

## **O ESTILISTA EM ATO: PROCESSOS DE CRIAÇÃO E PRODUÇÃO ESTÉTICA**

### **THE FASION DESIGNER IN ACTION: PROCESS FOR CREATION AND PRODUCTION AESTHETIC**

**Lucas da Rosa**

Mestre em Educação e Cultura  
Universidade do Estado de Santa Catarina

**Cristiane Poelking**

Bacharel em Moda  
Universidade do Estado de Santa Catarina

**Crislaine Gruber**

Bacharel em Moda  
Instituto Federal de Santa Catarina

#### **Resumo**

Este artigo pretende expor alguns diálogos existentes entre a moda, o ofício do estilista e os processos de criação. Para isto, revisita obras de estudiosos da criatividade e dos processos de criação para depreender os caminhos pelos quais a intuição e a inspiração atuam na subjetividade do estilista. São abordados conceitos de beleza e de criação estética e as interfaces da arte e da moda.

**Palavras-chave:** Moda; processos de criação; criação estética.

#### **Abstract**

This article intends to expose some of the dialogue between fashion, fashion designer labor and the creative processes. For this, revisiting texts of researchers about creativity and creative processes to infer the ways in which intuition and inspiration working in the subjectivity of the fashion designer. Are approached concepts of beauty and aesthetic creation and the interfaces of art and fashion.

**Key-words:** Fashion, creation process, aesthetics creation.

#### **INTRODUÇÃO**

Na concepção do trabalho do estilista, para além do simples resultado final, uma gama de valores encontra-se envolvida, permeando procedimentos que antecedem a execução do produto de moda. A ação criativa é determinada por processos subjetivos e dinâmicos. Pelo primeiro, entendem-se as experiências pessoais do sujeito criador, sua percepção e maneira de ver as coisas e o mundo que o cerca. Pelo segundo, compreende-se a relação do sujeito com a matéria, que é continuamente transformada para a formação do produto.

Neste percurso, o estilista depara-se com os mais diversos conflitos. O processo de criação passa por momentos de desordem e experimentação, seguidos por outros, de organização e planejamento, até a busca da unidade estética de seu trabalho. O modo de fazer não é escolhido ao acaso: “ele é um meio para alcançar um fim, ou seja, ele está a serviço da ideia que se quer transmitir”. (PERAZZO; VALENÇA, 1997, p. 19).

O estilista produz possibilidades do real com base em suas percepções particulares, na busca da identidade do seu fazer estético. E assim, a moda posiciona-se

[...] como portadora de uma linguagem complexa, que opera descobertas em termos de formas, volumes, cores, que atuam sobre o corpo, redesenhando sua subjetividade. E o mais importante: essas descobertas são capazes de amplificar nosso repertório imagético-existencial, no sentido de aquisição de outras possibilidades cognitivas. (PRECIOSA, 2008, p. 62).

No entanto, até a configuração final, o percurso da criação é tomado por temas que exigem do estilista mais do que sua disposição à execução do trabalho final. Este texto pretende vislumbrar algumas considerações sobre os processos de criação implícitos ao fazer do estilista, bem como conceitos de criação estética e de beleza envolvidos neste caminho.

## **CRIATIVIDADE E PROCESSOS DE CRIAÇÃO**

Na criação de uma coleção de moda, muitos são os questionamentos que, da ideia inicial até a execução final, participam do processo. Dentre todas as etapas, no entanto, a fase inicial costuma ser a mais crítica. Na geração de ideias, na busca de um referencial que conduza a criação (compreendido como inspiração ou conceito), a ação do estilista é, muitas vezes, comprometida pelas limitações de sua compreensão e entendimento sobre o processo criador e as dúvidas sobre sua própria capacidade criativa.

Na visão de Ostrower (1987), criar e viver são ações integradas. O ato criador abrange a capacidade que o homem possui de perceber, conscientemente, o que o cerca e relacionar, dentre os inúmeros estímulos que recebe a cada instante, aqueles que ele é capaz de compreender, de forma a tornarem-se configurações e ordenações para si mesmo.

Embora na época atual a criatividade seja comumente entendida e relacionada como uma qualidade pertencente a apenas alguns indivíduos – expressão da personalidade, condição necessária ao tipo de trabalho exercido, entre outros – é importante compreender que ela “é inerente à condição humana”, sendo o criar um processo existencial. A experiência e a capacidade de configurar formas, discernir imagens e símbolos e seus significados se originam nas regiões do sensorio e da afetividade, “onde a emoção permeia os pensamentos ao mesmo tempo que o intelecto estrutura as emoções”. O homem cria, continua a autora, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando. (OSTROWER, 1987, p. 53-56).

O homem elabora o seu potencial criador através do trabalho. É uma experiência vital. Nela o homem encontra sua humanidade ao realizar tarefas essenciais à vida humana e essencialmente humanas. A criação se

desdobra no trabalho porquanto este traz em si a necessidade que gera as possíveis soluções criativas. (OSTROWER, 1987, p.31).

Sendo um comportamento natural do ser humano, que flui a todo instante e nas mais diversas situações, a criatividade está presente em todo o momento de improviso: o pensamento é criação, a fala é criação, o sonho é criação. A criatividade e sua realização estão intimamente ligadas a um caminho de desenvolvimento da personalidade da pessoa, cuja ação criativa aflora e manifesta-se espontaneamente.

Outros estudos filosóficos defendem modos diferentes pelos quais a criatividade se manifesta no ser humano. A teleologia<sup>i</sup>, por exemplo, admite o *Design Inteligente* como a alegação de que certas características do universo e dos seres vivos são melhor explicadas por uma causa inteligente, e não como um processo não-direcionado. Assim, a concepção de determinados fenômenos ou circunstâncias naturais somente se dão pela existência de uma “inteligência superior” agindo em detrimento de um propósito, e não por acasos ou mera seleção natural dos processos em decurso.

Tendo-se em conta o universo de criação da moda, a abordagem que melhor responde às especificidades do trabalho do estilista é aquela considerada pela artista, crítica de arte e autora Ostrower (1987), para quem a criatividade é condição própria a todo ser humano e cujos processos de criação se dão a conhecer no âmbito do fazer.

Ostrower (1987) assegura que os processos criativos interligam os dois níveis da existência humana: o nível individual e o nível cultural. O primeiro corresponde à orientação específica do ser, à predisposição e maneira singular de interagir com o mundo. O nível cultural abrange os recursos materiais, os conhecimentos, as propostas possíveis e valorações nas quais se dá o trabalho humano. É nestes dois níveis que se defronta a criatividade humana. Sem poder se eximir das influências dos valores do contexto cultural, o indivíduo as enfrenta seletivamente. Em seu processo interior de identificação, nos níveis de maturidade e conscientização que ele alcança, o sujeito seleciona e ordena as informações, moldando assim a sua individualidade. Quanto melhor for a seletividade dos estímulos, maior será a espontaneidade das manifestações criativas do ser.

Em *Introdução à Criatividade*, Nicolau (1994), propõe considerar os processos de criação em três instâncias distintas: a) como um processo que flui do inconsciente para o consciente, num movimento conhecido como inspiração; b) como processos ligados às necessidades do ser humano, à existência imediata, provocando o surgimento de respostas para a subsistência e trabalho de um modo geral; e, c) como a sistematização da criatividade para obtenção de alternativas específicas para casos previamente determinados.

A intuição está na base dos processos de criação. Sendo um dos mais importantes modos cognitivos do ser humano, ela permite, instantaneamente, visualizar e internalizar a ocorrência de fenômenos, de forma a julgar e compreender algo a seu respeito, configurando num agir espontâneo. É através da intuição que trafega a inspiração. Porém, nada é gratuito e, retomando Ostrower (1987, p. 56-57),

[...] pensar a inspiração como instante aleatório que venha a desencadear um processo criativo é uma noção romântica. Não há como a inspiração possa ocorrer desvinculada de uma elaboração já em curso, de um

engajamento constante e total, embora talvez não consciente.

Nachmanovitch (1993, p. 21) afirma que “o que temos que expressar já existe em nós, é nós, de forma que trabalhar a criatividade não é uma questão de fazer surgir o material, mas de desbloquear os obstáculos que impedem seu fluxo natural” [grifo do autor]. A inspiração, estímulo ou processo de descoberta para a criação de algo novo está contido no mundo, todos os dias em qualquer lugar e também dentro dos pensamentos e associações naturais da mente. As pessoas estão receptivas frente aos estímulos que recebem – embora não é qualquer estímulo que poderá tornar-se inspiração. A fonte de criatividade artística e de qualquer atividade criativa é o próprio viver.

A natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. A realidade social na qual o indivíduo se desenvolve determina as necessidades e acordos culturais que moldam os próprios valores de vida. Ostrower (1990, p. 20) observa que “o próprio processo de trabalho se converte em processo criador, de buscas e de descobertas sempre mais abrangentes” [grifo nosso].

No entanto, para que o homem possa colocar seu potencial criativo na forma de sobrevivência e evolução pelo trabalho, é necessária a técnica. É ela que possibilita a reprodução do trabalho e sua continuidade. A criatividade precisa da técnica para ser transformada em trabalho. A técnica atua como um “veículo capaz de trazer à tona o material inconsciente contido no mundo onírico e mítico para que ele possa ser visto, falado ou cantado”. (NACHMANOVITCH, 1993, p. 75).

Nos processos de criação, há sempre o desejo ou necessidade de se encontrar uma resposta a um problema. É a possibilidade que o homem tem de construir ou constituir o desafio. Busca-se as informações numa pesquisa externa ou interna – na memória, junta-se os dados para conseguir novas informações e interioriza-se tudo num processamento mais profundo na mente. Neste momento, surge a descoberta, restando, finalmente, a verificação prática da resposta.

A atividade criativa consiste em transpor certas possibilidades latentes para o real. No processo de trabalho, de seu início até sua finalização, o indivíduo se determina a enfrentar e resolver conflitos, a reconhecer-se enquanto sujeito criador, cuja vivência do resultado final culmina em momento de grande realização.

A criação deriva de uma atitude básica da pessoa: a sua capacidade de concentrar-se e de, ao retomar o trabalho, poder restituir o estado inicial da criação, num estado de alerta constante, de forma a manter a atenção nesse nível profundo de sensibilização. Trata-se da tensão psíquica natural<sup>ii</sup> que contribui para o *insight*. O *insight* é a visão intuitiva, um momento de inteira cognição que se faz presente quando internaliza-se de pronto, num instante ou breve momento, todos os ângulos de relevância de um fenômeno, ou seja, a resposta (a um dos desafios ou a todos os propostos) à criação. Neste momento, apreende-se, ordena-se, reestrutura-se e interpreta-se a um só tempo (OSTROWER, 1987).

[...] além de receptivo, [é necessário que] o artista seja capaz de sustentar crescentes tensões psíquicas, e ainda, que também seja capaz de retomá-las quantas vezes for necessário e no nível de concentração anterior, a fim de elaborar, coerentemente, no todo que está se formando, a concepção da ideia inspiradora. (OSTROWER, 1990, p.20).

A autora acrescenta, ainda, que em qualquer atividade do homem, é a tensão renovada que renova o impulso criador.

Existem aspectos a serem considerados no processo de criação que

impedem, muitas vezes, o desenvolvimento da criatividade nas pessoas: são os bloqueios. Via de regra, eles produzem o julgamento das ideias no momento em que elas surgem, funcionando como um freio para novas associações ou mesmo novas ideias. A criação e o julgamento não devem ser exercidos ao mesmo tempo. No entanto, apesar de ser essencial que a mente esteja livre para criar, é imprescindível certa dose de crítica para, no momento certo, definir a coerência e a qualidade do que está sendo criado.

Os processos de descoberta na criação são processos seletivos de estruturação. Ao configurar-se o novo, este é relacionado e organizado em função do ser criador e de suas delimitações. As tentativas podem incluir falsos começos, recomeços ou mesmo novos ensaios, até que, ao final, se encontre algo que faça sentido para quem cria.

[...] não tema ideias que lhe pareçam desordenadas, desalinhadas. Por que desprezá-las? Ninguém que esteja experimentando tem de antemão formas bem-acabadas. Está buscando, experimentando. É por aí que tudo se inicia. (PRECIOSA, 2005, p. 21).

Gropius (1988, p. 73-74) reconhece esta premissa, afirmando que o homem é estimulado por excitação e que, para permanecer receptivo, “precisa de impressões seguidamente cambiantes”. Os valores humanos, observa, estão em constante transformação, fazendo com que o homem não reconheça mais nada de definitivo. “A essência da vida é a contínua metamorfose”.

Nesse sentido, Preciosa (2005) adverte que os sujeitos não cessam de se autoproduzir. A essência humana, para a autora, é, irremediavelmente, a mutação, produto dos encontros e das conexões que o homem permite-se fazer ao longo de sua existência.

Essas descobertas auxiliam na aquisição de novas possibilidades cognitivas, na capacidade da ampliação do repertório imagético-sensorial, onde o senso estético não reside imune.

## **BELEZA E ESTÉTICA NA CRIAÇÃO**

Transformações e mutações de conceitos são aplicáveis, igualmente, ao campo da estética. Enquanto produto do fazer humano, a moda atua como provocadora das sensações catárticas do sublime oriundas da beleza. E a beleza, meta e parâmetro da criação, não identifica-se necessariamente com o bonito ou agradável. Seu caráter é mais abrangente e mais fundamental, podendo haver beleza sem os cânones do belo (OSTROWER, 1990).

Há mais de um século, Baudelaire já discutia o sentido da beleza, atribuindo a ela o sentido de um fenômeno amplo e dualista, portadora de um caráter eterno e ao mesmo tempo transitório, de absoluto e de particular.

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento [...] o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado a natureza humana. (BAUDELAIRE, 1988, p. 162)

Assim, o sentimento de beleza, ou o senso estético, deve ser reconhecido como modo de percepção essencialmente humano, caracterizando a sensibilidade e afetividade em seus níveis mais complexos. A beleza se expressa pela significação das formas, da harmonia de ordenação, do equilíbrio e da coerência expressiva, em determinada época e lugar.

Desde os primórdios, o homem deflagra-se em busca de significados em termos de ordenações. Segundo Ostrower *apud* Tassi, (2007), o homem procura ordenar e relacionar, de algum modo, para saber qual o significado daquilo que cria. E quando tais relações adquirem um sentido, tem-se a beleza, a sua própria verdade.

“A beleza não é o ‘bonitinho’. A beleza é essa verdade mais profunda, essa harmonia interior, essa justeza interior que a gente pode, que a gente descobre, por exemplo, nas ordenações da natureza.” (TASSI, 2007)

Em Kant (1993, p. 48) encontra-se a afirmação de que “o juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação *não* pode ser *senão subjetivo*” [grifo do autor]. O objeto estético exercita a sensibilidade e o intelecto de um modo subjetivo, de modo que o objeto não é atingido por completo. Há sempre algo que escapa, sendo este algo mais sensação do que informação. O belo surge de um processo sensível que esboça um estado mental de prazer, ao ver algo de um modo diferente. Assim, a beleza não tem relação com o conhecimento, mas está ligada unicamente ao sentimento e ao prazer de ver o objeto.

Para David Hume, filósofo escocês do século XVII, “a beleza não está nas coisas, mas no espírito de quem as contempla”. (*apud* MOURTHÉ e DEJEAN, 2010, p. 3). A sua objetividade (se é que existe) deve ser procurada na natureza humana, na universalidade dos sentimentos humanos.

Na moda, ao identificarmos nas roupas seus significados, utilizamos a mesma faculdade de juízo e o mesmo modo de olhar de quem aprecia um objeto de arte (escultura, pintura, etc). O juízo de gosto, segundo Kant (*apud* CERON, 1999), que delibera sobre o belo e o feio, é o modo no qual nossa faculdade de sentimento fica afetada pela representação do objeto. O juízo de gosto é algo emocional que expressa sentimento e não conhecimento conceitual (ACOM, 2010 p. 4), portanto, não é lógico e sim estético, o que fundamenta a determinação de sua subjetividade.

Pensadores contemporâneos discutem a experiência estética considerando-a nos limites da percepção sensorial, na interação do observador com o produto-objeto e enquanto experiência humana associada ao contexto cultural (MOURTHÉ e DEJEAN, 2010, p. 3). Dessa forma, além das emoções particulares que orientam a apreensão do objeto (o juízo de gosto), as especificidades culturais, que influenciam o sentimento e o julgamento estéticos dentro de um determinado grupo devem também ser consideradas.

É na perspectiva de uma linguagem que exprime ideias e sentimentos traduzida em termos artísticos - uma das facetas da moda - que se autoriza abordá-la enquanto produtora de sentidos e propulsora da criação estética.

## **MODA, ARTE E CRIAÇÃO ESTÉTICA**

Desde seu surgimento, em fins da Idade Média, a moda estabelece conexões com o campo das artes. Porém, é a partir do Século XIX, no contexto das revoluções técnicas e no fortalecimento de uma sociedade industrial e de mercado, que as transformações sociais consolidaram um novo patamar no diálogo entre

moda e arte.

Souza (1996, p. 30) afirma que “a moda poderia ter sido arte, antes do advento da era industrial, que a transformou numa sólida organização econômica”. E Baudelaire, (1988, p. 174) no século XIX, usa a moda como sinônimo para Modernidade, ressaltando seu caráter efêmero e igualmente artístico: “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.”

Pela aparência, a moda agencia uma completa e complexa expressão da esteticidade, uma vez que é provocadora de um olhar atencioso e sensível em suas múltiplas funções (vestimenta, luxo, comportamento, identidade).

Além das sensações provocativas que são comuns tanto à arte quanto à moda, aproximando-as numa mesma sintonia, as formas de arte e suas correntes são importantes decodificadores da moda e referenciais consideráveis de sua assimilação.

No início do século XX, a arte moderna busca formas novas de expressão, expandindo limites, possibilidades representativas e diferentes funções no contexto social. A moda, de pronto, flerta com as mudanças e, aos poucos, nas suas mais variadas manifestações, propõe modos subjetivos que são vestidos, assimilados ou apenas apresentados para a apreciação (ou negação) do gosto dos sujeitos.

Vários são os exemplos de criações no diálogo entre estes dois campos. Na primeira década de 1900, o artista vienense Gustav Klimt produz padrões têxteis, joias e roupas para a boutique de Emilie Flogue, transpondo para a sobriedade do corte das roupas a dimensão dos grafismos utilizados na sua pintura (NERET, 1994).

Já em 1930, promove-se uma das mais notórias uniões entre Arte e moda da história moderna. A estilista Elsa Schiaparelli, figura marcante no meio social artístico, propôs, em parceria com Salvador Dali, várias criações inusitadas e excêntricas, como o chapéu-sapato (figura 1), a bolsa telefone e o *tailleur* escrivaninha, peças que evidenciavam o papel do inconsciente na atividade criativa, característica marcante do movimento surrealista. Schiaparelli acreditava na impossibilidade de criar desvinculada das transformações de cunho artístico (GARCIA, 2010).

Yves Saint Laurent, em 1965, se apropriou da pintura neoplasticista de Piet Mondrian, transportando-a para seu vestido tubinho. Embora o objetivo não fosse o de elevar sua coleção a um nível artístico, o estilista reconheceu nos valores neoplasticistas uma estética interessante a ser aplicada na criação de moda.

Na década de 1980, a pertinência da moda no território da Arte torna-se uma necessidade (ACOM, 2010). Época marcada pela extravagância das roupas, a fascinação pela experimentação na Moda tomava conta de todo o mundo. Em contraste com este cenário, despontam os estilistas japoneses Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo e Issey Miyake. Recém ingressados no cenário da moda parisiense, suas criações contrastavam imensamente com o universo de exagero instaurado nos anos 1980 e mostravam as possibilidades minimalistas na desconstrução da roupa (figura 2).

Na atualidade, o estilista Hussein Chalayan é um dos maiores nomes da criação conceitual (ACOM, 2010). Em consonância com a Arte, impressa em muitas de suas obras de caráter contestador, as criações de Chalayan apontam para o diálogo com temas antropológicos. Para isto, ele utiliza materiais tecnológicos e inovadores: roupas com chips, *lasers* e mesmo elementos do mobiliário (ver a coleção *Afterwords*, apresentada no ano 2000), fazendo de suas apresentações

verdadeiras instalações artísticas.

Outros exemplos possíveis neste diálogo moda e arte encontram-se nas criações de Gareth Pugh, marcadas por volumes escultóricos escuros e inquietantes; nos excêntricos e experimentais Viktor & Rolf, responsáveis por criações contestadoras e que flertam visivelmente com o surrealismo (figura 3); e, na espetacularização dos desfiles, presente especialmente nos trabalhos de Alexander McQueen, falecido no ano 2010.

Assim, moda e arte caracterizam campos sociais próximos e dependentes entre si. A arte exerce um efeito sedutor sobre a moda e vice-versa. Ambas se retroalimentam e, para a moda, tal diálogo é uma forma de sustentar a dinâmica do novo.

Preciosa (2005) atesta que os modelos e convenções são maquinas de funcionamento social existentes para facilitar nosso modo de viver, para garantir certo entrosamento, um consenso, e, por consequência, uma comunicação entre os sujeitos. No entanto, o excesso de padronização que permitimos instalar em nossas vidas ameaça por estagná-la.

A experiência estética rompe com a inércia do cotidiano e nos obriga a adotar uma nova postura. Segundo Preciosa (2005), a experiência estética convoca forças vitais e estados sensíveis, que projetam os sujeitos para outro espaço-tempo<sup>iii</sup>. Esse novo olhar que direcionamos ao objeto de apreciação nos remete a um lugar incomum e fora de nosso cotidiano. Somos surpreendidos desprevenidos numa atmosfera diversa:

O que me faz vibrar com uma coleção é quando ela me arranca da poltrona confortável em que me instalei. [...] Nessa hora, a impotência em nomear o que está acontecendo me salva. Ela me convoca a mudar de postura diante dos valores da existência. (PRECIOSA, 2005, p. 50).

A autora cita um pensamento de Barthes, exposto no livro *A câmara clara*. O filósofo admite que aquilo que, para ele, é passível de nomeação não pode, realmente, feri-lo. Mas que “a impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio.” (BARTHES, 1984, p. 80). Esse desconforto, essa sensação que toma os sujeitos de sobressalto frente ao inominável provoca reações ambíguas, em que é difícil definir a emoção.

A propósito de sua coleção *A Costura do Invisível*, de 2004, e da necessidade de transgredir as normas na criação, Jum Nakao comenta:

[...] o que importa num trabalho é sua capacidade transformadora, independentemente de formatos e regras. E que toda inovação tende a ser reprimida num primeiro momento, por ser um desvio em relação à normalidade, mas não há evolução que não seja desorganizadora, reorganizadora. (NAKAO, 2005, p. 19)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se considerar o criar como um processo existencial, pelo qual os sujeitos ordenam ideias e informações subjetivas em conteúdo expressivo, entende-se que a criatividade é inerente à condição humana, pois o homem se comunica, se relaciona, se expressa criando, formando, construindo.

Na moda, os processos de criação estão ligados à adequação de elementos

e informações já existentes com potencialidades ainda não percebidas inteiramente. Cria-se sobre o existente, mas especialmente sobre possibilidades ainda latentes, sobre o devir, que configura novas significações por meio das quais desdobra-se a dinâmica social.

Desse modo, os estilistas posicionam-se como observadores do mundo, reconhecendo e decodificando sentidos ainda não identificados, ordenando, formando e criando novas significações formais com base em sua própria experiência. A produção estética se coloca, então, como uma possibilidade ainda não absorvida completamente, mas configurada como transformadora na produção de sentidos que serão experienciados e disseminados em breve.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ACOM, Ana Carolina. Moda, Arte e Experiência Estética. **EnModa** [homepage na internet]. São Paulo, BR, 2010. Disponível em:

<[http://www.enmoda.com.br/site/artigos/default.asp?ID\\_categoria=48](http://www.enmoda.com.br/site/artigos/default.asp?ID_categoria=48)>

Acesso em 02 mai de 2010 as 09: 25.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles, 1821 – 1867. **A Modernidade de Baudelaire**.

Apresentação de Teixeira Coelho; tradução Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

CERON, Ileana Pradilla; REIS, Paulo R. O. **Kant: crítica e estética na modernidade**. São Paulo: Ed. SENAC, 1999.

GARCIA, Claudia. Schiaparelli: Moda e Surrealismo. Almanaque FolhaOnline. BR, 2010. Disponível em: < <http://almanaque.folha.uol.com.br/schiaparelli.htm>>

Acesso em 01 jun 2010 as 13:40.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus: Novarquitectura**. Ed. Perspectiva S.A. São Paulo – SP, 1988, 4 ed.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

MELLO e SOUZA, Gilda de. **O espírito das roupas**: a moda no século dezenove. 3a. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOURTHÉ, Claudia; DEJEAN, Pierre-Henri. **O gosto estético versus a utilidade**: o emocional e o oracional do indivíduo. In: 10º ERGODESIGN, 2010, Rio de Janeiro. Anais... PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ. CD/ROOM

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte.** São Paulo: Summus, 1993.

NAKAO, Jum. **A costura do invisível.** Rio de Janeiro: Editora SENAC Nacional; São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

NERET, Gilles. **Gustav Klimt: 1862-1918.** Köln: Benedikt Taschen, 1994.

NICOLAU, Marcos. **Introdução à criatividade.** 2 ed. João Pessoa: Ideia, 1994.

PERAZZO, Luis Fernando; VALENÇA, Máslova T. **Elementos da forma.** Rio de Janeiro: Ed: SENAC Nacional, 1997.

PRECIOSA, Rosana. **Produção estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida.** 2 ed. Rev. – São Paulo: Editora Anhembi-Morumbi, 2005.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** 6 ed. Petrópolis, Vozes, 1987.

---

<sup>i</sup> “Doutrina que admite a causalidade do fim, no sentido de que o fim é a causa total da organização do mundo e a causa dos acontecimentos isolados. Essa doutrina implica duas teses: 1ª o mundo está organizado com vistas a um fim; 2ª a explicação de qualquer evento do mundo consiste em aduzir o fim para o qual esse evento se dirige.” (ABBAGNANO, 1999, p. 457). Para o filósofo Aristóteles “as coisas não acontecem com vistas ao seu resultado melhor, mas que, às vezes, o resultado melhor é o efeito acidental da necessidade”. (ibid., p. 458).

<sup>ii</sup> É muito importante para o indivíduo manter-se constantemente alerta, numa tensão que deixa sua mente como que em suspense. “Em cada atuação nossa, assim como também em cada forma criada, existe um estado de tensão [...] que permite saber algo sobre o significado da ação, sobre o conteúdo expressivo da forma ou ainda sobre a existência de eventuais valorizações. [...] Desempenha, assim, função a um tempo estrutural e expressiva, pois é em termos de intensidade, emocional e intelectual, que as formas se configuram e nos afetam”. (OSTROWER, 1987, p. 28).

<sup>iii</sup> Segundo Kant (CERON, 1999), as primeiras categorias que aplicamos durante o conhecimento de um objeto é a localização no espaço e no tempo.