vésperas do casamento. Ela declarará seu amor por Brasil, "um sonho intenso, um raio vívido". A finalidade deste exercício performático é a de através do jogo cênico, proposto pela figurinista, pensar a responsabilidade individual e coletiva que temos com a sociedade na qual vivemos e trabalhamos.

A seguir as fotos ilustrarão as etapas de concepção e construção desta veste a partir do desenho e na sequência a modelagem, que foi traçada conforme as instruções técnicas conferidas pelo livro *Modelagem Industrial Brasileira.* A modelagem seja plana (bidimensional) ou moulage (no manequim) é a parte da investigação técnica da confecção do vestuário que permite a criação das mais variadas formas, volumes, inserções, extrações, a caracterizar, de fato, o pensar com as mãos. Embora exista programa de computador para o desenho de moldes, este estudo concorda com as considerações de Richard Sennett em *O artífice*, quando este atesta a importância do desenho à mão em relação ao uso de ferramentas como o AutoCAD, por exemplo, (SENNETT, 2013, p. 64), pois é experimentando com as dimensões do papel, com os tecidos de teste, com as réguas e o manequim, ou até mesmo no próprio corpo, ou no corpo dos atores e modelos, que o pensamento experimenta concretamente os volumes, as imprecisões, as possibilidades, as reavaliações. De forma similar aos desenhos arquitetônicos de edifícios, a modelagem permite a visualização da forma tridimensional (o corpo) em suporte bidimensional (no papel). Justamente por considerar-se nestes estudos a parte técnica da modelagem feita à mão como uma prática de fundamental importância, que os moldes serão apresentados como fotografias das realizações feitas em papel. Certamente os desenhos feitos por programas de computador permitem melhor visualização do traçado, porém o objetivo é o de apresentar os resultados conseguidos entre o pensar e o fabricar artesanalmente e vice-versa.

A respeito da reciclagem de vestidos adquiridos em brechó, é preciso informar que este dado constitui mais um importante exercício, além do fato de contribuir para a sustentabilidade como uma disciplina necessária às atuais considerações de consciência ecológica. A reciclagem de vestidos usados aparentemente limita a criatividade, se for considerado somente o fato de que o tecido já está cortado o que implica em maiores dificuldades para posicionar o molde sobre pequenos pedaços, além de ter-se que desmanchar primeiramente a veste original, porém esta prática permite um aprendizado duplo: 1) a análise da costura na peça como esta veio do brechó: materiais de acabamento, averiguação de pontos de costura embutida, verificação de forrações, entre outros; 2) se considerarmos as partes como um jogo no qual as peças podem ser transformadas e realocadas, teremos então um interessante e surpreendente desafio, cujo resultado somente pode ser um esboço ao início do jogo. Ao final, o que foi ilustrado em desenho inicialmente, terá sofrido surpreendente mutação e texturas, bordados, aplicações, estampas constituirão um novo conjunto, embora estes tenham sido previamente selecionados, ainda assim estas superfícies reordenadas proporcionarão um texto novo a ser combinado com o projeto original, à maneira de uma fórmula matemática: x + 1. Na sequência, apresentam-se fotos do vestido em vias de finalização.

Fig. 1 – Esboço do vestido de noiva para a performance *clava forte.* O corte é tradicional, sem inovações em termos de modelagem. Estrutura da roupa na parte superior: recorte princesa, com tecido acetinado sob renda. Saia: parte superior franzida sobre anáguas em filó para conferir volume. Esta saia poderá conter objetos que remetam a acontecimentos históricos brasileiros, à maneira de uma *saia-memória*, memória que vem à tona.



Foto: Regilan Deusamar

Fig. 2, 3 e 4 – Três partes superiores de vestidos de noivas adquiridos em brechó, os quais conferiram tecidos bordados para a confecção da parte superior do vestido para a performance. Trata-se de tecidos acetinados com aplicações de rendas bordadas.



Foto: Regilan Deusamar

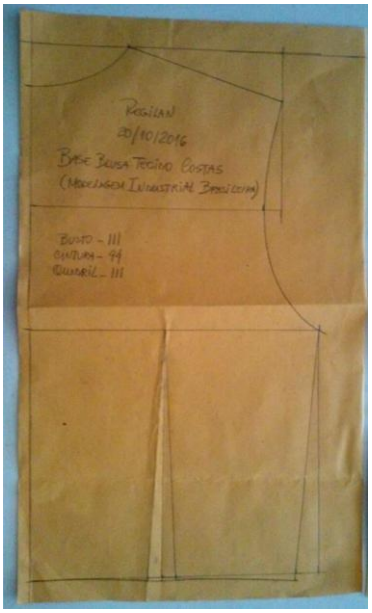


Foto: Regilan Deusamar



Foto: Regilan Deusamar

Fig. 5 e 6 – 1ª etapa do processo de modelagem plana (bidimensional). Molde da esquerda:
base da blusa feminina, costas. Molde da direita: base da blusa feminina, frente.



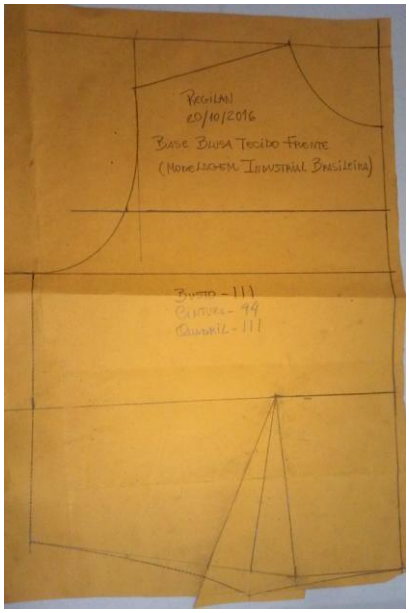


Foto: Regilan Deusamar Foto: Regilan Deusamar

Fig. 7 e 8 – 2ª etapa: na fig. 7, à esquerda, a partir da base da blusa costas, o prolongamento da cintura até à linha do quadril com a introdução do recorte princesa

que finaliza em curva na cava da blusa. Na fig. 8, à direita: a partir da base da blusa frente, o traçado do recorte princesa, com transferência de metade da pence da cintura para a linha da cava o que conferirá o volume do seio, e prolongamento do molde da linha da cintura até a linha do quadril. Neste molde o recorte princesa tem a função de deixar a cintura bem delineada, sem folgas. À parte da frente também foi acrescido o recorte império, que fica abaixo do busto a formar o bojo, envoltório para os seios.

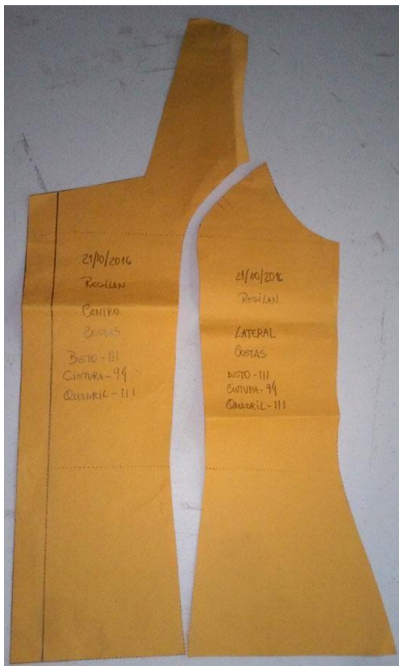


Foto: Regilan Deusamar



Foto: Regilan Deusamar

Fig.9 e 10 – 3ª etapa: na fig. 9 à esquerda os recortes das costas e na fig. 10 à direita os recortes da frente. Estes recortes constituem os moldes prontos para serem colocados sobre o tecido, para que seja possível o corte do mesmo e a seguir a costura. A etapa do corte precisa atentar para o fio do tecido, o qual pode ficar no fio reto, paralelo à ourela do tecido ou enviesado (na diagonal) em relação a esta mesma ourela. Como se trata de reciclar peças já cortadas, o procedimento adotado foi o de seguir a direção do corte apresentado pelo vestido como este veio do brechó.



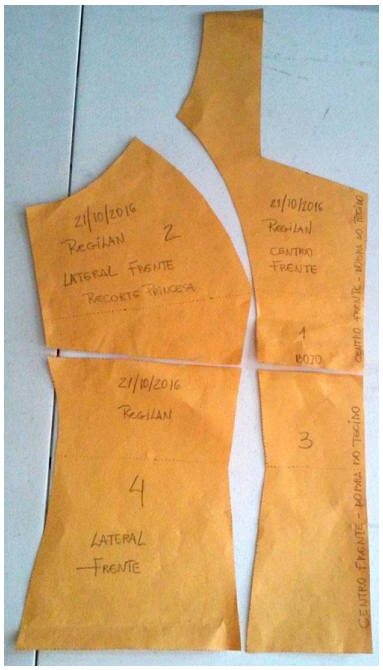


Foto: Regilan Deusamar Foto: Regilan Deusamar

Fig. 11 – Molde da saia no corte godê (fio do tecido enviesado) com franzido na cintura. Este molde serviu para cortar as saias em filó, que constitui a anágua do vestido de noiva.



Foto: Regilan Deusamar

Fig. 12 e 13 – Reciclagem das vestes apresentadas nas fig. 2, 3 e 4. Na fig. 12, à esquerda, a parte da frente do vestido. Cada parte do recorte princesa da blusa apresentada na modelagem da fig. 10, frente do vestido, se constitui de um pedaço das vestes apresentadas na fig. 2, 3 e 4. Da mesma forma, na fig. 13, à direita, a parte das costas do vestido, se constitui de diferentes partes das vestes apresentadas na fig. 2, 3 e 4. O croqui apresentado na fig.1 apresenta esboço da criação do vestido. Durante a confecção do traje, o melhor resultado se apresentou separando-se a blusa da saia, a qual se constitui de várias saias (molde da fig. 11) cortadas em filó, e, embora o molde tenha sido um só, os pedaços de filó disponíveis para se cortar tinham tamanhos variados e todos foram aproveitados o que resultou em diferentes tamanhos, considerados apropriados às propensões alucinadas que a noiva aparentar ter. Por conseguinte, ambas as peças, saia e blusa, constituem um conjunto a designar um vestido de noiva. Para a costura deste traje foram utilizadas as seguintes máquinas: máquina de costura industrial reta, overloque semi-industrial e máquina que faz costura zig-zag.





Foto: Regilan Deusamar Foto: Regilan Deusamar

Este vestido de noiva ainda passará por acabamentos de costura e se os mesmos estimularem novas formas a intervir na silhueta do traje, assim será feito. É preciso atentar para o fato de que máquinas industriais foram utilizadas na confecção deste traje, o que demonstra o fato de que máquinas e habilidades artesanais podem trabalhar em parceria sem prejuízos para as aptidões humanas, desde que o objetivo não seja a fabricação em massa, o que descaracteriza, inclusive, os valores culturais regionais, imprescindíveis às formações comunitárias. Portanto, que o ato de pensar e fabricar, próprio à natureza humana, seja preservado e estimulado, o que naturalmente pode resultar em interesse não só pelo ofício e trabalho a ser realizado como interesse e aprimoramento humano dos produtos fabricados.

REFERÊNCIAS

BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no tempo do impasse.* São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. *A ética é possível num mundo de consumidores?* Trad. Alexandre Werneck. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional.* Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção Todas as Artes).

DORMER, Peter (Org.). *The Culture of Craft.* Manchester University Press, UK, 1997.

EICHBAUER, Helio. *Cartas de marear: Impressões de viagem, caminhos de criação.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013. 1ª edição.

KUBRUSLY, Maria Emilia; IMBROISI, Renato. *Desenho de fibra: artesanato têxtil no Brasil.* Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2011.

MARCUSE, Herbert. *Cultura e Sociedade.* Trad. Wolfgang Leo Maar, Isabel Maria Loureiro, Robespierre de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

SAGGESE, Sylvia; DUARTE, Sonia. *Modelagem Industrial Brasileira.* Rio de Janeiro: Sindicato Nacional do Editores de Livros, 2002. 2ªed.

SENNETT, Richard. *O artífice.* Tradução de Clóvis Marques – 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.