

PLANO FRONTAL: IMAGEM E REPRESENTAÇÃO NO CAMPO DO DESIGN DE MODA

João Dalla Rosa Júnior²

Faculdade SENAI CETIQT e Faculdade CESGRANRIO

RESUMO: O artigo apresenta um debate sobre a planificação e a frontalidade como qualidades das imagens e das representações empregadas no campo da moda. O objetivo do artigo é analisar os desenhos realizados por alunos de um curso superior de design de moda e refletir sobre a relação estabelecida entre a planificação e a frontalidade dos desenhos e o modo de produção do design. A metodologia adotada no estudo se pauta pela análise visual acompanhada do trabalho de interpretação dos objetos de pesquisa. Por meio do cruzamento de referências bibliográficas e de materiais oriundos da prática do design de moda, como fichas-técnicas e procedimentos de modelagem, as características são compreendidas sob o aspecto do olhar dos alunos, como indícios que atestam limitações do modelo industrial na formação dos agentes e em sua atuação profissional.

PALAVRAS-CHAVE: Design de moda; Imagem; Representação; Planificação; Frontalidade.

ABSTRACT: The article presents a debate about the planning and the frontality as qualities of the images and the representations used in the field of fashion. The aim of this article is to analyze students' drawings from a higher education course in fashion design and to think about the relation between the planning and the frontality of the designs and the mode of production of the fashion design. The methodology is based on the visual analysis and the procedure of interpretation of the research objects. The characteristics of planning and frontality are understood through the cross-referencing of bibliographical and materials from the practice of fashion design, such as technical fiches and patterns procedures. In the way of the definition of the students' gaze, these characteristics become evidences that attest to the limitations of the industrial model in the formation of the agents and in their professional performance.

KEYWORDS: Fashion Design; Image; Representation; Planning; Frontality.

² Professor nas faculdades SENAI CETIQT e CESGRANRIO. Doutor em Design pela PUC-Rio. Contato: joaodrjr@yahoo.com.br

Introdução

Como professor e pesquisador no campo do design de moda, minha atuação se pauta pela compreensão da formação do olhar dos designers, o que pode ser definido como parte do seu *habitus* (BOURDIEU, 2009a), isto é, as disposições incorporadas socialmente pelos agentes de um campo social. Essas disposições se configuram como estruturas mentais de percepção, que podem ser conscientes ou inconscientes, e que permitem a interação aos agentes no funcionamento do campo. Como essas disposições são apreendidas em espaços de formação e aprendizagem, sejam eles formais, não-formais ou informais, a escola e/ou a faculdade desempenham papel de destaque na construção do olhar, já que organizam disciplinarmente conteúdos e provocam experiências que se tornam os modelos das possibilidades de ação dos sujeitos (BOURDIEU, 2003; HERNÁNDEZ, 2011).

Por este motivo, durante minha pesquisa de doutoramento (ROSA JÚNIOR, 2017), sistematizei algumas experiências em sala de aula para investigar os aspectos da formação do olhar dos designers de moda. Assim, conduzi minhas questões de pesquisa pelos pressupostos dos estudos da Cultura Visual justamente pela atenção dada ao olhar como objeto de estudo, cujo sentido cultural se estabelece pelas ações pedagógicas motivadas pela educação. Como declara Hernández:

em um mundo dominado por dispositivos da visão e as tecnologias do olhar, a finalidade educativa que proponho com a pesquisa com e sobre as imagens a partir da cultura visual é explorar nossa relação com as práticas do olhar, as relações de poder em que somos colocados, e questionar as representações que construímos de nossas relações com os outros, pois, ao final, se não podemos compreender o mundo e intervir nele, é porque não temos a capacidade de repensá-lo e oferecer alternativas aos relatos naturalizados. (HERNÁNDEZ, 2013, p. 92).

A pesquisa foi desenvolvida pelos eixos fundamentais que o campo de estudos da Cultura Visual engloba: os objetos visuais e o olhar sobre eles (CHARRÉU, 2011). A partir desses eixos, encontramos nos princípios da Cultura Visual, o aporte para a abordagem do design, já que contemplam a diversidade de objetos, inclusive as mercadorias (TOURINHO; MARTINS, 2011), que ultrapassam os limites daquilo que pode ser convencionalmente identificado “nas produções artísticas das chamadas elites, ou na arte musealizada” (CHARRÉU, 2011, p. 120). Metodologicamente, conduzimos o trabalho por meio da pesquisa com e sobre as imagens. Mediante análises, as imagens nos permitiram observar os regimes escópicos que estruturam o

olhar dos designers de moda e que se tornam disposições na constituição do *habitus* destes agentes no campo da moda.

A proposta deste artigo é apresentar uma parte dos resultados da pesquisa de doutoramento que versa sobre a planificação e a frontalidade como características das imagens e das representações que compreendem as práticas do design de moda. Ambas as características foram observadas na pesquisa de campo realizada em sala de aula, no curso de Bacharelado em Design de moda da Faculdade SENAI CETIQT, no Rio de Janeiro. Esses temas surgiram de um exercício aplicado durante uma aula sobre a área de comunicação de moda e a forma como as imagens atuam na representação dos produtos. Assim, as características foram determinadas como índices de análise dos exercícios realizados pelos alunos.

Pela dimensão empírica da pesquisa, empregamos na escrita a narrativa como forma de construção do texto, uma vez que, de acordo com as indicações de Marilda Oliveira (2011), é pelo relato da experiência vivida em sala de aula que construímos sentidos para a descrição e análise dos dados. Sobre este aspecto, precisamos ressaltar que, na narrativa, envolvemos elementos autobiográficos e exercitamos a memória como fatores que permitem transparecer a reflexividade da postura do pesquisador (OLIVEIRA, 2011; HERNÁNDEZ, 2013).

A pesquisa

Durante as atividades da pesquisa, solicitei à turma que cada aluno trouxesse uma imagem de moda veiculada por uma das mídias de comunicação. A imagem precisava ser impressa e ter tamanho A4. Além disso, todos os alunos deveriam trazer materiais para desenhar.

O pedido compunha a preparação necessária para realizar o objetivo da pesquisa de examinar como a percepção obtida por meio das imagens da comunicação de moda era interpretada pelos olhos dos alunos que se destinavam a projetar os produtos do vestuário. O desenho foi aplicado como uma técnica que permitia a procura de indícios visuais, já que submetia o sujeito à associação do olho de observador à mão de produtor, fazendo com que a conexão da tríade — mão, olho e cérebro (SENNETT, 2009, p. 195) — se completasse e expusesse alguns padrões referentes às disposições visuais incorporadas.

Para o aluno, a proposta do exercício consistia em: 1) analisar a imagem de moda escolhida e verificar o produto representado pela composição; 2) fazer um croqui, representando as partes mais importantes do produto observado na imagem; e 3) escrever cinco

palavras-chave que sintetizassem os significados da imagem de moda e dos detalhes observados. Neste texto, vou me dedicar aos resultados dos dois primeiros objetivos.³

De acordo com a sinalização dos alunos, no total de 29 imagens selecionadas, doze eram anúncios publicitários e oito eram fotografias de editoriais. As demais foram obtidas em catálogos, capa de revistas e publicações do *Instagram*. É possível dizer que a procedência das imagens era diversificada, pois havia diferentes tipos de revistas e catálogos. No conjunto de imagens, todos os alunos atenderam as especificações de tamanho e, de acordo com as características visíveis, havia uma homogeneidade entre as referências, o que aludia à unidade de configuração formal ou estética presente na maioria das revistas de moda.

Em primeiro lugar, todas as imagens eram fotografias. Em segundo, havia uma forte ocorrência de composições de plano médio e americano. Em terceiro, as imagens apresentavam uma tendência à frontalidade dos corpos, o que expunha uma indicação sobre a relação entre a configuração visual da fotografia e a pose da modelo. Embora nosso foco fosse o olhar, estes traços das fotografias demonstraram um padrão recorrente nas práticas de produção dos artefatos visuais como as revistas de moda e que puderam ser interpretados como uma configuração inculcada previamente nos agentes, já que as imagens solicitam um olhar que as anime, conforme afirma Belting (2011, p. 11) ao proclamar que a percepção é uma forma de animação da imagem e também um ato simbólico que é guiado pelos padrões culturais.

Acerca dos desenhos dos alunos, os resultados expressaram características bastante similares quanto à forma de representação. A maioria esboçou seu croqui por meio de uma simplificação da forma: enquanto nas imagens conseguíamos ver detalhes de texturas de tecidos e volumes das modelagens das roupas, principalmente através dos efeitos de luz e sombra, os desenhos se economizaram nos traços, reforçando linhas de contorno do corpo que demarcavam a silhueta formada pela roupa, sem preenchimento de cor ou textura. Pelos traços empregados pelos alunos, o direcionamento das linhas reduziu a movimentação da pose das modelos contidas na fotografia. Apesar dos diferentes produtos sugerirem movimento pela postura do corpo e pelo panejamento, os croquis modificaram a posição da modelo, conferindo uma representação frontal de seu corpo. Nas imagens em que elas se apresentavam de perfil, o corpo foi totalmente virado e, naquelas em que já apresentavam uma tendência à frontalidade, o desenho reforçou a posição, alinhando membros como pernas e braços, que antes poderiam

³ A terceira parte do exercício foi contemplada em outro momento na pesquisa de doutoramento e pode ser encontrado em um capítulo específico da tese.

estar levemente inclinados devido ao contrapeso da pose. Cabe destacar que a frontalidade atribuída ao corpo faz com que o produto seja visto somente por um lado: a frente.

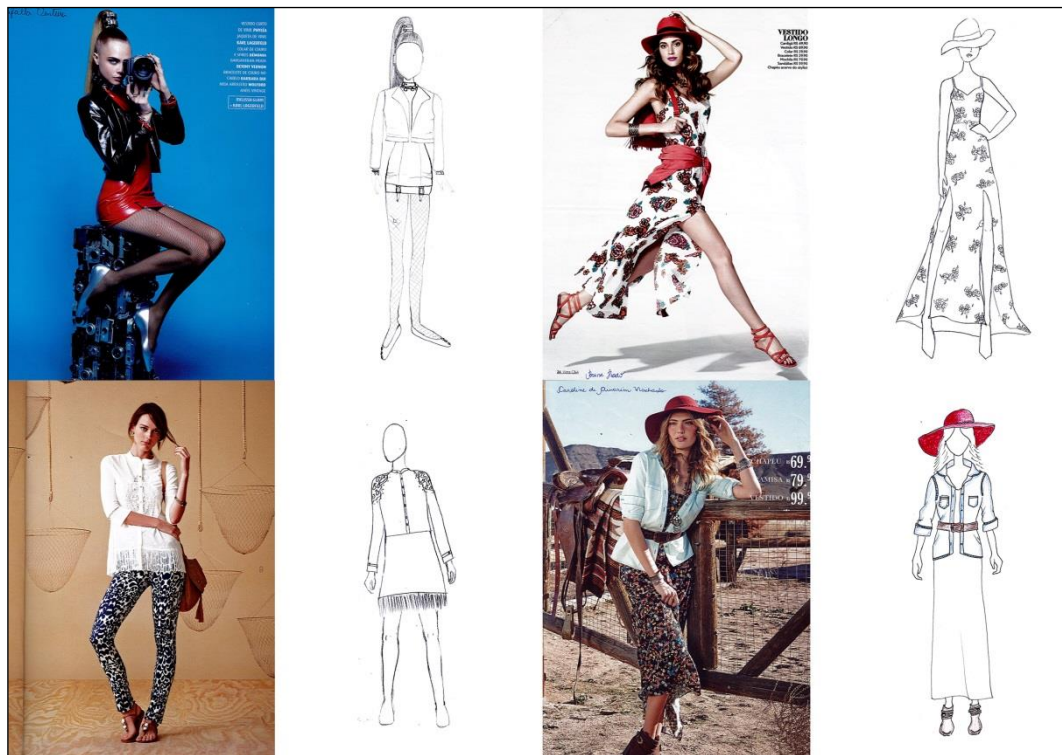


Figura 1 - Seleção de imagens de 4 alunos e seus respectivos croquis. Atenção à frontalidade e aos traços dos desenhos. Montagem: criação do autor.

A recorrência da frontalidade e do contorno da silhueta nos encaminham a pensar o problema da representação das dimensões que compreendem todos os objetos do mundo e entre os quais o próprio corpo está inserido. Segundo Belting (2011), na relação entre o corpo e os artefatos sobre os quais as imagens se materializam, há um efeito de passagem das três dimensões para a bidimensionalidade do suporte da representação. Em específico, por exemplo, espelhos e pinturas de cavalete “servem para ‘traduzir’ corpos tridimensionais em um meio cuja superfície plana contradiz o corpo” (BELTING, 2011, p. 7, tradução nossa). A contradição se refere à representação do corpo humano, que é tridimensional, em um artefato cuja materialidade só faz prevalecer duas dimensões. Assim, é como se nas imagens escolhidas pelos alunos já encontrássemos os vestígios da passagem dimensional, afinal, as fotografias também promovem a redução indicada pelo autor. Nos desenhos a partir das fotografias, nos depararíamos com uma situação de potencialização desse efeito visual.

Para Barthes (1979, p. 287), a frontalidade pode ser considerada uma técnica da fotografia de moda que gera uma ênfase na imagem cujo objetivo é desestabilizar o leitor para que ele não

se prenda ao significado da retórica da moda, mas reverta sua atenção ao próprio significante da representação visual. Juntamente à “frontalidade do modelo que, a despeito das convenções da pose fotográfica, olha você nos olhos”, são associados a falta de nitidez do *décor* em comparação à nitidez do vestuário, aludindo a um sonho fotogênico, e o “caráter improvável de um movimento”, como é o caso das fotografias de modelos saltando. A ênfase a que o autor se refere corresponde ao caráter mitológico da moda de impor uma distância no processo de significação e, assim, adiar a sua própria afirmação.

Ela opera essa espécie de choque de consciência que dá de repente ao leitor de signos o sentimento do mistério que ele decifra; dissolve o mito dos significados inocentes no mesmo momento em que o produz; tenta substituir por seu artifício, isto é, sua cultura, a falsa natureza das coisas. Não suprime o sentido, mostra-o com o dedo. (BARTHES, 1979, p. 287).

Além disso, quando escreveu *A Câmara Clara*, Barthes (1984, p. 164) declarou que a pose frontal era um recurso que reforçava o papel da fotografia de devolver o olhar ao espectador. “Pois a fotografia tem esse poder — que ela perde cada vez mais, na medida em que a pose frontal é considerada arcaica [...]”. Ou seja, pelo contexto de escrita do autor francês, podemos perceber que na década de 1980, a característica estava em vias de desuso e, provavelmente, o cinema era um dos responsáveis, como o próprio Barthes (1984, p. 164) sugeriu. Ocorre que, para a fotografia de moda, parece que a técnica nunca deixou de ser empregada desde os anos 1960, quando advertiu sobre a frontalidade em *Sistema da moda*.

Pela análise das fotografias de moda escolhidas pelos alunos, podemos perceber que a frontalidade dá a ver os olhos da modelo. O “ar” (BARTHES, 1984, p. 164) das fotografias pode ser considerado pela condição da moda: a referência do significado de “estar em voga”. A naturalidade da imposição do sentido de moda gera a aparência de despreensão das modelos. Elas estão presas ao seu olhar que capta a atenção dos observadores. A mirada do público é a própria presença do olhar que se prende à superfície da imagem. Dessa forma, o valor da fotografia faz com que a cabeça esteja de frente e acompanhe a simetria dos ombros. Poderíamos dizer que a frontalidade condensa a retenção do corpo da modelo que está representado na fotografia e põe em jogo a sua condição de aparência na moda.

Em relação à acentuação da característica de contorno da silhueta, os croquis dos alunos se vinculam a um tipo de representação que, no campo da moda, é chamado de “desenho técnico”. O desenho técnico se insere na cadeia produtiva de confecção como um elemento que

estabelece a comunicação do projeto entre os diferentes setores que compreendem a indústria de produção do vestuário. As normas de representação conferem informações sobre tipos de linhas e o modo de aplicá-las, por exemplo, em relação aos acabamentos (cortes e costuras) dos produtos a serem manufaturados. Lourdes Puls (2011) destaca que, nesse tipo de desenho, há uma condição específica em relação à sua materialidade e a do vestuário: a representação é bidimensional e se destina ao profissional que irá interpretar as informações visuais para a construção tridimensional da roupa. A técnica da construção tridimensional corresponde à modelagem do vestuário, que possui diferentes formas de realização.⁴

O desenho técnico do vestuário é construído a partir de sua relação com o corpo, já que a roupa, “fora do corpo, é uma superfície plana, mas que ganha volume quando vestida, tornando-se tridimensional” (LEITE; VELLOSO, 2011, p. 8). Ocorre que parte do procedimento de construção do desenho técnico pressupõe a planificação do corpo que, em alguns casos, é substituído pelas proporções de um manequim, como acontece nas declarações de Leite e Velloso, ao projetarem um corpo base sob o qual os desenhos das peças de vestuário serão traçados. Lourdes Puls (2014) afirma que a operação de planificação do corpo é um dos fatores que auxilia a compreensão do desenho técnico e, em sua experiência docente, ela aponta um dos benefícios.

Constatou-se ainda que o uso contrastante das linhas e a padronização de vários elementos do desenho técnico, bem como da figura humana planificada foram os procedimentos que mais possibilitaram trabalhar as particularidades de cada um, mesmo encontrando dificuldades, foi onde se pôde explorar a transformação do desenho estético para o desenho técnico. (PULS, 2014, p. 14).

Cotejando os procedimentos em relação ao corpo e ao desenho, podemos verificar que a representação técnica é resultado de um processo de formação do designer de moda no qual se deve fazer a passagem do croqui estilizado para o desenho técnico, já que esse último corresponde ao padrão que possui as informações que a indústria emprega para a produção das peças do vestuário. A passagem indicada pelos atributos gráficos garante a comunicação do

4 De acordo com Dinis e Vasconcelos (2009), a modelagem pode ocorrer por meio da manipulação do tecido diretamente sobre o manequim, quando é chamada de modelagem tridimensional que, em inglês, é identificada pelo termo *draping* e, em francês, por *moulage*. Também pode ser encontrada a modelagem plana, que consiste em uma técnica de construção de diagramas bidimensionais que se transformam nos moldes em papel que são colocados sobre o tecido para o recorte das diferentes partes que formam uma peça de roupa. Além disso, a modelagem pode acontecer por meio de sistemas CAD/CAM (*computer-aided design*, CAD em inglês, que pode ser traduzido por Desenho assistido por computador/*computer-aided manufacturing*, CAM em inglês; em português, pode ser Manufatura assistida por computador).

nível de manufatura da peça. No entanto, a planificação do corpo não é um exercício de fácil apreensão dos alunos, conforme atestam as palavras de Puls (2014). Por essa razão é que se empregam as bases prontas nas quais o corpo já está planejado e sobre a qual o aluno só precisará traçar as linhas de contorno da silhueta da peça e de seus detalhes de modelagem e acabamento.

O desenho técnico é registrado nas fichas de desenvolvimento de produto, também conhecidas como fichas técnicas, nas quais, além da representação do produto, são dispostas diferentes informações. Entre elas, há dados sobre a empresa, sobre os materiais empregados — tecidos, aviamentos, fabricante, fornecedor, composição, gasto —, sobre beneficiamentos — processo de transformação como tingimento, lavagem, bordados ou estamparia. Além disso, são inseridas informações como grade de tamanho que a peça terá e sua sequência operacional de montagem na confecção, com indicação de medição de tempo gasto em cada operação. Como se pode ter uma ideia, pelas fichas técnicas se constrói o registro do produto, como se fosse a sua “certidão de nascimento”, principalmente, no que se refere ao custo final de produção.

Leite e Velloso (2011, p. 147) oferecem alguns modelos de fichas técnicas ao final do livro *Desenho técnico de roupa feminina*. Entretanto, como as próprias autoras mencionam, a formatação da ficha é flexível e, com frequência, cada empresa estabelece a sua de acordo com critérios de produção. Em seu projeto de conclusão de curso no SENAI CETIQT, Neto (2015) realizou um estudo da cadeia de produção e organização de recursos humanos e de atividades de uma grande empresa de moda da cidade do Rio de Janeiro na qual ele trabalhava. Com isso, descreveu o processo de desenvolvimento externo de produtos de vestuário com base nas relações logísticas e comerciais do mercado brasileiro com fornecedores internacionais. No estudo de Neto, as fichas técnicas são apresentadas como representações das diferentes operações que a empresa precisa realizar por conta das características de produção.

Pelas descrições de autor, o fornecimento e o desenvolvimento do produto, associado à gestão da produção, são dois fatores que influenciam no modo como a ficha técnica cumpre sua função no campo da moda (NETO, 2015). Devido à compressão de tempo-espço provocada pelo modo de produção capitalista e industrial (HARVEY, 2009), a cadeia do vestuário se horizontalizou em relação ao modelo de produção vertical no qual o empresário tem controle na criação, no desenvolvimento, na produção e na venda dos artigos. A fragmentação da produção implicou no surgimento de empresas que somente produzem a atacado ou que só

confeccionam produtos, conhecidas como facções. Assim, uma cadeia de prestação de serviços foi criada fazendo com que, para a empresa de moda, a gestão da produção se intensificasse devido ao percurso que o produto realiza. O percurso abarca dimensões mundiais, já que no mercado globalizado a busca é sempre pelo menor preço na produção.

Mediante as trajetórias do produto, a ficha técnica compila as informações de execução do projeto, tornando-se um grande diário de anotações, sejam elas verbais ou visuais. No domínio da linguagem verbal, o contexto globalizado exige que a ficha seja em inglês. Já acerca da representação visual, verificamos que os desenhos ganham cotas de modo que possam assegurar medidas exatas na confecção. Alguns detalhes são apoiados pelo recurso da fotografia. Dependendo da experiência do fornecedor, quanto mais informação a empresa puder enviar, menos tempo e dinheiro poderá perder na obtenção do produto. Assim, as fotografias de detalhes são tomadas de peças de roupas que já contenham o acabamento pretendido. As peças passam a ser chamadas de *original samples* (amostras de referência), já que “servem como direcionamento para a reprodução de modelos (cópias), ou como ponto de partida para alterações de modelagem, desenho e materiais para modelos desejados” (NETO, 2015, p. 24).

Ainda sobre as fichas técnicas, Neto (2015, p. 39) diz que, muitas vezes, elas não suportam a quantidade de especificações do produto e o número de alterações que são realizadas. Assim, são criadas as fichas de comentário de produto. Sobre essas fichas, o pesquisador afirma que elas

funcionam como o histórico de respostas dadas ao fornecedor durante o desenvolvimento. Essas fichas são atualizadas a cada novo recebimento de amostras, e podem ser aplicadas tanto para a análise e compilação de dados de pilotagem, quanto para a aprovação de novos materiais. Esse histórico garante que a marca e seus fornecedores estejam cientes do percurso feito durante todo o processo produtivo, além de servir como registro de fabricação do modelo. (NETO, 2015, p. 39).

Pelas palavras de Neto (2015), notamos como a atividade de registro verbo-visual das informações é fundamental para a garantia de uma coesão em relação ao desenvolvimento do projeto.

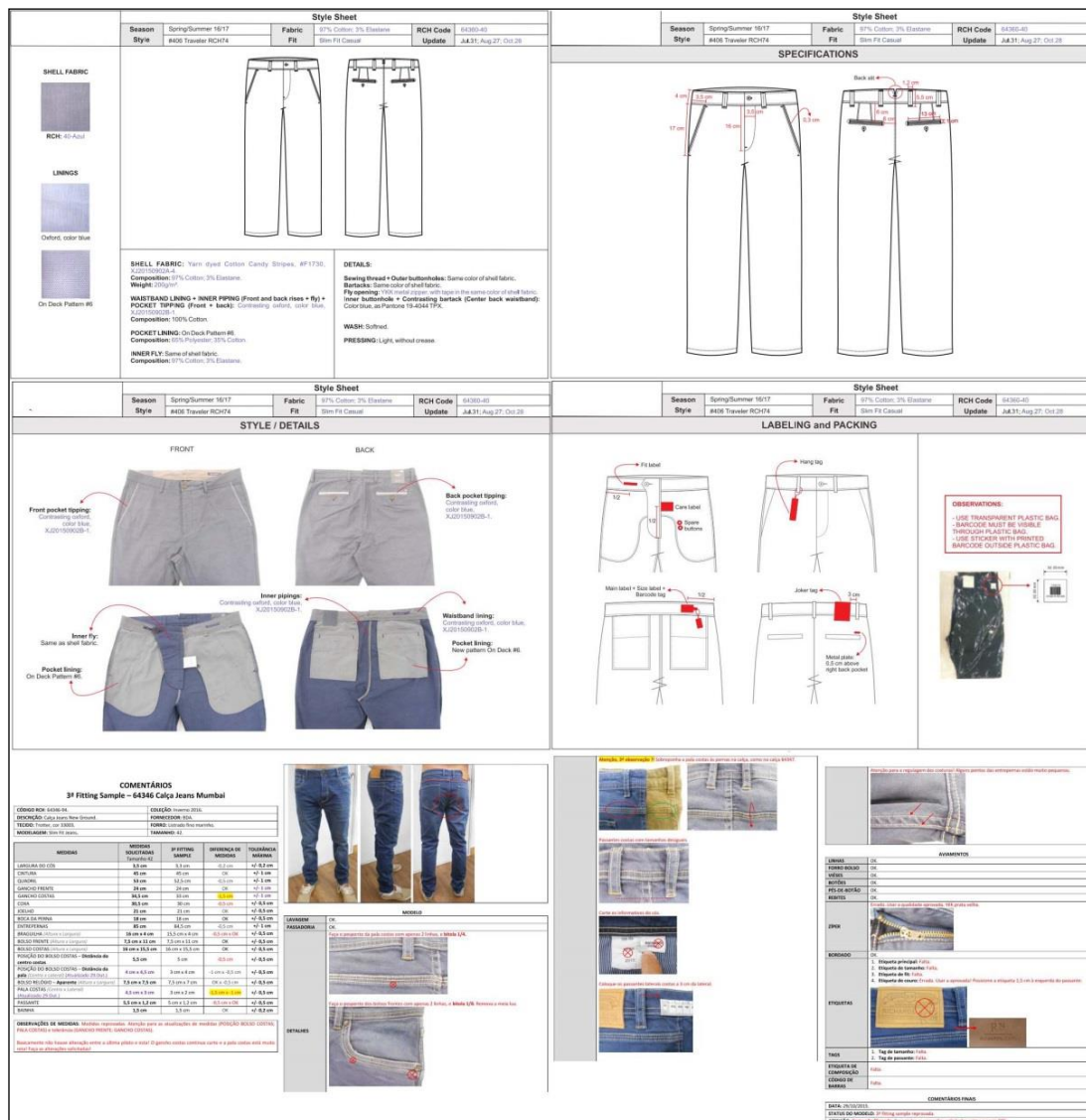


Figura 2 - Exemplos de composição de ficha técnica (linhas 1 e 2) e de ficha de comentário de produto (linha 3) empregadas na empresa analisada por Neto. Destaque para a quantidade de desenhos técnicos e fotografias dos produtos. Fonte: Neto (2015: 30-33, 40-43).

Em análise das fichas apresentadas por Neto (2015), podemos perceber a quantidade de imagens que são embutidas no documento para que ele possa comunicar as necessidades da produção. Os desenhos técnicos são demasiadamente planejados e as fotografias compartilham essa característica, como ocorre na seção em que são detalhados os bolsos das calças. Os desenhos são nulos em textura e cor porque tais informações estão transcritas pelas tabelas ao redor das representações gráficas. Dessa forma, os desenhos ficam voltados a uma organização espacial da peça, já que neles se destacam as cotas nas quais são expressas as medidas desejadas. Em relação às fotografias, podemos notar sua aplicação como um recurso para a configuração das diferentes partes do objeto. Sobre elas, inclusive, são feitas sinalizações para que sejam observados pontos específicos demarcados pela equipe responsável pela

avaliação e pela aprovação das peças. Além da aplicação dos recursos gráficos como meios de garantia do detalhamento, a ficha de comentário do produto demonstra como há a necessidade de uma descrição verbal em relação ao conjunto de imagens apresentadas. Nesse sentido, há uma complementaridade entre imagem e palavra que reforça o poder comunicacional depositado sobre todo o aparato.

Acerca do papel da palavra na comunicação de moda, podemos traçar uma analogia com a imagem, ressaltando o modo como a configuração visual do desenho realizado pelos alunos exprime uma qualidade do olhar dos agentes do campo da moda. Barthes, em *Sistema da Moda* (1979, p. 225-227) afirma que a moda-escrita, no nível do significante, se caracteriza por uma retórica que se explica pela “pressão constante de denotação”. A pressão ocorre porque a moda se localiza entre o nível terminológico e o nível retórico. Quando há retórica, ela é pobre pelas metáforas estereotipadas e pelos adjetivos “fossilizados”, que se referem a uma nomenclatura terminológica que visa à construção transitiva do vestuário. “[...] A moda tende a denotar o vestuário porque, por mais utópica que ela seja, não abandona o projeto de um certo *fazer*, isto é, de uma certa transitividade de sua linguagem (ela deve levar a usar esse vestuário)” (BARTHES, 1979, p. 224). Isto é, na moda-escrita, há uma constante tendência a demarcar o objeto do vestuário por uma palavra cuja designação é pressuposta para a identificação do produto de modo que ele possa ser consumido.

A pressão de denotação está associada à construção do vestuário no que tange ao seu significado de moda, e o nível terminológico se refere à definição da diversidade de produtos dentro do conjunto lexical da moda. Em meio aos três campos semânticos que configuram modelos sociais aparentes da retórica da moda em relação aos significantes, Barthes (1979, p. 230) aponta o “modelo vitalista”, que se evidencia pela aplicação de metáforas acerca do detalhe. O detalhe corresponde a “um pequeno nada que muda tudo” e se relaciona “a uma condição real (econômica) da produção de Moda”. Pelos detalhes, produtos se transformam e são alçados à moda à medida em que é evidenciada a diferença resultante de sua ação.

[...] A retórica do detalhe parece adquirir uma extensão crescente e o dispêndio é econômico: tornando-se valor de massa (através de seus jornais, ou então através de suas butikues), a Moda deve elaborar sentidos, cuja fabricação não pareça custosa. [...] um ‘detalhe’ basta para transformar o fora de sentido em sentido, o fora de moda em Moda e, entretanto, um ‘detalhe’ não custa caro. [...] o detalhe consagra uma democracia dos orçamentos, embora respeitando uma aristocracia dos gostos. (BARTHES, 1979, p. 231).

Pelas considerações de Barthes, é possível visualizar a “pressão constante de denotação” no desenho técnico e nas fichas. Como instrumentos da comunicação da produção do vestuário, eles são imbuídos de uma expectativa terminológica que confere a diferenciação do produto a ser confeccionado. Imagens e palavras são empregadas para contemplar os diferentes agentes envolvidos nas etapas do desenvolvimento do projeto, tendo em vista que eles podem estar em diferentes países e que as convenções concentradas sob o termo “técnico”, tanto da ficha, quanto do desenho, garantiriam o entendimento terminológico das demandas produtivas. Em outras palavras, há uma homologia entre as características da comunicação de moda e os procedimentos da indústria do vestuário no que se refere ao *habitus* dos agentes.

Na avaliação das imagens e das palavras, a pressão de denotação se manifesta pela necessidade de construir o vestuário. Contudo, nesse momento, a construção se refere a uma fase anterior e decisiva àquela da construção simbólica sinalizada por Barthes e que alude ao significado de moda. A pressão de denotação, aqui, é por sua construção material. Os desenhos técnicos, associados às fotografias planejadas e às descrições verbais do produto identificado na ficha são diferentes formas que convergem para a denotação do produto que será fabricado industrialmente.

Em específico, na utilização dos desenhos e das fotografias, vemos a retórica do detalhe pelo modo como a eles é atribuído um poder comunicacional que confere a especificação das diferenças materiais de produção dos objetos e que permite a visualização do nível terminológico dos enunciados das fichas. Pela extensão da ficha de um único produto e pelo número de imagens, percebemos que é uma retórica calcada no detalhamento, já que sobre as representações ainda são adicionadas flechas, números, grafismos que ampliam a quantidade de informação.

Nesse contexto, a frontalidade do desenho técnico e a acentuação das linhas de contornos da silhueta podem ser consideradas a ação econômica que contrabalança o dispêndio da própria retórica do detalhe. O termo econômico empregado aqui alude à esfera financeira do investimento monetário, como também à supressão de recursos desnecessários no procedimento industrial. Devido à quantidade de informações que as representações técnicas devem comunicar pela variação mínima do tipo de linha usada no contorno da forma, cor e textura aplicadas aos desenhos comprometeriam a visualização. Assim, as fotografias compartilham a planificação como qualidade visual para que se fortaleça a denotação do detalhe. No âmbito da confecção, são muitos “nadas” que precisam fazer sentido para que o produto consiga ser

manufaturado. Mesmo assim, pela necessidade de uma ficha de comentários, percebemos que o que a imagem apresenta não é de tão fácil assimilação.

Retornando ao resultado da tarefa de desenho desenvolvida pelos alunos, podemos inferir que, ao serem solicitados à ação de representar individualmente as partes mais importantes do produto observado na imagem selecionada da mídia, conforme o enunciado do exercício, eles lançam mão de estratégias de representação que remetem às convenções da instância de produção. O caminho percorrido entre a imagem da mídia e o desenho permite observar aquilo que é apreendido pela percepção nas instâncias de circulação e de consumo e que será aplicado no trabalho da esfera produtiva. A economia na aplicação dos recursos e que se concentra na frontalidade e no contorno da silhueta nos remete a um olhar que busca atender a pressão de denotação do modo de produção industrial. A frontalidade deixa aparente as partes do produto de modo que elas sejam reconhecíveis mais rapidamente. Para tanto, a planificação reduz em linhas os diferentes detalhes, o que corresponde a uma economia pela simplificação da forma.

Sobre a frontalidade e a acentuação do contorno da silhueta, é necessário apontar que elas remetem à prática da modelagem plana, que é a técnica de construção volumétrica mais empregada pela indústria. A modelagem plana pressupõe o mesmo princípio de planificação do corpo que é necessário para o desenho técnico. Na divisão social do trabalho da indústria de moda, o desenho é de responsabilidade da equipe criadora na qual se encontra o designer de moda. A modelagem plana é a tarefa do grupo de execução. Assim, verificamos que o desenho técnico é um código de representação que evidencia o lugar ocupado pelo designer em relação ao campo da moda. Nota-se, ainda, que as características dos esboços realizados em sala de aula tornam evidentes as disposições visuais as quais formam o olhar dos alunos sobre o objeto de suas ações.

Na planificação exigida pela modelagem plana, os conhecimentos dos profissionais dessa área envolvem uma capacidade de abstração do volume do corpo, a qual é aplicada nos diagramas de linhas que geram os moldes e se organizam a partir de pressupostos da geometria. A passagem do tridimensional do corpo para o bidimensional do papel gera uma distorção, principalmente, quanto às projeções de volumes frontais e aos elementos de profundidade que são visíveis por uma vista de perfil do corpo. Nesse sentido, é requisito para a disposição visual de um agente do campo da moda que trabalha com a modelagem a consciência desta distorção para a interpretação do desenho, fazendo com que o projeto seja executado da melhor forma possível.

A consciência da distorção que a frontalidade do desenho gera pode ser associada ao conceito de “consciência material” empregado por Sennett (2009, p. 138) para distinguir o trabalho do artífice. O termo se refere ao conhecimento adquirido sobre a materialidade que envolve o trabalho do homem e a forma como o material impõe determinadas situações que estimulam o artífice ao pensamento sobre sua prática. A consciência material, para o autor, envolve três questões: a metamorfose, a presença e a antropomorfose. A primeira se vincula às transformações materiais que, provocadas por diferentes fatores, determinam uma posição ativa do artífice por meio do raciocínio sobre as propostas de mudanças formais do objeto. A presença se estabelece pela marca do profissional sobre o material empregado. Ou seja, é o traço do trabalho que envolve a prática em relação ao objeto produzido. Por fim, a antropomorfose se refere à relação dialética entre as categorias do artifício e da naturalidade no envolvimento com o material. Por meio de aplicações de adjetivos, verificamos a consciência da capacidade de simulação que o material permite a partir do trabalho do homem.

Devido à responsabilidade de realizar a passagem do bidimensional ao tridimensional no projeto do vestuário, já que os profissionais devem interpretar os desenhos técnicos enviados pela equipe de criação, os modelistas adquirem a consciência material por meio de um olhar que percebe o artifício de seu trabalho, simulando os volumes na configuração dos objetos do vestuário. Em relação ao olhar dos alunos, essa consciência não parece existir na mesma intensidade.

A economia dos traços e a frontalidade nos levam à concepção de que a divisão social do trabalho na indústria da moda posiciona o designer em um lugar no qual a consciência material é pouco explorada. Assim, seu olhar se forma por uma percepção reduzida acerca dos volumes, o que atende demandas específicas em relação à sua capacidade de produção material.

Os indícios

Sobre este aspecto, gostaria de fazer duas considerações. A primeira se vincula ao âmbito específico da formação dos alunos no contexto do curso de Design de moda da Faculdade SENAI CETIQT, onde ocorreu a pesquisa de campo. A outra se pauta por uma abordagem mais ampla e se refere ao treinamento da relação entre mão-cérebro-olho na formação do artífice e o modo como o treinamento atinge os desenhos dos alunos.

No currículo do curso de Design de moda da Faculdade SENAI CETIQT, há uma carga horária de disciplinas cujos conteúdos são destinados à modelagem. De um modo geral, são

dispostas 375 horas de disciplinas de modelagem durante os sete semestres do curso. As disciplinas enfatizam tanto a técnica de modelagem plana, como aquela tridimensional. Já as disciplinas de desenho correspondem a 255 horas, sendo que somente 65 são destinadas ao conteúdo específico de representação técnica.

A diferença de carga horária das áreas de conteúdo demonstra que, na formação dos alunos, não se pode negar que haja estímulo para a consciência material que as disciplinas de modelagem concedem à formação do olhar dos agentes. Associada a elas, os alunos são direcionados às práticas de costura e aos estudos dos materiais têxteis. No entanto, a experiência material de construção do vestuário fica reduzida ao desenho dentro do projeto. Além disso, as horas de dedicação à modelagem são insuficientes para que os alunos adquiram uma consciência material próxima a de um especialista. Conforme Sennett (2009, p. 193), a estimativa de 10 mil horas como tempo necessário para a capacitação de um profissional não é absurda à medida em que ela indica uma proporção de prática de 3 horas diárias por 10 anos. Portanto, a educação formal do curso superior não se configura como um espaço que amplia a consciência material do discente, já que, associada à exigência industrial sob a qual o aluno irá se lançar no mercado de trabalho, limita as possibilidades de constituição do olhar.

Sennett (2009) ainda afirma que, nas práticas do artífice, precisamos atentar à dinâmica da relação entre olho-cérebro-mão, pois a formação do profissional perpassa uma sintonia entre as diferentes capacidades que a percepção oriunda desses órgãos confere ao pensamento. No caso específico do desenho dos alunos, o exercício colocou em ação o olho a partir da seleção da imagem escolhida, o cérebro que interpretou os estímulos visuais e a mão que se esforçou na representação gráfica do vestuário. Apesar de compreendermos que essas operações não respeitam uma linearidade e que cada órgão não se restringe a uma operação em relação ao exercício, podemos verificar quais etapas solicitavam cada tipo de disposição em maior intensidade.

A relação entre o olho e a mão é exemplificada por Sennett (2009, p. 196-197) por meio do exemplo de uma insufladora de vidro. Ao executar as atividades que configuravam seu treinamento profissional, ele demonstra que a artífice entrara num ritmo que pressupunha seu envolvimento corporal para dominar as respostas que o material exigia em suas diferentes etapas de desenvolvimento. Sennett (2009, p. 197) diz que, dessa forma, “sua consciência estava voltada para o que ela via; os movimentos manuais de que se impregnara já faziam parte do ato de enxergar à frente”. A antecipação do olhar se refere à condição de concentração na realização

da atividade, uma vez que o ritmo é imposto pela forma como o artífice emprega seu olho no direcionamento da mão.

O ritmo [...] estava no olho ocupado em disciplinar a mão, constantemente rastreando e avaliando, ajustando os atos da mão e marcando o tempo [...] Ela não está preocupada em contar o número de vezes; quer repetir o ato de insuflar pelo tubo, de segurá-lo e revirá-lo nas mãos. Mas o seu olho estabelece o andamento. (SENNETT, 2009, p. 197).

No caso dos desenhos produzidos pelos alunos, parece que a relação entre o olho e a mão não se dá de uma forma sincrônica, o que interfere na consciência material. A prática profissional do designer de moda tende a privilegiar o olho à medida em que a pressão de denotação restringe as experiências à configuração das imagens. Pela trajetória realizada pelos alunos a partir da seleção da imagem da mídia à representação gráfica, o olho não parece dialogar com a mão de modo a antecipar sua capacidade de projeto. A imagem oriunda do campo da comunicação apresenta uma convenção que, ao ser interpretada pelo olhar discente, é ainda mais simplificada como demonstra os resultados dos croquis e suas semelhanças com os desenhos técnicos. Com isso, não parece que o olho está à frente, promovendo uma antecipação das possibilidades de resposta da mão. Ao contrário, o que ocorre é uma limitação do olhar dos agentes, fazendo com que a consciência material diminua frente à prevalência de elementos visuais codificados, como é o caso da frontalidade e do contorno da silhueta. É como se o olhar ficasse restrito ao olho. Em outras palavras, as disposições visuais da frontalidade e do contorno da silhueta demarcam um esquema de redução do horizonte de possibilidades em relação àquilo que a própria mídia fornece como imagem de moda.

Ainda sobre a relação entre a mão e o olhar, Sennett (2009) utiliza o exemplo do músico para demonstrar como acontece a dimensão da criação pela técnica de escrita da partitura que, no caso do design de moda, poderia ser análoga àquela da definição do projeto.

Costuma-se dizer que compositores e intérpretes ouvem com o ‘ouvido interno’, mas essa metáfora imaterial é enganosa — especialmente, como se sabe, no caso de compositores como Arnold Schönberg, que ficava chocado com as sonoridades reais do que havia escrito na pauta, como também no do intérprete para qual o estudo da partitura constitui uma preparação necessária, mas não suficiente para levar o arco à corda ou os lábio à palheta. O som é em sim mesmo o momento da verdade. (SENNETT, 2009, p. 180).

Para a atividade profissional do designer de moda, poderíamos dizer que a roupa materialmente construída é o momento de verdade da designação técnica que os desenhos tentaram denotar. No entanto, a passagem da bidimensionalidade do papel do desenho para a tridimensionalidade do vestuário está sob o domínio da modelista. Ao designer cabe avaliar o resultado, mas a sua mão não tocará aquilo que o olho determina. Com isso, não haverá o treinamento da capacidade de antecipação que é concedida pela consciência material.

Em suma, a frontalidade e a acentuação das linhas de contorno verificadas nos desenhos dos alunos ratificam que há uma sintonia do olhar deles com algumas características das imagens dos meios de comunicação da moda. Principalmente pela planificação da fotografia e pela frontalidade dos corpos das modelos, observamos a reprodução de convenções visuais que aproximam as disposições visuais das instâncias de circulação às da produção. Desse modo, o olhar dos alunos busca circunscrever o objeto do vestuário em uma simplificação de seus elementos de modo a declarar visualmente o que se vê. A perda do volume se relaciona à falta de consciência material que é gerada em um espaço de atuação que privilegia um olhar demarcado: as linhas de contorno removem os elementos de preenchimento da forma, enfatizando o traço da silhueta, como se o resultado plástico se comparasse ao daquele brinquedo chamado de *paper dolls*. Embora essas considerações possam parecer negativas, cabe destacar que elas podem ser tomadas como pontos de partida para práticas pedagógicas que visam ampliar a visão dos alunos e, conseqüentemente, sua experiência no campo do design de moda.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland . **Sistema da moda**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

____. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELTING, Hans. Introduction and an Anthropology of Images: Picture, Medium, Body. In: **An Anthropology of Images**. New Jersey: Princeton University Press, 2011, p. 1-36.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 99-181.

____. **Questões de sociologia**. Lisboa: Fim de século, 2003.

CHARRÉU, Leonardo. Cultura visual: rupturas com inércias e ignorâncias curriculares. In: MARTINS, Raimundo. TOURINHO, Irene. (Org.). **Educação da cultura visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011, p. 113-128.

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

HERNÁNDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, Raimundo. TOURINHO, Irene. (Org.). **Educação da cultura visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011, p. 31-49.

_____. Pesquisar com imagens, pesquisar sobre imagens: revelar aquilo que permanece invisível nas pedagogias da cultura visual. In: MARTINS, Raimundo. TOURINHO, Irene. (Org.).

Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013, p. 77-95.

LEITE, Adriana Sampaio; VELLOSO, Marta Delgado. **Desenho técnico de roupa feminina.** 3. Ed. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2011.

NETO, Antonio Américo dos Santos. **Por dentro da roupa:** o desenvolvimento de moda com foco no produto importado. Projeto de Conclusão de Curso de Graduação do Curso Superior de Tecnologia em Produção de Vestuário, da Faculdade SENAI CETIQT. Orientadora: Heloisa Helena de Oliveira Santos. Rio de Janeiro, 2015.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. Por uma abordagem narrativa e autobiográfica: diários de aula como foco de investigação. In: MARTINS, Raimundo. TOURINHO, Irene. (Org.).

Educação da cultura visual: conceitos e contextos. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011, p. 175-190.

PULS, Lourdes Maria. **À mão livre: ensinando o desenho de moda sob um enfoque construtivista.** Orientadora: Vera Lúcia Nojima. – 2011. Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2011. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0721269_2011_Indice.html>. Acesso em: 18 jan. 2017.

_____. Desenho técnico: padrões de representação gráfica paraproductos do vestuário. **Revista Triades.** Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 1-15, jan.-jun. 2014. Disponível em: <<http://www.revistatriades.com.br/blog/wp-content/uploads/2014/06/4-Desenho-Tecnico-vestuario.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

ROSA JÚNIOR, J. D.; CIPINIUK, A. **Entre a imagem e a moda: um estudo sobre o habitus visual. [recurso eletrônico]:** 2017. Disponível em: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=cat06910a&AN=puc.220196&lang=pt-br&site=eds-live&scope=site>>. Acesso em: 18 maio. 2019.

SENNETT, Richard. **O artifice.** Rio de Janeiro: Record, 2009.

TOURINHO, Irene; MARTINS, Raimundo. Circunstâncias e ingerências da Cultura Visual. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Org.). **Educação da cultura visual: conceitos e contextos.** Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011, p. 51-68.