

Criação em moda: práticas e métodos em design para corpos plurais

Creation in fashion: practices and methods in design for plural bodies

MARCIER, Luiza Ferro Costa; Mestre;

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

luizamarcier@puc-rio.br

COSTA, Carlos Eduardo Félix da; Doutor;

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

cadu@puc-rio.br

Neste artigo investigamos as noções de corpo, desenho e moda articuladas à produção de subjetividade no campo do design por meio de métodos e práticas do desenho, em especial aqueles de criação em moda. Apresentamos o desenho como ação e como campo expandido em métodos e práticas capazes de criar relações e encontros como formas de engajamento dos corpos, além de traçar e analisar conceitos relativos ao tema, recorrendo à revisão dos métodos e práticas desenvolvidos na disciplina Criação em Moda, no departamento de Artes e Design da PUC Rio, propondo que práticas que envolvem o corpo e o pensamento, e são fundamentais para uma percepção expandida do design.

Palavras-chave: Moda; Corpo; Subjetividade; Desenho.

In this article, we investigate the notions of body, design and fashion articulated to the production of subjectivity in the field of design, through methods and practices of design, especially those of creation in fashion. We present drawing as an action and as an expanded field in methods and practices capable of creating relationships and encounters as forms of engagement of bodies, tracing and analyzing concepts related to the theme, resorting to a review of the methods and practices developed in the discipline Creation in Fashion at the Department of Arts and Design PUC Rio, proposing practices that involve the body and thought are fundamental for an expanded perception of design.

Keywords: Fashion; Body; Subjectivity; Drawing

1 Laboratório de criação em moda

O método deriva do caminhar: constitui caminho, segue-o ou atravessa. A palavra método tem sua origem etimológica no grego *methodos*, em que *metá* significa “por meio de, em seguida, através” e *hodós* quer dizer “via, caminho”. No ensino e no fazer artísticos elaboramos metodologias. Contudo, há algo no método que é da ordem do inapreensível, intransferível e excepcional. Ainda que o percurso seja o mesmo, cada trajetória é particular, assim como o são os modos de andar. Por analogia, podemos pensar no que Roland Barthes (2012) escreve sobre o Texto como um “passeio em diferença”. Cada vez que entramos em uma paisagem-texto a percorremos de uma forma distinta. O método é sempre lançar-se a esse “passeio em diferença”. Já as práticas são aqui compreendidas como exercícios diários (ou quase) em uma ideia de repetição, ainda que sempre na diferença. Ao documentar certas práticas, pretendemos percebê-las como um conjunto, com dinâmicas maleáveis, capazes de imprimir um ritmo ao fazer. Em nossa pesquisa buscaremos descrever algumas diferentes formas de “preparar a caminhada”. Que mapas e materiais levar? Que ferramentas? Que roupa vestir? Que sapatos calçar?

A ideia de uma aula Laboratório de Criação em Moda surgiu em 2002, a partir de um convite do SENAC Rio. Esse momento significou traçar ideias para ensinar moda, ao mesmo tempo em que criávamos uma moda que ocuparia as passarelas “oficiais”. O curso foi elaborado para ser ministrado de forma intensiva ao longo de duas semanas, e alguns dos exercícios então desenvolvidos permanecem até hoje. Outros foram transformados ao longo do tempo. Esse primeiro curso funcionou como um ensaio premonitório do que estava por vir, traçando os passos iniciais rumo à atividade de ensino. Desde então, dois princípios fundamentais nos acompanham: (i) que todos possam ser capazes de criar moda e desenhar roupas, e (ii) que tudo (ou quase tudo) possa “virar roupa”. Sendo assim, desenvolvemos no curso o objetivo de fornecer meios de tornar a moda uma linguagem de criação acessível a cada um dos alunos, independente da sua formação.

A disciplina Criação em Moda aconteceu em três momentos, entre 2007 e 2021, no curso de graduação em Design da PUC Rio. Com nomenclaturas e códigos distintos, dela participaram mais de 200 alunos, ocupando diferentes salas e horários. Alterações e atualizações naturais dentro dos currículos acadêmicos foram feitas, mas que pouco modificaram os princípios da disciplina. Oferecida em diferentes formatos, sempre com uma característica particular às disciplinas eletivas, que acontecem como um “pacto de desejos”, diferente das disciplinas de caráter obrigatório. As classes eletivas são de escolha voluntária do estudante, enquanto as obrigatórias são aquelas que todos os alunos precisam cursar, características que podem alterar o nível de envolvimento do mesmo com as aulas.

A ideia era de que a disciplina fosse um ponto de encontro para os alunos estudarem corpo, desenho e moda. Em alguns casos recebíamos alunos de outros departamentos e se abriam à “inusitada” possibilidade de trabalhar com moda. Alunos de outras áreas como economia, arquitetura e direito, assim como das outras habilitações para além do design de moda tiveram suas trajetórias transformadas por um “saber-moda”, chegando até a atuar no setor. A disciplina funcionou como um ateliê: “lugar” de acolhimento em processo, em que a moda é o assunto.

Com essa breve tentativa de descrever nossas práticas, homenageamos algumas publicações de artistas-professores que, cada um a seu modo, buscam traduzir seus métodos em formas de ensinar, em especial Fayga Ostrower (1920-2001) e Bruno Munari (1907-1988). Também fazemos especial reverência aos processos de criação descritos por artistas, designers e estilistas nesse desafio que é registrar métodos para fazer arte. Apontamos o livro *Christian*



Lacroix: The Diary of a Collection, de Patrick Mauriès (1996), reunindo os diários de bordo do designer de moda que, em um tempo pré-internet, revelou-nos os bastidores de seu processo de criação. Lembramos também o filme *Identidade de Nós Mesmos* (título original *Notebook on cities and clothes*), de Win Wenders sobre Yohji Yamamoto (1989), que, como o próprio nome indica, é um filme-caderno de registro do processo criativo do designer e sua relação com a cidade, as pessoas, o tempo e a memória. Ao compilar e apresentar seus processos, os designers partilham com generosidade e de forma direta seus afetos, demonstrando como a criação vem de uma atenção ao cotidiano, ao que se passa, ao que se vive. Um “estado ateliê” que habita páginas e desenvolve paralelamente habilidades finas de composição, desenho, colagem, escrita.

Completando a tríade dos designers de moda, dois livros sobre o trabalho de Yves Saint Laurent, documentam uma sequência de imagens em páginas duplas, como um passeio por seu ateliê. São eles *Début –Yves Saint Laurent – 1962*, com fotografias de Pierre Boulat e texto de Laurence Benaïm (2002) e *Yves Saint Laurent: 5, Avenue Marceau, 75116, Paris France*, de David Teboul (2002). Posturas, processos, fazeres do que forma um “ateliê de moda” são ensinadas por esses filmes e livros, registros que buscam revelar o que tem por trás da magia da suspensão das passarelas. No livro de Pierre Boulat, vemos a interação de Yves Saint Laurent com a modelo em uma prova de roupa, ao aproximar para fazer retoques e se distanciar para observar o caimento da peça. O designer se move em torno do corpo e do objeto-roupa. A modelo se move para que o designer perceba o movimento da roupa. No filme de Win Wenders, vemos Yamamoto sentar-se no chão para cortar a bainha de um vestido. O desenho se dá sobre o próprio corpo da modelo, de forma viva e tridimensional. Nos cadernos de Lacroix, passeamos por todas as anotações que acompanham os croquis das roupas: os desenhos acontecem nas figuras, mas também pelo diálogo que o designer estabelece com sua própria criação por meio de notas, palavras, setas, observações, como um desenho—pensamento. Estes são exemplos que mostram a intimidade dialógica do trabalho, seja em um caderno de criação, seja no espaço-ateliê, onde o convívio com equipes, técnicas e materiais oriundos das práticas de projeto se juntam a práticas poéticas. Isso para os jovens criadores é um meio de autorização para criar seus próprios espaços poéticos, ateliês e oficinas.

Outras fontes de pesquisa nos trouxeram a ideia das listas: como transformar a vertigem do processo do criar e descrevê-la em um método. Certamente, estas listas são inúmeras e mereceriam uma pesquisa a elas destinadas. Entretanto, aqui ressaltamos quatro exemplos que ilustram esta pesquisa: (1) *Sentences on conceptual art* (1968) do artista Sol Le Witt documento que atesta que a criação não é apenas um objeto, mas tudo que orbita ao seu redor, como escritos, imagens de apoio, relações, trazendo o processo para o primeiro plano.¹; a (2) *Management Memo*, da designer Armi Ratia da marca finlandesa Marimekko², com uma lista que sugere “boas práticas” no cotidiano de projeto; (3) *The Immaculate Heart College Art*

¹ <https://www.moma.org/collection/works/146945>

² Segue a versão em inglês. O memorando original é uma página datilografia em finlandês: “MANAGEMENT MEMO/ IT'S GOOD TO REMEMBER/1. People/ 2. Ideas/ 3. Inner lighthouse/ 4. Dare to take the “blame”/ 5. No compromises under compulsion – not even then/ 6. Nimble wrist movements – gambler’s instinct/ 7. Your word is as good as your bond/ 8. Calculate carefully – act recklessly/ 9. Always keep three alternatives in hand/ 10. Talk straight, even if it is difficult/ IT'S GOOD TO AVOID/ 1. Old path/ 2. Daydreaming/ 3. “Wise counsellors”/ 4. Holidays in the sun/ 5. Inflamed obsessions/ 6. Fear of making independent decisions/ 7. Faith in rear mirrors and past opportunities/ 8. Managerial patent medicines/ 9. Forgetting people/ 10. Taking this to serious, at least yourself.”

Department Rules (1965-1968)³, da freira Corita Kent, caligrafada pelo aluno David Melkeburg, que oferecem um código de conduta complementar ao de Le Witt, traçando regras de ética humanista para a prática artística; (4) *Lista de Verbos*, de Richard Serra (1967)⁴, em que a escultura é desdoblada em ações e partituras que, seguidas rigorosamente, aportarão desdobramentos formais potencialmente estimulantes. Nesta lista de verbos, o artista traz a arte para a ação, desmistificando seu fazer e colocando a escultura também como performance. Interessante pensar que estas listas e a articulação de palavras, procedimentos e programas são contemporâneas da década de 1960 do século XX. Será que operam, portanto, como um reflexo da serialização da época: acreditar em uma ordem quase mecânica como possibilidade de descrever as ações de criação como “oper-ações”?

Outra importante referência é um diálogo de Frank Gehry com Sydney Pollack, em um documentário sobre o arquiteto intitulado *Sketches of Frank Gehry* (2006). Em uma cena, Gehry começa mostrando um desenho feito em planta e, na sequência, levanta-se e passeia pela sala mostrando uma “coleção” das maquetes dos prédios. A câmera registra as maquetes e notamos que são feitas em vários materiais e formatos: de madeira, de metal, maquete pequena, maquete média, ‘maquetão’. O arquiteto nos conta que o mais importante quando ele está projetando ou criando um prédio – no nosso caso seria uma roupa ou uma coleção – é saber que ele não está criando aquela maquete em si, mas que a maquete é mais uma ferramenta (ou um índice?) que vai, em relação, permitir projetar aquele prédio.

Frank Gehry: Nós vamos constantemente da planta ao modelo e vice-versa. Fazemos muitas plantas, aí testamos na maquete, nascem formas, nós as estudamos, percebemos oportunidades. Aí voltamos e reagrupamos para ver como funciona. É dar e receber porque se a planta não funciona lá também não funciona. [...]

Frank Gehry: Eu sempre trabalho em duas ou três escalas ao mesmo tempo. É mais realista.

Sydney Pollack: Por que mudar a escala o torna mais real?

FG: Porque na minha cabeça me faz pensar no prédio real. Eu não me enamoro com o objeto da maquete.

SP: Sim, você poderia...

FG: Poderia ser como uma joia. Isto (apontando para a maquete) poderia se tornar o objeto do desejo, o que eu não quero que aconteça (GEHRY & POLLACK, 2006⁵).

Quando transitamos entre técnicas e ferramentas, o projeto se dá na suspensão imaginária do encontro entre as diversas práticas. Estamos elaborando algo que não está ali, que ainda não é. Algo que está em outro ponto que não se fecha em uma única representação, mas é a esse outro ponto – o prédio real? – a que todas as representações podem remeter.

Na sequência dos exercícios de um curso, cada um deles toca em um ponto, trabalhando com uma variedade de práticas. Quando projetamos é importante pensar não apenas no resultado

³ <https://www.corita.org/>

⁴ <https://www.moma.org/collection/works/152793> . Acesso em: 10 fev. 2022

⁵ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=83oonypLyZQ&t=2061s> . O trecho se encontra em 18'30/19'50 do vídeo.

do exercício em si, mas nas relações entre eles. O que conseguimos “apreender” e transportar de um exercício para o outro, ou seja, de que maneira uma prática pode criar uma zona de questionamento para outras experiências. Como as práticas reverberam umas nas outras? Os exercícios vão articular linhas a partir de um centro, que é sempre um centro nosso, e trabalhar em expandir a linguagem que passa por cada um de nós. As práticas podem ser as mesmas, com enunciados iguais, mas cada pessoa responde de forma distinta. As pessoas podem ter tempos diferentes, dificuldades ou facilidades distintas. É absolutamente “normal” que o normal seja a própria variação e a diferença: a aula funciona para flexibilizar as ideias de norma.

Por outro lado, é interessante se constituir como turma, em um coletivo de diferenças e trocas. Em uma aula de criação é muito importante zelar por esse lugar de compartilhamento e de escuta do outro, em um aprendizado enquanto grupo. Em algumas ocasiões, incluímos no curso a experiência de exercícios de criação coletiva.

Aqui lançamos uma pergunta: qual a relação do tempo da disciplina com o tempo do mundo? De que modo o que acontece no mundo reverbera na criação dentro de um curso e vice-versa? Haveria um arco histórico da disciplina desde 2007? Estas perguntas mereceriam um aprofundamento, mas em linhas gerais, podemos dizer que, em 2002, partimos de um conceito de criação a partir do indivíduo, da ideia de marca e autoria e, com o avançar da prática, fomos abrindo espaço para construção de uma percepção e criação coletivas. Os tempos mudaram, e, talvez, as urgências de aprendizado também.

Nós, que seguimos esta trilha ao longo de tantos anos, apresentamos agora este breve índice afetivo de experiências partilhadas. Não se trata de redesenhar o método. Sabemos da importância do enunciado para efeitos educativos. Como enunciar? Que palavras usar? Toda vez que é necessário resumir a disciplina em um programa, esta questão se coloca. Contudo, este é um momento-lugar de enunciar de outra maneira, não como instrução, mas como síntese poética da experiência. É uma forma também de renunciar a tudo aquilo que a disciplina já foi e permitir se ampliar em algo novo

2 Descrição dos métodos e práticas

Avisamos ao leitor que aqui, precisamente neste ponto, começamos a descrição do nosso método. Um exercício elástico e poético foi necessário para conter algo que sempre se deu de maneira fluida, em camadas diversas de tempos, ações e trocas. Buscamos utilizar uma linguagem sintética, o que, muitas vezes, foi também um exercício de abstração e desapego. Como descrever um método de aula sem ter a parte principal que é a ressonância da alteridade? Recolhemos, portanto, anotações, notas, composições, miradas e índices.

2.1 Os cinco elementos: pontos de partida

O primeiro exercício consiste em perceber nosso corpo no mundo, nosso corpo como parte e extensão do mundo. A relação do nosso corpo, nossos afetos com os elementos que estão ao redor, mas que também estão dentro, reverberando na construção de nossa subjetividade, a partir daquilo que a cada dia nos afeta e nós afetamos. Um olhar, um recorte, um passeio por 05 elementos que percebemos e decidimos reunir - colher, compilar, colecionar - ainda que sem “aparente” intencionalidade. Chamamos de elementos: podem ser objetos ou podem ser algo que se tornará objeto uma vez que escolhemos, mas que antes poderia constar em outras categorias, como o vento, a luz, uma sombra - e por que não, um som, um cheiro, um gesto. Faz parte da proposta registrar de algum

modo cada um desses 05 elementos por meio de uma imagem, uma foto (Este é o enunciado com que adentramos a disciplina Criação em Moda, em 2021.1.)

Por trás do enunciado, temos em mente a frase: “tudo (ou quase tudo) pode virar roupa”. Delineamos assim o espaço-imaginário do curso – um campo, dentro do qual toda prática remete ao saber-fazer da moda e à especificidade de sua *episteme*. Do grego *episteme*, “conhecimento”, onde *epi*, é “em cima, sobre”, mais *histasthai*, “estar de pé, ficar”, como se conhecer possa ser “ficar sobre”, debruçar-se. Na etimologia, por tantas vezes, encontramos uma descrição espacial daquilo que queremos enunciar, esta intenção corpo-espacial, que é uma representação da nossa existência no mundo. Aqui a ideia era mesmo ficar de pé e desenhar ao nosso redor um espaço, onde esse campo do fazer-moda se dê e possa ser transmitido.

Ao dizermos, por exemplo, que algo nos toca de modo profundo ou apenas superficial, usamos intuitivamente imagens de espaço. Quando falamos das qualidades de um indivíduo (um ser in-divisível), como sendo aberto ao mundo ou fechado, expansivo ou introvertido, desligado, envolvente, atraente, repulsivo, distante, próximo, usamos sempre imagens de espaço. Não há outra maneira possível de conscientizar, formular e comunicar nossa experiência. Os próprios verbos que usamos para indicar o conhecimento dos fenômenos – COMPREENDER (com=junto, prender=preso), ENTENDER (en= em tender = tensão), revelam modos de ação que abrangem espaço. Igualmente, todos os prefixos dos verbos, sem exceção, têm caráter espacial, trans-por, dis-por, pro-por, su-por etc (OSTROWER, 1989, p. 31).

Começamos um trabalho de observação do nosso corpo em relação ao espaço e dirigimos nosso olhar àquilo que nos cerca. Um olhar que se expande e que fazemos passear, ao mirar “para fora”. Levantamo-nos e “vamos para o mundo”, seja no campus da universidade, seja em nossa própria casa, ou mesmo no percurso entre um e outro. Ao longo das práticas, percebemos “este fora” como uma extensão comum e parte de nós mesmos, e vice-versa. Nós somos também mundo: o mundo que há em nós e o que há de nós no mundo.

Nesse primeiro momento, escolhemos cinco elementos do nosso entorno (algo como “um pedaço do mundo”, um traço, uma coisa, uma sensação...), sem buscar explicação ou resultado.

Também, os elementos escolhidos podem ser fotografias. Nesse caso, sabemos que a própria imagem fotográfica se torna ela mesma um novo elemento. Não há neutralidade nem transparência na imagem. Tudo aquilo que nela acontece passa a configurar esse novo elemento, como, por exemplo, a maneira como a foto é enquadrada. As fotografias nos trazem a possibilidade de ver de perto ou de longe, de estabelecer relações de espaço e de planos com o corpo e o olhar.

O uso de fotos em preto e branco é sugerido para marcar a questão da forma. A intenção é equalizar no simples e reduzir variáveis. No preto e branco podemos ver com mais contraste e notar as linhas de uma forma mais presente.

Caso os alunos já queiram trazer o assunto “cor”, também é possível. Não há uma regra pré-estabelecida como algo incontornável. Por mais que tenhamos um enunciado, ele pode ser sempre ampliado e aproveitar a diferença de abordagem para demonstrar outros entendimentos e caminhos. Em uma aula de criação, incluímos a todo tempo as contingências e acasos.

Muitas vezes, alunos chegam com mais de cinco imagens para ajudar a escolher. Mas como ensinar ao aluno o princípio da escolha? Afinal, que princípios seriam esses? Sem dúvida, existe o princípio relacional entre as imagens: elas precisam ser articuladas como conjunto.

Começamos simplesmente por organizar as imagens, seja sob uma superfície – mesa, parede, chão – ou digitalmente, em qualquer programa de computador, com o objetivo de criar um “espaço” onde possamos estabelecer relações entre os elementos e suas imagens. Ao testar aproximá-las e distanciá-las e buscar relações de semelhança e dissemelhança formal entre elas criamos ritmo, cadência, partituras. Imaginamos linhas invisíveis entre os elementos criando uniões e separações. Deixamos operar quase um campo magnético entre as imagens.

Poderíamos pensar também em outras relações a se estabelecer: pelo significado, pelo sentido, pela semântica, mas priorizamos o exercício da forma. Trabalhar a “forma” como “significante” aberto, sem procurar “preenchê-la” com um significado imediato, abrindo espaço a outras possíveis interpretações sutis, para além daqueles já dados no mundo, como quando Roland Barthes (2005) fala a Antonioni:

você trabalha para tornar sutil o sentido daquilo que o homem diz, conta, vê ou sente, e essa sutileza de sentido, essa convicção de que o sentido não para grosseiramente na coisa dita, mas vai indo cada vez mais longe, fascinado pelo extra-sentido, é a convicção, creio, de todos os artistas cujo objeto não é esta ou aquela técnica, mas um fenômeno estranho, a vibração. O objeto representado vibra, em detrimento do dogma. Penso nessas palavras do pintor Braque: “O quadro está acabado quando apagou a ideia.” (p. 245).

A partir dos elementos reunidos, uma livre associação de ideias é iniciada, enunciando palavras, em uma compreensão coletiva da turma, como um exercício de “leitura” relacional dos elementos. Os objetos-elementos são postos em relação, estabelecendo parâmetros para qualquer interpretação ou análise, do tipo “mais arredondado”, “mais agudo”, “mais macio”, “mais rígido”, “mais leve”, “mais pesado”.

Pedimos ao grupo que fale, para que essa associação palavra-imagem passe pelo olhar-leitura do outro, e não preceda a escolha primeira dos elementos. Buscamos palavras que funcionem como aberturas, conexões, elos, construindo redes maleáveis de entendimento. Idas e vindas entre imagem e palavra estruturam a prática, buscando ampliar o processo de escuta para transitar entre elas. Muitas vezes os comentários funcionam em fluxo como uma “anamnese das imagens”.

Aproximamo-nos da materialidade do mundo, ao calibrar e “descalibrar”, deslocar ou focalizar o olhar e a percepção. Esta primeira análise dos elementos é uma forma de avançar para além das ideias pré-concebidas. Ver as diferenças é algo fundamental para uma análise imagética.

Figura 1: Fotos dos 5 elementos (2021)



Fonte: Fotos por Ana Beatriz Magno.

Ao observar a imagem da grade, a aluna diz que a escolheu por conta das sombras ao fundo, revelando uma delicadeza da percepção e do olhar. Ainda que as linhas retas sejam a tônica, a aluna nos faz mergulhar até a sombra do fundo, conduz nosso olhar a um percurso interno à imagem, uma viagem a essa outra dimensão que já estava lá presente. Isto é um exercício de inteligência visual – troca e diálogo – pensamento sobre o olhar e olhar sobre o pensamento. Para além da imagem, há sempre outra possibilidade de imagem.

Figura 2: Elementos organizados sobre manequim (2020).



Fonte: Foto por João Gabriel Luz.

A ordenação e a maneira como são dispostos “de volta ao mundo” delimitam tanto um discurso quanto um campo de visão. Ao imprimir e colocar as fotos sobre o manequim, o aluno “instala” as imagens e traz de forma mais explícita a questão do corpo. Já ao escolher organizar as imagens em uma parede ou em uma mesa, estabelecemos diferentes tipos de relação, bem como a escala das imagens gera possibilidades variadas. O corpo sempre presente nestas escolhas, ainda que não seja percebido.

2.2 Desenhos de observação dos elementos

O desenho de observação é um desenho estruturante, em que tentamos seguir as formas visíveis em uma escala que faz a mediação entre nosso olho e o objeto. Reconhecemos traços e geometrias: a estrutura daquilo que estamos desenhando. O traçado é um trabalho de aproximação do objeto, em que nos encontramos com o elemento desenhado.

É um exercício de observar e descrever, “leitura” em linhas e traços desses elementos. Ainda não estamos buscando o gesto largo da representação em uma ação de movimento. Estamos em busca de uma descrição – ato simples, breve, leve, minucioso, próximo e passível de se conectar ou sobrepor com outras descrições. Esta descrição nunca é única, ela é aberta e se dá em processo, reunindo, ainda que mentalmente, desenho sobre desenho.

Desenhar não é preciso. E é na continuidade da alteração, na constante mudança, que o desenho se dá. Todo desenho é um risco, um acontecimento. Desenhar é uma forma de ativar nosso pensamento tentacular (HARAWAY, 2016) no sentido de um pensar que vai tateando, tentando, sentindo... até se formalizar, formar e dar forma.

Ao se retrair uma linha, ela é sempre modificada. A modificação pode ser muito ligeira, mas não deixa de ocorrer. [...] Nunca a linha seria exatamente a mesma. Aparecem ênfases que antes não existiam. [...] Nesse sentido, as linhas poderiam ser comparadas a palavras ditas por alguém, ou a gestos. Por mais que se quisesse, nunca essas palavras ou gestos se repetiriam – são únicos, no fluir do tempo e no espaço (OSTROWER, 1989, pp. 31-32).

A proposta é fazer um desenho para cada um dos elementos e compor uma cadênci: 1, 2, 3, 4 e 5. Pode ser que, eventualmente, para um dos elementos, façamos mais de um desenho, porque algo nos interessou mais no estudo deste elemento em especial. Com o exercício de desenhar, vamos “soltando à mão” em percursos que imaginam formas de vestir o corpo. Adentramos também numa outra geometria, que é a da relação do olhar com aquilo que imprimimos com nossa mão, nosso gesto.

2.3 Desenho expandido: corpo e espaço em ateliê

Para criar moda, exercitar a relação do corpo com o espaço é fundamental. Ao tomar consciência da geografia onde nos localizamos, imaginamos o corpo a ser vestido em movimento. Do gesto do corpo àquele que imprimimos ao desenho, estamos à procura de traços no ar que possam ser traduzidos em ideia de roupa. Além da dimensão da escala do corpo humano, o que buscamos é captar e traduzir movimento, traço, ritmo, pulsação. Observamos as linhas espaciais – verticais, horizontais, diagonais. Percebemos na geografia e geometria da paisagem. Sensorialmente, da rigidez da parede à superfície do chão, ao perceber as qualidades desse lugar que ocupamos e por onde transitamos, vestimo-nos de uma experiência estética.

O desenho expandido é uma forma de chegar à moda como uma construção corpo-espacial. Nele, o desenho se coloca como ação, o corpo em relação com o espaço. Para isso, empreendemos uma série de operações: levantar-se; “soltar” o traço; fazer o desenho transitar em sua relação com o corpo. Quanto ao traço em si, podemos ampliar, reduzir, girar, refletir, cortar, unir, duplicar, repetir, sobrepor etc.

Não somos mais o ponto fixo de desenhistas debruçados sobre a mesa, mas todo nosso corpo entra na dança. A escala é alterada e passa a ser aquela do nosso próprio corpo ou de um corpo projetado. O desenho é feito de pé, ocupando a parede; ou no chão, se estendendo sobre uma larga superfície. Podemos nos distanciar ou nos aproximar, entrando no transe do grafar. A relação com o olhar, com o material, com o entorno se transforma. Todo o espaço pode ser ocupado nessa “dança-desenho”: desenhos imaginados no espaço.

Uma das premissas para uma aula-ateliê é a construção de um espaço para realizar as atividades. Construir este espaço é permitir um lugar de transformar-se. Para Fayga Ostrower (1989):

Através da nossa sensação de estarmos contidos num espaço e de o contermos dentro de nós, de o ocuparmos e o transformos, de nele nos desequilibrarmos e reequilibrarmos para viver, o espaço é vivência básica para todos os seres humanos. Além disso, o espaço constitui o único mediador que temos entre nossa experiência subjetiva e a conscientização dessa experiência. Tudo aquilo que nos afeta intimamente em termos de vida precisa assumir uma imagem espacial para poder chegar ao nosso consciente. (p. 31).

Desenhar corpo-espacô nos faz “sentir-pensar” o estar-no-mundo. Desenvolvemos meios para interagir com o ambiente – não apenas com um mundo que está em volta, mas com a ideia do mundo em nós. Assim, relacionamos corpo e mundo e reiteramos as percepções de *continuum*. Desenhar grande é tomar corpo, ganhar espaço, envolver-se em desenho.

E imaginamos: como seria esse elemento se ele fosse vestível? Como podemos vestir nosso corpo com esse elemento? Que linhas são essas, que forças são essas, que interações são essas, que projetando esse elemento sobre um corpo permitem constituir ideias de roupas? Que transformação é essa, que podemos propor para esses corpos a partir de tudo aquilo que observamos no mundo?

Ao lado da superfície utilizada, posicionamos as fotos dos elementos e os desenhos de observação realizados como pontos de partida para este desenho expandido, como se estivéssemos soltando os traços destes desenhos e imagens no espaço. Imersos em um mundo de desenhos projetados, imaginamos linhas, pontos, planos, traços, gestos em forma de roupa.

Como materiais, o exercício requer uma superfície maior do que o A3. Pode se utilizar folhas emendas, até um ponto em que se consiga estabelecer uma relação proporcional do nosso corpo com essa superfície. São apropriadas ferramentas ou instrumentos que ampliem a dimensão do traço em uma nova escala, preferencialmente em uma única cor. A escolha da matéria é também uma escolha de linguagem: o nanquim traz uma textura mais “aquática”: a da gouache é mais “densa”; o carvão mais “poroso”. Na criação, o acaso participa. As manchas eventuais podem ser absorvidas nos processos.

Figura 4: Desenhos expandidos na parede do quarto (2020).



Fonte: Foto por Larissa Santos.

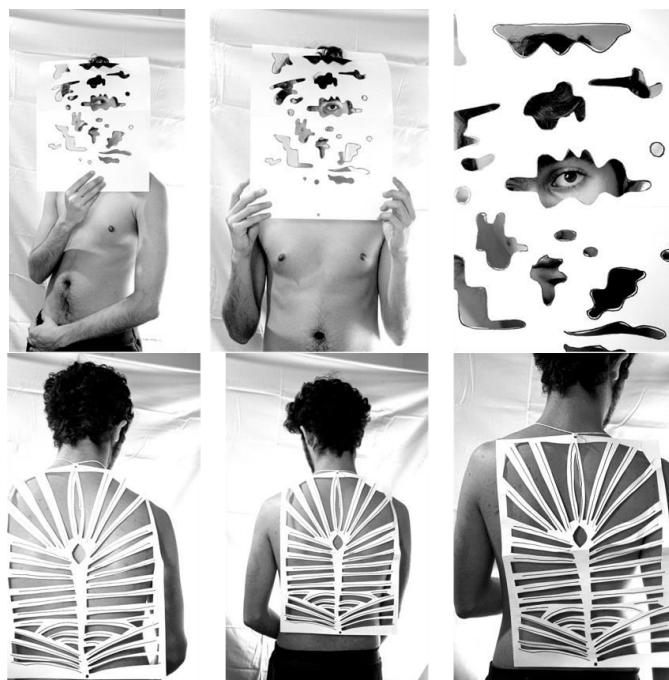
Não é necessário ter a intenção de fazer roupa para começar, basta abrir espaço para o acaso nos encontrar e o desenho “encontrar o corpo”. No entanto, é provável que algumas formas desenhadas remetam a imagens de roupas, fazendo-nos pressentir um corpo, em uma

miríade-miragem de desenhos de roupa. A prática do desenho expandido é um meio de projetar um corpo ainda porvir.

Neste espaço ampliado, a passagem do desenho para a roupa como um desenho de corpo é o cerne deste trabalho. Durante o exercício, é possível retirar o desenho da parede ou do chão, aproximá-lo do nosso corpo ou de um manequim e manipulá-lo para perceber como funciona em relação ao corpo, compreendendo proporções, sua materialidade e criando formas em relação.

Ainda que seja um grande exercício de imaginação, não buscamos fazer uma roupa como se a pessoa estivesse fantasiada de “moita” ou vestida de “grade”, para dar exemplo de alguns possíveis elementos escolhidos. Busca-se o que tem de estrutura e ritmo, de organização e movimento nesses elementos que possa ser traduzido em roupa. A intenção é despertar a centelha criativa do traço, em práticas simples que ampliam a imaginação do corpo para além de uma realidade bidimensional frente e costas, construindo linhas capazes de articular o corpo em relação com o espaço. Pensar o corpo como e em campo ampliado (KRAUSS, 1984), em que o desenho abre possibilidades para uma criação mais plural.

Figura 5: Desenhos expandidos sobre o corpo (2020).



Fonte: Fotos por João Gabriel Luz.

2.4 *Croquis: desenhos-desejo em coleção*

Os *croquis* figuram desenhos-desejos de ser. A palavra significa esboço, rascunho, desenho rápido, nos desobrigando de qualquer intenção de completude ou produção ideal e perfeita. Um *croqui* é um gesto de vir a ser, uma aspiração. Nas práticas de desenvolvimento de coleção trabalhamos essa intenção do gesto, seus movimentos, seu ritmo, seguindo por onde o sentido desliza para produzir símbolos, signos, sinais. Os *croquis*, de modo relacional, são organizados em forma de “coleção”.

A coleção é um conceito próprio à moda: produção de “coisas” em relação. A prática de desenhar uma coleção se dá entre trânsitos, operações e cadências: proporções e

desproporções, desenhos a partir de revistas, colagens com corpo, colagens sem corpo, *moulage*... uma série de exercícios compõe o percurso de criar a coleção. Por esses trajetos, ela acontece na formação de conjuntos, reunindo as partes – cada um dos desenhos – ao todo, que é a coleção em si. Para chegar a um projeto de coleção é importante movimentar-se entre técnicas e ferramentas, articulando a visualização em uma totalidade plural inventada.

Vistos em conjunto, nomeamos os desenhos *line-up*: um discurso que se constitui a partir da ordenação das partes; uma sequência de imagens-roupa que produz uma ideia de continuidade em movimento. Buscamos estabelecer inter-relações, observando o espaçamento entre as peças e criando intervalos, respiros. Em um desfile, a vibração por proximidade entre uma roupa e outra produz uma sensação de imagem em suspensão. Quando projetamos moda, os *croquis* denotam soluções materiais em forma de roupa: texturas, cores, caimentos, mas criam também uma materialidade outra, que é a imagem da roupa sobre o corpo que, em conjunto, opera uma atmosfera.

Utilizamos diversas técnicas para produzir *croquis* e, em todas elas, a pergunta de fundo é que corpos são estes para que estamos projetando. Cada forma de *croquis* é uma forma de encenar um desenho-desejo de roupa, mas também um desejo de corpo. Cada técnica de fazer *croquis* vai nos confrontar com um aspecto material que produz possibilidades de linguagem em diferentes entradas para se pensar-criar roupas.

Um dos métodos utilizados é desenhar a partir de imagens de revistas. Ao selecionar corpos vestidos nas publicações de moda, entramos em contato com um certo “espírito da moda”. Nas páginas de revista são impressos desenhos-desejos de corpos em um momento e local determinados: a *Vogue* de cada época e lugar é diferente da *Vogue* de agora. Ao desenhar por sobre as imagens “consagradas” nas páginas da moda, produzimos espaços de deslizamento e transgressão, e propomos “outros corpos” possíveis.

Figura 6: Exemplo de desenhos de traço feitos a partir de revista (2019).

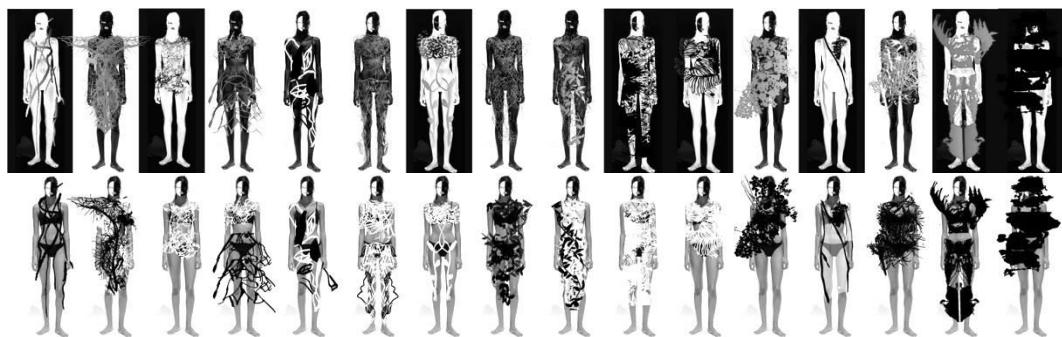


Fonte: Julia Roliz.

Do exercício dos 5 elementos ao desenho expandido, passando pelo desenho de observação, perguntamos: como podemos vestir esses elementos? Como um mundo dos elementos se mistura a um mundo roupa? Como imaginar esses elementos em uma dimensão corpórea?

Virar de cabeça pra baixo, de lado, ampliar, reduzir etc.: um mesmo traço de um dos elementos pode girar em torno do corpo, ser ampliado até vestir dois corpos ou mesmo ser alongado alterando sua proporção de “blusa” para “vestido”. Em relação a uma figura dada como base, é possível fazer vários desenhos de um mesmo elemento percebendo como a forma se coloca em movimento. Ao construir um *line-up* desdobrando uma forma, produzimos uma sequência, como as cenas das fotografias de Edward Muybridge, ou mesmo fotogramas do cinema, movimento composto e decomposto pela sobreposição de imagens. Em todas essas operações as formas passeiam sobre o corpo, ainda que muitas vezes os trânsitos se deem mentalmente, como se desenhássemos ideias.

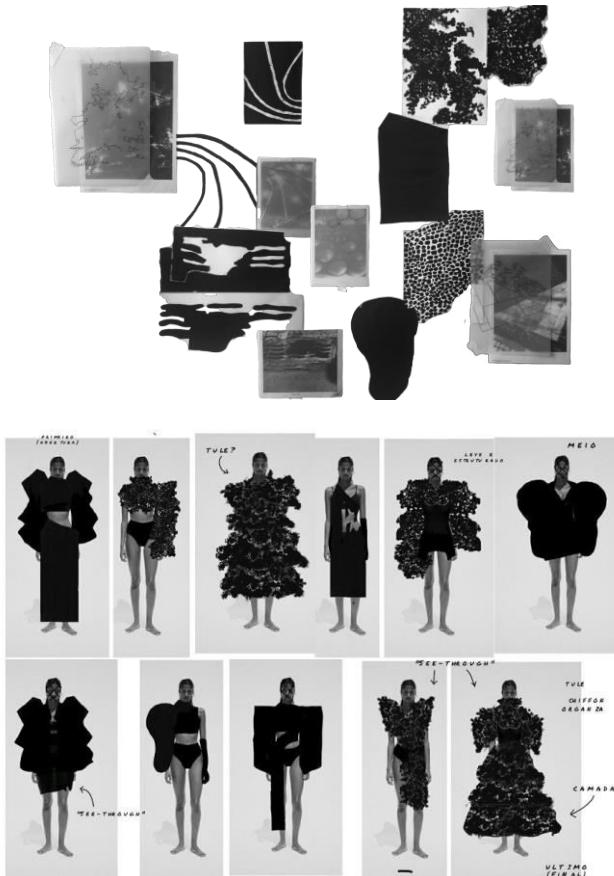
Figura 7: Estudos de *line-up* a partir de formas do desenho expandido (2020).



Fonte: Larissa Santos.

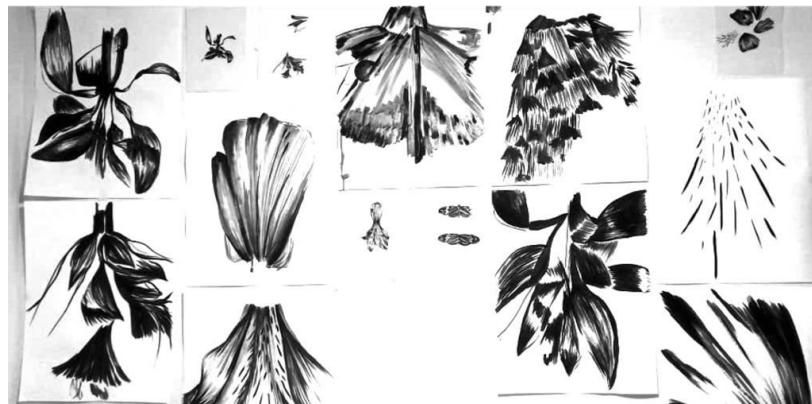
Outro método fundamental é o desenho-colagem. Para realizá-lo, escolhemos fotografias da figura humana como base. A escolha da imagem da figura humana é um passo importante do método, pois define um corpo a se projetar para desenvolver a coleção. Corpos femininos, não-femininos, masculinos, corpos trans, corpos magros, corpos gordos, corpos altos, corpos baixos... corpos plurais. As colagens sobre estes corpos-imagéticos articulam um duplo plano de entendimento: o da figura humana e o da roupa como imagem. Ambos se colocam em relação, projetando outros corpos sobre corpos já dados e exercitando os princípios discursivos de ordenação para criar a ideia de uma coleção.

Figura 8: Desenhos-colagem (2020).



Fonte: Ana Luiza Lima.

Figura 9: Desenhos de observação / desenhos expandidos / desenhos-colagem (2021).



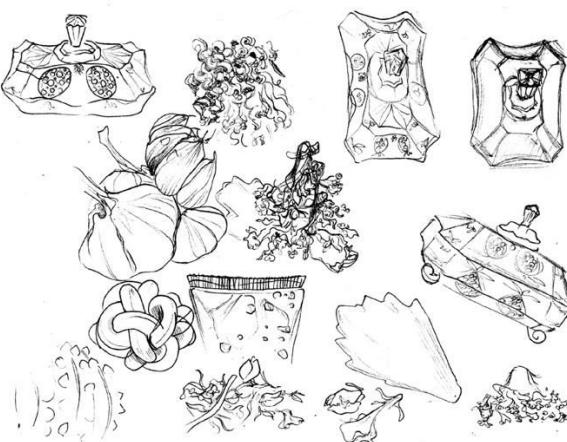
Fonte: Keren Jacintho.

Figura 10: Desenhos de observação / desenhos expandidos / desenhos-colagem (2021).



Fonte: Keren Jacintho.

Figura 11: Desenhos de observação /desenhos expandidos / desenhos-colagem (2021).





Fonte: Giovanna Bilotta.

Mais um método utilizado, as “colagens sem corpo” surgiram do acaso das práticas de ateliê. Em 2002, ao final de um dia de trabalho para as pranchas de referência de uma coleção, íamos jogar no lixo as sobras de recortes da revista. Quando viramos por acaso um dos recortes, surpreendemos-nos com um trecho de imagem de uma asa de borboleta, que tinha a forma “perfeita” de um vestido. Colamos este “vestido borboleta” sobre um papel branco vertical. E esse vestido acabou se tornando uma peça pintada em seda em uma coleção apresentada em uma semana de moda.

O papel na vertical facilita a visualização do corpo, criando uma operação “gestáltica” da ideia de roupa ou de vestido. Mesmo sem ter nenhuma representação do corpo, ele está ali imaginado no e sob o vestido, subentendido. O exercício de “colagem sem corpo” desenvolve a habilidade de ver rápido e potencializa a acuidade visual para associar formas.

Também, revela-nos a importância do momento de arrumação do espaço do trabalho como parte da criação. Projetar, afinal, é também um encontro fortuito com a forma, um cintilar. Lembramos aqui Fayga Ostrower (2013) sobre este momento de arrumação de ateliê:

[...] após imprimir minhas gravuras, faço sempre a limpeza das matrizes. [...] Faço isso há anos. Mas um belo dia parei no meio da limpeza. Entre as dobras dos jornais amassados e cobertos de verdadeira lamaceira, de repente saltou-me aos olhos uma mancha cintilante de cor, como se fosse um leque que se abria diante de mim. Era fascinante! Fiquei olhando para ela. Não que na hora eu ainda pudesse fazer algo de concreto com essa forma, salvando-a da sujeira e do lixo em que se encontrava. Joguei tudo fora. Mas a mancha, eu a tinha visto (p. 21).

Figura 12: Desenhos-colagem “sem corpo” (2021).



Fonte: Mariana Mazza.

Finalmente, mais um método utilizado para realizar os *croquis* de uma coleção é o desenho vetorial no computador. Além da possibilidade de articular as imagens em conjunto, pressuposto de toda coleção, os desenhos em curvas permitem desenvolver a capacidade de síntese imagética por conta de sua linguagem de desenhos vetoriais. Com o *mouse* e a ferramenta da “caneta” criamos pontos em sequência e estendemo-los em linhas e curvas, sentindo a materialidade do traço, até chegar a objetos fechados desenhados a partir de um ponto. A possibilidade de *copy paste*, *bring to front*, *zoom in*, *zoom out* e diversos outros comandos permitem a criação de um desenho a todo tempo aberto em processo. Se utilizamos o programa com a sensibilidade de uma ação corpórea, conseguimos ver projetadas na tela várias combinações possíveis. Depois de minimamente aprender as bases técnicas, a experimentação de formas ganha fluidez, possibilitando um deslizamento entre linhas, planos, cores e até estampas. Como o ato de desenhar é maleável, muitas vezes os “problemas” ou “falhas” dos desenhos podem virar ideias de roupas.

2.5 *Moulage* como desenho tridimensional

Se a modelagem plana traduz as curvas do corpo em geometria, como uma engenharia da moda, a *moulage* é a técnica de modelagem que, ao nos aproximar do corpo, faz-nos desenhar com ele. A *moulage* é um modo de desenhar tridimensionalmente sobre o corpo: envelopando-o, dobrando e desdobrando o tecido sobre ele, criando superfícies, alisando-as ou enrugando-as, encontrando o fio do tecido, ajustando ou afastando o tecido ao corpo. Esta técnica guarda a propriedade etérea do saber-fazer moda.

O que se coloca a todo tempo é a relação espacial que se permite construir no ar sobre o corpo, lidando com duas materialidades móveis: o corpo e o tecido, ambos com suas curvas e maleabilidades, seus pesos e levezas, onde a gravidade entra no jogo, estabelecendo desenhos possíveis a partir da tensão entre suspensão e caimento.

Observar a criação de uma roupa a partir do morim sobre um manequim com a técnica da *moulage* é ver desenhar no ar: coreografia de corpos, planos e matéria. A observação da prática da professora Lena Santana, como colaboração no curso de graduação de design da PUC Rio nos inspirou a incluir o *moulage* não apenas como uma técnica de execução da roupa, mas como uma prática de criação de ideias vestíveis.

Por trás da construção de uma roupa, notamos a particularidade deste objeto projetado, que só se realiza e completa como tal quando vestido ou portado. Fora do corpo, o objeto-roupa tende a se desestruturar e se configurar em outras formas. Ao ser projetado, ele precisa conter em si o oco que será o espaço do corpo. Assim, na moda, projetamos não apenas a superfície de fora, mas também a superfície de dentro – aquela que, no avesso, abrigará nossos corpos. A construção da roupa se dá entre trânsitos: do corpo ao desenho, do desenho ao corpo, para finalmente se dar enquanto objeto-roupa, vestir corpos e tornar-se moda.

Figura 13: Professora Lena Santana em exercício de *moulage*.



Fonte: Fotos acervo pessoal

2.6 Métodos de compilação

Em nossas práticas, utilizamos métodos que podemos chamar de compilação. Formas de compilar são maneiras de fundar espaços para a atividade artística, com possibilidades de recuos e entradas, ritmos e cadências: um exercício de dentro e fora, fundamental ao processo de visualização das ideias.

As paredes funcionam como extensões onde é possível reunir os processos da coleção. Ao planificar nosso campo de visão e exteriorizar aquilo que se passa nos fluxos da criação, permitimos uma visão à distância, na qual podemos recuar ou se aproximar daquilo sobre o que estamos trabalhando. Imagens, desenhos, anotações se configuram em mapas, registros do jogo do fazer ou lembretes de algo que ainda está por vir: uma forma de reunir e fixar os trânsitos entre as diversas técnicas utilizadas no processo criativo. Na parede, delineamos a paisagem de nossos processos e percursos. Neste encontro, percebemos limites, contornos e bordas do nosso espaço.

As formas de compilação são maneiras de organizar o pensamento, partindo de uma inteligência visual outra: associativa, intuitiva e que se dá espacialmente. Essa organização tem um fim que não é em si mesmo, mas ao materializar percursos mentais, amplia o campo de conexão entre pensamento e ação.

Figura 14: Apresentação de uma coleção (2017).



Fonte: Amanda Milliet.

Dentre todas as formas de compilar, a colagem se abre como o “misterioso” espaço da relação. O que conta não é a quantidade de imagens, nem mesmo a sua tipologia, mas como coabitam em um plano, pondo-se e compondo-se em relação. Local dos encontros improváveis, a colagem está no “em” do encontro, “en-quanto” encontro somos capazes de habitar: lugar da mistura, deslocamento, justaposição. Prática cara aos movimentos da vanguarda europeia do século XX, dos cubistas, dadaístas e surrealistas ao movimento pop americano, a colagem se entrinhou de tal modo em nossa existência que nosso pensamento funciona “em colagem”. Todo *desktop de personal computer* é uma colagem multidimensional de várias portas: combinações surpreendentes, sobreposições de arquivos, imagens transitáveis, deslocamento de significantes.

A ideia de um *moodboard* como uma “imagem imaginada” nos surgiu em uma oficina de figurinos como princípio de uma criação coletiva em que cada um dos atores-bailarinos descrevia em libras seus desejos de roupa, traduzidos por nós em palavras e imagens. O *moodboard* – prancha climática – é uma paisagem que remete a um “dentro” intuitivo e que, muitas vezes, por meio de palavras, não conseguimos acessar diretamente.

Em um mundo da primazia do olhar, aprender a selecionar e articular imagens torna-se fundamental. A prancha “colagem-paisagem” opera como uma radiografia do nosso tempo, um campo-colagem expandido de associações livres, a partir do filtro de cada designer-autor. Como toda a parte que ilumina e remete ao todo, a colagem é metonímia e um dos princípios de a moda operar a criação. Remeter o inusitado de uma parte à outra, transladar temporalidades, retraçar formas fazem da moda um universo-colagem em potencial.

Figura 15: *Moodboard JÁ* (2021).



Fonte: Julia Roliz & Luiza Marcier.

Quando se trata de um projeto mais longo, o designer pode utilizar práticas de colagem durante todo o processo, criando camadas de entendimento e planos de aberturas. É o caso do *sketchbook* ou diário de bordo, que funciona como um diário do “corpo subjetivo” do designer, espécie de cartografia imagética. Ainda que o objetivo aparente seja reunir técnicas, ideias e processos para desenvolver uma coleção de moda, seu gesto de compilar é uma viagem subjetiva pelas perambulações do olhar, das sensações, dos pensamentos, em entrelaçamentos do fazer e do pensar.

O livro *Christian Lacroix: The Diary of a collection* (MAURIÈS, 1996) é um exemplo de um processo de “viagem interior” registrado no “fora” de um caderno. Ele é um método no sentido em que reúne em um “lugar-caderno” um caminho muitas vezes errante e em deriva; e é uma prática, pois, para fazer sentido, precisa estar inserido no dia a dia do designer. Os diários de bordo ou *sketchbooks* têm a intenção de reunir e compilar ideias flutuantes de uma coleção, mas, de certo modo, revelam os bastidores e entrelaçamentos do processo criativo.

A prática da compilação não se dá apenas no espaço designado ao trabalho de projetação – prancha, papel de um determinado formato ou nas paredes do ateliê, mas se estende a todo trajeto que o próprio designer faz. Ao caminhar pela cidade e se mover enquanto corpo em seu estar-no-mundo, o designer “abre sua antena da imaginação” e passa a ser um coletor de imagens que despertam sua atenção. A moda opera nessa costura espacial e temporal de imagens inusitadas em uma remissão constante por metonímia e metáfora. Se o *moodboard* funciona como um instantâneo do tempo, por meio do filtro de cada designer-autor, o diário de bordo ou *sketchbook* apresenta as colagens como fluxo espaço-temporal: a subjetividade da passagem dos dias condensadas nas páginas de um espaço-esboço-caderno.

Figura 16: Páginas dos diários de coleção de Christian Lacroix no livro *The Diary of a Collection*, de Patrick Mauriès (1996).



Fonte: Acervo pessoal.

3 Considerações finais

Quando o próprio espaço de ensinar é uma prática de invenção, os princípios de um curso transbordam a disciplina. Com o Laboratório de Criação em Moda não foi diferente. Na aula de criação, a prática se revelou como um meio de exercitar o comum e, ao mesmo tempo, ampliar singularidades. Buscamos observar a diversidade dos trabalhos, colocá-los em relação e, ainda assim (e sobretudo), estabelecer comuns possíveis. A atividade artística oscila nesse lugar entre o particular e o geral, à procura de uma singularidade plural. Um desdobramento vivenciado foi criar espaços de partilha, iniciando práticas de construções de coleções coletivas.

Figura 17: Coleção coletiva, Turma de 2019.



Fonte: Foto acervo pessoal

Depois, com a multiplicação de ferramentas virtuais, interessou-nos pensar a prática investigativa diante de um lugar-máquina que continuamente se modifica, e propor a abertura dos métodos e práticas a processos digitais, ampliando a questão do corpo e da moda em experimentos com *wearables*, *softwares* etc., em parceria com o LIFE, laboratório supervisionado pelo Prof. Dr. João Bonelli. Graças a um grupo de alunos interessados, expandimos continuamente nossas “realidades virtuais”.

Finalmente, nossa prática permeou também os projetos finais em design ao longo destes anos. Muitos exercícios acima descritos foram incorporados a disciplinas de projeto. Também, notamos como alguns alunos que haviam cursado Criação em Moda traziam seus aprendizados para os projetos, inserindo-os de forma plástica. Em seu projeto *Muta* (2020), Olivia Lodi transita pelas práticas e métodos possibilitando que corporeidades não tradicionais possam ser imaginadas.

Todos estes desdobramentos reiteram nossa hipótese de pesquisa de que quanto mais os alunos de design estiverem em contato com as práticas de design de moda, mais eles serão capazes de entender-se e projetar para corporeidades mais plurais e inclusivas. Nossa trabalho tem sido perceber como métodos e práticas da criação em moda podem contribuir para o campo do design de forma geral e abrangente, na ampliação do entendimento de nossos corpos no mundo.

Figura 18: Processos de criação de Olivia Lodi para coleção MUTA, 2021.





Fonte: Olivia Lodi e fotos por Igor Furtado.

4 Referências

- BARTHES, Roland. **Inéditos Vol. 3 – imagem e moda**. São Paulo: Martins Fontes. 2005.
- _____. Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BENAÏM, Laurence ; BOULAT, Pierre. **Début**. Yves Saint Laurent – 1962. New York: Harry N. Abrams, 2002.
- HARAWAY, Donna. **Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene**. Durham and London: Duke University, 2016.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). **Revista Semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil**, n. 1, Rio de janeiro: PUC-Rio, 1984.
- MAURIÈS, Patrick. **Christian Lacroix: the diary of a collection**. New York: Simon and Schuster editions, 1996.
- MUNARI, Bruno. **Design e comunicação visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- NOTEBOOK on Cities and Clothes. Direção de Wim Wenders. Axiom Filmes, 1989.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- _____. **Universos da arte**. 2.ed. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- _____. **Acasos da criação artística**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- SERRA, Richard. **Escritos e entrevistas: 1967-2013**. Rio de Janeiro: IMS, 2014.
- SKETCHES of Frank Gehry. Direção de Sidney Pollack. Produção de Ultan Guilfoyle. Sony Pictures Classic, 2006.
- SUHONEN, Pekka (ed.) **Phenomenon Marimekko**. Finland: Marimekko Oy, 2004.
- TEBOUL, David. **Yves Saint Laurent**: 5, Avenue Marceau, 75116, Paris France. New York: Harry N. Abrams, 2002.