

GEOMETRIA NA ARTE E NA MODA – RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA SOBRE INTERTEXTUALIDADE

Rebelatto, Tatiane¹

Resumo: O presente texto relata uma experiência realizada no Curso de Design de Moda, utilizando a intertextualidade como proposta pedagógica para o ensino das Artes Visuais. Objetivou-se compreender o que são e como se estabelecem as manifestações intertextuais e, neste caso, priorizou-se a apropriação, vista tanto na moda quanto na arte. Para isso, realizou-se uma discussão teórica sobre os conceitos de intertextualidade, apropriação e arte contemporânea, além de ter sido efetuada uma produção plástica com os alunos. Ao final do encontro, percebeu-se que a intertextualidade se deu em vários momentos, tanto para quem participou quanto para quem organizou a atividade. Todos os participantes trouxeram suas referências e apropriações para as respectivas atuações.

Palavras-chave: experiência pedagógica, intertextualidade, apropriação, arte, moda.

APPROPRIATION AS INTERTEXT MANIFESTATION – REPORT OF A PEDAGOGICAL EXPERIENCE

Abstract: *The present text is about the report of an experience realized in the course of Fashion Design, using intertextuality as pedagogical proposal for the teaching of the Visual Arts. The aim was to understand what are and how intertextual manifestations are established, in this case, prioritized by appropriation, seen both in fashion and art. For that, a theoretical discussion about the concepts of intertextuality, appropriation and contemporary art was carried out, besides having been made a plastic production with the students. At the end of the meeting it was noticed that the intertextuality occurred in several moments, for both who participated and who organized the activity, all participants brought their references and appropriations for their respective actions.*

Key words: *pedagogical experience, intertextuality, appropriation, art, fashion.*

¹ Possui graduação em Artes Visuais – Habilitação em Desenho e Plástica – UFSM/RS, Mestrado em História – Linguagens e Identificações – UDESC/PPGH/SC e atualmente é doutoranda em Artes Visuais, na linha de Ensino das Artes Visuais – UDESC/PPGAV/SC. Tem se dedicado aos seguintes temas: Varvara Stepanova, Construtivismo, artistas mulheres, design de superfície têxtil e moda. Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis – SC. tatirebelatto@hotmail.com

INTRODUÇÃO

A intertextualidade, como proposta pedagógica para o ensino das Artes Visuais, visa a contribuir para a compreensão e decodificação das distintas imagens que caracterizam nosso cotidiano. Trata-se de mais uma possibilidade de conhecer as produções artísticas e compreendê-las em um sentido mais profundo e além do simples olhar. Esse estímulo do olhar é possível quando se expõem imagens e/ou textos, com seus significados individuais, ao lado de outras produções, estabelecendo nexos que ultrapassam o tempo e o espaço. É uma maneira de criar sentidos que não ocorrem linearmente, não são predeterminados, ao contrário, se dão quando se reordenam e formam uma nova ordem de montagem.

A proposta de uma vivência pedagógica sobre intertextualidade surgiu na disciplina ‘Intertextualidade como proposta pedagógica para o Ensino de Artes Visuais’, ministrada pela Prof^ª. Dr^ª. Sandra Regina Ramalho e Oliveira, ofertada no programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Essa vivência foi realizada com cada aluno da disciplina (mestrandos e doutorandos), sendo que ela poderia ser desenvolvida tanto no ensino formal, quanto no não formal e informal, ou seja, em espaços onde é possível estabelecer uma relação de ensino e aprendizagem.

A presente experiência, que será relatada a seguir, foi vivenciada com uma quarta fase do Curso de Graduação em Design de Moda, da Universidade do Estado de Santa Catarina. Esse grupo era composto por, aproximadamente, 25 alunos, de ambos os sexos, com faixa etária entre 18 e 33 anos. A disciplina, na qual realizou-se a atividade, era História da Moda Contemporânea, cuja ementa limitava-se em compreender as condições sociais e culturais criadas pela sociedade burguesa e sua relação com a criação da aparência e das subjetividades contemporâneas, bem como às transformações ocorridas na sociedade de moda do século XIX até a contemporaneidade².

Com essa turma do curso de Design de Moda, também foi realizado o Estágio em Docência. Essa escolha se deu, pois diante do tema que estava sendo abordado no estágio, a atividade sobre intertextualidade enriqueceria a discussão. Então, a experiência relatada foi uma das atividades realizadas no estágio mencionado. A unidade que estava sendo trabalhada era: O mito das Imagens – Arte Contemporânea Desafios e Conceitos. Diante deste recorte temático, um dos assuntos trabalhados foi a autoria nas produções contemporâneas, tanto na arte como na moda. Utilizou-se, como uma das referências para a discussão do assunto, o artigo ‘Arte e os Direitos Autorais – Dilemas da Arte Contemporânea’, do artista visual e estudioso do Direito Marcelo Conrado. Neste texto o autor expôs três modos como a autoria se configura na contemporaneidade, sendo um deles o apropriação.

Na primeira seção deste ensaio ‘Apropriação: uma manifestação intertextual’, compreendido como o momento teórico da experiência, procurou-se compreender o conceito de intertextualidade e apropriação como uma manifestação intertextual. Considerando a apropriação um procedimento artístico contemporâneo, fez-se necessário dialogar com autores que se dedicaram a compreender as mudanças que ocorreram no sistema de arte até a contemporaneidade, como por exemplo, Archer (2001), Cauquelin (2005) e Conrado (2018).

² A ementa completa dessa disciplina pode ser vista em:

https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/806/ementas_moda_curriculo_2016_2_15005682390756_806.pdf

Na segunda seção ‘Apropriação e produção plástica’, narrada em primeira pessoa, buscou-se descrever a atividade prática como um todo, desde a escolha das imagens, as etapas de leitura de imagem, a qual seguiu alguns dos momentos elencados no roteiro elaborado por Ramalho e Oliveira (2006), até a reação e resultados gerados com os participantes.

Ao final, percebeu-se que a intertextualidade, como um processo de composição, aconteceu em vários momentos, desde o momento do debate sobre os conceitos, depois na atividade prática que resultou em uma composição plástica, e, por fim, no encontro como um todo. Em todos esses momentos, cada aluno expôs suas referências e influências e também se apropriou de elementos para fazer uma produção diferente do que estava habituado a realizar no curso de Design de Moda.

APROPRIAÇÃO: UMA MANIFESTAÇÃO INTERTEXTUAL

O filósofo Luigi Pareyson (1993), em sua teoria da formatividade, escreveu que o conteúdo de uma obra de arte “é a própria pessoa do artista, [...] seus pensamentos, costumes, sentimentos, ideias, crenças e aspirações” (p. 30). Para ele, o estilo do artista é formado pelo estilo de outros artistas e/ou de seus mestres, não no sentido de imitação ou cópia, mas no sentido de um processo em que se toma algo externo para si, interioriza-o, torna próprio e atribui outro significado. A partir desse primeiro apontamento sobre relação intertextual, através de Pareyson, inicia-se essa seção abordando o conceito de apropriação, bem como o de autoria, que estão intrinsecamente relacionados, e, por fim, discute-se sobre o conceito de intertextualidade. Nesse percurso de exploração dos pressupostos teóricos, teve-se a preocupação de mapear exemplos do campo de interesse dos alunos, que é a moda, mas também do campo da arte, visando a demonstrar o cruzamento de ideias e a possibilidade de conexões entre áreas distintas.

A ação de apropriar-se é entendida como deslocar imagens, objetos e ideias do seu campo e empregá-los em outros, com fins diferentes daqueles para os quais foram feitos. Esses processos “[...] consistem em cortar, repor, legendar e refazer, e em seguida questionar ideias de competência, originalidade, autoria e propriedade” (KRUGER *apud* CONRADO, 2018, p. 107). Um ato que se configura pela descontextualização. “Trata-se de retirar um objeto de seu lugar habitual, cortando, por assim dizer, o fluxo cotidiano, colocando tal imagem ou objeto em outro lugar ou situação, deslocando-o, causando estranhamento, e provocando, assim, a geração de novos efeitos de sentido” (FILHO ; RAMALHO E OLIVEIRA, 2017, p. 615-616).

No campo da moda, essa prática encontra-se, frequentemente, no tema de uma coleção. Assim como o artista, o designer de moda também possui um acervo pessoal onde guarda suas referências, pensamentos e estilos, mas, diferentemente do processo de criação do primeiro, na moda, o aspirante a designer é estimulado a desenvolver seus painéis de referências para estudos de cores, formas e texturas, etapas que são próprias desse fazer criativo. São inúmeros os casos de apropriação na área da moda, mas, para compreender o processo de ressignificação no qual elementos externos migram para o mercado de consumo de moda, utilizaram-se, como exemplos, os projetos da artista Varvara Stepanova³.

³Os projetos de vestuário desta artista russa foram utilizados como exemplo, bem como outras criações que dizem respeito a artistas russos, pois o objeto de pesquisa da autora deste texto é a artista Varvara Stepanova. Considerou-se oportuno evidenciar estas criações, visto que a arte russa é pouco conhecida no Brasil.



Figura 1 - Traje de esporte para crianças/jovens da peça “A morte de Tarelkin”, 1922 (esquerda); a recriação do traje feita pela Adidas em 1999 (direita)

Fonte: Lavrentiev (1988) e Deutsche Guggenheim (1999)⁴.

A artista Varvara Stepanova, que criou o traje esportivo, atuou nas primeiras décadas do século XX. Compartilhou as ideias do Futurismo Russo e do Suprematismo, porém mais se dedicou e atuou no Construtivismo. Este movimento compartilhou algumas ideias que surgiram com a Revolução Russa, como a coletividade e a igualdade entre os sexos. Tanto na esfera política quanto na artística, seus apoiadores desejavam eliminar os valores burgueses. Os construtivistas objetivavam criar uma nova arte e, para isso, desenvolveram o princípio da despersonalização, ou seja, através da estética geométrica e de materiais, como compasso, régua e pulverizadores, acreditavam que estavam ocultando a mão do artista, pois eram formas mais técnicas que não evidenciavam a individualidade e subjetividade do autor.

Cada artista assimilou essas ideias e as representou em diferentes meios de expressão. Stepanova, além de produzir muitas pinturas e ilustrações de livros, dedicou-se ao vestuário. Criou figurinos e cenários para o teatro da época e produziu estampas geométricas durante o período que trabalhou em uma fábrica de impressão têxtil (1924-1925) e quando atuou como professora na Instituição de Ensino Superior Vkhutemas⁵, na Faculdade Têxtil. O projeto acima (Figura 1) representa a linguagem construtivista: o macacão geométrico, largo, nenhum adereço e unissex. Já a imagem ao lado, a recriação feita pela Adidas em 1999, possui outro significado: é justo e evidencia a organicidade do corpo, foi feito para mulheres e com um tecido moderno. A Adidas nomeou o macacão como “Traje de Treino para o século XXI”. Foram feitos 300 exemplares nos tamanhos 34 a 38, vendidos na loja do Museu Guggenheim Bilbao, por 39,90 euros.

Procurando compreender essa apropriação e ressignificação do artístico pelo mercado da moda, utilizou-se a abordagem do antropólogo Arjun Appadurai (2008), o qual considera que objetos e

⁴ Essas imagens estão presentes na dissertação ‘Varvara Stepanova em exposição (1999-2001): apropriação e desapropriações dos princípios construtivistas’ (2017), escrita pela autora do presente texto.

⁵Ateliês Superiores Técnico-Artísticos Estatais. Tratava-se de uma escola de artes, dividida em várias faculdades como: cerâmica, têxtil, pintura, escultura, arquitetura. Um estudo conciso sobre essa instituição ver MIGUEL (2006).

imagens possuem uma vida social, assim como as pessoas. Para ele as coisas em algum momento das suas vidas, podem virar mercadorias, ou seja, podem atingir um valor econômico. Quando atingem a categoria de mercadorias, passam a circular em rotas de consumo, tanto rotas específicas quanto rotas de desvio. As primeiras se caracterizam por serem da mesma natureza das mercadorias, como por exemplo, uma pintura de Stepanova que é comercializada em um leilão de arte. Por outro lado, as rotas de desvio abrigam mercadorias de natureza distinta para as quais foram feitas, ou seja, circulam como mercadorias desterritorializadas, fora de seus contextos, como por exemplo, a imagem de uma pintura da Varvara estampada em uma camisa.

A partir disso, considerou-se que as apropriações feitas dos projetos de Varvara geraram mercadorias descontextualizadas, ou seja, foi atribuído outro significado para projeto esportivo de 1924 (Figura 1). Inseriram-no em rotas de consumo que se baseiam na constante e acelerada novidade que é o mercado da moda. Esse mercado, bem como qualquer outro mercado de consumo dentro de um sistema capitalista, deve constantemente oferecer aos seus consumidores novas opções de comercialização. Então, os projetos socialistas unissex de Stepanova foram apropriados com o intuito de gerar algo novo, uma inovação, outra opção de consumo.

Na moda, a apropriação ou as referências das criações são expostas de forma clara, e todos os agentes desse campo aparentam estar familiarizados com tal processo. Nesse campo, o processo de criação possui uma estrutura própria que visa a atender o seu consumidor. Para tanto, o produto de moda é estruturado a partir de conceitos pré-definidos e público-alvo, o que já direciona a seleção das imagens para um determinado universo. Como exemplo, Sanches (2015) demonstrou sua tabela de desenvolvimento da composição visual, sendo as primeiras etapas: interpretar e decodificar, e, para auxiliar no processo, ela elencou algumas ferramentas, como, por exemplo: painel de estilo de vida, painel de tendências, mapa conceitual, painel de tema visual, entre outros. Ou seja, nesses casos, a apropriação de imagens torna-se uma ação necessária.

Na arte, a apropriação e questões intrínsecas a ela, como a autoria e a originalidade, são constantemente debatidas. Segundo Anna Maria de Azevedo (2014), as vanguardas teriam incorporado a apropriação como uma prática inerente ao fazer artístico. Nas palavras da autora: “O ‘pegar emprestado o que é alheio’ se fixou como uma das bandeiras mais importantes dos vanguardistas para a produção crítica daquele período: *collage*, *fotomontagem*, *objettrouvé*, cinema experimental, *pop art*” (p. 69).

Por alguns anos, da década de 20, na Rússia, a fotomontagem foi amplamente utilizada pelos artistas, especialmente na criação de cartazes de espetáculos, cinema e ilustrações de revistas. Eles entendiam que a comunicação feita através da união de várias imagens era a forma mais apropriada para falar da realidade. A fotomontagem, causando mais impacto do que desenhos e pinturas, foi sendo desenvolvida especialmente pelos construtivistas, pois não enaltecia a autoria e a subjetividade do artista, uma vez que as imagens eram feitas através de máquinas, o que gerava uma impessoalidade. “Uma combinação de instantâneos toma o lugar da composição em uma representação gráfica. [...] o instantâneo fotográfico não é o esboço de um fato visual, mas seu registro preciso” (STEPANOVA, 1928). Neste caso, a autoria relacionada a essas apropriações não aparentavam preocupar os artistas, pois o artista era mais um trabalhador que deveria deixar de lado a sua individualidade em favor da coletividade.

Na atualidade, “a arte contemporânea ampliou o sentido de apropriação [...]” (AZEVEDO, 2014, p.67) e com isso o significado de autoria também se expandiu. “A visão romântica de autoria, aquela de um trabalho isolado e individual, não mais pode ser considerada a única regra na arte contemporânea.” (CONRADO, 2018, p. 94). Esse autor, no seu texto ‘Arte e Direitos Autorais: Dilemas das Arte Contemporânea’ apresentou a autoria de três formas: uma em que o artista tem a ideia, mas terceiriza a sua produção, a outra é a autoria coletiva e/ou relacional que ocorre através dos espectadores e, por fim a apropriação. Ele tratou essas três configurações a partir das perguntas:

“Um artista pode apropriar-se de uma imagem sem autorização? De quem é a autoria em obras que requerem a colaboração do público? O artista pode delegar a execução da obra? [...]” (Ibid., p. 81).

Considerando essas questões, pode se pensar em alguns exemplos, sendo um deles Cildo Meireles, artista carioca que, na década de 70, realizou o trabalho ‘Inserção em Circuitos Ideológicos’. No trabalho, o artista utilizou garrafas retornáveis de Coca-Cola, nas quais imprimia frases de cunho político social em um processo de decalque. Estando as garrafas em circulação, qualquer pessoa que comprasse a bebida poderia imprimir a sua frase. Tratava-se de um fazer coletivo; Cildo não reivindicou a autoria, ao contrário, desejava que outras pessoas se apropriassem do produto e fizessem o mesmo que ele. Outro exemplo, citado por Conrado (2018), que se trata de apropriação e faz pensar sobre a autoria, é uma escultura que o artista norte-americano Jeff Koons fez a partir da imagem de um cartão postal do fotógrafo Art Rogers. No entanto, a imagem tinha a proteção *copyrighte* e, por Koons violar os direitos autorais, se apropriar da imagem e fazer outro objeto, o fotógrafo o processou. Após alguns anos, a justiça deliberou a favor do fotógrafo. O caso, relatado por Conrado (2018), envolve questões que dizem respeito às próprias práticas das instituições artísticas e culturais, bem como a atuação de curadores.

Nos casos acima mencionados, a apropriação se manifestou de forma distinta, mas todas ocorreram quando algo foi tirado de seu ‘habitat’ natural, foi ressignificado, criando-se algo diferente. Em paralelo a isso, os conceitos de autoria e originalidade foram se modificando. A mudança na definição desses conceitos é inerente à própria modificação do sistema de arte, o modo de produção, circulação e consumo. No início do século XX, viu-se o surgimento de grupos que reuniam artistas os quais, muitas vezes, não teriam reconhecimento individualmente. Anne Cauquelin, (2005) quando relacionou as mudanças da arte com regimes, percebeu a arte moderna como um regime de consumo. Sobre o autor desse regime, que é marginal, mas não solitário, ela disse: “O sistema de consumo promove um grupo, não um artista isolado, pela simples razão, calcada no mercado, de que um produto único atrai menos consumidores do que uma constelação de produtos da mesma marca” (p. 47).

Além disso, observou-se, nesse período, o constante uso de materiais e práticas, até então não artísticas, que desafiavam a própria definição de arte. Era, e se mantém sendo, uma produção artística que visava a ‘falar’ dos mais distintos contextos, cotidianos e a vida privada. Como argumentou Archer (2001, p. 48), “As repetições da vida diária, a proliferação de bens de consumo e todas as outras coisas observadas e refletidas no Pop estavam forçando uma reconsideração de como se deveria avaliar a passagem do tempo, a produção de coisas e o entendimento da unicidade de um objeto”. Sobre o movimento minimalista, que utilizava materiais industriais em obras monumentais, o autor disse: “A obra pode muito bem ser única (embora apenas porque as instruções foram executadas uma única vez), mas a pessoa ou as pessoas que a produziram fisicamente não são necessariamente os artistas” (ARCHER, 2001, p. 52). O autor/artista contemporâneo está trabalhando muito mais em rede, formando conexões e relações com outros e buscando refletir sobre o cotidiano, do que preocupado com a originalidade e status do criador original.

O autor vai deixando de ser aquele que cria diretamente um objeto artístico, para cada vez mais ser aquele que efetua uma determinada operação dentro de um contexto artístico, apropriando-se de elementos preexistentes e representando-os, com graus maiores ou menores de alteração, como obra de arte. Nas correntes conceituais mais estritas, o próprio objeto artístico, enquanto realização física e material, desaparece: a obra pode ser composta de ações, discursos, intervenções diretas na realidade, em relação à qual o artista é um ideador, projetista ou motor inicial, contando com a colaboração de diversos profissionais, da área artística ou não, para a efetivação das suas propostas. (VAZ NUNES, 2018, p. 37)

No decorrer de toda essa exposição de ideias de diferentes autores e através de vários exemplos relacionados ao conceito de apropriação e autoria, tanto na arte como na moda, os alunos foram muito ativos, verbalizaram vários exemplos de apropriação, principalmente na moda, e também compartilharam sobre o processo criativo que desenvolviam no curso. Após a discussão sobre esses conceitos, foi exibida para a turma a palavra Intertextualidade e questionou-se sobre o significado da mesma. Alguns deles responderam:

– É um texto dentro de outro texto.

– É a comparação de dois textos.

– Vi isso na aula de português.

– É uma poesia dentro de um texto.

Após esses primeiros apontamentos, os quais estavam coerentes quanto à definição do que são relações intertextuais, acrescentou-se dizendo que a intertextualidade é um termo do campo verbal, mas vem sendo utilizado também no campo visual, pela semiótica, a qual visa a pensar sobre as possíveis relações estabelecidas entre textos verbais, não-verbais e visuais, para a formação de sentidos. O termo intertextualidade, de acordo com Maciel (2017), passou a ser utilizado na linguagem verbal tem origem na filósofa Julia Kristeva, que o utilizou em seu texto intitulado ‘A palavra, o diálogo, o romance’, em 1967. A partir desse texto, a autora considerou “[...] a noção de intertextualidade como procedimento real da constituição do texto” (FIORIN *apud* MACIEL, 2017, p. 139). Intertextualidade foi visto como um termo que substituiu o termo dialogismo, definido pelo filósofo Mikhail Bakhtin. No entanto, conforme Maciel (2017), os dois termos não podem ser equivalentes, pois se trata de relações dialógicas internas e externas. A primeira, definida por Bakhtin, leva em consideração as vozes dentro de um texto, e a segunda, definida por Kristeva, não considera as vozes e defende um apagamento do autor.

O termo dialogismo foi adaptado por Kristeva e atualmente utiliza-se intertextualidade no sentido de perceber que um texto, seja ele também uma imagem, é formado por outros textos. Em sua especificidade intertextualidade é “[...] um conceito que dá conta das relações que se estabelecem entre enunciados ou discursos, ou para o modo como se articulam os sentidos por meio das linguagens” (RAMALHO E OLIVEIRA, 2017, p. 616). Embora Kristeva não tenha inicialmente considerado as vozes do texto, o modo como vem sendo utilizado o termo intertextualidade reflete também sobre a autoria, ou seja, a autoralidade se estabelece, tanto em quem produz determinada expressão como naquele que traduz, lê um texto e cria um ou vários sentidos.

Relações intertextuais são aquelas em que se relacionam dois ou mais textos, em um processo de comparação, a fim de perceber tanto as semelhanças quanto as diferenças, ou seja, identificar possíveis relações entre eles, passíveis de múltiplos significados. Além da apropriação, a releitura, a justaposição, o plágio e outros, podem ser vistos como relações intertextuais, embora o limite do que define cada um desses processos seja tênue e, às vezes, torna-se difícil de ‘classificá-los’. Todavia, é essencial compreender, desses procedimentos, que eles só são criados quando há uma (re) construção, ou seja, quando são expostas as particularidades e são tecidas conexões.

Tais relações podem ser estabelecidas, tanto no plano de expressão, ou seja, tudo o que conseguimos perceber com nossos sentidos fisiológicos: as formas, cores, cheiros, texturas; quanto no plano de conteúdo que se refere ao tema, autor, contexto de criação e ano, sendo que ambos são indissociáveis, somente se separam para fins de análise. Para melhor compreensão desses dois planos, voltou-se a observar os exemplos de apropriação dos projetos de Varvara (Figura 1). Foi

percebido que a apropriação, ou seja, as relações intertextuais ocorreram, por vezes, no plano de expressão, quando a Adidas se apropriou do geometrismo e das cores, e, em outras, ocorreram no plano de conteúdo, quando se apropriaram da imagem energética, forte e vanguardista que os trabalhos da artista tinham.

APROPRIAÇÃO E PRODUÇÃO PLÁSTICA

Após o diálogo com os alunos sobre os conceitos que permeavam a experiência pedagógica, iniciei a segunda parte que era a produção plástica. Constatei que a intertextualidade estava presente também nesse momento, ou seja, escolhi imagens do meu acervo, de acordo com as minhas preferências e com as quais já tinha familiaridade e uma relação de afeto. Eu estava colocando parte do meu universo para se relacionar com os vários outros acervos dos alunos e assim se estabelecia a intertextualidade, em contínuos processos de apropriação que, talvez, eu tivesse iniciado.

Considerando que os participantes eram graduandos em Design de Moda, foram escolhidas duas imagens próprias do campo da moda, pois acreditei que elas despertariam mais o interesse dos participantes, mas também inseri uma imagem pouco familiar ao campo de formação deles. Acreditei que a inserção dessa última imagem iria estimular a observar o que, por vezes, deixa-se de perceber. Os objetivos dessa experiência eram: refletir sobre possíveis relações entre textos/imagens de naturezas distintas, identificar parâmetros para tais comparações, compreender essas associações como meio de criação plástica e geração de novos sentidos e, especialmente, despertar um olhar sensível dos participantes para com as imagens e discursos que os cercam.

As imagens selecionadas foram: uma fotografia de uma das modelos do desfile ‘Costura do Invisível’⁶ do estilista Jun Nakao, realizada em 2004, durante a semana de moda de São Paulo – SPFW (Figura 2); fotografia de um quadro decorativo com Origami⁷, feito pela designer Maíra Gouveia (Figura 3); desenho de um projeto de roupa feminina da artista Varvara Stepanova, feito em 1923 (Figura 4).



Figura 2 – Uma das modelos do desfile Costura do Invisível, Jun Nakao, 2004.

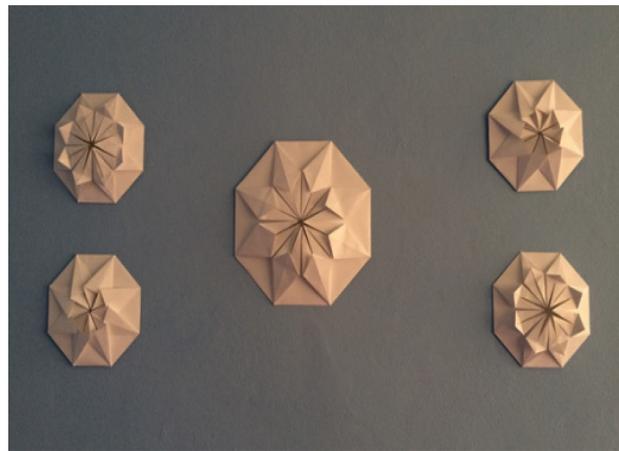


Figura 3 – Quadro decorativo com Origami. Decoração para *Baang Bangkok* Hostel, Maíra Gouveia.

⁶As roupas levadas; ao final do desfile as próprias modelos rasgaram as roupas surpreendendo o público. O espetáculo foi reconhecido como um dos maiores desfiles do século, algumas das roupas foram refeitas e integram acervos de museus de arte e moda.

⁷Maíra Gouveia é designer de moda e mestrande em Design. O quadro decorativo com Origami faz parte do projeto Mairagens, o qual se define como invenções de papel. Além de fazer Origami, ela utiliza esta técnica para criar roupas.



Figura 4 – Desenho de uma roupa feminina,
Varvara Stepanova, 1923

Fonte: LAVRENTIEV, 1988.

Após a explicação sobre a intertextualidade e visto a apropriação como um modo por meio da qual a intertextualidade se manifesta, foi iniciada a atividade com as três imagens selecionadas. Nesta atividade utilizei alguns dos passos do percurso de leitura de imagem, elaborado pela professora Sandra Regina Ramalho e Oliveira em *Imagem também se Lê* (2006). A autora sistematizou o seu pensamento levando em considerando os dois planos da seguinte forma: primeiramente, um “escaneamento visual, buscando a estrutura básica da composição; desconstrução com destaque às linhas, elaborando esquemas visuais; redefinição dos elementos básicos constituintes; busca dos elementos relacionais entre os elementos”, sendo que este último, já estaria no plano de conteúdo. Os próximos passos seriam: “trânsito incansável entre os elementos, procedimentos, bloco de elementos, todos e partes, esquema visual e imagem; dados de identificação da imagem” (RAMALHO E OLIVEIRA, 2006, p. 217-218).

Esse percurso refere-se a uma desconstrução para, após, uma construção, e as etapas não são fixas podendo ser executadas de diferentes formas e ordem, segundo a autora. O grupo foi conduzido por alguns desses momentos e orientado para que os realizassem individualmente. Solicitei, ainda, que utilizassem duas folhas em branco: uma delas era para anotações, esboços e esquemas, e a outra para uma produção final, uma colagem ou uma estampa.

Diante das três imagens selecionadas e sem serem reveladas as informações sobre elas, perguntei à turma se sabiam algo sobre o que estavam vendo. Alguns alunos disseram presumir que o desenho da roupa feminina era uma roupa construtivista. Neste primeiro momento, atentando para o plano de expressão, solicitei ao grupo que olhassem, dissessem e também escrevessem o que viam de semelhante e de diferente entre as imagens. Muitos alunos participaram, dizendo que a geometria era a semelhança mais visível. Outros apontaram o cabelo curto, a rigidez, pessoas em pé e as cores preta e branca. Apontaram como diferenças a natureza das imagens, pois se tratava da fotografia de um desfile, uma dobradura e um desenho, os dois primeiros eram tridimensionais e o desenho estava no plano bidimensional. Após, solicitei que observassem as formas de cada imagem,

percebendo as linhas e formas geométricas que predominavam em cada uma delas e depois unindo as três. Muitos alunos disseram sentir dificuldade em perceber isso em relação às três imagens.

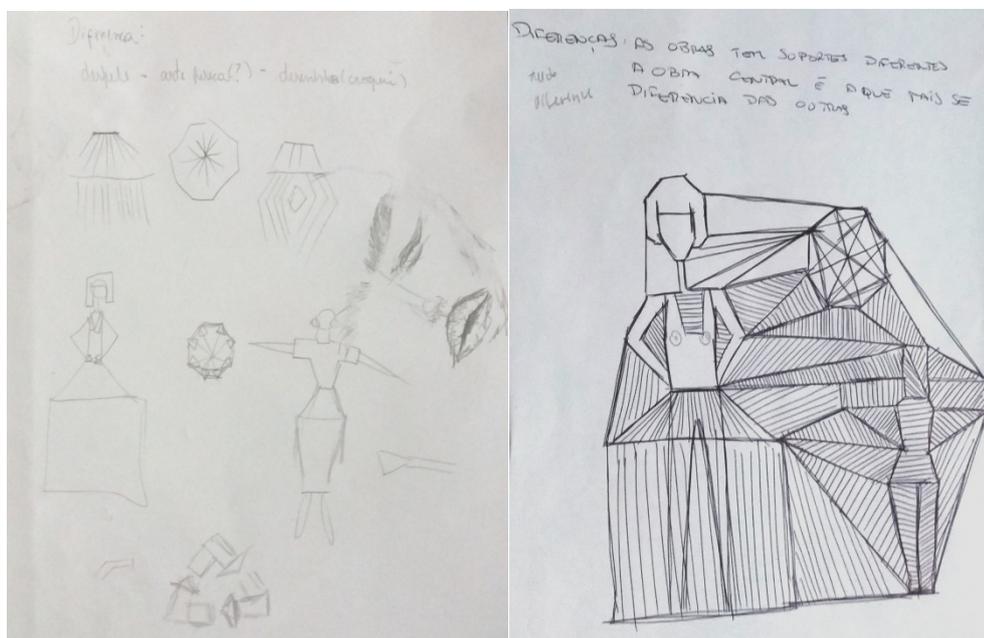


Figura 5 – Esboços e esquemas geométricos feitos por dois alunos

Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Em outro momento, após terem registrado os esquemas geométricos, revelei as informações das imagens aos alunos e discuti sobre o tema delas. Sobre a fotografia do desfile A costura do Invisível (Figura 2), que já era conhecida da maioria da turma, falaram que era uma produção muito mais conceitual do que comercial. O estilista Jun Nakao queria problematizar o produto de moda, a sua fabricação, seu valor e o próprio sistema de moda. Em seguida, perguntei à turma qual o material que o estilista utilizou para essas roupas e todos responderam: o papel, o mesmo material dos origamis e também do croqui de Stepanova. A partir disso, estimulei para que pensassem nas três diferentes formas como o papel foi utilizado nas imagens. Por um lado, o papel foi usado para representar uma arte milenar: o Origami e serviu como suporte de registro de um desenho. Por outro lado, foi transformado em roupa e depois rasgado, fazendo refletir sobre a efemeridade e a obsolescência que mantém o mercado da moda.

No momento em que a proposta foi pensar nas possíveis relações que se estabelecem relacionadas ao tema e significado das imagens, o grupo mostrou-se mais calado. Alguns alunos comentaram que duas imagens passavam a ideia de padronização, quando as modelos rasgaram as roupas de papel e ficaram todas iguais, com roupas, peles e cabelos negros, além de serem modelos que devem ter corpos magros e altos, definidos como o padrão da beleza. O desenho geométrico de Stepanovaque passava a ideia de padronização, pois visava também a uma aparência coletiva, desejava vestir as massas de forma simples, mas iguais.

Outra relação estabelecida entre as imagens foi através da ideia da técnica. No quadro decorativo com Origami, a técnica ficava explícita, pois para se atingir tal perfeição, exigia-se domínio das dobraduras. A maestria também se fez presente nas roupas de papel vegetal, que exigiram formas e recortes minuciosos. Já, no desenho de roupa feminina da Varvara, a técnica estava relacionada ao significado. Ela representava a precisão, ou seja, aquilo que o artista-engenheiro deveria ter, gerando, assim, o ‘apagamento’ da sua individualidade, subjetividade.

Após serem traçadas essas relações e desejando uma maior participação dos alunos, sugeri a busca por outras imagens que dialogassem com aquelas que estavam sendo analisadas, ou seja, outras imagens e/ou textos verbais, não verbais que pudessem se relacionar, levando em consideração tanto o plano de expressão quanto o plano de conteúdo. A partir dessa coleta de outros textos, solicitei uma colagem ou uma estampa.



Figura 7 – Colagens feitas pelos alunos.

Fonte: Acervo pessoal, 2018.

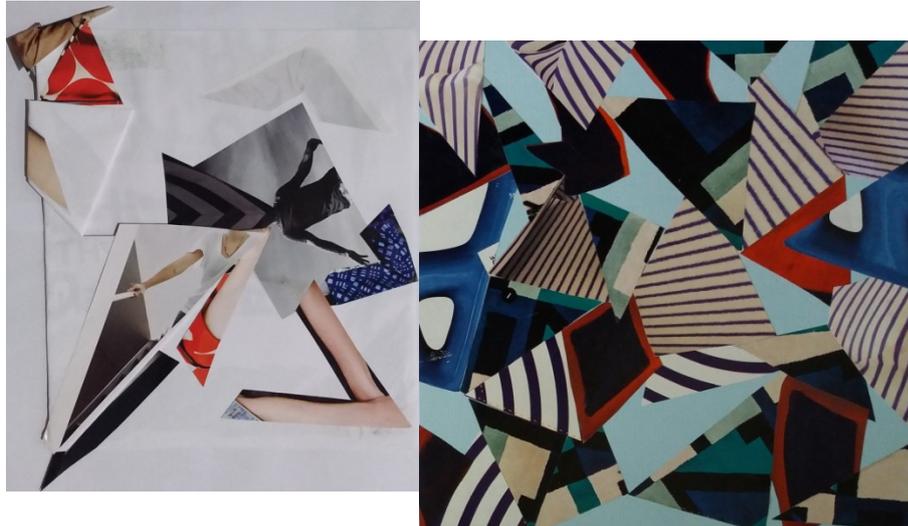


Figura 8 – Colagens feitas pelos alunos

Fonte: Acervo pessoal, 2018.

Ao término da atividade, em um processo avaliativo e observação dos resultados, os alunos apresentaram as suas produções aos demais colegas da turma, explicando o que haviam pensado em cada um dos momentos. A maioria deles relatou ter sido fácil perceber as semelhanças, pois o geometrismo predominava nas três imagens. O momento difícil, segundo o grupo, foi abstrair as imagens, buscando outras formas geométricas e não aquelas que estavam evidentes. Além disso, sentiram certa limitação quanto às relações que levavam em conta a temática das imagens. O desenho de Stepanova, por exemplo, exigia um conhecimento prévio do próprio movimento construtivista para se poderem fazer conexões com outros textos. A partir dessa situação, pode se pensar que sem saber exatamente o que é ou do que se trata, embora se esteja vendo que é o desenho de uma roupa geométrica, é uma limitação para estabelecer relações intertextuais.

Também comentaram que não haviam feito uma atividade como essa na qual se comparavam imagens através dos momentos elencados, o que aparentou ser um processo minucioso quando se busca referência em outras imagens. Outro aspecto importante que consideraram positivo foi a discussão do texto e dos exemplos de apropriação. Alguns disseram: “Os assuntos tratados nas aulas pareciam, inicialmente, tratar de áreas distintas, porém que convergiram em vários aspectos”; “ampliamos nossos olhares para novas alternativas de captar a essência do que realmente desejamos”. Esses comentários, ao final, fizeram parte da discussão sobre o próprio processo de criação em moda, o qual explora pouco essas possibilidades que exigem observar de forma lenta as minuciosidades e deslocá-las para outros territórios, potencializando o pensamento criativo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta atividade, foi percebido que, embora essa turma demonstrasse, por vezes, estar acostumada a trabalhar com referências de distintas áreas e naturezas, apresentou dificuldades em perceber o que estava além do visível. O grupo como um todo se envolveu, porém alguns, participaram em todos os momentos, outros só desenharam e escreveram. Por se tratar de um grupo grande e variado, com gostos também variados, não se conseguiu chegar a uma uniformidade, cada um se envolveu e absorveu o que mais lhe interessava.

A partir da avaliação do ministrante, bem como a dos alunos, a principal contribuição dos conceitos abordados – apropriação, autoria e relações intertextuais – foi sensibilizá-los sobre os modos de apropriação, especialmente no campo de atuação deles. Isso fez com que apontassem a necessidade de agir com seriedade quando utilizadas as ‘inspirações’ no processo de criação, conferindo a autoria ao devido autor. Além disso, perceberam que as relações intertextuais não se limitam ao momento de criação de um produto, mas estão, a todo momento, atravessadas no ser e fazer, através de referências e inspirações.

No tangente aos procedimentos abordados, o percurso de leitura de imagem proporcionou um pensamento mais detalhado, relacional e com resultado criativo. Esse roteiro de criação teve uma perspectiva artística, não se exigindo dos participantes selecionar público-alvo como estavam acostumados a fazer. No entanto, o campo de atuação deles exige continuamente inovação, então essa prática realizada com eles foi vista como uma ferramenta no processo de criação: um modo que potencializa e aguça um olhar mais atento para imagens que estão fora do universo da moda, mas dentro do cotidiano deles. Todos foram apresentados a uma proposta que visava mais do que identificação de linhas e esquemas: revelava um modo de ver, criar e se relacionar com as distintas imagens, textos e discursos que integram nosso cotidiano. Conforme Ramalho e Oliveira (2006) seria preciso desacelerar o olhar, “O ser humano, que cada vez mais é pressionado a ver tudo mais rapidamente, dada a oferta múltipla e crescente de imagens a serem decodificadas em todas as situações cotidianas, tende a se contentar com os significados evidentes e de mais fácil visibilidade” (p. 214).

Ao final do encontro com a turma, foi percebido que aquele dia a intertextualidade ocorreu em vários momentos. Foi vista quando se discutiu sobre os conceitos, e os alunos trouxeram vários casos de apropriação e contaram como desenvolviam os seus trabalhos para a moda. Após, através de uma comparação entre três imagens distintas, foram estimulados a ir além do que de fato viam, buscando outras relações, resultando em uma produção plástica distinta do que habitualmente faziam. Por fim, o encontro, como um todo, era uma experiência intertextual, um encontro que foi antecipadamente planejado e programado, selecionando leituras e imagens, mas que se realizou visando a receber a contribuição que os alunos estavam dispostos a oferecer. A experiência vivenciada foi um processo criativo aberto e flexível que, embora tivesse momentos condutores, encontrou o seu modo de fazer enquanto foi realizado.

Com a vivência pedagógica, percebeu-se a significativa contribuição que o cruzamento de imagens, de tempos e espaços diferentes, traz para o ensino e aprendizagem, tanto da arte quanto da moda. Isto porque, a comunicação que acontece entre um produto de moda e seu observador/consumidor também ultrapassa espaços e tempos, não é fixa, daí a importância de criar, levando em consideração o pensamento em rede. Além disso, esse procedimento de leitura de imagem não se limita ao meio acadêmico, é tão significativo no ensino não-formal quanto informal. É válido dizer que qualquer pessoa é capaz de acionar um pensamento em rede, olhando para as particularidades, expandindo para o todo, até buscar outras referências em seu próprio acervo pessoal. A execução dessa experiência, que até então se encontrava no plano teórico, estimulou a busca e a relação de produções distintas, seja para a escrita de um artigo, preparação de uma aula ou, ainda, em uma conversa informal, acionando o pensar e fazer criativo e relacional.

REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- APPADURAI, Arjun. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Tradução de Agatha Bacelar. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

AZEVEDO, Anna Maria de. Apropriação e Ressignificação In: *A potência da imagem-ruína na poética do cinema*. Dissertação (mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2014.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

CONRADO, Marcelo. Arte e Direitos Autorais: os dilemas da Arte Contemporânea. In: *Dilemas da Arte Contemporânea: autoria, uso de imagens, processos de criação e outras questões*. Marcelo Conrado (Org.), 1ª Ed. Curitiba, 2018.

FILHO, Airton Jordani Jardim; OLIVEIRA, Sandra Ramalho e. *Estudos intertextuais na visualidade: uma abordagem para o ensino de Arte?* In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. Anais do 26o Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 609-622.

MACIEL, Lucas Vinicius de Carvalho. *A (in) distinção entre dialogismo e intertextualidade*. Linguagem em (Dis)curso. LemD, Tubarão, SC, v.17, n.1, p.137-151, Jan./abr. 2017.

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

RAMALHO E OLIVEIRA, S. R. Imagem também se lê. In: Silvia Zanatta da Ros; Kátia Maheirie; Andréa Vieira Zanella. (Org.). *Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência*. 1 ed. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2006, v. 11, p. 209-220.

VAZ NUNES, Fabrício. Satã e o autor. In: *Dilemas da Arte Contemporânea: autoria, uso de imagens, processos de criação e outras questões*. Marcelo Conrado (Org.) 1ª Ed. Curitiba, 2018.

MARTINS, Sérgio Regis Moreira, SANCHES, Maria Celeste F. Projetando mensagens visuais: a contribuição das ferramentas de síntese imagética no design de moda. *Estudos em Design*, Revista (on-line). Rio de Janeiro: v. 23, nº. 1, p. 108 – 117, 2015.

ZERWES, Erika (tradução). Varvara Stepanova. In: *Fotomontagem na Rússia da década de 1920*. Art Cultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 79-80 83, jan.-jun. 2008,

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

DEUTESCH GUGGENHEIM. *Edition n. 8. Workout-Suit*, 1999. Disponível em: <<http://www.deutsche-guggenheim-berlin.de/d/edition08.php>> Acesso em: 01 Nov. 2018.

LAVRENTIEV, Alexander. *Varvara Stepanova, the complete work*. Edição e tradução John E. Bowlt. Cambridge, Massachusetts: The MIT PRESS, 1988.

GOUVEIA, Maira. *Mairagens*. Disponível em: <<https://mairagouveia.tumblr.com/>> Acesso em: 05 Nov. 2018.

NAKAO, Jun. *A Costura do Invisível*. Disponível em: <<http://www.jumnakao.com/portfolios/a-costura-do-invisivel/>> Acesso em: 05 Nov. 2018.