Dossiê 9 | Vol. 5, nº 2 Jun.Set. 2021

Organização:
Prof. Dr. Fernando Moreira da Silva
(CIAUD/FA/Lisboa-PT)
Profa. Dra. Maria de Fátima da S. C. G. de Mattos
(Abepem/PPGE-CUML)

RE
ARTE MODA DESIGN

Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamento em Rede

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

A Revista de Ensino em Artes, Moda e Design nasceu em 2017 como um periódico organizado a partir de parcerias entre o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, os Programas de Pós-Graduação do Instituto de Cultura e Artes da Universidade Federal do Ceará, o Programa de Pós-Graduação em Consumo, Cotidiano e Desenvolvimento Social da Universidade Federal Rural de Pernambuco e, ainda, o Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, com o apoio da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda, em especial por sua Diretoria de Ensino.

Este periódico visa a socializar ao mundo acadêmico, através de trabalhos inéditos, as mais distintas investigações no âmbito do Ensino Superior, proporcionando o diálogo entre práticas e teorias aplicadas à formação dos profissionais das áreas em questão.

Em 2021, entramos no quinto ano da revista, cuja periodicidade foi cumprida, assim como os demais pontos exigidos pelos indexadores nacionais e internacionais que chancelam o periódico atualmente.

A cada edição, pesquisadores nacionais e algumas vezes internacionais, organizam os dossiês com temáticas relevantes e que confirmam a missão da revista, a de motivar espaços de debate e reflexão contínuos para o campo do ensino.

CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Vaccari, Università IUAV di Venezia, Itália

Cyntia Tavares Marques de Queiroz, Universidade Federal do Ceará, Brasil

Fernando da Silva, Universidade de Lisboa, Portugal

Mara Rúbia Sant'Anna, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Marcelo Machado Martins, Universidade Federal de Pernambuco, CAA, Brasil

Maria de Fátima da S.C.G. de Mattos, Centro Universitário Moura Lacerda, Brasil

DOSSIÊ 9 – Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

Organizadores:

Fernando Moreira da Silva - FA/CIAUD/Lisboa (PT)

Maria de Fatima da S.C.G.de Mattos - Abepem/FAURP-CUML

CONSELHO CONSULTIVO ANO 5, Nº. 2

Andreza Moraes Borges – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do piaui (IFPI)
Araguacy Paixão Almeida Filgueiras – Universidade Federal do Ceará (UFC)
Daniel Fraga de Castro - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Débora Pires Teixeira – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)
Diêgo Jorge Lobato Ferreira - Instituto de Educação, ciência e tecnologia do maranhão (IFMA)
Fabiano Eloy Atílio Batista - Universidade Federal de Viçosa (UFV)
Fernanda Souza Quintão – Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
Geraldo Coelho Lima Júnior – Universidade Anhembi Morumbi
Gianni Montagna – Universidade de Lisboa (ULisboa)
Glauber Soares Junior - Universidade Federal de Viçosa (UFV)
José Luis Andrade - Centro Universitário Senac
Laiana Silveira – Universidade Federal de Pelotas (UFPel)
Layla de Brito Mendes - Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN)
Luciana Chen - Centro Universitário Senac - Santo Amaro
Mara Rúbia Sant'Anna – Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Marc Barreto Bogo – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
Marcelo Machado Martins - Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Márcia Luiza França da Silva - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Maria de Fátima da S.C.G. de Mattos – Centro Universitário Moura Lacerda (CUML)
Mariana Braga Clemente – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
Nadia da Cruz Senna - Universidade Federal de Pelotas (UFPel)
Regina Barbosa Ramos - Universidade Anhembi Morumbi
Samantha Grasielle Camara Pimentel – CESAR School
Suelen Karini Almeida de Matos – Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Taisa Vieira Sena - Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR)
Thiago Costa - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Triângulo Mineiro (IFTM)
Walter Rodrigues Marques - Secretaria de Estado da Educação do Maranhão

REVISORES GRAMATICAIS

Albertina Felisbino. Doutora em Lingüística pela UFSC
Aline Mariano de Oliveira. Graduada em Letras - Português/Inglês pela USJT
Clécia Juliana Gomes Pereira Amaral. Graduada em Letra pela AESA
Everton Vinícius de Santa. Doutorado em Literatura pela UFSC
Fernanda Luzia Anflor Ferreira. Licenciada em Letras português pela PUC-RS
Korn Traduções, https://www.korntraducoes.com.br/
Marília Achete Junqueira Garcia. Mestre em Linguística pela UFSCar
Maria Gabriela da Oliveira Fernandes Ferreira - https://letraaletra.pt/
Maria Inêz Afonso Fernandes da Paz. Licenciatura em Letras - Português - Espanhol pela UFRJ
Marli Gomes de Araújo. Bacharel em Letras Português e Inglês e Respectivas Literaturas pelo Centro Universitário FIEO
Paoletta Santoro. Graduada em Letras - Italiano pela UFPR
Pedro Albino Mezzari. Graduando em Letras, Língua e Literaturas Vernáculas pela UFSC
Priscila Mayumi Hayama. Graduada em Letras - inglês/português pela FFLCH

EDIÇÃO

Apoio | SETOR DE PERIODICOS/UDESC
Apoio de edição | Ivis Aguiar de Souza (UFV) e Thiago Strozak (UDESC)
Capa | Adriana Silva
Produção gráfica | Thiago Strozak

FICHA CATALOGRÁFICA

R454 Revista de Ensino em Artes, Moda e Design [recurso eletrônico] / Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Programas de Pós-Graduação em Artes, Design e Consumo do PPGAV/ UDESC, ICA/UFC, PPGD/ UFPE e PGCDS/ UFRPE. V. 5, n. 2, jun. – set./2021. - Florianópolis : UDESC/CEART, 2017 --.

Quadrimestral

ISSN: 2594 - 4630

Disponível em: <www.revistas.udesc.br/index.php/Ensinarmode/index>.

1. Moda. 2. Arte. 3.Design. 4. Ensino - Superior. 5. I. Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

DOI: 10.5965/25944630522021006

EDITORIAL

Fernando Moreira da Silva[1]
Maria de Fatima da S.Costa G.de Mattos[2]

Os nossos colonizadores portugueses bem como os índios – o elemento autóctone – ajudaram a difundir certa relação de intimidade entre fios, agulhas e fibras diversas em terras brasileiras. Uma trama de relações humanas tecidas pela observação, pela criatividade e aprendizado, a transformação dos fios de linha, de algodão ou outro, entrelaçados no tear, anunciaram a forma e a urdidura transformando-se em tecidos e objetos. Relações de afeto e de pertencimento sempre muito caros à Moda brasileira.

Este foi um dos nossos objetivos ao definirmos o mote desta edição: ***Arte, Artesanato e Design – ressignificações e relacionamentos em rede***. A temática e os textos, reunidos neste Dossiê, atravessam trans e interdisciplinarmente as áreas, fundamentais e atuais, sobretudo, em termos culturais, econômicos, sociais e ambientais.

Por vezes, as fronteiras entre arte, artesanato, produção artesanal e design são imprecisas, chegando mesmo ao ponto de destituir esses termos de significado próprio. Contudo, do ponto de vista de quem atua, os objetivos da arte são internos e temporais; os objetivos do artesanato são internos ou externos, e temporais; e, os objetivos do design são externos e temporais. Por sua vez, os objetivos da ciência são externos e duradouros. Contudo, é na ressignificação das práticas de produção e trabalho, que temos encontrado vários especialistas, traduzindo por meio de cores da nossa terra brasileira ou, de sementes modificadas à luz da ciência ou, ainda, pelo tingimento natural e ancestral, envolvendo os processos artesanais.

O artesanato constitui um corpo de conhecimento com uma intricada variedade de valores, que se expressa e se legitima como uma atividade baseada no saber fazer, por um conhecimento tácito e pela maestria, o “fazer bem feito”, que tem como foco a relação entre a mão e o cérebro, segundo Sennett (2020). Ou seja,

1 FA/CIAUD/Lisboa (PT)
2 Abepem/FAURP-CUML

explora outra dimensão da habilidade artesanal, sustentada por uma relação dialógica entre práticas materiais e ideais, um processo no qual predomina a manualidade.

Quem de nós entrasse em uma casa, ao final do século XIX ou início do XX, em qualquer segmento social, era comum encontrar uma multiplicidade de trabalhos artesanais em cores, formatos e funções diversas, conferindo à decoração doméstica, cuidado, aconchego e conforto, imprimindo novos contornos de gosto e distinção e, de certa forma, profissionalizando os “trabalhos manuais” como prática feminina que, ao fim e ao cabo, passou da casa para a escola elementar, sob a forma de ensinamento doméstico, constituindo-se em uma cultura escolar na primeira metade do século passado.

O artesanato contemporâneo surge na esteira de uma prática e processo próprios da produção artesanal operando, simultaneamente, na dimensão de proximidade entre o produtor e o consumidor, na perspectiva de uma prática artística do artesão em seu atelier (no seu fazer), sobre um percurso criativo que lhe é próprio, independente, afastando-se do sistema de mercado e estabelecendo novas relações com o consumidor. São essas relações silenciosamente tecidas entre o sujeito, a natureza e a criatividade que resultam na inovação do produto.

A religação dos saberes que confere identidade e memória aos objetos, resgatados pela tradição ou pela produção local, pode potencializar um papel mais ativo, afetivo e significante, desencadeando uma relação mais profícua e duradoura entre os objetos e o consumidor.

A cultura do design, afirma Victor Margolin (1989), envolve a totalidade das disciplinas, fenômenos, conhecimento, instrumentos analíticos e filosofias que o design dos objetos de uso deve ter em conta, assim como a forma como estes são produzidos, distribuídos e usados no contexto de modelos sociais e econômicos, cada vez mais complexos e alusivos.

Devemos acrescentar que o design envolve a aplicação de vários tipos de conhecimento, começando com a intuição (descoberta) e terminando com a razão (justificação), sendo a sua base epistemológica a dos processos humano-sociais de aprendizagem. Ou seja, o design, em sua função de resolver problemas, é um fenômeno cultural, por meio do qual é possível experienciar e otimizar o mundo em um processo que valoriza a história, o significado e a condição humana. Tanto o artesanato como o design se movimentam numa linha que tem como extremos a arte e a técnica, havendo constantes oscilações e aproximações, consoante a natureza dos desafios projetuais.

A área disciplinar do design está em rápido crescimento, sendo interdisciplinar com tantas outras áreas que gravitam em torno dela, cujas fronteiras nem sempre são bem definidas, mas cuja intrínseca colaboração e contaminação se tornou uma prática essencial e crítica para o processo de design. O design é um elemento aglutinador responsável também pela memória coletiva, abrangendo valores e dimensões tangíveis e intangíveis, procurando contribuir para soluções que revelem um elevado nível de utilidade, mas que também possam reunir a construção

de uma estética orientada para a criação de um imaginário. Vai muito além do utilitário e funcional, incorporando referências culturais para a sociedade, incorporando significados pessoais, comunicando emoções e facilitando as relações interpessoais que fazem a mediação entre a percepção do indivíduo e a autoidentidade. Verifica-se, assim, a necessidade de uma constante reflexão na área que permita a implementação de novas visões e estratégias, contribuindo para a construção de uma sociedade mais justa, equilibrada, ética e inclusiva, onde todos possam ter oportunidades idênticas.

A nossa perspectiva trata com igual importância, tanto os objetos de produção industrial (como arquétipos), muitas vezes produtos de design, como os objetos artesanais. E essa forma de tratamento equitativo tem a ver com a observação baseada no significado construído pelo consumidor e a consequente apropriação dos objetos e do significado inerente à sua própria gênese. Os objetos, quer uns quer outros, são simultaneamente depositários e testemunhos da cultura, tradição e identidade, constituindo-se uma expressão de criatividade.

É fundamental criar relações de "cumplicidade" entre estas duas disciplinas – artesanato e design – com o propósito de diluir fronteiras e promover a colaboração interdisciplinar.

O designer Paulo Ramunni, no livro Alma do Design, defende que é possível a valorização do produto artesanal através da implementação de cocriações, ou seja, de estratégias de *co-design*, articulando o conhecimento, a investigação e as ideias, próprias do designer e do saber pensar, com o saber fazer e o conhecimento prático do artesão.

Essa postura poderá nos conduzir no sentido de um processo participativo de inter-relações no desenvolvimento de novos artefatos, de um trabalho coletivo sem a existência da preocupação em classificar se determinado produto é design, arte ou artesanato.

As contaminações entre diferentes domínios podem resultar em mais valias para todas as partes envolvidas. O designer pode surgir como uma força motriz capaz de promover a inovação e a transformação, sem desvirtuar, respeitando a tradição.

Pesquisas recentes reúnem tradição e inovação ao abordar diversas áreas do conhecimento. Contudo, não existem muitos estudos voltados para os aspetos usados na criação, desenvolvimento e coordenação adotados na concepção de novos produtos. Uma das soluções para enfrentar os desafios, no nível do artesanato ou do design, é procurar o equilíbrio, permitindo aos artesãos e aos designers criar e manter a diferenciação em produtos sustentáveis de alto padrão, o que pode ser alcançado por uma visão holística, incrementando mais o trabalho artesanal e local.

O saber fazer dos artesãos combinado a uma visão holística e multidisciplinar do designer poderá permitir, por meio da produção de novos produtos e respeitando as materialidades locais, a identidade e a preservação do conhecimento, combatendo a extinção progressiva de alguns artefatos.

Esse tipo de trabalho participativo e de co-design procura dar uma nova dimensão à produção artesanal de qualidade, viabilizando uma nova esfera de intervenção do design em outros sistemas de produção. Referimo-nos à transposição dessa produção para a cultura contemporânea, uma vez que trabalhar com a cultura tradicional significa acrescentar identidade aos objetos, constituindo-se, assim, um legado coletivo ao alcance de todos, perene e significativo, muitas vezes intrínseco à construção das identidades individuais, sociais, locais ou globais.

Os diferentes produtos são desenvolvidos em processo colaborativo, por meio do entendimento e da adequação das propostas dos designers às possibilidades técnicas e artísticas de cada um dos artesãos envolvidos. Se o artesão carrega em seu trabalho um saber tradicional e a habilidade do 'fazer', o designer traz em si uma reflexão projetual que propõe a adequação conceitual e funcional ao mercado e os desafios da contemporaneidade. Desse modo, pretende-se alargar a esfera de intervenção de ambos os setores, pela manifestação das linguagens artísticas tradicionais, como uma alternativa à uniformização dos produtos globalizados, promovendo a cultura e as identidade regionais.

A inserção de estratégias de design sustentável em contextos locais e escalas de produção não industrial, tal como é o caso do artesanato, é indispensável para reduzir a geração de desperdícios de materiais, poluição e danos ambientais, dado que se verifica no uso exclusivo de técnicas e materiais naturais, próprios da região em que se inserem. Estratégias de design sustentável são capazes de prever o resultado desejado em todos os aspetos do desenvolvimento de um produto ou sistema, determinando o tipo de uso, o mercado de destino, custos e possibilidades de execução, gerando produtos flexíveis, duráveis, modulares ou multifuncionais, adaptáveis ou recicláveis.

Existe uma alteração paradigmática que se traduz em uma mudança de cenário que só poderá ocorrer com a busca pela inovação por meio da interpretação, do redesenho ambiental, de novos produtos e serviços e do incentivo a novas ideias produtivas, intrinsecamente mais sustentáveis para o meio ambiente, socialmente justas e culturalmente atrativas.

Para tal, deverão ser implementadas estratégias de design sustentável que contenham um potencial significativo para gerar inovação social e incorporar valor agregado aos produtos desenvolvidos, por meio de uma maior e melhor articulação entre arte, artesanato e design.

Desejamos boa leitura a todos!

REFERÊNCIAS

SENNETT, Richard. **O Artífice**. 8ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2020, p. 19.

MARGOLIN, Victor. **"Design Discourse"**. Edited by Victor Margolin, The University of Chicago Press, London, 1989, p.7.

BRANDÃO, Pedro (dir.) **A alma do design**. Lisboa: Ed. Susana Correia/Centro Português de Design, [2003]

Dossiê

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

DOI: 10.5965/25944630522021011

ONDE O DESIGN ENCONTRA SUA DIMENSÃO LOCAL

Where design encounters its local dimension

Donde el diseño encuentra su dimensión local

Carla Paoliello[1]

1 Professora Auxiliar Convidada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (1995), mestrado e doutorado em Engenharia de Estruturas pela UFMG (2001 e 2008), e pós-doutorado pela Universidade de Lisboa na Secção de Design do Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (2016). Finalizou em 2020 seu segundo Doutoramento em Belas-Artes na Universidade de Lisboa, especialidade Design de Equipamento. Tem interesse na discussão sobre arquitetura, design, artesanato, arte, tecnologias e cultura. Lattes: http://lattes.cnpq.br/2461807641469699; Orcid: https://orcid.org/0000-0003-0186-0507; e-mail: carlapaoliello@gmail.com

RESUMO

Este artigo é um resumo da tese de doutoramento ´Investigação de parâmetros de análise do design de equipamento enquanto ferramenta de impacto social´ realizada em 2020 na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Trata-se de uma investigação que olhou para as questões relacionadas com o binómio design-fazer local. Para tal, produziu-se uma descrição-síntese de parcerias brasileiras e portuguesas existentes nestes dois mundos (design e fazer local) e delimitou-se (descreveu-se e analisou-se) as relações provenientes e existentes neste processo com base no entendimento destas experiências. A investigação foi dividida em duas etapas. A primeira caracterizou-se por uma revisão bibliográfica que envolveu estudos de autores diversos acerca do lugar do artesanato no Brasil e em Portugal; das aproximações e diferenças do design e das suas dimensões do fazer local. Produziu- se, portanto, uma estrutura teórica a ser utilizada na segunda etapa que compreendeu a pesquisa, descrição e avaliação de 20 casos de estudo brasileiros e 5 portugueses. Foram realizadas entrevistas a partir de um questionário semiestruturado com os três atores presentes nestas parcerias – o artífice, o designer e as entidades ou instituições que fomentam estas parcerias. As ponderações finais indicam que somos todos artífices, sendo o impacto uma via com dois sentidos.

Palavras-chaves: Design; Fazer local; Encontro.

Abstract

This article is a summary of the Ph.D. thesis ´Investigating parameters for analyzing equipment design as a social impact tool´ held in 2020 at the Faculty of Fine Arts, University of Lisbon. It is a research that looks at the issues related to the design and its local dimension. We produced a synthesis description of these partnerships and we delimited (described and analyzed) the different relations to understand these experiences. Two stages divided the investigation. The first characterized a literature review. It involved approaches by different authors about the place of design and local production. We also discussed the approximations and differences between these two areas. It comprised the description and evaluation of 20 Brazilian and 5 Portuguese case studies. We conducted interviews from a semi-structured questionnaire that reached the artificer, the designer and the entities that foster these partnerships. The indicators used proved to be efficient in assessing the social, cultural, economic and territorial dimensions. The final considerations state that we are all artisans.

Keywords: *Design; Local Design; Encounter.*

Resumen

Este artículo es un resumen de la tesis doctoral ´Investigación de parámetros para el análisis del diseño de equipos como herramienta de impacto social´ celebrada en 2020 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa. Esta es una investigación que analizó cuestiones relacionadas con el binomio diseño-hacer local. Para ello, se elaboró una descripción síntesis de las alianzas brasileñas y portuguesas en estos dos mundos (diseño y hacer local) y se delimitaron (describieron y analizaron) las relaciones que surgen y existen en este proceso a partir de la comprensión de estas experiencias. La investigación se dividió en dos etapas. El primero se caracterizó por una revisión bibliográfica que involucró estudios de diferentes autores a cerca del lugar de la artesanía en Brasil y Portugal; enfoques

y diferencias en el diseño y sus dimensiones del hacer local. Por lo tanto, se elaboró una estructura teórica para ser utilizada en la segunda etapa, que comprendió la investigación, descripción y evaluación de 20 casos de estudio brasileños y 5 portugueses. Las entrevistas se realizaron mediante un cuestionario semiestructurado con los tres actores presentes en estas alianzas: el artesano, el diseñador y las entidades o instituciones que fomentan estas alianzas. Las consideraciones finales indican que todos somos artesanos, siendo el impacto una calle de doble sentido.

Palabras llave: *Diseño; hacer local; encuentro.*

1 INTRODUÇÃO

O atual contexto social, técnico e produtivo propicia o aparecimento de um design autónomo que concilia híbrida ou paralelamente a produção de dimensão industrial com a experimentação autoral. Aparecem novas possibilidades de atuação. Surge a figura do designer-autor, que se aproxima do craft e do modos operandi de um artesão uma vez que domina todo o processo produtivo. Surge também o designer sob a forma de consultor, externo ou integrado em equipes multidisciplinares, que descortina identidades. Entende-se o conceito de identidade como o empregado por Raul Cunca, ou seja, como “um processo contínuo de redefinir-se e de inventar a sua própria história” (CUNCA, 2019, p.23). O designer é um indutor de mais valias e busca a renovação e a atualização do seu modo de fazer e de pensar.

Tornam-se também inquestionáveis as atuais e diversas interfaces que existem entre o design e outras áreas de atuação, nomeadamente no fazer local. Por ´fazer local´ entende-se como aquele conjunto de ações e, consequentemente, os produtos que são demarcados por características locais e regionais, expressão de um coletivo, de um povo, ou de um único artífice. Os objetos desta produção conseguem carregar em si as particularidades de uma cultura local.

Qual é o ponto de encontro entre o design e sua dimensão local? Como ocorre o desenvolvimento de um produto a partir da parceria que se estabelece entre designers e artífices? Estas são duas das perguntas que nortearam este texto e a tese de doutoramento ´Investigação de parâmetros de análise do design de equipamento enquanto ferramenta de impacto social´ realizada em 2020 na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e aqui resumida.

Os encontros, em especial quando o designer trabalha em conjunto com artífices, são os objetos deste estudo. Foram analisados 25 projetos que envolvem:

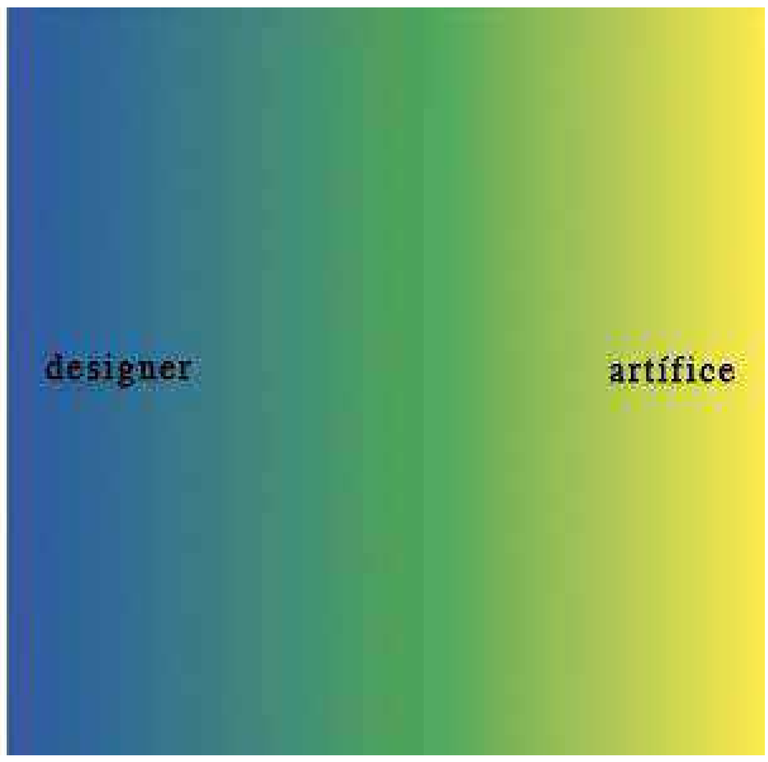
- a comunidade da unidade de produção local e/ou o artífice e todo o seu contexto social, técnico, cultural e económico;

- o designer no seu papel de facilitador que, em parceria, descortina a realidade existente, a sua qualidade e beleza e que, individualmente, apresenta o seu universo; e

- as entidades ou instituições que fomentam estas parcerias e que normalmente orquestram os objetivos e metas.

Não se trata de discutir a autoria em design, mas sim de analisar como cada ator presente na parceria estabelecida mantinha e alterava o seu modo de fazer (e quem sabe de ser), ou seja, como uma expressão inicialmente própria se contaminava com a presença e expressão de um outro (figura1).

Figura 1 – Diagrama síntese do encontro entre designers e artífices.



Fonte: Produção da própria autora (2020)

Desta maneira, este artigo teve como objetivo principal investigar parcerias entre designers e unidades produtivas locais brasileiras e portuguesas e como objetivos específicos: _produzir uma descrição-síntese de parcerias brasileiras e portuguesas existentes nestes dois mundos (design e fazer local); e _delimitar (descrever e analisar) as relações provenientes e existentes neste processo a partir do entendimento das experiências analisadas.

Trata-se de uma pesquisa aplicada e exploratória, ou a problem-solving research. O método utilizado foi o empírico-analítico que consiste em, a partir do processo de revisão literária, análise crítica e argumentativa, apresentar e discutir os conceitos e termos da investigação. Realizou-se a análise dos casos de estudo particulares de interface entre designers e artificies que, na tese, foram descritos individualmente de maneira a compreender a realidade presente contextualizada, e aqui foram resumidos para apresentação geral das propostas. Trata-se de um método dialético, pois não se procura apenas em fazer um levantamento, mas sim refletir sobre esta realidade.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1. DESIGN & DIMENSÕES DO FAZER LOCAL: APROXIMAÇÕES; DESIGNERS VERSUS ARTÍFICES: DIFERENÇAS

Segundo Victor Margolin, os designers são responsáveis pelos artefactos, sistemas e ambientes que constituem o mundo social já que “o design é um acto de invenção: um processo de concepção e planeamento que pode resultar em produtos materiais ou imateriais” (MARGOLIN, 2014, p.54). Miguel Arruda, no catálogo da exposição homónima ´escultura / design / arquitetura´, acredita que o design vive do encontro entre o designer, o produtor, o fabricante de materiais, o operário, etc. (ARRUDA, 2013, p.10). Já Papanek defende que “todos os homens são designers. Tudo

o que fazemos quase sempre é projetar, pois o design é a base de toda a atividade humana" (PAPANEK, 1977, p.19) e este raciocínio foi atualizado por Donald Norman ao sustentar que "somos todos designers" (NORMAN, 2004, p.221-222). Na verdade, são inúmeras as definições existentes para esta atividade projetual.

Conceituar o artesanato também é uma tarefa difícil, uma vez que existem os que procuram defini-lo como uma atividade socioeconómica e os que a definem como uma atividade que expressa a cultura de um povo, região ou raça, fruto da criatividade, da habilidade técnica e da expressão pessoal do próprio artesão. Sabe-se que este profissional domina todas as etapas do processo de trabalho e por consequência tem consciência de sua parte no todo. Sabe-se também do seu vínculo com o produto, do significado do seu esforço e, contrariamente ao que dizem muitos textos, que fundamenta o seu fazer na associação entre teoria e prática uma vez que é impossível distanciar o trabalho intelectual do manual ou o saber do fazer.

Para entender a diferença destes dois universos, o livro ´Futuro artegiano´ de Stefano Micelli foi fundamental. Nele, o autor alerta sobre a recuperação do valor cultural e económico do trabalho manual. Como Sennett, em O Artífice, ele reforça as características de busca pela qualidade primeira do trabalho executado, melhoria constante do exercício profissional (aprofundamento das técnicas), bem como o enraizamento na comunidade a partir de uma prática socialmente reconhecida.

O que se verifica é que a distância não está no fazer e no pensar, mas sim na projeção existente, ou melhor, no tempo entre o projeto e planeamento do objeto e a sua execução. Enquanto os artífices conseguem fazer as duas etapas em concomitância (prazo curto), os designers criam um espaço entre o projetar e a produção (prazo estendido), sendo comum inclusive terceirizar a produção.

Para Tim Ingold, a forma de antever do designer e do artífice também é o local de diferença uma vez que o segundo se consegue colocar "um passo à frente do material". Na opinião do autor, "não é um modo de predeterminar a forma final das coisas, mas é uma forma de abrir caminho e improvisar uma passagem. Neste sentido, antecipar é olhar através do futuro, e não projetar o futuro a partir do presente" (INGOLD, 2012, p.6, tradução livre nossa), como tradicionalmente é o projetar para o designer.

Ratificar as semelhanças e particularidades do fazer pelo viés do design e do fazer na sua dimensão local foi importante. Entretanto, mais do que definir, é fundamental conhecer os objetivos, motivações e expectativas destes dois atores quando participam numa parceria tão complexa, sem hierarquia, e colaborativa.

As diferenças e aproximações do design com o fazer local já foram pormenorizadas por diversos autores: Borges (2011), Kubrusly e Imbroisi (2011), Albino (2017), e pela própria (Paoliello, 2019, 2018, 2017, 2016). Os projetos têm o trabalhar em comum, como base.

Sennett em ´Juntos´ dedica um elogio à cooperação, entendida como "uma capacidade de compreender e mostrar-se receptivo ao outro, por uma forma de alcançar um final conjunto" (SENNETT, 2012, p.9). Em algumas destas relações

sociais, existe a tendência para um trajeto verticalizado, no qual um ator estabelece com os parceiros uma hierarquia, um poder de quem doa sobre quem recebe. Em outros casos, as relações são mais horizontalizadas e as hierarquias menos definidas. Existe a dependência, mas esta assume um carácter mútuo, fruto de uma responsabilidade coletiva pelo bem-estar de todos. O outro indivíduo é semelhante e o compartilhamento das mesmas necessidades e potencialidades faz com que juntos desenvolvam reciprocidade, num sistema no qual todos contribuem e todos recebem a contribuição de maneira aberta.

Trata-se do convite de fazer a obra com um outro, da inexistência de uma autoria única, da discussão sobre a relevância do gesto do fazer e do pensar, da avaliação dos trabalhos que se apresentam como colaborativos. Este último ponto traz em si o conceito de coletivo, de trabalho em equipa, de responsabilidade e de participação. Entretanto, vale colocar luz noutras características que também se acredita serem importantes quando se trata de trabalhos colaborativos, a saber: consciência; disponibilidade e envolvência; empatia; interesse e sensibilidade em relação à situação particular; flexibilidade; tolerância; personalidade; juízo crítico; e compromisso.

Os parceiros envolvidos nestes trabalhos passam por processos de adaptação, de metamorfose, de integração, após a vontade inicial de se estabelecer a colaboração. As pessoas se conhecem a partir do outro, se desenvolvem pelos e nos encontros, nas diferenças e nas semelhanças (processo de comparação). O outro é um obstáculo que obriga a olhar, a entender, e a admitir. Ao tomar consciência deste limite - do ‘ser’ e do ‘outro’, do ‘eu’ e do ‘tu’ -, encontra-se o ‘nós’ e a potência que pode existir deste encontro. Estas relações podem ser pontuais ou terem um tempo mais estendido, podem ser harmoniosas, podem tornar-se confrontos ou conquistas, o que fica como resultado é um outro processo de pensar e de fazer, mais tolerante.

Estas relações gentis foram as escolhidas como estudos de caso na nossa investigação. O foco não estava apenas na transformação formal ou técnica do objeto final, no número de participantes, ou mesmo no retorno económico conseguido a partir da nova coleção de produtos desenvolvidos. O foco estava na parceria estabelecida e na miscigenação resultante.

2.2. O CAMINHO PERCORRIDO

Nas primeiras observações feitas em campo, compreendeu-se o desafio de desconstruir o sentimento de inferioridade do artesão de maneira a identificar os resíduos herdados do estigma de ser tratado como um trabalhador braçal, como apenas um fazedor. Um segundo desafio consistiu em revitalizar, como já alertado por Santos, as “possibilidades histórico-culturais da herança tradicional interrompida pelo colonialismo, pela pressa, pela perda do valor cultural” (SANTOS, 2002, p.268).

Appadurai em ´Dimensões culturais da globalização´ já alertava para a importância do património cultural, a manutenção da pluralidade das culturas e a ética

global; “cultura não destaca simplesmente a posse a determinados atributos (materiais, linguísticos ou territoriais), mas a consciência desses atributos e sua naturalização com essenciais à identidade de grupo” (APPADURAI, 1996, p.27-28).

Desta forma, como acontece a troca cultural e o desenvolvimento humano? Como é possível retratar a realização do potencial de cada ser num trabalho em equipa? Como é que cada ator pode ser percebido internamente no grupo de trabalho e externamente na comunidade? Como é que a cultura de origem de cada ator envolvido é traduzida e incorporada pelos participantes? Qual a influência do ambiente, aqui entendido como território, material, técnico, e produtivo, na produção em parceria que se estabelece?

Segundo Martins (1994), o método de investigação empírico-analítico deve ser utilizado na avaliação de programas, planos, projetos ou políticas. Utilizou-se também casos de estudo que, para Godoy (1995), “se caracteriza como um tipo de pesquisa cujo objeto se analisa profundamente e visa ao exame detalhado de um ambiente e de uma unidade social”. Para o alcance do proposto, foram coletados dados de natureza primária e secundária, o que também classifica esta investigação como bibliográfica e de campo, em relação aos meios utilizados.

O primeiro passo da investigação foi uma procura documental com levantamento de informações em literatura de referência. O segundo passo foi a organização do instrumento de investigação para o qual foram escolhidos documentos, catálogos e sites sobre os projetos de parceria. Para compreender as dimensões das co-criações brasileiras e portuguesas foi estruturada a compilação dos projetos brasileiros e utilizada a investigação de Albino (2017). A partir dos resultados do Prémio SEBRAE TOP 100 de Artesanato e do Projeto Brasil Original, foi desenvolvida uma lista, para cada estado brasileiro, que apresenta os atores envolvidos no processo e o local em que a parceria ocorreu. Dos 27 estados federais, apenas as unidades federativas de Amapá e Roraima não estiveram presentes por não terem sido encontradas propostas do encontro design-fazer local.

A escolha dos projetos investigados com maior profundidade deu-se a partir dos seguintes critérios de seleção:

1. Ser fonte de evidência de co-criação, ou seja, uma combinação respeitosa e horizontal do saber técnico-científico do design com as aptidões próprias do saber artesanal. Desta maneira, os projetos estudados estavam teoricamente enquadrados no conceito de ecologia dos saberes (SANTOS, 2002). Este primeiro critério excluía os projetos que não apresentavam com clareza a atuação de cada sujeito e a abertura para as articulações necessárias nesta complexa rede de atores e objetivos envolvidos. Nos projetos escolhidos, observam-se, com clareza, os processos de desenvolvimento de valores e de partilha cultural.

2. Ter a intenção final de serem parcerias emancipadoras (FREIRE, 1988 e RANCIÈRE, 2002), com o interesse de resgate das técnicas, materiais e conhecimentos artesanais e a utilização das metodologias de desenvolvimento de produtos do design. Descobrir, desenvolver e dar visibilidade eram os verbos encontrados na caracterização

dos projetos selecionados. Todos, de maneiras distintas, transcreviam estas ações nos produtos locais apresentados e na relação estabelecida entre os pares.

Estes dois filtros e o facto de terem sido escolhidos projetos a partir de 1998 - data desde a qual houve um incentivo maior do governo brasileiro no desenvolvimento destas ações - culminou num número elevado de parcerias (247, no caso brasileiro e 40, no caso português), o que demostra claramente o interesse e incentivo pelas práticas de diálogo entre design e o fazer local.

A partir destes foram considerados os que melhor contribuíam na avaliação do impacto: na qualidade de vida e cultura dos envolvidos, no aumento de mais-valia ao produto ou serviço prestado; e na potencialização de uma vivência mais intensa do território. Os indivíduos (designers, artífices, entidades) foram considerados simultaneamente seres singulares e membros da comunidade de maneira a nutrir tanto as singularidades quanto a experiência coletiva dos sujeitos envolvidos. A situação ideal envolveria a imparcialidade; a expectativa de que os participantes transcendam as suas preferências ou receios iniciais; a inclusão de todos os afetados pela parceria; a igualdade, liberdade e facilidade de interação, com as ausências de formas internas e externas de coerção; e a clareza e visibilidade dos resultados.

Alguns impedimentos, porém, já haviam sido previstos como o tempo (prazo da investigação); a cultura do medo, da insegurança e da culpa (potencial de responsabilização); o orgulho e a relutância em se avaliar ou autoavaliar (exposição das falhas ou erros); ausência de indicadores consensuais (uma vez que o questionário foi formulado apenas pela pesquisadora e não em conjunto com os atores participantes); dificuldade em ser realizado devido à distância e não envolvimento de algumas partes. A investigação foi adaptada, de maneira a considerar cada realidade na sua totalidade e cada força (individual) que altera o grupo (realidade existente).

Por fim, a amostra investigada consistiu em 20 projetos brasileiros e 5 portugueses. Vale mencionar que tanto o Brasil quanto Portugal são países com regiões geográficas complexas, dentro das quais se distinguem paisagens culturais diversas. O Norte não é igual ao Sul, a costa também difere do interior e o fazer quando local representa esta diferença na matéria-prima utilizada e técnica empregada, nos seus valores e recursos. Além disso, as parcerias são sempre encontros resultantes dos atores que ali estão presentes, das suas histórias e intenções.

De forma resumida e sistemática, foi possível: conhecer a realidade e a relação desenvolvida; e delimitar o objeto (definição dos termos da parceria, dos atores envolvidos, do tempo e escopo do trabalho).

3. OS ESTUDOS DE CASO E AS SUAS PARTICULARIDADES

Expor cada projeto de parceria design-fazer local é falar de um conjunto de características próprias que se concentram na localidade e nos sujeitos das parcerias. É falar também de diferentes modos de fazer e de criar. É dar vista ao património cultural, ambiental, material e imaterial, a saberes muitas vezes intangíveis que surgem

na pluralidade do encontro, no exercício de mediação da troca, nos interstícios entre o designer e o artífice.

A intangibilidade muitas vezes materializa-se nos produtos desenvolvidos, numa ação conjunta de reconhecimento e valorização de uma produção autêntica, portadora de uma identidade de procedência. Um produto resultante do fazer local destaca-se pela utilização de materiais e técnicas predominantes na região. Ele pode ter motivos tradicionais, religiosos ou étnicos e pode resgatar a memória histórica, técnica ou económica. Do encontro pode haver uma melhoria no processo como um todo, desde a produção até à comercialização final, normalmente com o redesenho da cadeia produtiva ou do arranjo produtivo local, além da minimização dos custos.

Nos casos estudados, verificou-se a transformação social e humana, com melhoria na distribuição de renda e de bem-estar e com a diminuição da migração da localidade para outras, nomeadamente para os grandes centros urbanos. Havia o respeito pelas devidas competências e valores. São 25 projetos que reafirmam a identidade de quem produz, valorizam os profissionais participantes, melhoram a qualidade dos produtos e promovem o resgate cultural e o desenvolvimento local.

Nestes encontros houve a construção de um outro modo de engajamento, como explicado por Santos, através da articulação das “estruturas do saber moderno/científico/ocidental com as formações nativas/locais/tradicionais de conhecimento” (SANTOS, 2006, p.540). São formas de diálogo e de emancipação.

Vários dos projetos escolhidos foram articulados pelo SEBRAE e CEARTE, entidades brasileira e portuguesa que auxiliam comunidades na descoberta, valorização e utilização do design como estratégia de desenvolvimento sociocultural. Outros, de cunho e tempo académico, também foram selecionados, além dos financiados por entidades privadas. Procurou-se abranger o panorama de maneira a ampliar os exemplos de cooperação existentes. Procurou-se também apresentar a riqueza e a variedade cultural e material que existe nos 8.516.000 km^2 de área territorial brasileira a partir da seleção de projetos em unidades federativas diversas deste país e nos 92.212 km^2 do território de Portugal, de maneira a evidenciar suas diversas regiões.

A diversidade identificada nos projetos conduziu a identificação de alguns fatores que permitiram organizar a complexidade da rede de informações estudada. A maneira de agrupar os projetos ocorreu a partir da figura do ´agente de fomento´ da parceria. Por fomento entende-se o estímulo. Desta maneira, o agente de fomento é aquele ator que incita, articula e busca o apoio para a realização da parceria. Estes podem ser traduzidos nas figuras dos artífices (artesãos ou associações de artesãos), dos designers (individualmente ou em grupo) e das entidades (faculdades, associações industriais, instituições públicas, fundações, institutos, ONG, etc.). Pretendeu-se conhecer esta realidade multilateral com consciência.

A partir do conhecimento do ´agente de fomento´ de cada convergência a ser citada, criou-se quatro narrativas: ´Início pelo fazer local´, ´Começo pelo Design´, ´A partir de uma entidade´ e ´Com fundamento académico´.

3.1. INÍCIO PELO FAZER LOCAL

Ao revisitar o livro ´Tempos de grossura: o design no impasse´ de Lina Bo Bardi, pode-se afirmar que não existe artesanato no Brasil, o que existe é uma disponibilidade imensa para o fazer. Fazer este que é local, que surge por sobrevivência ou por necessidade e tem disposição e vontade de evoluir. Já em Portugal, este é compreendido como a arte do fazer tradicional, repassada ao longo do tempo por atores sociais ou institucionais do território. Segundo Albino, ele é o "conhecimento tácito intergeracionalmente transmitido, incluindo aqui, naturalmente, o próprio artesão, o produto desse conhecimento e os serviços que lhe são associados" (ALBINO, 2017, p. 19).

Independentemente do conceito, considera-se aqui aquele fazer que é parte integrante do quotidiano e dos costumes dos seus produtores. O fazer que constrói e significa os territórios. Os artífices deste fazer possuem como atitude uma alta inventividade, buscam particularidades e reflexões nos seus contextos de produção e uma abertura incansável para o desenvolvimento pessoal, técnico e económico. Situam-se num processo contínuo de maneira a ter mais qualidade e mais autenticidade. Um processo que reafirma o seu modo de vida e reverbera a sua cultura e as suas dimensões simbólicas e identitárias. Desta maneira, este fazer não pode ser percebido somente desde a análise do artefacto isolado, deve-se considerar as questões sociais e históricas de cada comunidade. Deve-se também entender que a procura pela inserção de inovações na cadeia produtiva facilita a sua necessária inserção no mercado para assegurar a sua reprodutibilidade, ainda que num estado alterado da tradição.

Quando estes, como os casos de Espedito Seleiro, Doutor da Borracha e das artífices da Cooperativa Bordana e das Capuchinhas de Montemuro - exemplos deste item – figura 2 -, buscam a aproximação com o design, sua cultura material e imaterial é reconceitualizada. As trocas refletem o próprio intercâmbio de experiências e a partilha de visões de saber-fazer, ora próximos e ora distintos, que moldam a continuidade do património.

Os artífices buscam instrumentos para definirem estratégias de singularização, de apropriação do sentido simbólico dos seus produtos e de autonomia para melhor assumir a propriedade dos meios de produção, de divulgação e de distribuição. Não se trata de uma procura de um aprimoramento técnico, apesar de que em alguns casos isso possa também acontecer, mas prioritariamente de ir ao encontro e reforçar uma conduta estética, artística, subjetiva, emotiva e simbólica. Nos quatro exemplos desta narrativa, é inevitável ver a (re)tradução da identidade territorial e o processo por meio do qual os artesãos passam a interpretar os seus próprios sistemas de referência. Não lhes interessa apenas buscar a solução, adaptar, melhorar ou inovar; existe a latente necessidade de significar, de representar, de expressar, resultante do intercâmbio com outra área do conhecimento (o design). Vale ressaltar que os encontros aqui ilustrados se pautam pela complementariedade de

saberes e práticas (científicas e não científicas) e promovem elementos mobilizadores e impulsionadores de geração de renda e bem-estar.

Figura 2 – Peças da coleção ‘Meu coração Coroado’ do artífice Espedito Seleiro com o designer Érico Gondin, Nova Olinda, Ceará, BR / Sandália do artífice Doutor da Borracha com a designer Mazarelo de Miranda, Reserva Extrativista Chico Mendes, Acre, BR / Cortina da coleção Arranjo produtivo das artífices da Cooperativa Bordana com o designer Renato Imbroisi, Goiânia, Goiás, BR e Peça produzida pela Cooperativa Capuchinhas com a designer Helena Cardoso, Campo Benfeito, Castro Daire, PT.

Fontes: SEBRAE-CE - http://artesol.org.br/rede/membro/doutor_da_borracha - http://www.artesol.org.br/rede/membro/cooperativa_bordana - https://capuchinhas.blogspot.com/

3.2. COMEÇO PELO DESIGN

A segunda narrativa apresentada é aquela em que as ações se iniciam a partir do designer. Nestes casos, o design aproxima-se da ciência do incerto de Dilnot ou dos conceitos de hibridez e mimetismo de Bhabha. No seu livro, ´The Location of Culture´, o autor apresenta os espaços entre-culturas, intersticiais ou in between. Ele coloca questões sobre identidade, olhar duplo, desterritorialização (displacement) e o intraduzível termo unhomeliness, um sentimento de não ter lugar certo.

O encontro design e fazer local posiciona ambos atores neste lugar de retirantes de uma cultura para a abertura ao outro saber. É um lugar de transferência, de “encontro entre sujeitos interlocutores que buscam a significação dos significados” (FREIRE, 2011, p. 46), de fluxo e troca, de relação com a criação, a produção, distribuição e a demanda. Não estava nos objetivos dos estudos de caso estudados a realização da instrução científica dos artífices por meio de um especialista. De modo contrário, entende-se que a proximidade com os artífices posicionou o designer no mercado a partir dos aspetos identitários territoriais. O local é o espaço suporte da experiência, de uma produção mais autóctone, relacional e contextual e, em alguns casos, com grande referencial histórico. É porque os valores simbólicos são alterados além dos modos de fazer, de lidar com os recursos locais e com o tempo. Preserva-se, no entanto, o domínio em todo o ciclo produtivo e a inseparabilidade da atividade criativa do processo de produção.

Para ilustrar esta narrativa, foram apresentados o olhar e a abordagem da designer Maria Fernanda Paes de Barrosem em três casos distintos; da designer Marta Martins da Ecoarts em parceria com a Vista Alegre; de Jackson Araujo e Luca Predabon com os designers Alexandre Herchcovitch, Itiana Pasetti e Marcelo Rosenbaum que trazem o conceito de economia afetiva; e de Susana António à frente da iniciativa portuguesa A Avó Veio Trabalhar (figura 3). Que seja reconhecida a diversidade que

une e a construção em conjunto, uma vez que “ambos são formas de procurar entender e agir sobre o mundo. E ambos são também obras abertas, inacabadas se fazendo constantemente” (CUNHA, 2009, p. 302).

Figura 3 – Luminária Pezinho da designer Yankatu com a artífice Zana Maria, Muzambinho, Minas Gerais, BR / Conserveira da designer Marta Martins com as artesãos associadas à Ecoarts, Fazenda Vale do Sonho, Mato Grosso, BR /Luminária NI de mesa da designer Yankatu com a artífice Deuzani Gomes dos Santos, Coqueiro Campo, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, BR / Banco Palafitas tradicional da designer Yankatu com a Comunidade artesã de Urucureá, Pará, BR / Almofalange dos designers e artífices do Projeto Trama Afetiva, São Paulo, BR / Exemplar da coleção de almofadas da designer e artífices d´A Avó Veio Trabalhar, Lisboa / PT.

Fonte: https://www.yankatu.com.br/ipe - https://www.yankatu.com.br/registros-do-tempo - https://www.yankatu.com.br/alma-raiz - https://vistaalegre.com/pt/amazonia-conserveira-21133546-pt - http://fundacaohermannhering.org.br/img/publication/publicacao-economia-afetiva-um- aprendizado-para-o-futuro-por-fundacao-hermann-hering.pdf - Acervo A Avó Veio Trabalhar.

3.3. A PARTIR DE UMA ENTIDADE

São diversas as iniciativas, instituições e entidades que buscam fomentar o encontro do design com o fazer local e possibilitam o diálogo entre os saberes científicos e os tácitos. Entendem esta parceria como um vetor para os processos de desenvolvimento territorial com base em especificidades culturais. Alguns dos projetos trabalham de maneira a salvaguardar os saberes tradicionais e evitar o desaparecimento de técnicas tradicionais; ou a desenvolver propostas que visam uma maior inserção no mercado com impacto socioeconómico para os envolvidos; ou dar maior visibilidade e prestígio aos artefactos produzidos; ou mesmo a aumentar o sentido de pertença da comunidade com o conhecimento e perceção do valor sobre do seu saber-fazer.

Vários estudos evidenciam a assimetria existente nas relações de poder que permeiam algumas destas parcerias. Canani alerta para o facto de não se tratar, portanto, de

> um caso de apropriação pela elite de uma expressão da cultura popular, já que verificamos que a prática artesanal é fomentada nas localidades por instituições com interesses específicos, por meio de políticas públicas de incentivo, e não expressão artística realizada

> com fim em si mesma, embora em alguns casos isso também possa estar presente nessa atividade. (CANANI, 2008, p. 262).

Apresenta-se aqui apenas os projetos nos quais houve a desconstrução das questões de poder e autoridade e o entendimento de que ambos possuem conhecimento, sensibilidade e consciência no seu fazer, para assim retratar uma ação conjunta e híbrida de criação de um produto. Esperou-se o estabelecimento do comum, do partilhável, e também do desenvolvimento de uma autonomia futura de todos os envolvidos no processo.

Trabalhou-se com projetos iniciados pelas entidades públicas: SEBRAE-PI, SEBRAE- AM, SEBRAE-TO e Secretaria de Cultura do Estado de Tocantins, SEBRAE-RS, SENAR, EMATER e Fibria, SEBRAE-MG; e Câmara Municipal de Loulé e pelas entidades privadas: Instituto Supereco, Instituto Elos e Campana (Figura 4).

Figura 4 – Cesto da coleção Toca da Palha da Associação das Mulheres Artesãs de Várzea Queimada com o designer Marcelo Rosenbaum, Piauí, BR / Luminária Kuripako dos artífices das regiões ribeirinhas do Amazonas com o designer Sérgio Matos, Amazonas, BR / Peça do Catálogo 'Ouro Vivo' dos artífices do povoado do Mumbuca com o designer Renato Imbroisi, Parque Estadual do Jalapão, Tocantins, BR / Casulos dos artífices da Capitania das Fibras com a designer Mazarelo Carneiro de Miranda, Capitão Enéas, Minas Gerais, BR / Jogo Resta 1 da coleção Bichos do Mar de Dentro dos artesãos do projeto Artesanato do Mar de Dentro com equipe liderada por Renato Imbroisi, Costa Doce, Rio Grande do Sul, BR / Fruteira Renda da Associação Arte Helvécia com a designer Paula Dib, Bahia, BR / Colheres da Associação dos Jovens da Jureia com as designers Paula Dib e Renata Mendes, São Paulo, BR / Banco Black Power dos artífices do Projeto Arrastão com os designers Campana, São Paulo, BR / Workshop de cerâmica dos artífices do Loulé Design Lab com o designer Henrique Ralheta, Loulé / PT.

Fonte: http://www.tecto.com.br/Noticias/2012/08/07/Varzea-Queimada--no-Piaui - http://www.artesol.org.br/conteudos/visualizar/O-design-da-floresta2 - SEBRAE-TO - http://www.artesol.org.br/rede/membro/associacao_bichos_do_mar_de_dentro - www.facebook.com/capitaniadasfibras - http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00892/25b215b2d1b23cb49bd8343182d2f76c - https://www.institutocampana.org.br/projeto-arrastao - https://www.barlavento.pt/destaque/loule-design-lab-vai-transformar-instalacoes-do-antigo- inuaf-em-laboratorio-criativo

3.4. COM FUNDAMENTO ACADÊMICO

Nas universidades, em especial as brasileiras, existe a procura pela interação entre o ensino, a pesquisa e a extensão. Compreende-se que estes campos distintos têm práticas comuns que resultam num processo contínuo de formação de

sujeitos a partir das interações sociais, históricas e culturais. No caso específico das práticas extensionistas universitárias, ocorre o reforço da contribuição académica para a região na qual esta está locada; a atuação e participação na comunidade através de projetos sociais ou de parcerias firmadas com os órgãos públicos, empresas e outras organizações.

A participação dos professores como orientadores e elaboradores de propostas de extensão permite o aprofundamento das questões discutidas em sala de aula com um ponto de vista teórico indissociado do prático. Verificou-se nos casos estudados o empoderamento dos alunos enquanto atores de mudança em campo que atuam no encontro de soluções para os problemas locais e de interesse da comunidade. A produção do conhecimento é realizada através dos serviços prestados à coletividade, do fortalecimento da formação humanística e do desenvolvimento de competências sociopolítica, técnica e prática.

Como na narrativa anterior, nestes projetos acontece também a desconstrução do poder. O professor, o aluno e o artífice são todos sujeitos colaboradores que trabalham em parceria na criação ou melhoria de um produto. Cada um reconhece o seu saber-fazer e está aberto à contaminação pelo outro.

Os projetos ´com fundamento académico´ aqui analisados foram os desenvolvidos pel'O Imaginário da Universidade Federal de Pernambuco, o da Universidade Federal do Maranhão, do Centro Universitário do Leste de Minas Gerais, do Instituto Politécnico de Castelo Branco e o do CEARTE com a Agência para o Desenvolvimento Turístico das Aldeias do Xisto (Figura 5).

Figura 5 – Peça do mestre Nena e designers d'O Imaginário, Pernambuco, BR / Vaso das artífices de Itamatatiua com a designer Raquel Noronha e alunos do curso de Design da UFMA, Maranhão, BR / O trançar da palha com a artífice da comunidade de Cocais das Estrelas, designer Carla Paoliello e alunos do Unileste, Minas Gerais, BR / Trabalho com a polpa desenvolvida a partir das fibras do tratamento primário com o Grupo de Artesãs de Cachoeira Escura, a designer Carla Paoliello e alunos do Unileste, Minas Gerais, BR / Tábua para travia de Joana Santos aluna participante do projeto Designesart do designer Raul Cunca, Castelo Branco, PT / 'Pedra sobre Pedra' de Joana Silva Moreira e Hugo Cardoso alunos participantes do projeto Agricultura Lusitana do designer João Nunes, Aldeias do Xisto, PT /

Fonte: http://www.ceramicadocabo.com.br/mestrenena/ - https://www.flickr.com/photos/marcelosoares/39903828862/ - própria autora - http://artesanatoparacachoeiraescura.blogspot.com/?view=magazine - https://www.facebook.com/projectesart/photos/ - https://www.thegentleman.pt/2017/04/aldeias-xisto-exposicao/

4 ANALISAR AS PARTICULARIDADES EM BUSCA DO COMUM E AS CONSIDERAÇÕES FINAIS

No item anterior, foram brevemente descritos 25 encontros do design com a sua dimensão local. Ao serem analisados como um conjunto, fica claro que estes casos partilham características comuns:

_Todos se referem, por escolha, a iniciativas que envolvem um artífice ou uma unidade de produção local e o seu contexto social, cultural, simbólico, económico e ambiental; um profissional ou uma equipa coordenada por um designer e as suas práticas metodológicas, técnicas e simbólicas e as entidades ou instituições que fomentam estas parcerias.

_Existe o interesse em salvaguardar o saber-fazer dos envolvidos, além de renovar o modo de ser e pensar de cada ator. Existe também o respeito pela diversidade cultural; a indução de mais-valias e o fortalecimento da identidade local. Houve a promoção de bem-estar e a melhoria da qualidade de vida; além de desenvolver sócio e economicamente o grupo produtivo.

_Entendeu-se que o fazer é parte integrante e indissociável da vida quotidiana, o que favorece a troca de conhecimentos, e que o projetar com e o uso de metodologias de co-criação reconhece cada sujeito, cada história e cada saber. Todos os casos de estudo apresentam uma componente coletiva colaborativa, com princípios explícitos de solidariedade e democracia.

_Alguns dos casos refletem mais efetivamente a ligação entre tradição e inovação e, em todos houve a constituição e o empoderamento de uma rede formal e/ou informal de produção, comercialização, divulgação e distribuição com o aumento da visibilidade do projeto e da coleção desenvolvida.

_Evidenciou-se o sistema de apoio utilizado, que atua no sentido de promover e despertar ´vocações´ empresariais desde o arranque do negócio, com formação, informação e aconselhamento, até o apoio financeiro ou de melhoria de infraestrutura. As ações faziam-se sempre de maneira a promover a emancipação e desenvolver capacidades próprias de gestão.

_Por fim, verificou-se em todos que o pensamento parte da cartografia geográfica, social e cultural na qual não existe separação entre as pessoas inseridas no processo de produção e a localidade a qual elas pertencem. Reconheceram-se materiais e técnicas locais considerados património material e imaterial. Vale ressaltar que muitas das áreas nas quais estão os projetos estudados possuem escassas oportunidades de emprego e risco de despovoamento e que, nas parcerias estudadas, existia a vontade de desenvolvimento local com a sustentabilidade dos territórios, mesmo que em pequena escala.

Entretanto, nem todas as atividades artesanais são narrativas tradicionais e geracionais (como no caso do Trama Afetiva, Artesanato do Mar de Dentro, Capitania das Fibras, Associação dos Jovens da Juréia, Projeto Arrastão, alguns dos projetos do Loulé Design Lab e do Designesart, do Grupo de Artesãs de Cachoeira Escura

e do projeto Agricultura Lusitana). Não obstante, em todos: a memória, as crenças compartilhadas socialmente e a perceção territorial foram ativadas como componente simbólico nas coleções idealizadas. Canani inclusive já havia afirmado que “os mitos e as representações que compõem o universo do artesanato são as balizas que ao mesmo tempo permitem um certo movimento enquanto conformam as ações dos sujeitos envolvidos, por meio das negociações de significados” (CANANI, 2012, p. 155).

Em alguns dos casos (como o dos Artífices de Itamatatiua e da Comunidade Artesã de Urucuerá) o fazer era o meio de subsistência das famílias locais, em outros (Associação de Capim Dourado Pontealtense e Artífices da comunidade de Cocais das Estrelas) era uma renda complementar, ou até mesmo uma ocupação sem fins lucrativos, tendo-se depois tornado numa fonte de renda (Artesãos do projeto Artesanato do Mar de Dentro) ou de ´felicidade´ (Artífices d’A Avó Veio Trabalhar).

O acesso ao crédito ou a programas de incentivo viabilizou a melhor estruturação e o crescimento da atividade como foi o caso do Centro de Artesanato do Cabo – Arquiteto Wilson Campos Júnior e do Doutor da Borracha, dentre outros. Inevitável também pensar que a presença da atividade turística contribui para o maior desenvolvimento do fazer local como o é para Espedito Seleiro, as Capuchinhas de Montemuro, a Associação das Mulheres Artesãs de Várzea Queimada, a Associação de Capim Dourado Pontealtense, os artífices de Itamatatiua e o projeto Agricultura Lusitana.

A disponibilidade de matéria-prima local é um fator que também contribui para o desenvolvimento como foi o caso das artífices do Grupo de Artesãs de Cachoeira Escura, da comunidade de Cocais das Estrelas, de Itamatatiua, do Projeto Arrastão, do Projeto Trama Afetiva, das regiões ribeirinhas do Amazonas, no Centro de Artesanato do Cabo; das associações Arte Helvécia, de Capim Dourado Pontealtense, dos Jovens da Juréia, e das Mulheres Artesãs de Várzea Queimada; da Comunidade Artesã de Urucuerá, com Deuzani Gomes dos Santos; com Zana Maria; as Capuchinhas de Montemuro; o Doutor da Borracha e Espedito Seleiro.

Por fim, e como já classificado anteriormente, alguns projetos foram criados por iniciativa da própria comunidade, outros pelo olhar do designer e outros por iniciativa do governo como política pública de crescimento económico e desenvolvimento local. Na grande maioria dos casos (19 dos 25 analisados), o governo e outras entidades público ou privadas tiveram um papel relevante para o desenvolvimento dos projetos, motivação da comunidade e reestruturação da produção e da sua comercialização. Apenas as três ações propostas pela Yankatu, o da ECOARTs e o proposto pela Cooperativa Bordana foram “financiados” pelos próprios integrantes.

Constatou-se que cada localidade é única, com paisagem e tradição particular. Cada unidade produtiva é específica e apresenta os seus próprios desafios, recursos e potenciais. Cada rede de colaboração se organiza de maneira própria, apesar de todas estarem implicadas no desenvolvimento humano e local. As novas circunstâncias de mercado possibilitam a criação de um novo paradigma económico (pequenas unidades produtoras locais) e organizacional (processos colaborativos).

É claro que isso só se torna possível por haver uma determinada demanda, ou seja, por existir um nicho de mercado com interesse e consciência para os produtos resultantes das propostas locais. Entretanto, além disso, é fundamental a criação e a continuidade de políticas públicas de apoio a estas regiões no que diz respeito à rede de transporte para escoamento da produção; locação de recursos para a criação de um ambiente empresarial, legal e fiscal favorável; ampliação do sistema de saúde e de segurança para os habitantes de maneira a evitar a migração; e o acesso ao capital e a créditos especiais para o desenvolvimento das microempresas.

Não foi percebida grande diferença entre os casos brasileiros e os portugueses. Em ambas as culturas, foi possível aferir o resultado das parcerias que é o desenvolvimento social, cultural, ambiental, e económico de todo o grupo envolvido além do resgate da importância do encontro de saberes e de identidades. Valoriza-se o design, o fazer local e o território a partir da colaboração.

Por fim, pode-se afirmar que a principal contribuição da presente investigação foi a de entender que somos todos artífices (figura 6). O designer pode transformar, modificar um outro, mas também ele próprio se altera e desenvolve. O impacto é uma via de dois sentidos. A postura colaborativa nestes processos de criação participativos, responsáveis e bilaterais não só é uma característica necessária como se torna essencial. A abertura para o intercâmbio dentre as diversas áreas do conhecimento e na complementaridade de práticas (científicas e não científicas) propicia o diálogo de saberes e ressignifica o mundo para fazê-lo melhor. Para ser melhor, continuamente[2].

Figura 6 – Todos somos artífices.

Fonte: Produção da própria autora (2020)

REFERÊNCIAS

ALBINO, Cláudia. **À Procura de Práticas Sábias**. Design e Artesanato na significação dos Territórios. Coimbra: CEARTE, 2017.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**. Lisboa: Editorial Teorema, 1996.
ARRUDA, Miguel. escultura / design / arquitetura. Lisboa: MUDE, 2013.

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

BHABHA, Homi K. ***The Location of Culture.*** New York: Routledge, 1994.

2 Maria Gabriela da Oliveira Fernandes Ferreira, https://letraaletra.pt/ e-mail: info@letraaletra.pt

BORGES, Adélia. **Design + Artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

CANANI, Aline. **De Bonecas, Flores e Bordados: Investigações Antropológicas no Campo do Artesanato em Brasília.** Tese de Doutoramento, Universidade de Brasília, 2008.

CUNCA, Raul. **Design, identidade e produção local.** i+Diseño - Revista científico-académica internacional de Innovación, Investigación y Desarrollo en Diseño. 14, ano XI, 2019. p.150-163.

CUNHA, Manuela Carneiro. **Relações e dissensões entre saberes tradicionais e saber científico.** p. 301-310. in Cunha, Manuela Carneiro. Cultura com aspas e outros ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DILNOT, Clive. ***The science of uncertainty: the potential contribution of design to knowledge in Doctoral education in design conference***, Ohio: Ohio State University, 1998. Disponível em https://www.jiscmail.ac.uk/cgi-bin/filearea.cgi?LMGT1=PHD- DESIGN&a=get&f=/dilnot.rtf.

FREIRE, Paulo. **Educação e mudança.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

GODOY, Adilda S. **A pesquisa qualitativa e sua utilização em administração de empresas.** Revista de Administração de Empresas, São Paulo, 35 (4), 1995. p.65-71.

INGOLD, Tim. ***The work of the imagination in the texture of the present.*** Texto da Conferência proferida na abertura do evento homónimo, promovido pelo PPCIS/ UERJ, nov., 2012.

LEITE, R. P. **Modos de vida e produção artesanal: entre preservar e consumir in Sampaio**, H. (org.). Olhares itinerantes: reflexões sobre artesanato e consumo de tradição. São Paulo: Artesanato Solidário, 2005.

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

MARGOLIN, Victor. **Design e Risco de Mudança.** Aveleda: Verso da História, 2014.

MARTINS, G. A. **Manual para Elaboração de monografias e dissertações.** São Paulo: Atlas, 1994.

MICELLI, Stefano. **Futuro artegiano. I** Grilli Marsilio Editora, 2011.

PAOLIELLO, C. Pos**sible impacts when design meets its local dimension.** Anais 7o SDS - Simpósio Design Sustentável, 2019.

PAOLIELLO, C. **Inovação Socioambiental no Design: Caso de Estudo do Designer Domingos Tótora.** Convergências: Revista de Investigação e Ensino das Artes, 2018.

PAOLIELLO, C. **Uma nova metodologia para o fomento das parcerias entre designers e artesãos - uma proposta de inovação social**. Anais 6o Ergotrip Design, Aveiro, 2017

PAOLIELLO, C. ***A search for Brazilian Craft Identity.*** Anais 10th International Conferences on Design History and Studies, 2016.

PAPANEK, Victor. ***Diseñar para El Mundo Real: ecologia humana y cambio social.*** Madrid: H. Blume Ediciones, 1977.

NORMAN, Donald A. **O design do dia a dia.** Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante - cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SANTOS, Boaventura de Sousa. (2002). **Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências**. Revista Crítica de Ciências Sociais,v (63), 2002. p. 237-280. Disponível em https://journals.openedition.org/rccs/1285

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

SENNETT, Richard. Juntos – **Os rituais, os prazeres e a política da cooperação**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012.

Data de submissão: 18/02/2021

Data de aprovação: 07/04/2021

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

DOI: 10.5965/25944630522021031

A ARTE FIGURATIVA DE MESTRAS-ARTESÃS DO ALTO DO MOURA, CARUARU-PE, E OS SENTIDOS ESTÉTICOS E SENSÍVEIS SOBRE QUESTÕES DE GÊNERO[1]

A figurative art of master-artisans from Alto do Moura, Caruaru-PE, and the aesthetic and sensitive meanings on gender issues

El arte figurativo de las maestras artesanas de Alto do Moura, Caruaru-PE, y los significados estéticos y sensibles en cuestiones de género

Ilzy Gabrielle Soares da Silva[2]
Mário de Faria Carvalho[3]

1 Este artigo é decorrente do projeto intitulado “Os sentidos estéticos e sensíveis que simbolizam a categoria ‘gênero’ na arte figurativa de mestras-artesãs do Alto do Moura, Caruaru-PE”, desenvolvido sob a coordenação do segundo autor deste estudo no âmbito da Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, e conta com financiamento da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco.

2 Graduanda em Design - Universidade Federal de Pernambuco - Centro Acadêmico do Agreste. Bolsista de Iniciação Científica - Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco. Pesquisadora d’O Imaginário – Grupo de Pesquisas Transdisciplinares sobre Estética, Educação e Cultura (UFPE/CNPq) e do G-pense!¿ - Grupo de Pesquisa sobre Contemporaneidade, Subjetividades e Novas Epistemologias (UPE/CNPq). E-mail: ilzygssoares@gmail.com. http://lattes.cnpq.br/2064202105632380. http://orcid.org/0000-0003-4279-9095.

3 Doutor em Sciences Sociales - Université René Descartes, Paris V, Sorbonne. Professor Associado Nível I do Núcleo de Design e Comunicação e Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Educação Contemporânea (Mestrado e Doutorado), ambos da Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste. Líder d’O Imaginário – Grupo de Pesquisas Transdisciplinares sobre Estética, Imaginário e Educação (UFPE-CNPq). E-mail: mariofariacarvalho@gmail.com. http://lattes.cnpq.br/9631923493264179. http://orcid.org/0000-0002-7071-2586.

RESUMO

O presente estudo é uma análise estética, sensível e feminista da produção de artesanato em barro de uma mestra-artesã da comunidade do Alto do Moura, Caruaru, Pernambuco. O processo de análise e investigação refere-se às obras da mestra artesã Marliete Rodrigues, considerando que compreender as recorrências estéticas, sensíveis, simbólicas e subjetivas presentes na produção artística de mulheres artesãs pode evidenciar o imaginário que se constitui a partir das vivências socioculturais cotidianas das artistas sobre questões de gênero. A partir de dada dimensão fenomenológica, buscamos responder a perguntas como: Qual a centralidade dos elementos estéticos e sensíveis nas obras da artesã? Quais elementos de gênero e ligados ao cotidiano da comunidade são materializados através dos símbolos presentes nas obras analisadas? É possível caracterizar como feminista a estética que se desenvolve a partir do imaginário e é expressa em suas obras? Os resultados obtidos apontam que apesar de, à primeira vista, a obra da mestra parecer estar inscrita numa espécie de feminilidade compulsória, pelo uso recorrente de elementos ligados a flores, o recato no vestuário e as ações das mulheres retratadas, a obra de Marliete se revela dissidente ao propor sutis rupturas nas estruturas a partir das quais a arte em barro da comunidade do Alto do Moura é constituída.

Palavras-chaves: Estética Feminista; Gênero; Imaginário.

Abstract

The present study is an aesthetic, sensitive and feminist analysis of the production of clay handicrafts by a master-artisan from the community of Alto do Moura, Caruaru, Pernambuco. The process of analysis and investigation refers to the works of the master artisan Marliete Rodrigues, considering that understanding the aesthetic, sensitive, symbolic and subjective recurrences present in the artistic production of women artisans can evidence the imaginary that is constituted from the daily socio-cultural experiences of women. artists on gender issues. From a given phenomenological dimension, we seek to answer questions such as: What is the centrality of the aesthetic and sensitive elements in the artisan's works? Which elements of gender and linked to the daily life of the community are materialized through the symbols present in the analyzed works? Is it possible to characterize as a feminist the aesthetic that develops from the imaginary and is expressed in your works? The results obtained show that although, at first glance, the master's work seems to be inscribed in a kind of compulsory femininity, due to the recurrent use of elements related to flowers, modesty in clothing and the actions of the women portrayed, Marliete's work is reveals dissent by proposing subtle ruptures in the structures from which the clay art of the Alto do Moura community is constituted.

Keywords: *Feminist Aesthetics; Gender; Imaginary.*

Resumen

El presente estudio es un análisis estético, sensible y feminista de la producción de artesanías en arcilla por un maestro artesano de la comunidad de Alto do Moura, Caruaru, Pernambuco. El proceso de análisis e investigación se refiere a la obra de la maestra artesana Marliete Rodrigues, considerando que comprender las recurrencias estéticas, sensibles, simbólicas y subjetivas presentes en la producción artística de las artesanas puede evidenciar el imaginario que se constituye desde la cotidianidad

sociocultural. experiencias de mujeres artistas en temas de género. Desde una determinada dimensión fenomenológica, buscamos dar respuesta a preguntas como: ¿Cuál es la centralidad de los elementos estéticos y sensibles en las obras del artesano? ¿Qué elementos de género y relacionados con la vida cotidiana de la comunidad se materializan a través de los símbolos presentes en las obras analizadas? ¿Es posible caracterizar como feminista la estética que se desarrolla a partir del imaginario y se expresa en tus obras? Los resultados obtenidos muestran que aunque, a primera vista, la obra del maestro parece estar inscrita en una especie de feminidad obligatoria, debido al uso recurrente de elementos relacionados con las flores, la modestia en la vestimenta y las acciones de las mujeres retratadas, la obra de Marliete es revela un disidente al proponer sutiles rupturas en las estructuras a partir de las cuales se constituye el arte de barro de la comunidad de Alto do Moura.

Palabras Clave: *Estética feminista; Género; Imaginario.*

1 INTRODUÇÃO

> As mulheres querem ser donas de sua própria vida, no sentido da necessidade de ter o poder de escolha para exercerem sua vocação, seja como profissional, mãe, pesquisadora, dona-de-casa ou mesmo no acúmulo de todas as funções simultaneamente (ALMEIDA, 2010, p. 55).

A produção artística de mulheres artesãs do Alto do Moura, Caruaru, Pernambuco, tem representado não apenas a visibilidade da arte local, mas tem sido voltada, igualmente, à reflexão de questões sociais complexas. Assim, ao mesmo tempo que mestras-artesãs têm apontado em suas produções inquietações para o fortalecimento de seus protagonismos, relevam mensagens implícitas sobre o imaginário que as cercam.

Cogitamos o estudo da produção de artesanato em barro de três mestras-artesãs da comunidade do Alto do Moura, Caruaru-PE, enquanto trajeto sobre as representações simbólicas da categoria "gênero" presentes neste universo. Acreditamos que a construção de saberes artístico-populares, a partir dessa produção feminina, pode reafirmar o conhecimento popular das artesãs em barro da comunidade do Alto do Moura sobre o cotidiano das questões de gênero e em relação ao papel da arte na significação deste assunto.

Consideramos que a compreensão das recorrências estéticas, sensíveis, simbólicas e das subjetividades presentes na produção artística de mulheres artesãs pode ressaltar o imaginário de vivências socioculturais cotidianas sobre questões de gênero. Essa premissa pode ser determinante na construção de uma atualizada agenda de estudos voltados à valorização do modo estético-sensível de pensar a relação entre mulher, arte e sociedade. O imaginário está na base das concepções de tempo e espaço, bases, por sua vez, de toda construção cultural, inclusive de gênero(s). Esse(s) é (são) construído(s) culturalmente e mediados pelo cotidiano – aqui exemplificados nas produções das mestras-artesãs eleitas.

Com base nessas premissas, a presente pesquisa contempla algumas questões, em específico: Os símbolos contidos nas peças produzidas por mestras-artesãs da comunidade do Alto do Moura, Caruaru-PE permitem cogitar o modo pelo qual estas mulheres representam a categoria 'gênero'? Qual a centralidade dos elementos estéticos e sensíveis neste fazer artístico? Quais elementos de gênero e ligados ao cotidiano da comunidade são materializados através dos símbolos presentes nas peças analisadas? Nesse sentido, e com fundamento nas discussões teóricas sobre Estética, Sensibilidades e Gênero, esta pesquisa consisti em repensar as categorizações de gênero com base em premissas não-redutoras.

As mestras artesãs eleitas para este estudo foram Ernestina Antônia, Rosário de Carvalho e Marliete Rodrigues. Contudo, devido às condições impostas pela situação de pandemia à coleta de dados sobre as outras mestras, o processo

de análise e investigação ficou restrito apenas à mestra Marliete Rodrigues. Assim sendo, os objetivos que norteiam o presente estudo são, especificamente, apresentar um inventário da produção de artesanato em barro da mestra Marliete Rodrigues, que possibilite refletir sobre as representações simbólicas da categoria "gênero"; identificar os principais sentidos estéticos e sensíveis presentes nessa produção; analisar as representações simbólicas da categoria gênero presentes na produção artística da mestra a partir da Estética e das Sensibilidades.

A partir das pesquisas de campo, das obras catalogadas e com base na entrevista realizada, passamos a observar em que medida a produção artística de uma artesã ressignifica os padrões sociais impostos e, ao mesmo tempo, constrói uma estética diferenciada em relação às questões de gênero. Elegemos o trabalho da mestra Marliete Rodrigues por apresentar uma linguagem que, a priori, não reforça comportamentos machistas, misóginos, sexistas e pornográficos típicos de uma linguagem heteronormativa. As implicações da pergunta "Por que não houve grandes mulheres artistas"? (NOCHLIN, 2016), nos lança a analisar como a mestra, dentro de seu contexto social, rompe, ainda que intuitiva e implicitamente, com determinadas barreiras de gênero, fazendo ecoar através de suas obras representações estéticas (DURAND, 2001) e sensíveis (GOMES, CARVALHO, 2020; MAFFESOLI, 1996) da categoria gênero (BUTLER, 2003).

Tomamos a análise da produção da mestra Marliete Rodrigues, fortemente marcada pelo imaginário e pela significação do papel da arte nos assuntos cotidianos do interior de Pernambuco e que a envolvem enquanto cerne e sujeita principal da presente pesquisa. A partir dela surgiram questões outras, tais como: Qual a centralidade dos elementos estéticos e sensíveis dessas obras? Quais elementos de gênero ligados ao cotidiano da comunidade são materializados através dos símbolos presentes nas obras analisadas? É possível caracterizar como feminista a estética que se desenvolve a partir desse imaginário e é expressa em suas obras?

O trajeto metodológico decorre da perspectiva fenomenológica (CARVALHO; CARDOSO, 2015). A fenomenologia a qual recorremos é descritiva, filosófica e interpretativa. A abordagem qualitativa, por entender que lida com interpretações das realidades sociais (GIL, 2008), foi instrumentalizada a partir da Teoria do Imaginário de Gilbert Durand (2001; 2004) e das observações sobre estética e sensibilidades de Michel Maffesoli (1996; 1988). A coleta de dados se deu a partir da realização de uma entrevista, da observação não participante e do registro de imagens que auxiliaram na construção de um diário de campo. De tal modo, a análise de imagens foi organizada a partir da técnica de análise de imagem proposta por Carvalho (2019).

2 ARTE DE MULHERES E A ESTÉTICA FEMINSTA

O modo como as mulheres foram (e ainda são) retratadas nas obras de arte e a enorme quantidade de artistas homens que conhecemos em relação ao pequeno

número de mulheres reconhecidas como artistas, na história da arte, faz refletir sobre o quão penoso foi (e continua a ser) o percurso que as mulheres perfizeram para ocupar tais espaços.

Para repensar o lugar que a mulher ocupou, ao longo do tempo, na história, deve-se considerar que a maioria delas, até o século XVII, eram analfabetas (ALMEIDA, 2010), o que contribuía para que fossem tomadas como submissas e inferiores. Isso evidencia que a educação feminina foi pensada a partir de um ponto de vista masculino, conforme afirma Almeida (2010). Assim, desde a sociedade feudal à moderna, as mulheres foram impedidas de desenvolver outras habilidades que não aquelas pertencentes ao ambiente doméstico, ficando limitadas ao espaço do lar. Por serem consideradas frágeis e nunca autônomas, precisavam viver sob a vigilância da família e de seus maridos (ASSIS, 2012).

Vale ressaltar que, mesmo não sendo retratadas como protagonistas ou autoras das principais obras de arte, as mulheres sempre tiveram os seus corpos constantemente expostos, parcial ou completamente despidos, em incontáveis representações artísticas[4] (ALMEIDA, 2010). Durante toda a Idade Média as monjas, por exemplo, desempenharam uma função fundamental para a arte feita por mulheres, pois somente a elas era permitido o desenvolver de habilidades artísticas, de leitura e de escrita (ALMEIDA, 2010 apud SENNA, 2007).

Segundo Assis (2012), a história da arte, desde o Mundo Antigo até a Idade Moderna, não considerava as habilidades artísticas, intelectuais e sociais femininas. Acreditava-se que o único sexo capaz de herdar e transmitir o conhecimento artístico era o masculino, como afirmam Nochlin (2026) e Korsmeyer (2014). Sobre essa forma de pensar, as autoras pontuam o conceito do ‘Grande Artista’, como sendo aquele que detém, supostamente, a genialidade independente do contexto que influencia o seu êxito. Nochlin (2016) conduz à compreensão de que existe um senso hegemônico e masculinista de que as mulheres não possuem talento o suficiente para produções artísticas, uma vez que não existem, segundo ela, ‘Grandes Mulheres Artistas’ retratadas ou valorizadas pela história clássica da arte.

A partir do século XIX, apesar de tantas dificuldades que as impossibilitavam de ascender profissionalmente, mulheres resistiram, subvertendo tal lógica patriarcal, e se fizeram presentes em espaços antes exclusivos a pessoas do sexo masculino. Assis (2012) argumenta que muitas delas faziam uso de pseudônimos masculinos para expor suas obras, revelando a dificuldade que enfrentavam apenas por serem mulheres.

É importante destacar que apesar de inúmeros registros sobre a participação das mulheres na história da arte, muitas vozes continuam silenciadas. Uma grande parte da “história da experiência e expressão do universo feminino” permanecem ocultas, o que se traduz numa perda irreparável uma vez que não temos mais acesso a essas produções (ASSIS, 2012).

4 As obras Almoço na Relva – Claude Manet (1863); Vênus Adormecida – Giorgione (1510); Dido – Giampietrino (1520); Vênus e o Organista – Ticiano Vecellio (1550); e Leda e o Cisne – Françoir Boucher (1740) são alguns dos exemplos

Ainda assim, mesmo vivendo por tanto tempo fortemente oprimidas, as mulheres experimentaram grandes e expressivas mudança em seu comportamento nas primeiras décadas do século XX (ALMEIDA, 2010). Os discursos dominantes sofreram alterações profundas provocadas pela mudança de percepção do olhar feminino. Significativas modificações foram sentidas em todos os campos de atuação e invenção humana e, consequentemente, na arte, como afirma Assis (2012). Nos anos 1960, por exemplo, nos Estados Unidos, através do fortalecimento da crítica feminista e das primeiras passeatas feministas exigindo maior visibilidade de mulheres artistas nos espaços de exposição, artistas feministas lançaram o que foi chamado de Arte Feminista[5] . A partir da década de 1970, o Movimento Feminista atuou como marco decisivo para a libertação da mulher (ASSIS, 2012). Tais mudanças permitiram que, aos poucos, as mulheres pudessem atuar e expandir seus horizontes, seja no mercado de trabalho, na vida intelectual e nas artes (ALMEIDA, 2010).

Portanto, como ressalta Bovenschen (1986), somente através de sua autonomia, participação política, ocupação de espaços públicos e de espaços de decisão é que as mulheres puderam, minimamente, conquistar e ascender a novos espaços, assim como desenvolver diferentes formas estéticas. A permanente luta por libertação de determinados padrões opressores de gênero pode ser lida, certamente, como o principal elemento propulsor do fazer artístico feminino nos últimos tempos.

3 FUNDAMENTOS PARA UMA ESTÉTICA FEMINISTA

Ao observarmos a trajetória da mulher na história da arte percebemos que ela foi um ser aceitável apenas como ‘musa inspiradora’ quando se trata do grande tema da arte canônica. Diante desse argumento e contexto, as mulheres artistas foram confrontadas com a difícil escolha de viver por sua arte ou se restringir apenas ao sexo (BOVENSCHEN, 1986). Para se pensar sobre a recorrência de uma estética feminista , deve-se considerar que o gênero, as identidades e a sexualidade misturam-se às complexidades dos processos de representação de caráter individual e coletivo, não permitindo generalizações sobre a atividade artística das mulheres (KORSMEYER, 2014). Nesse sentido, Meskimmon (2003) afirma que é preciso investigar a arte feita por mulheres buscando entender como ela une a diferença sexual em sua especificidade material e em seu lócus históricos particular, evitando responder apenas à perguntas como “o que é uma mulher artista” ou “o que é arte das mulheres”.

Korsmeyer (2014) reflete que estudos nesse sentido devem descobrir se no trabalho criativo que as mulheres produzem opera algum tipo de estética feminista que contradiz, ainda que de forma clandestina ou implícita, um masculino normativo e dominante em termos culturais, tal como problematiza ao longo de sua obra. Para a autora, a formação e aplicação de ideias sobre obras de arte, criatividade e valor

5 Arte feminista é uma categoria de arte associada ao movimento feminista dos anos 1960-1970. Trata-se de uma manifestação política mobilizada no sentido de subverter a definição masculinista de arte, abordando temas como classe, raça, gênero e sexualidade

estético, devem ser formuladas com atenção aos papéis que o gênero desempenha no processo inventivo, entendendo que as imagens, representações e expressões que se originam de ideias são indicadores de posição social e de poder (KOSRMEYER, 2014). No entanto, tais pressupostos não devem se restringir a referir, tão-somente, à existência de qualquer relação simplista e redutora entre o sexo do criador e o trabalho produzido, muito menos ao argumento de que a arte feita por mulheres tem algum tipo de "feminilidade" eterna (MESKIMMON, 2003).

Bovenschen (1986) considera que a arte com intenção feminista se refere à consciência estética e aos modos de percepção sensorial, tendo como característica fundamental a libertação da imaginação da mulher e a ruptura com as leis formais de um determinado meio, sempre tomado a partir de referenciais masculinistas. Nesse sentido, uma (outra) tradição e ruptura podem ser encontradas nas obras de artistas que compõem o movimento e debate feminista. É através de um processo de subversão, conquista, reivindicação, apropriação e formulação que se dá a produção artística das mulheres (BOVENSCHEN, 1986).

A estética feminista pode ser entendida, então, como "uma resposta visual a um conjunto muito específico de circunstâncias culturais e da história" (RAYMOND, 2019, p. 40). Aqui, o termo feminista é entendido e assumido como uma força de ação política, que aponta para o ato político materializado em forma de imagem e que sugere um compromisso ético não apenas em relação aos sentimentos de uma pessoa acerca de si mesma, mas também com relação à outra, como aponta Raymond (2019).

A preocupação com as questões de gênero, classe social, etnia e raça, a utilização de bordado e costura, a desconstrução de estereótipos, e a recuperação histórica das mulheres na arte são tendências e aspectos éticos que caracterizam as artes visuais de caráter feminista, principalmente quando considerado o aspecto pós-estruturalista que possuem, como afirma Tvardovskas (2015). São, em linhas gerais, produções marcadas pelas vivências e não apenas pela técnica.

Algumas artistas, por exemplo, recorrem ao nu feminino e aos materiais e suportes ligados ao trabalho manual e ao artesanato enquanto forma de provocação (ALMEIDA, 2010). Outras tecem críticas a ideais tradicionais de beleza, repudiando valores estéticos essencialistas da feminilidade ao experimentarem despertar nas(os) expectadoras(es) o nojo e outras emoções perturbadoras, questionando, contradizendo ou desmascarando os estereótipos ocidentais da identidade feminina (KORSMEYER, 2014). Assim sendo, o risco da forma, o contorno e o símbolo que compõem a imagem são os elementos que moldam a estética feminista (RAYMOND, 2019), tendo como característica "um elo indissociável entre arte e vida, entre arte e experiência, entre arte e produção de subjetividades" (STUBS; TEIXEIRA- FILHO; LESSA, 2018, p. 06).

No Brasil, as mulheres artistas reinventam, cotidianamente, as narrativas sobre masculino e o feminino, ironizando as práticas de poder e desconstruindo estereótipos misóginos, mesmo sendo poucas as que se autodenominam ou que consideram suas obras como genuinamente feministas (TVARDOVSKAS, 2015). Ainda

assim, intuitiva e politicamente, elas criam outras representações para o corpo, o feminino e para as subjetividades a partir de uma poética insurgente e decorrente de uma postura ética, estética e gendrificada de resistência e da existência.

Portanto, a estética feminista capta e considera elementos que não estão ligados ao que é considerado como padrão ou universal, ao que está interligado apenas à figura masculina, o que não quer dizer que se restringe apenas ao universo feminino. Trata-se de uma estética enquanto existência, capaz de "gerar novas formas de ver, sentir, significar e existir" no mundo (STUBS; TEIXEIRA-FILHO; LESSA, 2018).

4 DISCUSSÕES E NOTAS

4.1 GÊNERO E IMAGINÁRIO LOCAL: AS MEMÓRIAS E O ESPÍRITO INVENTIVO DE MARLIETE RODRIGUES

O Alto do Moura, e sua produção artística em barro, é um importante centro difusor da cultura pernambucana. Famílias, através da comercialização de tal produção, garantem o desenvolvimento local e a promoção da arte de Pernambuco (FONSECA; DIAS; CAMPOS, 2017). Nesse sentido, Maffesoli (1996) destaca que a cultura de uma sociedade toma forma quando se manifesta exteriormente, que só assim ela passa a existir imagética e materialmente. A classe artesã da comunidade do Alto do Moura, sobretudo as mulheres, contribui para formar, manter viva e difundir a cultura do interior nordestino. A arte torna-se um processo de compartilhamento sensível do societal.

Marliete nasceu em 18 de setembro de 1957, na cidade de Caruaru, Pernambuco. Filha de avós e pais artesãos, a mestra teve contato com a arte em barro desde muito cedo, antes mesmo de ir para a escola brincava de modelar o barro quando confeccionava seus próprios brinquedos. É importante destacar que devido à vulnerabilidade socioeconômica das famílias dessa comunidade, as crianças precisavam trabalhar para complementar a renda familiar. A produção, segundo Marliete, era comercializada na Feira de Caruaru, reconhecida como patrimônio cultural imaterial do Brasil, em 2006. A confecção das peças era feita de forma seriada para atender às necessidades utilitárias do mercado capitalista. Com o tempo, seu irmão mais velho passou a acompanhar o pai na feira para vender os brinquedos em barro resultantes da produção das crianças da família. Nessa época, Marliete já estava na escola e narra que esperava ansiosa para modelar seus brinquedos em barro. Em entrevista concedida aos autores, a mestra relata:

> Quando eu tinha 8 anos de idade, já estava na escola. Eu chegava e já vinha pensando em brincar com barro e aí já comecei a vender algumas coisinhas dos meus brinquedos. Tinha meu irmão que também fazia os brinquedinhos, que é o José Antônio. Ele fazia uns cavalinhos e sempre ia à feira com papai para tomar conta dos brinquedinhos da gente para vender. Papai vendia numa banquinha e ele forrava um papelzinho no chão para colocar os brinquedinhos

> da gente para vender. Todos os irmãos faziam brinquedinhos.

A fala de Marliete mostra como a comunidade, através da repetição de padrões heteronormativos, mantinham as mulheres restritas aos espaços domésticos (ASSIS, 2012), o que contribui para que fossem invisibilizada como artistas. Mesmo participantes de todo o processo produtivo mulheres não têm, na maioria das vezes, seus nomes associados às obras. Esta evidência aponta que nem sempre o trabalho feminino é considerado como artístico, o que impede o reconhecimento e as invizibiliza. O sutil processo de invisibilidade operado, nesse ponto, impede a legitimação da criatividade das mulheres quanto à produção artística.

A partir da observação da produção de sua irmã Socorro que, após a morte de seu pai, passa a ser a figura de referência artística para a mestra, surge em Marliete a vontade de desenvolver peças em miniatura, as ceninhas, que são a reprodução em barro de cenas cotidianas que permeiam o imaginário da mestra. Muitas dessas ceninhas envolvem as vivências que ela teve com sua mãe e avó paterna, como explica a mestra:

> [...] comecei a desenvolver mais esse lado da miniatura e a criatividade porque eu gostei muito. E aí veio aquela vontade de tá sempre criando e comecei a fazer as ceninhas, comecei criando as ceninhas. Observar ceninha de família. Comecei imaginando uma vovozinha contando história para os netos [...], a vovó fazendo cafuné, a vovó fazendo crochê. Muitas coisas assim com as vovozinhas e também com as mães.

Na obra Minha avó Teresa, com seus netos, vendendo seus produtos, na Feira de Caruaru, Marliete dá forma à uma memória de sua mãe, já falecida, através de uma de suas ceninhas. Na obra, sua bisavó, artesã de louças, vende sua produção em barro (peças utilitárias para uso doméstico e, também, em tamanho reduzido, vendidos como brinquedo para crianças) na companhia de seus três netos (a mãe e tios da mestra) dos quais era responsável pela criação.

Figura 1: Minha avó Teresa com seus netos, vendendo seus produtos, na Feira de Caruaru

Fonte: Acervo Marliete Rodrigues

Percebemos o quanto o imaginário local é sempre associado à ideia familiar na qual a arte feminina é utilizada para dar sustento à família e não entendida como arte em si mesma. A mulher, nessa lógica social, é vista como cuidadora e provedora de sua família, tão-somente.

Na obra acima, apesar de elementos como vestuário, penteados e postura dos personagens reforçarem alguns estereótipos de gênero, visto que retratam o cotidiano de uma comunidade no interior de Pernambuco fortemente marcada pelo machismo, podemos perceber algumas sutis subversões em relação à arte masculinista que opera no referido contexto. Marliete retrata uma criança de vestido rosa, com características que remetem ao feminino, ajoelhada escolhendo suas panelinhas em barro, cuidadosamente pintadas e decoradas, sob a supervisão de seus pais. As mulheres da cena parecem cuidadosas: a artesã olhando suas peças sendo manuseadas pela criança, pois depende da venda de cada uma delas para sobreviver; a mãe de braços abertos como se protegesse a criança. Nesse gesto da mãe da criança, percebemos uma referência às obras que retratam a Grande Mãe, Maria, de braços abertos em sinal de proteção, amparo, cuidado dos seus filhos. Ao retratar o corpo das mulheres, Marliete o faz como ele é, o corpo real, não idealizado para o deleite masculino (CARVALHO, 2019). As crianças que acompanham a avó estão quietas para não atrapalharem a venda. O homem presente na cena tem uma postura passiva. Ainda que sua mão apoiada na cintura indique um certo grau de impaciência, ele permanece esperando sem interferir na escolha da criança.

Além da obra apresentar uma criança com elementos dito femininos como protagonista da cena, pois da escolha dela depende a venda do produto, Marliete insere a arte das louceiras como um resgate histórico dessas artesãs, evidenciando a recorrência de uma tendência típica de uma estética feminista (TVARDOVSKAS, 2015), reafirmando a relevância delas para a comunidade onde tal fazer artístico é menosprezado e invisibilizado. Ao observar a obra sou remetida ao meu tempo de criança onde brinquedos como esses fizeram parte do meu trajeto antropológico. Nascida e criada em Caruaru, pude vivenciar, ao brincar com essas panelinhas e animaizinhos em barro, que a experiência estética produzida por essas artesãs demonstra o quanto a arte dessas mulheres permeia o imaginário local e constitui as subjetividades de muitas pessoas.

Outra obra marcante de Marliete é As lavadeiras. Podemos observar mulheres lavando roupas e na responsabilidade de cuidar de crianças, uma cena típica de populações do agreste pernambucano. Apreendemos o quanto os rituais diários que cristalizam o gênero (BUTLER, 2003; NUÑEZ, 2019), exemplificado na obra pelo ato de lavar as roupas da família e do cuidado feminino, domesticam as mulheres e dificultam, muitas vezes, o exercício de outras funções senão às ligadas ao lar. A obra revela certa disruptura com a arte produzida na comunidade do Alto do Moura, onde a maioria dos artesãos retratam cenas cotidianas do universo masculino, sempre mediado pelo protagonismo masculino da cena.

Figura 2: As lavadeiras

Fonte: Acervo Marliete Rodrigues

Linda Nochlin (2016) sugere que a produção artística demanda um longo período de experimentação e estudo de técnicas, além de envolver a busca por uma forma própria, coerente e sensível de linguagem. Ou seja, é preciso afeto e tempo para dedicar-se ao ofício da arte. Poderiam as mulheres dessa comunidade gozar de tanto tempo disponível se a elas é imposta toda a carga do trabalho doméstico, além de se esperar, também, que sejam responsáveis pelo sustento do lar? Sendo assim, como poderia uma mulher artesã, na incumbência quase que exclusiva de cuidar das(os) filhas(os) e afazeres domésticos tenha as mesmas condições de ascender a ponto de ser reconhecida como artista e possuir obras significativas?

Marliete, percorre uma trajetória pessoal e artística que destoa da vivência da grande maioria das mulheres de sua comunidade e isso se reflete no reconhecimento de sua arte. Além de fazer parte de uma família que valoriza a arte em barro, suas escolhas pessoais sempre colocam o seu fazer artístico como prioridade e isso permitiu que aprimorasse as técnicas de seu trabalho. Ao retratar mulheres atuando em espaços públicos e privados e incorporando elementos que demarcam essas vivências, Marliete se mostra imersa em uma dimensão estético-gestual com características típicas de uma estética feminista (TVARDOVSKAS, 2015), além de ajudar a contar a história das mulheres de sua comunidade, exaltando o seu lugar no mundo e o trabalho artístico feito por elas que, até hoje, continua invisibilizado.

As duas obras analisadas demonstram a presença de um elo indissociável entre vida, cotidiano, arte, experiência e produção de subjetividades quando Marliete, utilizando-se de sua percepção de mundo como mulher e artista, relata as vivências da comunidade em que vive, dando ênfase às vivências de mulheres que fizeram parte de sua vida (MESKIMMON, 2003).

As ceninhas apresentam uma narrativa sensível sobre o cotidiano feminino de quem precisa gerenciar seu tempo entre os afazeres diários que as domesticam para serem apenas do lar e o trabalho de manter financeiramente suas famílias através do seu fazer artístico no barro.

4.2 MARLIETE E AS FIGURAÇÕES ESTÉTICAS FEMINISTAS DO GÊNERO NA ARTE

A árvore genealógica de Marliete possui muito mais referências de mulheres do que de homens. As matriarcas da família eram louceiras. No entanto, até certo ponto de sua vida, a artesã, mesmo que implicitamente, demonstra ter no seu pai e seu tio as únicas figuras de referência criativa, evidenciando como a lógica masculina sobre o gênio criativo (NOCHLIN, 2016) opera na manutenção de estereótipos de gênero e mantém as mestras vinculados ao 'gênio criativo' masculino. O relato de Marliete nos confere certa dimensão de como tal apontamento fez parte de seu cotidiano:

> Quando eu tinha mais ou menos 11 anos comecei fazendo as figurinhas, os bonequinhos, sempre imitando o que eu via papai fazer [juntamente com] meu tio Manoel Eudóxio que é irmão da minha mãe. A gente sempre copia o que tá vendo.

Aos 16 anos, Marliete perdeu seu pai e consequentemente, a pessoa responsável pelo processo de queima e venda das peças em barro. Em virtude dessa perda, a família passou a desempenhar, além da produção das peças, os trabalhos de venda e queima como forma de não enfrentar dificuldades financeiras e para não ser esquecidas(os) como artesãs(ãos). As memórias de Marliete revelam, mesmo que implicitamente, como os papéis de gênero, até então, moldavam seu fazer artístico e de sua família como um todo.

A perda de um referencial masculino e o deslocamento do olhar de Marliete para um referencial feminino protagonizado por sua irmã, Socorro, pode ser entendido como um marco para a (des)construção da identidade estética de Marliete. A mestra relata que sentiu a necessidade de experimentar, de fazer coisas diferentes do que tinha feito até então. Nota-se que começou a produzir figuras maiores, iguais às que seu pai fazia, permitindo-se, assim, a novas descobertas, na busca por sua identidade artística e o distanciamento do processo produtivo baseado na mera cópia. O fazer artístico da artesã desmistifica a ideia de que o único ser capaz de possuir um espírito inventivo é o homem (NOCHLIN, 2016; KORSMEYER, 2014).

Danielle Pitta (2017), afirma que através da imaginação conseguimos dar sentido ao mundo. Para a autora, podemos compreender ou analisar a partir da razão, mas somente pela imaginação é que damos significado ao que está à nossa volta, ou seja, é imaginando que compreendemos e conseguimos interpretar os simbolismos. É através da libertação de sua imaginação que Marliete se permite romper com as leis formais do meio no qual está inserida e experienciar a produção de uma estética a partir da união entre emoção, conhecimento, natureza e imaginário. Sua obra está relacionada à pluralidade da existência e ao compartilhamento de emoções, de vivências e de sentimentos (CARVALHO; CARDOSO, 2015).

A obra de Marliete inclui também temas relacionados ao imaginário pernambucano. A mestra retrata as profissões, os símbolos religiosos e as manifestações folclóricas como o Maracatu, as Bandas de Pífano, o Reisado, as Festas Juninas, as brincadeiras de criança, entre outros temas que pertencem à cultura pernambucana. A mestra, cuidadosamente, compromete-se a retratar a presença das mulheres e a cultura nesses acontecimentos como formas plurais da vida.

Dentre as obras de símbolos religiosos, uma chama bastante atenção. A obra Nossa Senhora, Mãe de Jesus, amamentando, retrata o casal Maria e José enquanto ela, Maria, amamenta a sua criança. Numa representação sensível e cheia de significados para Marliete, a obra apresenta a Grande Mãe com uma pequena parte do seu corpo imaculado parcialmente desnudo. Ao contrário das várias e já citadas representações do corpo da mulher na arte, essa obra remete, agora, à sensação de aconchego (PITTA, 2017), do afago e compartilhamento do amor materno.

Figura 3: Nossa Senhora, mãe de Jesus, amamentando

Fonte: Acervo Marliete Rodrigues

A Grande Mãe, recatada, cheia de pudor, se permite mostrar o seu corpo incorruptível para dar à sua criança o alimento que ela mesma é capaz de gerar. Marliete, ao moldar a mulher sagrada, que protagoniza a cena e cujo gestual ajuda a moldar os valores sociais marcados por noções heteronormativas sobre gênero e o papel social da mulher (ALMEIDA, 2010), rompe com as leis masculinistas da arte ao mostrar parte do corpo feminino não mais para o deleite do espectador, de forma erotizada ou como um objeto a ser consumido (CARVALHO, 2019) mas, revelando o deleite do momento que a mulher retratada experiencia enquanto amamenta sua criança ao mesmo tempo que desconstrói estereótipos misóginos ligados à amamentação. Os sentidos estéticos presentes na obra de Marliete podem ser entendidos como elementos de uma estética feminista quando, além de trazer uma nova representação do corpo das mulheres na arte, promove, ainda que sutilmente, uma reflexão sobre os estereótipos de gênero ligados às vivências das mulheres.

É evidente, igualmente, que a mestra entende a importância de retratar o que ela nomeia de "a nossa História", ao se referir a elementos estéticos que compõem e a ajudam a narrar a história de Pernambuco, com destaca em:

> Eu jamais imaginei retratar coisas que não representassem a nossa História. Pra mim é tudo! Eu tenho uma paixão, um amor muito grande pelo meu estado de Pernambuco, pela minha cidade. Eu sou muito orgulhosa de ser daqui de Caruaru, do Alto do Moura. Pra mim é muita coisa, principalmente o Alto do Moura porque eu nasci e me criei aqui.

Percebemos que a arte produzida por Marliete é uma tradução gendrificada de suas experiências e de suas vivências. Mesmo que seu fazer artístico mantenha forte relação com o de sua família, na qual a produção de peças em barro tem estrita conexão com referências masculinas, suas obras apresentam, sutilmente, uma ruptura não apenas no comportamento imposto às mulheres, mas principalmente das mulheres artistas.

Na imagem abaixo, Marliete se autoretrata num momento de processo criativo em uma obra que está exposta no Museu do Barro , em Caruaru. Nos anos 1980, a mestra foi contratada pelo então presidente da Fundação de Cultura da cidade, Altair Porto, para produzir peças que ajudassem a contar a história da arte em barro e do agreste pernambucano. Durante quatro meses a produção da mestra foi voltada a reproduzir materialmente as subjetividades e vivências que fazem parte de seu trajeto antropológico e permeiam o seu imaginário. As obras passaram a compor a exposição permanente do museu. Isso reforça o que Nochlin (2016) comenta sobre a importância do papel das instituições seja para a visibilidade, quando permitem que as mulheres ocupem esses espaços, ou para a invisibilidade, quando ao menosprezarem a capacidade inventiva dessas mulheres baseados em estereótipos de gênero, negam-se a abrir espaço para as artesãs.

Ao se autoretratar numa obra exposta no Museu do Barro[6], em Caruaru, Marliete inscreve na história não apenas a si mesma, mas toda uma classe de mulheres artistas responsáveis pela criação, manutenção e difusão da cultura do interior de Pernambuco. Sua arte pode ser entendida como feminista (BOVENSCHEN, 1986) quando subverte a lógica de arte masculinista ao representar a vivência das mulheres de sua comunidade, quando conquista espaços em exposições e eventos até então exclusivos aos homens artesãos, ou quando reivindica a sua posição de mestra artesã, ao desconstruir estereótipos ligados ao gênero e ao contribuir para o surgimento de novas narrativas sobre o fazer artístico feminino do interior pernambucano. Através de suas ceninhas, a história das mulheres, continuamente invisibilizada, é contada, rompendo com os discursos dominantes de que mulheres não possuem espírito inventivo e de que não são capazes de produzir obras relevantes.

6 O Museu do Barro de Caruaru possui um acervo composto por peças utilitárias, decorativas, figurativas e ex-votos. Situado no Espaço Zé Caboclo, em homenagem ao artesão e pai de Maliete Rodrigues, o Museu articula a preservação e promoção das obras em barro produzidas no agreste pernambucano.

Figura 4: Marliete trabalhando

Fonte: Acervo Marliete Rodrigues

Para além da produção do barro que ressaltam a necessidade de preservar tudo que a mestra aprendeu sobre o fazer artístico de sua família e, particularmente, de seu pai e de sua irmã, Marliete busca transmitir o conhecimento adquirido ao longo dos anos para as próximas gerações, ensinando técnicas do fazer artístico feminino (e feminista) em barro e expondo obras de vários membros da família em seu ateliê, demonstrando que o título de Mestra Artesã corresponde à noção de mestra como uma pessoa que é guardiã das tradições culturais, preservando o saber coletivo (MELO, 2019).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos nesta pesquisa analisar a obra da mestra artesã Marliete Rodrigues a fim de identificar as recorrências estéticas presente em seu trabalho. Ainda que, à primeira vista, a obra da mestra pareça estar inscrita numa espécie de feminilidade compulsória, exemplificada aqui pelo recato das peças de vestuário e das ações das mulheres retratadas em suas ceninhas, a obra de Marliete Rodrigues se revela dissidente ao propor sutis rupturas nas estruturas sob as quais a arte em barro da comunidade do Alto do Moura é constituída.

Em sua obra, a artista narra a vivência da comunidade em que nasceu e cresceu, dando ênfase àquelas que, por mais que fossem sobrecarregadas de afazeres cujo propósito era sua domesticação ao lar, conseguiam produzir obras que fazem parte do imaginário local de muitas pessoas do interior pernambucano. Tal fato torna explícita a demarcação dos papéis de gênero presentes na comunidade na qual a mestra está inserida. Nesse sentido, Marliete pode ser entendida como uma

artesã através da qual as mulheres, até então silenciadas, contam suas histórias, demonstrando que fizeram parte da construção artística e econômica da comunidade do Alto do Moura.

É através das obras em barro feitas pela mestra Marliete, a grande mãe de todo esse acervo de peças com significativa potência estética, histórica e sensível, que as vivências dessas mulheres podem ser contadas. É pelas mãos de Marliete, ao moldar o barro, traduzindo materialmente suas memórias e vivências, que as vozes dela e de tantas mulheres artesãs ecoam através do tempo, rompendo, assim, com o silenciamento a elas imposto[7].

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Flavia Leme de. **Mulheres recipientes:** recortes poéticos do universo feminino nas artes Visuais. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2010.

ASSIS, Sissa Aneleh Batista de. **Mulheres Artistas:** narrativas, poéticas, subversões e protestos do feminino na arte contemporânea paraense. 2012. 128 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte – ICA, Universidade Federal do Pará, Belém.

BOVENSCHEN, Silvia. **Existe uma estética feminista?** In: ECKER, Gisela. Feminist Aesthetics. 1. ed. Barcelona: Icaria Editorial, 1986. p. 21-58.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero:** feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARVALHO, Mário de Faria; **As performances contestatórias do Coletivo Monstruosas:** exemplificação de transgressão na arte. No prelo, 2019.

CARVALHO, Mário de Faria; CARDOSO, Fernando da Silva. **Contemporaneidade, Pesquisa Social e Imaginário**. Revista Nupem, Campo Mourão, v. 7, n. 13, p. 105-117, 2015. Disponível em: http://fecilcam.br/revista/index.php/nupem/article/viewFile/793/603. Acesso em: 14 nov. 2019.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução Hélder Godinho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DURAND, Gilbert. **O imaginário:** ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução Rennée Eve Levié. 3. ed. Rio de Janeiro: DIEFEL, 2004.

FONSECA, Fernanda; DIAS, Tânia; CAMPOS, Roberta. **A divisão sexual do trabalho e as desigualdades sociais entre homens e mulheres na arte do barro no Alto do Moura** - Pernambuco/Brasil. In: Anais... XXXI Congresso ALAS, 2017, Montevideo. Montevideo: Asociación Latino Americana de Sociología, 2017. v. XXXI.

GOMES, Graciele Maria Coelho de Andrade; CARVALHO, Mario de Faria. (2020). **Por uma pedagogia do belo:** educação, estética e sensibilidades. EccoS – Revista Científica, n. 53, e16647, 2020. doi: https://doi.org/10.5585/eccos.n53.16647.

KORSMEYER, Carolyn. **Gender and aesthetics: an introduction**. 1. ed. New York: Routledge, 2014. p. 1-9.

7 Revisão: Clécia Juliana Gomes Pereira Amaral. Graduada em Letra (AESA - 2010). Doutoranda em Educação Contemporânea (UFPE/CAA). E-mail: professoraclecia@gmail.com.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

MELO, Rosilene Alves de. **Saberes e formas de expressão**: patrimônio de todos nós. Formação de Mediadores de Educação Patrimonial. Fortaleza: [s. e.], 2019. Disponível em: https://cursos.fdr.org.br/pluginfile.php/416735/mod_resource/content/15/index.html. Acesso em: 30 jun. 2020.

MESKIMMON, Marsha. **Women Making Art: history, subjectivity, aesthetics.** 1. ed. Abingdon: Routledge, 2003. p. 1-3.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NUÑEZ, Marcela Bautista. **Movimentos de resistência entre gênero, arte contemporânea e educação**. Educação, Artes e Inclusão, Santa Catarina, v. 14, n. 4, p. 248-270, dez., 2018. Disponível em: http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/11579. Acesso em: 27 abr. 2020.

RAYMOND, Claire. **Pode haver uma estética feminista?** Comunicação e Sociedade [online], v. 32, n. 32, p. 31-44, 2019. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/pdf/csoc/v32/v32a02.pdf. Acesso em: 14 nov. 2019.

SENNA, Nádia. da Cruz. **Donas da beleza**: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX. 2007. 212 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

STUBS, Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando Silva; LESSA, Patrícia. **Artvismo, estética feminista e produção de subjetividade**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 26, n. 2, p. 1-19, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/38901/37096 >.Acesso em: 14 nov. 2019.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos**: Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina. 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2015.

Data de submissão: 22/03/2021

Data de aprovação: 01/05/2021

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

DOI: 10.5965/2594463052021049

ATIVIDADES ARTÍSTICAS E ARTESANAIS NA PERSPECTIVA DA PEDAGOGIA WALDORF: CONTRIBUIÇÕES À CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO

Artistic and craftsman activities from the perspective of Waldorf pedagogy: contributions to the constitution of the subject

Activités artistiques et artisanales du point de vue de pédagogie Waldorf: contributions à la constitution du sujet

Sílvia Helena Ferreira Pagliarini Zen Gorayeb[1]
Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de Mattos[2]

1 Mestre em Educação pelo PPGE – Mestrado do Centro Universitário Moura Lacerda. Ribeirão Preto (SP). Docente da ETEC “José Martimiano Silva” Centro Paula Souza. Ribeirão Preto (SP). Lattes: http://lattes.cnpq.br/1725558016491972; ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6055-6962; E-mail: silviagorayeb@uol.com.br
2 Doutora em Artes pela ECA/USP (SP). Docente do PPGE-Mestrado do Centro Universitário Moura Lacerda. Ribeirão Preto (SP) Lattes: http://lattes.cnpq.br/7366400398808875; ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6275-8595; e-mail: mffmattos@gmail.com

RESUMO

O presente estudo explorou no discurso da Pedagogia Waldorf a possibilidade de uma educação voltada para o futuro do ser humano, baseado na própria propositura, que é a de capacitar o sujeito para o enfrentamento dos desafios do mundo contemporâneo, integrando ciência e arte por meio de atividades educativas, práticas artísticas e artesanais, harmonizando as forças do pensar, sentir e fazer. O objetivo deste estudo foi o de verificar a relação entre o interesse despertado pelas atividades artísticas e artesanais em relação à formação de atitudes individuais que expressem criatividade, organização e colaboração, em um grupo de alunos matriculados no período da manhã no Ensino Fundamental I regular em uma cidade pequena do interior paulista que no contra turno escolar, frequentam um projeto educacional, com base nessa orientação pedagógica. Como referencial teórico, apoiamo-nos em Rudolf Steiner (2005;2015), Schiller (1990), Lanz (1990,2003,2005), Hahn (2007) e Walter Benjamin (2014).

Palavras-chave: Atividades Artísticas. Artesanato. Pedagogia Waldorf.

Abstract

The present study sought in the Waldorf Pedagogy discourse the possibility of an education focused on the future of the human being, based on its proposition, which is to enable the subject to face the challenges of the contemporary world, integrating science and art, through of educational activities, artistic and craft practices, harmonizing the forces of thinking, feeling and doing. The objective of this research was to verify the relationship between the interest aroused by artistic and craft activities in relation to the formation of individual attitudes that express creativity, organization and collaboration, in a group of students enrolled in regular Elementary School in a small town in the interior paulista, and that after school, participate in an educational project, based on this pedagogical orientation. As a theoretical framework, we rely on Rudolf Steiner (2005,2015), Schiller (1990), Lanz (1990,2003,2005), Hahn (2007), and Walter Benjamin (2014).

Keywords: Artistic Activities. Craftsmanship. Waldorf Pedagogy.

Résumé

La présente étude a cherché dans le discours de la Pédagogie Waldorf la possibilité d’une éducation centrée sur l’avenir de l’être humain, basée sur sa proposition, qui est de permettre au sujet de faire face aux défis du monde contemporain, intégrant la science et l’art, à travers des activités éducatives, pratiques artistiques et artisanales, harmonisant les forces de penser, de sentir et de faire. L’objectif de cette recherche était de vérifier la relation entre l’intérêt suscité par les activités artistiques et artisanales par rapport à la formation d’attitudes individuelles qui expriment la créativité, l’organisation et la collaboration, dans un groupe d’élèves inscrits à l’école primaire ordinaire d’une petite ville de l’intérieur de São Paulo, et qu’après l’école, participe à un projet éducatif, basé sur cette orientation pédagogique. Comme cadre théorique, nous nous appuyons sur Rudolf Steiner (2005,2015), Schiller (1990), Lanz (1990,2003,2005), Hahn (2007) et Walter Benjamin (2014)

Mots-clés: Activités artistiques. Artisanat. Pédagogie Waldorf.

1 INTRODUÇÃO

No discurso da Pedagogia Waldorf encontramos uma maneira para compreender a educação como um eixo estratégico para a promoção do desenvolvimento humano e social, integrando arte e ciência, fortalecendo, a capacidade de enfrentamento dos desafios que ameaçam o sujeito no seu desenvolvimento integral. De acordo com o seu criador, Rudolf Steiner (2015), o homem ao nascer é portador de um potencial de predisposições e capacidades que ao longo da vida lutam por se desenvolver.

Essas potencialidades individuais requerem estímulo, devendo ser favorecidas por meio de uma educação ajustada às necessidades do desenvolvimento e do aprendizado humano. Com essa finalidade, a Pedagogia Waldorf criou uma metodologia própria, a qual por meio do ensino das artes e das vivencias de cada um, objetiva tornar o homem livre da exploração, do poder e da manipulação presente em um mundo meramente materialista.

Rudolf Steiner (1861-1925) formou-se em engenharia na Escola Politécnica de Viena e obteve seu doutorado em Filosofia na Universidade de Rostock, na Alemanha, com a tese Verdade e Ciência. Após a sua formatura foi convidado a editar as obras científicas de Goethe (1749-1832), tendo acesso por meio desse trabalho às cartas escritas por Schiller (1759 -1805). Todo esse estudo acabou por influenciar as ideias presentes na filosofia de Steiner que, em 1893, escreve sua obra fundamental, considerada como um tratado em busca da liberdade de ação de cada ser humano.

Foram as ideias filosóficas presentes na Antroposofia, que deram origem a Pedagogia Waldorf. Os princípios dessa filosofia fundamentaram outras áreas de atuação humana e, na educação, ela se expressou por meio dessa pedagogia mediante o enfoque artístico, visando desenvolver o uso da imaginação e criatividade de seus alunos. Steiner ao falecer, deixou um grande acervo, sendo que ainda muitas obras não se encontram traduzidas em nosso país.

Comenta Hahn (2007) que, o processo de criação da Pedagogia Waldorf ocorreu durante uma das palestras de Steiner aos funcionários da fábrica de cigarros Waldorf Astoria, na qual os operários o questionaram sobre a possibilidade de ensinar sua teoria às crianças e jovens, uma vez que, para eles, operários, era difícil compreender aquelas ideias, pois não tinham tido uma educação que lhes tivesse proporcionado o entendimento necessário para poderem colocá-las em prática.

Steiner aceitou organizar então uma escola baseada na sua cosmovisão do ser humano. Ao aceitar o convite ele impôs como condição necessária que a escola fosse aberta a todos que se interessassem em cursá-la, o que lhe rendeu a denominação de Escola Waldorf Livre. Nesse momento, sentindo-se motivado para a abertura da escola, nos quatorze dias que se seguiram, ele realizou a capacitação dos professores, ministrando palestras e respondendo aos seus questionamentos.

De acordo com Bos (1986) após o fim da Primeira Guerra, Rudolf Steiner percebeu que correntes como o Iluminismo[3] e o Positivismo[4], exaltando somente a razão, estavam levando o mundo ao colapso, por serem concepções incoerentes com a constituição humana. A racionalidade preponderante à época não mais solucionava os conflitos sociais e econômicos. Assim, em uma tentativa de mostrar o seu ponto de vista, ele começou a ministrar palestras e a difundir seus conceitos antroposóficos pautados em sua obra, *Os Pontos Centrais da Questão Social*, partindo da revalorização dos ideais da Revolução Francesa Liberdade, Igualdade e Fraternidade, que aplicados a cada um dos setores da sociedade, possibilitariam a transformação do homem e daquela situação vigente.

Dentro dessa linha de raciocínio, seus estudos sobre a Trimembração Social atingiram também, a constituição humana trimembrada em corpo, alma e espírito, o que se torna naturalmente um caminho para o autoconhecimento do ser a partir das forças integradas da vontade, do sentimento e do pensamento, que devem ser desenvolvidas em épocas próprias, as quais ele denominou de *setênios*.

Dito isso, a Pedagogia Waldorf organiza-se em períodos de sete anos, para desenvolver com seus alunos as práticas pedagógicas pertinentes a cada uma dessas etapas. O primeiro setênio, corresponde à Educação Infantil e nele se trabalha com as forças da vontade. No segundo setênio, correspondente ao Ensino Fundamental, procura-se desenvolver as forças do sentimento e no terceiro setênio, referente ao Ensino Médio, as forças do pensar.

Pedagogicamente, nenhuma dessas fases deve ser antecipada, respeitando-se assim o percurso de tempo para o desenvolvimento das atividades próprias de cada um. Assim, podemos entender que, o objetivo da Pedagogia Waldorf é o desenvolvimento de sujeitos equilibrados nos seus aspectos físicos, psíquico e sociais que possam com confiança dar sentido e direção às suas vidas, pela busca da compreensão dos fatos, fenômenos e ideias que caracterizam o ser humano, utilizando-se da integração entre ciência, arte e espiritualidade.

Em Schiller (1990) encontramos a explicação sobre o princípio lúdico e os efeitos de sua aplicação na educação integral do ser humano. O autor explica que diante da experiência da arte e do belo, o gosto refinado do homem pode alcançar a disposição do impulso lúdico, que é uma força de vontade estética atuando em harmonia com o exercício da moral, capaz de purificar os sentimentos humanos e construir o caráter, possibilitando o equilíbrio entre as forças sensíveis e racionais no desenvolvimento da ética no ser humano.

Esse mesmo impulso lúdico foi evidenciado por Benjamin (2014) na criança, que, por meio da imitação, constrói uma forma de ela se libertar da realidade do mundo não só pelo brinquedo, mas pela experiência, a mágica e a fantasia. A

---

3 Iluminismo é um movimento intelectual do século XVIII, caracterizado pela centralidade da ciência e da racionalidade crítica no questionamento filosófico, o que implica recusa a todas as formas de dogmatismo.
4 Positivismo surgiu na França no começo do século XIX, defendendo a ideia de que o conhecimento científico é a única forma de conhecimento verdadeiro. De acordo com os positivistas somente pode-se afirmar que uma teoria é correta se ela foi comprovada através de métodos científicos válidos.

imitação está em estado de potência na brincadeira e não, no brinquedo, ou seja, na experiência, porque brincar não é somente imitar, mas identificar-se, compreender o que se está vivendo no momento, *"a criança quer puxar alguma coisa e isso se transforma em cavalo, quer brincar com areia e se transforma em pedreiro, quer se esconder e se transforma em bandido ou policial"* (Benjamin, 2014, p. 93).

Dessa forma, a faculdade mimética superando a imitação apresenta-se nos jogos infantis como uma nova relação com as coisas no processo de conhecimento do mundo. Encontramos em Benjamim (2014), os subsídios orientadores para a análise das atividades artísticas e artesanais como promotoras de uma educação que almeja a formação de cidadãos criativos e conscientes.

Para Schiller (1990), nenhum impulso deve ser reprimido, mas sim, elevado à sua convivência por meio do impulso lúdico, caracterizado pela livre manifestação da espontaneidade, junto com a recepção do mundo e sua realização na criação pelo fruir estético. Somente a educação possibilita esse estado de estesia capaz de sanar o desequilíbrio entre o que ele denominou - impulso sensível e impulso racional.

É diante da experiência da arte e do belo que o gosto refinado do homem pode alcançar essa disposição do impulso lúdico, uma força de vontade estética atuando em harmonia com o exercício da moral, capaz de purificar os sentimentos humanos e construir o caráter que possibilita o equilíbrio entre as forças sensíveis e racionais no desenvolvimento da ética no ser humano.

Em 1945, com o final da Guerra, deu-se a reconstrução do movimento Waldorf e a sua rápida expansão pelo mundo, viabilizada por uma relação direta com o processo de conscientização sobre a missão da educação e das escolas, em conjunto com o trabalho dos pais, responsáveis e educadores. Assim, comenta Salles (2010), as escolas Waldorf se formaram por meio de iniciativas autônomas, como escolas comunitárias, criadas por iniciativa de um grupo de pais, professores, e futuros pais, que juntos, formam um grupo de estudo sobre a Pedagogia e a Antroposofia, e neste processo coletivo acabam por amadurecer o impulso de criação de uma nova escola.

Figura 01 –Atividades ao ar livre

Fonte: Gorayeb, S.H.F.P.Z., 2019

A Pedagogia Waldorf se coloca no caminho do aprimoramento do lado artístico, sensível, criativo e imaginativo do ser humano, proporcionando aos seus alunos uma vivência mais próxima da natureza, acreditando que essas condições são imprescindíveis para o preparo da vida no mundo real. Dessa forma, sua metodologia é organizada de modo a promover equilibradamente a alternância entre a atividade mais intelectualizada e as atividades práticas ou artísticas.

O desenho, a pintura em aquarela, a música, o canto, o teatro, a modelagem em argila, a arte da fala e os trabalhos manuais, assim como o tricô, o crochê, a costura, a marcenaria, a culinária, a educação física e a jardinagem são trabalhadas no cotidiano escolar de forma bastante articulada com os conteúdos formais e com as demandas psicoemocionais do aluno, respeitando cada fase de seu desenvolvimento, para que assim ele possa vivenciar o aprendizado de forma significativa.

Dentro da Pedagogia Waldorf, a criatividade ao ser estimuladas pelas atividades artísticas e artesanais, desperta nas crianças seu pensar livre, o que possibilita o desenvolvimento de sua individualidade de maneira autônoma e responsável.

Figura 2. Observação dos alunos envolvidos nas atividades culinárias.

Fonte: Gorayeb, S.H.F.P.Z., 2019

Esta é uma atividade divertida que todos gostam, principalmente as crianças no primeiro setênio (4-7anos). Normalmente eles tendem a imitar uma voluntária em seus movimentos na cozinha, colocando os ingredientes e amassando a massa do pão e das bolachinhas. Depois da massa pronta é só oferecer as forminhas para modelar a massa e decorar as bolachinhas que a alegria estampa no rosto dos pequenos aprendizes, fazendo olhinhos, boca e inventando histórias e criando um teatrinho na mesa, tendo como protagonista as bolachas de todos os colegas.

Figura 3. Plantio da alface

Fonte: Gorayeb, S.H.F.P.Z., 2019

Figura 4. Colhendo tempero na horta

Fonte: Gorayeb, S.H.F.P.Z., 2019

Dentro dessa concepção, o corpo é educado por meio de atividades práticas que, de acordo com Lanz (2003), fortalecem o caráter da criança, pois desenvolvem sua força, criando nela características ou impulsos, como, a disposição para enfrentar dificuldades e a perseverança, em continuar ou recomeçar.

Para Steiner (2005), a aceleração e o adiantamento do ensino formal não permitem o amadurecimento das vivências e experiências, favorecendo o acúmulo de informações e o hábito da superficialidade, uma vez que se passa a exigir sempre mais novidades, sem o entendimento e aprofundamento dos conteúdos.

As emoções são trabalhadas por meio da arte. São dadas, por meio da expressão artística, oportunidades para o refinamento da sensibilidade e a harmonização de conflitos na área afetiva e social. Quanto ao pensar, a mente precisa ser educada por meio da transmissão do conhecimento de forma balanceada e adequada à idade do aluno (LANZ, 2003.) Essa metodologia de ensino afasta a ideia de aceleração ou antecipação de aprendizado.

2 A IMPORTÂNCIA DAS ARTES E DOS TRABALHOS MANUAIS

A metodologia da Pedagogia Waldorf com a introdução das artes e dos trabalhos manuais objetiva estimular a imaginação e a concentração do aluno, além de desenvolver sua autoconfiança, destreza física, sensibilidade em relação a si e ao meio, e o equilíbrio mental que vai se operando por meio de um pensar criativo e um olhar crítico.

Desta forma, ela está totalmente imersa na arte em todos os seus conteúdos curriculares e não apenas como um aspecto independente do conhecimento

humano. Ao examinarmos o currículo de cada setênio, podemos observar que essas atividades são realizadas pelos alunos desde os primeiros anos não apenas com o intuito de se ensinar habilidades específicas ou uma profissão. Pelo contrário, o objetivo é que a criança desenvolva múltiplas habilidades fugindo do caráter da especialização e com a possibilidade de se criar sujeitos que mais tarde possam enfrentar os caminhos escolhidos. Com efeito, para Lanz

> Disso resulta a importância das matérias artísticas, que apelam ao sentimento e à ação do aluno: ele tem de fazer algo com as mãos ou outras partes do corpo, tem de criar algo que seja resultado de sua fantasia, usando a vontade, a perseverança, a coordenação psicomotora, o senso estético. Por isso essas matérias têm alto valor pedagógico e terapêutico, quando exercitadas com regularidade. (2003, p.135)

O fazer artístico da criança confere a ela uma metodologia e um aprendizado que serão essenciais à sua vida futura, sendo importante tanto para meninos como para meninas, uma vez que não existe qualquer distinção de gênero relacionada às práticas artísticas e pedagógicas, propostas pelas escolas Waldorf, que encontra nessas atividades uma forma de promoção das relações interpessoais de ajuda, autonomia individual e grupal, aprendizagens importantes para o seu desenvolvimento atual e futuro (ROMANELLI, 2008).

Para Salles (2010), nas citadas escolas, são ensinadas duas linguagens artísticas: a plástico-pictórica e a poético-musical. Essas linguagens apresentam sentidos distintos, enquanto a plástico-pictórica trabalha mais no aspecto da individualização do homem, a poético-musical trabalha na socialização, e assim ambas se completam. Quando o aluno pinta ou esculpe é sua vontade individual que está sendo trabalhada, e quando ele representa ou canta junto com seus colegas é sua sociabilidade que trilha o caminho por meio da arte. Quando os alunos praticam quaisquer das atividades artísticas, toda sua corporalidade está envolvida nisto, desenvolvendo, pois, nestas práticas a sua vontade e disposição para o agir. *"Não há melhor treinamento da vontade do que exercitar alguma coisa repetidas vezes com alegria, justamente quando há dificuldades e obstáculos a serem ultrapassados"* (CARLGREN; KLINGBORG, 2005, p. 45).

Figura 5. Atividades de pintura com aquarela.

Fonte: Gorayeb, S.H.F.P.Z., 2019

A música propicia uma vivência de liberdade e alegria, transformando movimentos instintivos em conscientes e controlados, exercitando a persistência e a paciência. Para Steiner (2003), ao se ler uma partitura ocorre a integração do pensar e sentir, favorecendo o equilíbrio e vitalizando pela ação, a interpretação musical. Nessa atividade, é desenvolvida a memória melódica que prepara a mente para uma coerência no pensamento lógico. Ainda de acordo com o pensamento do autor (2003), uma melodia possui uma estrutura que consiste em sequências e repetições, tendo começo, meio e fim e, nesse processo, a criança aprende a entrar em harmonia com o ambiente, sem perder o seu próprio caminho, adquirindo segurança nas relações com o grupo.

A musicalização é uma atividade intrinsecamente associada à experiência humana que favorece a socialização, ajudando a criança a aprender a trabalhar de forma colaborativa e a participar no grupo. Nessa perspectiva, a música contribui com a ideia de equilíbrio e da expansão dos sentidos, enquanto organiza a expressão, os sentimentos e as emoções.

Figura 6. Atividade Musical em grupo com faixa etária diversificada.

Fonte: Gorayeb, S.H.F.P.Z., 2019

Os ensinamentos práticos dessa pedagogia também estão ligados ao desempenho das tarefas manuais. Os alunos são incentivados a participarem de oficinas criativas onde a importância da educação artística e das manualidades é dada através do ensino de atividades práticas. Para Steiner (2014), os trabalhos manuais têm um valor educativo elevado porque a coordenação mãos-olhos mantém o cérebro em grande atividade.

De acordo com Romanelli (2008), a função dos trabalhos manuais está direcionada ao amadurecimento dos sentidos em relação ao espaço e ao movimento, destinando-se a desenvolver a motricidade e o conhecimento de atividades diferenciadas que a humanidade inventou como expressão estética e utilitária, o que torna seu aprendizado relevante do ponto de vista cultural, social e antropológico.

Na Educação Infantil, as crianças participam das aulas de trabalhos manuais, iniciando o aprendizado desde cedo, com bordado livre e tricô de dedos. No primeiro ano, trabalham o tricô com agulhas, depois no decorrer dos anos, aprendem o crochê, bordado em ponto cruz, costura, tear, macramê, confecção de peças e/ou pequenos consertos de objetos de madeira até os Anos Finais do Ensino Fundamental.

Steiner (2014) descreve essas atividades como importantes para a motricidade e o funcionamento cerebral, o tricô permite às crianças o desenvolvimento da motricidade-fina em ambas as mãos, sendo que só depois de dois anos, já no terceiro ano, é que a criança deveria passar a realizar também atividades de croché. Dessa forma, a criança aprende a utilizar as duas mãos para só depois sensibilizar apenas uma das mãos, aquela a que melhor se adaptar. Assim, ambas atividades são desenvolvidas de acordo com a evolução da própria criança, permitindo uma coordenação manual e o desenvolvimento do sentido estético.

Nesse contexto de interação e de aprendizagem, pudemos observar meninos e meninas sentados lado a lado, na aula de trabalhos manuais, fazendo tricô e crochê. O fato de essa prática pedagógica ser tratada como um aprendizado natural para todos nos faz perceber um certo entusiasmo nos meninos ao aprender a tricotar meias e também a remendá-las, o que deve reverberar nas concepções deles com relação aos trabalhos domésticos, fato esse que não agride a sua dignidade masculina (STEINER, 2014). Tais atividades manuais possuem imenso valor para o desenvolvimento sadio da criança, uma vez que possibilitam sua participação na criação de cada etapa, visualizando todo o processo com começo, meio e fim.

Figura 7. Meninos aprendendo o crochê de dedo.

Fonte: Gorayeb, S.H.F.P.Z., 2019

Essa técnica também proporciona ao aluno o contato com o mundo real, pois ao fiar, tecer, modelar transforma a matéria e reconhece sua capacidade de produzir algo. Outra finalidade reside justamente na compreensão do trabalho alheio, além do respeito ao trabalho manual e do estímulo ao desenvolvimento,-de um gosto seguro por aquilo que é bem feito, uma vez que as obras produzidas não devem ser apenas decorativas, mas integradas pela forma e pela funcionalidade, no mundo real (LANZ, 2003).

No que se refere à atenção e concentração, isso pode ser observado por meio da atitude comportamental expressa na busca por acertar os pontos no crochê, a agilidade desenvolvida pelas mãos enquanto costuram, a destreza ao pregar botões, o manuseio atento da tesoura e das agulhas. Nesse sentido a arte e a ludicidade funcionam como elementos incentivadores para o desenvolvimento de

qualidades essenciais à constituição e formação do ser humano, como a sensibilidade e a inspiração, que ao alimentarem o processo criativo para a Pedagogia Waldorf, promovem o equilíbrio entre o pensar, o sentir e o agir.

Depois, podemos reconduzir o artístico de volta ao artesanal, se for o caso, de modo que as crianças aprendam a fazer ferramentas simples, utensílios domésticos comuns, e também, a utilizar de maneira correta ferramentas para trabalhos de carpintaria e marcenaria, projetando e construindo brinquedos como animais, bonecos e casas de bonecas. O entusiasmo de todos os deixa felizes em compartilhar o que fizeram por terem um caráter de utilização cotidiana. Vemos, nisto, como é efetivamente formado de um lado, o sentido para o prático e, de outro, o sentido para a arte (STEINER, 2014, p. 237).

Schiller (1990) comenta que, o sentimento educado pela beleza refina os costumes e propicia a clareza do entendimento, a vivacidade do sentimento e a dignidade na conduta, demonstrando certa organização interna refletida na manifestação desses comportamentos.

No quarto ano escolar se aprende a costurar, executando pequenas bolsas para os trabalhos manuais, que podem ser bordadas ou pintadas depois. A partir desta fase, as crianças aprendem a fazer as peças individuais que compõem o seu vestuário. No quinto ano, os alunos são iniciados na tricotagem de meia e de luvas. Para isso, eles desenham ou pintam por si mesmos os respectivos esboços.

Figura 8. Entre linhas, agulhas e tesouras, enfim a costura

Fonte: Gorayeb, S.H.F.P.Z., 2019

Entre o sexto e o sétimo ano os alunos costuram à mão, uma camisa ou outra peça de vestuário decorada mediante a sua criatividade. Os meninos aprendem a produzir seus calções de ginástica e camisas. A palavra criatividade vem do latim *creare,* o que etimologicamente significa gerar ou produzir. O processo criativo gera algo novo que resulta das experiências vividas pelo indivíduo e pelas situações em que se encontra envolvido. Quando estimulada, a criatividade pode promover um desenvolvimento pleno, formado por uma consciência crítica de si, do outro e do ambiente em que vive.

No oitavo ano é acrescentada a costura à máquina e o conhecimento de tecidos e, por fim, são exercitados o cerzir e o remendar. Ainda no oitavo ano, os adolescentes se dedicam ao longo do ano a confeccionar todo o figurino e cenário da peça de teatro que é apresentada no segundo semestre, momento em que culmina todo o processo que envolve as amplas habilidades aprendidas durante toda a vida escolar nesta pedagogia (CARLGREN; KLINGBORG, 2005).

Ainda conforme prevê a Sociedade Antroposófica, no nono e décimo ano escolar, os alunos são levados a projetar coerentemente trabalhos artesanais idealizados para fins determinados como almofadas, pastas, mantas, e executam seus projetos. A isso, são acrescentados trabalhos com ráfia, cestas, redes de dormir, chapéus, vestidos, além de exercitarem a pintura em cartazes e capas de livros.

3 ENTRE A EXPERIÊNCIA E A BRINCADEIRA

Vivenciamos uma época na qual o mundo se volta exclusivamente para o tecnológico, enquanto as atividades humanas estão sendo substituídas cada vez mais por máquinas como consequência desse processo, as mãos têm sido aprisionadas pelos toques nos computadores, impedidas de desenvolver seu potencial de trabalho e de criação.

Percebendo que as forças criativas e construtivas não mais se expressam por meio das mãos humanas, apoiamo-nos em (Schiller, 1990) que recupera a ideia de que a beleza é o caminho para que o homem não se distancie do seu propósito, no qual muitas vezes ele se perde pela rudeza ou pela perversão

Assim, as atividades artísticas e artesanais tornam-se um exercício de grande valor para o ensino e aprendizagem das crianças na nossa sociedade, visto que, a técnica prevalece em nossa cultura e os valores, são medidos pelo conhecimento ou pela produção.

Sob esse ponto de vista, tais atividades desenvolvem o caminho do equilíbrio para o desenvolvimento da personalidade, que, conforme defende Schiller (1990), o indivíduo assim educado não mais se localizaria nos extremos da ação excessivamente passional ou da exacerbação racionalista. Para o autor, o sentimento educado pela beleza refina os costumes e propicia a clareza do entendimento, a vivacidade do sentimento e a dignidade na conduta, demonstrando certa organização interna refletida na manifestação desses comportamentos.

Walter Benjamin foi contemporâneo de Rudolf Steiner, e suas ideias sobre o brinquedo, a brincadeira e o brincar possibilitaram reflexões sobre um mundo permeado pela técnica. Ambos viveram a mesma época, local e contexto social enfatizando a importância da formação do ser humano integral. Todo indivíduo atuante aspira pela totalidade, e o valor do desempenho individual reside precisamente nessa totalidade; ou seja, no fato de que a essência total e indivisível de um ser humano possa ganhar expressão. Mas a realização socialmente fundamentada, tal como hoje a encontramos, não contém a totalidade, é algo inteiramente fragmentado e derivado (BENJAMIN, 2014, p.35).

Benjamin (2014), foi um crítico do ensino onde predominava a informação à formação; o ensino voltado à profissionalização, a mecanização, no lugar da criação; o espírito burocrático do dever ao invés do espírito de pesquisa. Afirmava encontrar nos artistas e nas crianças a inspiração para o entendimento do mundo. *"A falsificação do espírito criador em espírito profissional, que vemos ação por toda parte, apossou-se por inteiro da universidade e a isolou da vida intelectual criativa e não enquadrada no funcionalismo público".* (BENJAMIN, 2014, p.39)

Seu conceito de experiência tem como ideia central a busca pela experiência verdadeira, a vivência do real. Por meio dessa visão soube dimensionar a importância da ludicidade, do brincar) e dos jogos, que permitem a pura intuição da fantasia, como a bolha de sabão e as aquarelas, a construção dos brinquedos de madeira, chamando a atenção para os modelos industrializados, que representavam o universo e a transmissão cultural com valores do adulto, de mercadoria e consumo.

Steiner (2005) percebia que as experiências vividas pelos alunos influenciavam diretamente no seu desenvolvimento e aprendizagem.

Para a criança, o brincar era tão importante e sério, como é o trabalho para o adulto. Ao brincar, a criança vai adquirindo experiências e vivências com as quais vai aprendendo a se encontrar no seu meio ambiente, sendo que pelo brincar a criança reconhece o mundo e a si mesma, desenvolvendo a capacidade de relacionamento social.

Figura 9. Pintura livre em tecido

Foto: Gorayeb, S.H.F.P.Z., 2019

Dessa forma, ao analisar a história cultural dos brinquedos, Benjamim (2014) enfatizou que foi a partir do século XIX que os brinquedos artesanais foram sendo, paulatinamente, substituídos pelos industrializados, ponderando, contudo, que quem escolhe os brinquedos é a criança e que muitas vezes acaba promovendo alguma mudança na sua função. Para o autor, a criança escolhe seus brinquedos, não raramente, entre os objetos mais insignificantes para os adultos, que olhando desse

ponto de vista, elas escrevem a sua história artística por meio de uma produção a partir de resíduos do mundo social (externo).

Steiner (2015) também comentava que a industrialização prejudicava a capacidade intelectual e criativa das crianças, pois os brinquedos faziam a ação que elas poderiam imaginar, ficando dessa forma, presas nos movimentos próprios do objeto. A intenção era que o sujeito transformasse a sociedade, da mesma maneira como a criança se entrega ao brinquedo e, igualmente se espera, no futuro, com o estudo e o trabalho. A aproximação entre a arte e o artesanato decorreu do fato de que na antiguidade ambos tinham o mesmo significado porque tinham origem em habilidades manuais e não industriais. Nessas práticas, o artista e o artesão produziam sozinhos e por inteiro uma obra que exprimisse seus talentos por meio de suas habilidades.

Esses objetos devem ter por função, segundo Benjamin (2014), despertar a fantasia infantil, e é essa fantasia que proporcionará a continuidade da feitura e do acabamento do objeto, conforme as necessidades e uso da imaginação. Por isso ressaltamos que, não é o brinquedo quem determina a brincadeira. A criança ao brincar, ressignifica o mundo e as coisas do mundo para atender aos seus propósitos. *“A criança quer puxar alguma coisa e isso se torna um cavalo, quer brincar com areia e torna-se padeiro, quer esconder-se e torna-se bandido ou guarda”* (BENJAMIN, 2014, p. 93).

Portanto, podemos compreender, que tais atividades estariam permitindo às crianças a aquisição de um conhecimento por meio de uma ação, que através do exercício da vontade auto educam-se durante esse processo.

Figura 10. Após um dia cheio, o caminho de casa.

Foto: Gorayeb, S.H.F.P.Z., 2019

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do grande desafio educacional que vem sendo evidenciado a cada dia em nosso país, pesquisar uma proposta pedagógica que objetiva atender as necessidades físicas, emocionais e espirituais do indivíduo, sobretudo na infância, pode se apresentar como uma alternativa viável, à medida que suscita questionamentos e reflexões sobre a formação integral do ser humano por meio de atividades artísticas e artesanais.

Este estudo pretendeu fomentar o debate sobre o papel da arte e dos trabalhos manuais na formação de alunos na fase correspondente ao Ensino Fundamental, entendendo que é possível refazer o vínculo da arte com o conhecimento, perdido com o uso acentuado da técnica e da mecanização, subtraindo do ser humano o desenvolvimento da sensibilidade, imaginação e criatividade. Do equilíbrio proposto entre razão e emoção, fornecido por essas atividades para a formação dos alunos, buscou-se analisar dentro das faculdades psíquicas do fazer, sentir e pensar, o objetivo de cada atividade proposta.

Colaborando com esse entendimento, nas aulas de aquarela observamos que a voluntária do projeto só entregava a folha para a pintura depois que todo o material estivesse sobre a mesa, o que estimulava as crianças a se organizarem previamente, uma vez que essa era uma prática corrente nessa aula, e, como eles gostavam muito dessa atividade, procuravam se organizar rapidamente, e sem surpresas, aguardavam pela distribuição da folha de pintura.

Na costura buscavam cores de linhas que fossem parecidas com o tecido e ficavam atentos para que os pontos não saíssem diferentes, uma vez que encontravam na uniformidade deles a beleza que admiravam no trabalho, mesmo que fosse um simples alinhavo, a ser desmanchado depois. Constatamos a partir disso, que essas atividades desenvolviam nos alunos atitudes de perseverança e asseio, capricho, que acabavam por atuar no seu senso estético, resultando na vontade do aluno em fazer o seu melhor.

A metodologia de ensino Waldorf entende por fim, que o que importa não é o produto final das atividades que os alunos realizam, mas sim o processo que vivenciam, sendo que é por meio dele que os alunos vão formando seu aprendizado para a vida.

Todas essas práticas pedagógicas estão presentes em nosso cotidiano reveladas por uma rede de criatividade, afeto e transformação, ressignificando a produção e o trabalho ancestral relacionadas em um processo contínuo entre o pensar e o fazer no qual são predominantes, as manualidades.[5]

5 Revisão ortográfica e gramatical realizada pelo Prof. Dr. Marcelo Machado Martins.

REFERÊNCIAS

ALVES, R. A utilidade e o prazer: um conflito educacional. *In:* DUARTE, João Francisco. **Fundamentos estéticos da Educação**. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 1988, p. 11-13.

ANTUNES, I.P**. As Artes Plásticas na Pedagogia Waldorf**: O Fazer Artístico da Criança. 2014. Disponível em <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/23514/2/ULFBATES_838.pdf> acesso em 14.03.2019

_____. **Rudolf Steiner**: o retrato do visionário. 2011. Disponível em <http://www.sab.org.br/antrop/artigo-jose-tadeu-steiner-vision.htm> acesso em 09.04.2019.

BACH JÚNIOR, Jonas. **A Pedagogia Waldorf como Educação para a Liberdade:** Reflexões a partir de um possível diálogo entre Paulo Freire e Rudolf Steiner, 2012. Disponível em <http://www.ppge.ufpr.br/teses%20d2012/d2012Jonas%20Bach%20Junior.pdf> acesso em 12.04.2019

Associação Pedagógica Rudolf Steiner. **A Pedagogia Waldorf**: 50 anos no Brasil. São Paulo: Dlippi Arte Editora, 2006.

_____e MARIN, A. A**. A Educação estética na Pedagogia Waldorf**: O Imaginário e a Paisagem Interior. 2012. Disponível em <http://periodicosonline.uems.br/index.php/interfaces/article/view/559/523> acesso em 15.05.2019

BENJAMIN, W. **Reflexões sobre o Brinquedo, a Criança e a Educação.** Trad. M.V. Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2014.

BOS, Alexander. **Desafios para uma Pedagogia Social**. São Paulo: Antroposofica, 1986.

CARLGREN, Frans; KLINGBORN, Arne. Educação para a liberdade. 9ª. ed. São Paulo: Escola Waldorf Rudolf Steiner, 2005.

FEDERAÇÃO DAS ESCOLAS WALDORF NO BRASIL. **A escola Waldorf**. São Paulo. Disponível em: <http://www.fewb.org.br/Norma-Waldof.php> acessado em 08.04.2019

FUZARI, M. F. e FERRAZ, M. H. **Arte na educação escolar**. São Paulo: Cortez, 2001

GORAYEB, S.H.F.P.Z. Atividades Artísticas e Artesanais na perspectiva da Pedagogia Waldorf: contribuições à constituição do sujeito. 2019, 120 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Educação. Centro Universitário Moura Lacerda, Ribeirão Preto / SP, 2019.

HAHN, H. **O nascimento da Escola Waldorf a partir dos impulsos da trimembração social**: Tradução: Rudolf Wiedemann. São Paulo: Federação das Escolas Waldorf no Brasil, 2007.

LANZ, R. **Noções Básicas de Antroposofia.** 7 ed. São Paulo: Antroposófica, 2005.

_____. **A Pedagogia Waldorf**. São Paulo: Antroposófica, 1990.

_____. **Passeios por meio da História à Luz da Antroposofia**. São Paulo: Antroposófica. 4.ed., 2018

_____. **A Pedagogia Waldorf**. Caminho para um Ensino mais humano. São Paulo: Antroposófica, 2003.

MINAYO, M.C.S.(org). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 2001.

MIZOGUCHI, S. M. **Rudolf Steiner e a Pedagogia Waldorf**. *In*: Viver Mente & Cérebro. São Paulo: Duetto Editorial. 2006.

MOREIRA, Antônio Flávio Barbosa. **Currículos e Programas no Brasil.** Campinas: Papirus, 1990.

SALLES, R. **Formação Continuada com Base na Pedagogia Waldorf**: contribuição do projeto dom da palavra. São Paulo ,2010. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/bitstream/tede/1795/1/Rubens%20Salles.pdf> acesso em 08.04.2019

SCHILLER, F.**A Educação Estética do Homem**. São Paulo: Iluminuras, 1990

SCHLESENER, A.H. **Educação e infância em alguns escritos de Walter Benjamin**. Revista Paidéia, 2011, vol 21, n 48, p.129-135.

SOCIEDADE ANTROPOSÓFICA. **Biografia de Rudolf Steiner.** Disponível em: <http://www.sab.org.br/portal/antroposofia/sobre-rudolf-steiner/biografia-de-rudolf-steiner> acesso em 05.04.2019

_____. **Currículo Waldorf**. Disponível em: <http://www.sab.org.br/portal/pedagogiawaldorf/29-o-curriculo-waldorf> acesso em 04.03.2019.

STEINER, R.**A arte da educação I**: o estudo geral do homem, uma base para a pedagogia. São Paulo: Antroposófica, 5 ed.2015.

_____. **A arte de educar baseada na compreensão do ser humano**. São Paulo: Federação das Escolas Waldorf no Brasil, 2005.

_____. **A arte de educar baseada na compreensão do ser humano**. São Paulo: Federação das Escolas Waldorf no Brasil, 2005.

_____. **Arte e Estética segundo Goethe**. São Paulo:Antroposófica,1997

_____. **A Filosofia da Liberdade**: fundamentos para uma filosofia moderna: resultados com base na observação pensante, segundo método das ciências naturais. São Paulo: Antroposófica, 2000.

_____. **História da Arte:** Reflexos e Impulsos Espirituais. Tradução da versão em francês de M.M. de Morais e J. Hosomi. São Paulo: Antroposófica, 2010.

_____. **O** método cognitivo de Goethe: linhas básicas para uma gnosiologia da cosmovisão goethiana. São Paulo: Antroposófica, 2004.

SALLES, R. **Formação Continuada com Base na Pedagogia Waldorf**: contribuição do projeto dom da palavra. São Paulo ,2010. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/bitstream/tede/1795/1/Rubens%20Salles.pdf> acesso em 08.04.2019

Data de submissão: 25/05/2021

Data de aprovação: 30/05/2021

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

DOI: 10.5965/25944630522021069

MEMÓRIA DO CROCHÊ: CULTURA AFETIVA EM OBJETOS BIOGRÁFICOS

Crochet Memory: Affective Culture in Biographical Objects

Memoria Crochet: Cultura Afectiva en Objetos Biográficos

Nadja Maria Mourão[1]
Ana Célia Carneiro Oliveira[2]

1 Doutora e Mestra Design (PPGD/UEMG), Pós-doutorado em Design (PPGDg/UFMA - Bolsista CAPES-PROCAD), Pós-graduação em Arte Educação (FAE/UEMG), Bacharelado em Design de Ambientes (FUMA/MG). Professora da Escola de Design/UEMG. Coordenadora do Centro de Extensão da Escola de Design. Coordenadora de pesquisas do Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura/CLAEC. Líder do Grupo de Pesquisa CNPq: Estudos em Design, Comunidades, Tecnologias Sociais e Iniciativas Sustentáveis/DECTESIS e Design, Identidade e Território (EDIT). Universidade do Estado de Minas Gerais, Lattes: http://lattes.cnpq.br/5407300132397950; ORCID: http://orcid.org/0000-0003-3990-0201; e-mail: nadjamourao@gmail.com,

2 Mestra em Design (PPGD/UEMG), Pós-graduação em Arte Educação (FAE/UEMG), Bacharelado em Design de Ambientes (FUMA/MG). Professora pesquisadora Centro de Estudos em Design de Ambientes da Escola de Design (CEDA/ED/UEMG) e membro Suplente do Colegiado do mesmo curso. Pesquisadora associada do Centro do Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura (CLAEC) e Líder da linha de Pesquisa 3: Dinâmicas socioterritoriais e culturais da/na América Latina. Universidade do Estado de Minas Gerais, C. Lattes: http://lattes.cnpq.br/7138578539833884; ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6310-207X ; e-mail: anaceliadesign@gmail.com,

RESUMO

Um objeto qualquer pode se tornar um objeto biográfico a partir da construção dos fatos, do tempo e do ambiente onde o mesmo foi inserido, em relação à vida humana. Compreender a importância das relações afetivas entre os seres humanos e os seus objetos biográficos do cotidiano, constitui-se o objetivo principal para o desenvolvimento deste trabalho. Inclusive, busca-se identificar a relevância das relações afetivas entre pessoas, por meio do fazer crochê e seus reflexos positivos para a memória coletiva. Esta pesquisa bibliográfica, qualitativa, de forma expositiva recria um contexto teórico. Por abordagens metodológicas do design social, utiliza estudos de artigos e demais produtos científicos. As relações afetivas que se instalam ente o ser humano e estes objetos também podem definir o tempo, o lugar, a história de vida de um indivíduo ou grupo social, enfim situar o território. O artesanato do crochê pode ser executado em grupo e, consequentemente, por dedicação do grupo, torna-se uma tradição. Observou-se que o crochê pode ser aplicado em qualquer objeto, desde que se utilize o potencial criativo e a pesquisa de materiais. Para atender ao trabalho coletivo, busca-se matéria-prima na região. Ele impulsiona o movimento de revalorização do "feito à mão". Dessa forma, torna-se possível inserir as relações afetivas com os objetos, com os lugares e toda a história de vida de um indivíduo ou grupo social.

Palavras-chave: Memória afetiva. Objetos biográficos. Artesanato de crochê.

Abstract

Any object can become a biographical object from the construction of the facts, the time and the environment where it was inserted, in relation to human life. To understand the importance of the affective relationships between human beings and their biographical objects is the main objective for the development of this work. Including, it seeks to identify the relevance of affective relationships between people, by means of crocheting and its positive reflections for the collective memory. This bibliographical, qualitative research, which, in an expository way, recreates a theoretical context. By social design methodological approaches, it uses studies of articles and other scientific products. The affective relationships that are installed between human beings and these objects can also define the time, the place, the life history of an individual or social group, in short, situate the territory. Crochet handicraft can be executed in a group and, consequently, by group dedication, it becomes a tradition. It was observed that crochet can be applied to any object, as long as the creative potential and the research of materials are used. To meet the collective work, raw materials are sought in the region. It drives the movement of revaluing the "handmade". In this way, it becomes possible to insert the affective relationships with the objects, the places, and the entire life history of an individual or social group.

***Keywords**: Affective memory; Biographical objects; Crochet crafts.*

Resumen

Cualquier objeto puede convertirse en objeto biográfico a partir de la construcción de los hechos, el tiempo y el entorno donde fue insertado, en relación a la vida humana. Comprender la importancia de las relaciones afectivas entre el ser humano y sus objetos biográficos cotidianos es el principal objetivo para el desarrollo de este trabajo. También busca identificar la relevancia de las relaciones afectivas entre las personas, a través del crochet y sus reflejos positivos para la memoria colectiva. Esta investigación bibliográfica, cualitativa, que, de manera expositiva, recrea un contexto teórico. Utilizando enfoques metodológicos

del diseño social, utiliza estudios de artículos y otros productos científicos. Las relaciones afectivas que se instalan entre el ser humano y estos objetos, también pueden definir el tiempo, el lugar, la historia de vida de un individuo o grupo social, en definitiva, situar el territorio. La artesanía en crochet se puede hacer en grupo y, en consecuencia, debido a la dedicación del grupo, se convierte en una tradición. Se observó que el crochet se puede aplicar a cualquier objeto, siempre y cuando se utilice el potencial creativo y la búsqueda de materiales. Para servir al trabajo colectivo, se buscan materias primas en la región. Impulsa el movimiento de revalorización del "hecho a mano". De esta forma, se hace posible insertar relaciones afectivas con objetos, lugares y toda la historia de vida de un individuo o grupo social.

Palabras llave: *Memoria afectiva; Objetos biográficos; Artesanías de crochet.*

1 INTRODUÇÃO

Historicamente, o mundo conhece o crochê como uma forma de tecer com agulha e linhas entre os hábeis dedos de mãos que, artisticamente, produzem essa atividade cultural geracional. Em diversos povos, esse fazer manual se constitui na memória do próprio objeto em cada ponto tecido, como também na memória cultural afetiva que permanece se adequando ao contexto contemporâneo.

De acordo com Von Simson (2003), existe uma memória individual que é aquela guardada por um indivíduo e se refere s suas próprias vivências e experiências, que contêm também aspectos da memória do grupo social local, ou seja, onde esse indivíduo foi socializado. O crochê se contextualiza na memória individual e coletiva, pois todas as atividades produzidas pelo ser humano e suas relações sociais estão contidas no processo evolutivo.

O homem está afetivamente presente no mundo, tanto nas relações com os outros, quanto com os objetos e com os espaços que o cercam, segundo Le Breton (2009). Assim, deve-se “olhar” para os objetos, considerando o processo de criação, suas técnicas e atividades manuais que geram produtos geracionais. Dessa forma, são estabelecidas as relações humanas com objetos, como ferramentas para a construção de memória e afetividade. Os produtos, além do valor material, constituem-se no processo da história as pessoas.

Compreender a importância das relações afetivas, entre os seres humanos e os seus objetos biográficos do cotidiano, constitui-se no objetivo principal para o desenvolvimento deste trabalho. Inclusive, busca-se identificar a relevância das relações afetivas entre pessoas, por meio do fazer crochê e seus reflexos positivos para a memória coletiva.

Sobre a vivência humana, Thompson (1981) considera que:

> A experiência é um termo médio necessário entre o ser social e a consciência social: é a experiência (muitas vezes a experiência de classe) que dá cor à cultura, aos valores e ao pensamento: é por meio da experiência que o modo de produção exerce uma pressão determinante sobre outras atividades: e é pela prática que a produção é mantida (THOMPSON, 1981, p. 112).

Esta pesquisa bibliográfica, qualitativa, de forma expositiva recria um contexto teórico. A partir das referências primárias e secundárias, estabelece os conceitos e procedimentos dos temas que envolvem o problema da pesquisa. Conforme Gil (1991), esse tipo de pesquisa permite amplitude ao investigador, além de ter como objeto trabalhos já reconhecidos, com um estudo direto em fontes científicas, sem precisar diretamente dos fatos/fenômenos da realidade empírica. Os dados foram obtidos por abordagens do design social, a partir do embasamento de pesquisadores do assunto.

No trabalho, destaca-se a importância da memória, sob o ponto de vista de Le Goff (2003, p. 447) que a define como “um glorioso e admirável dom da natureza, através do qual são revocadas as coisas passadas, abraçam-se as presentes e contemplam-se as futuras, graças à sua semelhança com as passadas”. Portanto, é através dela que o ser humano cria significados do cotidiano e acumula experiências. Contudo, para demonstrar a relevância da afetividade com os objetos na formação da memória do indivíduo, fez-se necessário caracterizar a importância da transmissão, de geração em geração, de valores tangíveis e intangíveis de afeto.

A partir dos objetos, é possível recuperar uma memória e contar de vida e registrá-la, promovendo a consciência social no indivíduo ou numa coletividade, além de contribuir para construções de diferentes saberes. Dessa forma, também se observam as técnicas e práticas individuais e coletivas do trabalho manual, como o crochê.

O emocionar está ligado ao convívio social, como coloca Maturana (1998), sendo assim, o afeto ferramenta cultural e social. O artesanato também pode produzir emoções, em especial os afazeres em crochê e tricô. Estas são atividades inseridas no “ensinar e vivenciar” experiências que, nesse campo do saber, encontram ambiente próprio, no qual o indivíduo constrói sua história.

Toda atividade realizada manualmente, com habilidade e destreza que resultam em artefatos, pode ser entendida como artesanato (BARROSO, 1996). Dessa forma, acredita-se na importância dos artefatos construídos, com a técnica manual do crochê, como formas de expressão cultural. Essas atividades preservam, em sua história, os diversos saberes e fazeres das gerações anteriores, sendo importante relembrar os objetos nos contextos em que estão inseridos.

2 OBJETOS BIOGRÁFICOS E SUAS RELAÇÕES AFETIVAS

Os objetos biográficos são como uma proposta de processo de conhecimento e construção de futuro, ou seja, um objeto qualquer pode se tornar um objeto biográfico a partir da construção dos fatos, do tempo e do ambiente onde o mesmo foi inserido, em relação a vida humana, conforme descreve Leite (2012).

> Um qualquer objeto, ao ser socialmente reconhecido, implica a geração dos processos de pertença (discriminação, conjunção e agregação), através dos quais se reconstroem os sentidos do mundo ou a sua inteligibilidade. Em tese, qualquer reflexo do mundo permite a reconstrução e a representação desse mundo, não na sua dimensão real, mas como representação dos seus sentidos, de forma intersubjetiva (LEITE, 2012. p.27).

Segundo o autor, o objeto percorre um processo de espaço-tempo em permanente transformação, aliado às emoções e sentimentos dos usuários. As

experiências individuais e sociais de histórias de vidas com os seus objetos possibilitam um vasto campo de conhecimentos. São experiências vividas que constroem sentidos; coloca o ser humano como transmissor de um olhar biográfico sobre si mesmo, sujeito da história, “transportam a densidade de significados que compõem as diferentes experiências dos sujeitos, as suas expectativas de ação e a natureza relacional onde a interação se processualiza” (LEITE, 2012, p. 23).

O homem é um indivíduo social que utiliza de relações sociais no seu processo evolutivo. As relações sociais são elementos fundamentais, de modo que a sua investigação é a base para a área da Psicologia Positiva do desenvolvimento (BUSSAB, 2003).

A Psicologia Positiva utiliza-se tanto de métodos tradicionais da verificação psicológica, quanto do que há de mais avançado no campo das neurociências para o estudo das emoções e do comportamento humano. Dessa forma, a Psicologia Positiva opta pelo caminho da investigação baseada na experiência, respeitando os rigores da metodologia científica e com base em suas análises em dados tangíveis, segundo estudos de Martin Seligman (2009), psicólogo americano.

As emoções podem gerar as escolhas do ser humano, pois elas fazem parte do campo das opções. Norman (2008), diz que as emoções servem, inclusive, de direção para o comportamento humano. Segundo ele, quem entra em ação nessa hora é o sistema afetivo – o responsável, em nosso organismo, por julgar o que é bom ou ruim, seguro ou perigoso. Nada a ver com a razão ou com a lógica. Para o autor, a explicação para esse fenômeno é simples: quando o ser humano se depara com algo que julga atraente, sente motivação, uma sensação de bem-estar.

A partir dos objetos é possível recuperar uma memória e contar de vida, bem como registrá-la, promovendo a consciência social no indivíduo ou numa coletividade, além de contribuir para construções de diferentes saberes. De acordo com Leite (2012, p.26), trata-se de “um saber que se alicerça na partilha das experiências como vontade de futuro”.

Esse momento, de registro dos fatos entre a pessoa e o objeto, é muito importante para a criação de uma consciência de si e o seu envolvimento. “Todos os objetos do mundo comum, ainda que permaneçam o que são quanto às suas aparências, podem ser re-situados de repente em uma outra relação na esfera da sensibilidade de quem os captura, adquirindo um outro tipo de valor” (MACIEL, 2004, p.103).

Os objetos como signos respondem a um propósito de outra ordem, qual seja: tornar possível que o objeto seja um registro da existência humana. Bosi (1994) discute a função dos objetos do cotidiano, atribuindo importância à dimensão afetiva. Neste estudo, relacionam-se o fazer - crochê e os objetos gerados, como objetos biográficos.

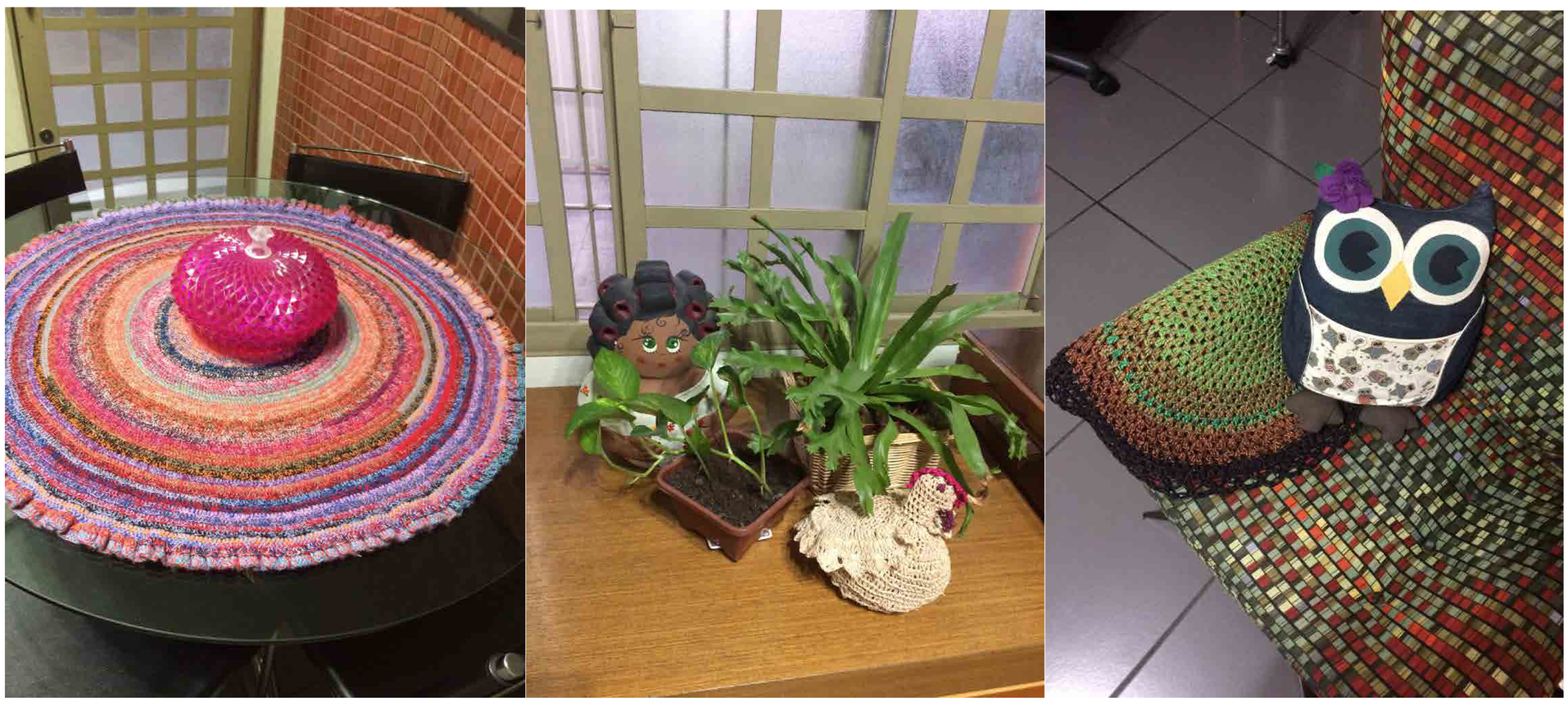
Esses objetos feitos de fios e suas diversas laçadas adquirem um sentido único – e pensar que podem possuir uma vida própria – uma importância na memória de uma ou mais vidas. Um objeto que se torna parte do lar, da história de uma

determinada pessoa ou família, uma peça de coletânea os quais pertenceram a um afeto, algo precioso, que diz sobre a presença de alguém, ousadamente, torna- se a própria pessoa e seu lar.

Segundo Bosi (1994), os “objetos protocolares” são provisórios e podem ser encontrados nos pertences de muitas pessoas, valorizados pela moda e não pela relação particular estabelecida com seu usuário. Nesse sentido, os brinquedos, por exemplo, podem ser tanto um quanto outro, mas sempre haverá um brinquedo ou brincadeira na infância associado à memória afetiva que tenha impactado a vida de um indivíduo ou grupo. Mais fortes serão os laços de memória se vinculados aos lugares de memória.

Na figura 1, são apresentados produtos de crochê de uso familiar – forros de mesa e de sofá, um objeto decorativo em formato de galinha (todos em crochê) e almofada em formato de coruja. Estes objetos trazem o contexto do significado de uma época e dos fatos que se constroem na convivência com o objeto, da memória, elementos comuns que ultrapassam gerações.

Figura 1 – Produtos de crochê de uso familiar: objetos biográfico do cotidiano



Fonte: Acervo da pesquisa, 2021.

Baudrillard (2000) destaca o valor afetivo das coisas, uma vez que objetos, para além de sua finalidade prática, servem para personificar as relações humanas:

> Admitamos que nossos objetos cotidianos sejam, com efeito, os objetos de uma paixão, a da propriedade privada, cujo investimento afetivo não fica atrás em nada àquele das paixões humanas. [...] os objetos nesse sentido são, fora da prática que deles temos, num dado momento, algo diverso, profundamente relacionado com o indivíduo, não unicamente um corpo material que resiste, mas uma cerca mental onde reino, algo de que sou o sentido, uma propriedade, uma paixão (BAUDRILLARD, 2000, p. 93-94).

Os objetos são constituídos pelas próprias memórias dos sujeitos, peças que trabalham com emoções, afetos, intuições e saberes diferenciados que buscam diálogo para ações comuns e cotidianas na formação humana do tempo presente. Assim, como relata Leite (2012):

> As ações a desenvolver podem ser, portanto, diferenciadas, plurais e multiformes. Não existem formas finais predeterminadas, nem existem regras predefinidas. O contexto é que determina o guião e os objetivos a atingir. O desafio dos objetos biográficos é o de colocar-se a si próprio em cena, e pela sua participação no grupo, através da encenação da própria vida, participar no processo transformador. Um processo de aprendizagem que tem por base a dignidade do ser humano, a sua capacidade e a importância como ser (LEITE, 2012, p. 35).

Dessa forma, sucessivamente, o indivíduo constrói e reconstrói a sua história de vida em função das suas experiências do passado e a sua experiência no presente, em função da sua vontade de futuro. Segundo Leite (2012), nessa memória, ele encontra a sua identificação com o todo, ou o modo como ele observa a sua relação processual entre a unidade e o todo. A consciência de si.

Interessante também observar, segundo o mesmo autor, que é um processo dinâmico de significações e ressignificações ao longo da história de vida. Os objetos, ao longo da trajetória do indivíduo no mundo, adquirem diferentes valores e níveis de importância. E, com eles, são estabelecidas diferentes conexões afetivas ao longo da vida. Diferentes daqueles distantes, inicialmente gerados na infância. São valores amadurecidos, incorporados àqueles dos primeiros anos de vida.

Outros pesquisadores apresentam reflexões acerca das emoções e dos sentimentos. Damásio (2011) elaborou um estudo para investigar, com ajuda de imagens de ressonância magnética funcional, como os sentimentos surgem nos seres humanos, por meio de suas histórias. O autor esclareceu que as emoções são expostas e visíveis. Os sentimentos são, por definição, a experiência mental que temos daquilo que se passa no corpo, isto é, uma reflexão sobre as emoções que estamos sentindo, de forma abstrata.

Maturana (2002) relata que emoções não são o que correntemente chamamos de sentimento:

> (...) Quando mudamos de emoção, mudamos de domínio de ação. Na verdade, todos sabem isso na práxis da vida cotidiana, mas o negamos porque insistimos que o que define nossas condutas como humanas é elas serem racionais. Ao mesmo tempo, todos sabemos que, quando estamos sob determinada emoção, há coisas que podemos fazer e coisas que não podemos fazer, e que aceitamos como válidos certos argumentos que não aceitaríamos sob outra emoção (MATURANA, 2002, p.15).

O emocionar está ligado ao convívio social, como coloca Maturana (1998), sendo assim, o afeto se coloca como ferramenta cultural e social; o artesanato também está ligado a esta emoção, o que então não faz afazeres, como crochê e tricô, senão encontrar outros que os ensinem e busquem experiências nesse campo do saber, ou de encontrar nesses ambientes todo um processo no qual se inventou como indivíduo.

> Com efeito, ainda somos animais colheitadores, e isso é evidente, tanto no bem-estar que sentimos nos supermercados, quanto em nossa dependência vital da agricultura; ainda somos animais compartilhadores, e isso é evidente na criança que tira comida de sua boca para dar à sua mãe, e no que acontece conosco quando alguém nos pede uma esmola; ainda somos animais que vivemos na coordenação consensual de ações, e isso vemos na facilidade com que estamos dispostos a participar de atividades cooperativas, quando não temos um argumento racional para recusá-las; (...) (MATURANA, 2002, p.24).

Outro autor que intensifica o emocionar é Norman (2008): ele crê que, além das tangibilidades, os objetos ostentam forma social e funções simbólicas, as intangibilidades.

> Os objetos em nossas vidas são mais que meros bens materiais. Temos orgulho deles, não necessariamente porque estejamos exibindo nossa riqueza ou status, mas por causa dos significados e eles trazem para nossas vidas. Um objeto favorito é um símbolo, que induz a uma postura mental positiva, um lembrete que nos traz boas recordações, ou por vezes uma expressão de nós mesmos. E esse objeto sempre tem uma história, uma lembrança e algo que nos liga pessoalmente àquele objeto em particular, aquela coisa em particular (NORMAN, 2008, p.26).

A partir de estudos sobre qualidade de vida, espera-se que o artesanato do crochê possa despertar o interesse das pessoas em desenvolver habilidades prazerosas. Assim, esse fazer manual poderá ampliar os conhecimentos, estimular a memória e promover interação com outras pessoas que executem o crochê.

3 MEMÓRIA FAMILIAR - CULTURA AFETIVA

Existe uma memória individual que é aquela guardada por um indivíduo e se refere às suas próprias vivências e experiências, mas que possuem também aspectos da memória do grupo social onde ele se formou, isto é, onde esse indivíduo foi socializado. É, assim, o indivíduo livre de interesses políticos e sociais, tão necessitado de um sentido para sua vida quanto seus similares. Como exemplifica Oliveira, Mourão e Castro (2020), as pessoas guardam seus objetos como os seus

saberes e fazeres manuais oriundos do contexto familiar, podendo resgatar a memória e, consequentemente, de sua própria condição humana.

Para Adélia Borges (2011), em seu livro “Design + artesanato: o caminho brasileiro”, os objetos artesanais ajeitam uma experiência autêntica em um mundo vivo e imprimem valores como afetividade humana, exclusividade e pertencimento.

> Em vez da uniformidade e da padronização dos objetos industriais, são únicos, nunca idênticos. Têm a beleza da imperfeição - ou a “boniteza torta” de que falava a escritora e folclorista Cecília Meirelles. Envelhecem com dignidade, podendo permanecer ao nosso lado por toda a vida. Eles nos contam de um lugar preciso, onde foram feitos por pessoas concretas. São honestos, confiáveis. Transmitem cultura, memória. Trazem um sentido de pertencimento. Por tudo isso, podem tocar – e o uso do verbo tocar não é fortuito – nosso coração, a nossa alma (BORGES, 2011, p. 204).

Destacam-se os objetos artesanais que usam a técnica do crochê, que se utiliza de agulha e linha para tecer, em diferentes fios, desenhos e formas em relevos. O crochê é uma técnica de entrelaçamento de fios que lançam um trançado análogo ao de uma malha ou renda. No crochê, utiliza-se uma agulha em formato de gancho. Essa técnica exige paciência, cuidado e muita dedicação (OLIVEIRA; MOURÃO; CASTRO, 2020).

Há, ainda, muitas incertezas sobre a origem do ato de fazer o crochê. Acredita-se que tenha surgido na China como “uma forma muito antiga de bordado, conhecida na Turquia, Índia, Pérsia e Norte da África, que chegou à Europa por volta de 1700, conhecida como “tambour” do francês, tambor (SILVA, 2015.p.16).

O escritor dinamarquês Lis Paludan (1995) diz que o crochê veio da Arábia e chegou à Espanha pelos caminhos comerciais do Mediterrâneo. Contudo, as tribos da América do Sul, em tempos passados, utilizavam ornatos de crochê em cerimoniais da juventude.

O nome “crochê tem origem na palavra francesa *croc* que, em português, significa gancho” (SILVA, 2015, p.17). No fim da Idade Média, foi usado como uma reprodução de renda. No entanto, foi relatado que a rainha Vitória teria admirado essa técnica, facilitando sua difusão na Europa. Dessa forma, tornou-se mais sofisticado em textura e em desafios de trançado, misturado, inclusive, a bordados e a apliques com pedrarias, conforme Kelly (2007).

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), pintor francês, retratou uma “Mulher fazendo crochê”, título traduzido da obra de 1875, como uma jovem executando tarefas do cotidiano (Figura 2).

Figura 2 – Mulher fazendo crochê (1987), pintor Renoir

Fonte: <https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/woman-crocheting>.

O crochê, de acordo com Silva (2015), está expresso em muitas e diferentes manifestações, como riqueza cultural do artesanato. Algumas de caráter inovador, que podem ser singulares, ou assumindo (na região) aspectos peculiares, em consonância com as especificidades da tradição e dos hábitos locais.

4 ARTESANATO - CROCHÊ MEMÓRIA

O artesanato é uma das mais tradicionais formas de manifestação cultural. Trata-se, então, de artefatos que podem estar ao redor dos indivíduos e auxiliar a formação da sua identidade, além de fazerem uma ligação com o mundo e sua história. Ele permeia o cotidiano do homem desde os povos mais primitivos. As operações comerciais, necessárias para adquirir alimentos e artefatos, estimularam a criatividade e os processos artesanais de produção de objetos (LAMPEN, 2001).

Toda atividade realizada manualmente, com habilidade e destreza, que resulta em artefatos, pode ser entendida como artesanato. O crochê, tanto quanto os tipos de artesanato, transmite os diversos saberes e fazeres das gerações anteriores. Dessa forma, é importante relembrá-los como objetos que contam histórias dos contextos em que estão inseridos. Cada artesão transmite, por seus métodos pessoais, a arte apreendida e a satisfação em executar o trabalho. Portanto, ele é ativo como criador de objetos, cria o cenário cultural, imprimindo sua história, técnica de sua região e a sua subjetividade. Entender os costumes de criar e usar esses objetos

permite examinar como acontecem as misturas culturais, geracionais e essencialmente afetivas entre gerações, pais e filhos, pares, mestres e aprendizes e, porque não, entre o artesão e seu usufruidor.

De acordo com Digby (2007), a principal e mais importante característica do trabalho artesanal é o evento de ele ser resultante de um trabalho criado pelas mãos, com sensibilidade, habilidade e esmero. O artesanato crochê é antecessor de processos industriais, trazendo, na sua essência, tradição e inovação, preservando memória, e paralelamente, requerendo mudanças sucessivas no modo de viver das pessoas.

Para algumas comunidades, esses artefatos, pertencentes ao processo criativo do coletivo, geram soluções locais. O artesanato do crochê pode ser executado em grupo e, consequentemente, por dedicação do grupo, torna-se uma tradição. Para atender ao trabalho coletivo, buscam-se matérias-primas na região. Dessa forma, a matéria-prima empregada habitualmente é aquela descoberta em fartura na região, podendo ser de fonte natural, como fibra de palmeira de buriti. A palmeira de buriti (*Mauritia flexuosa* Mart.) é encontrada em várias regiões do território brasileiro, principalmente no cerrado. Por existir em fartura, muitas comunidades usam o buriti para diversos produtos, desde construção de moradias aos utensílios em produção artesanal. O linho retirado das folhas do buritizeiro, beneficiado com cores diversas, é utilizado para a produção de crochê em comunidades onde o buriti se faz presente (OLIVEIRA, MOURÃO, CASTRO, 2020).

Na figura 3, apresenta-se um encontro de artesãs, na cidade de Barreirinhas, no Maranhão. Com a técnica do crochê e a fibra do buriti, essas artesãs transformam cada produto confeccionado em fonte de renda, por meio do trabalho associativo. Contudo, para essas mulheres, fazer crochê é uma prática de lazer após as atividades domésticas, um fazer cultural coletivo.

Figura 3 – Grupo de artesãs de Barreirinha/Maranhão

Fonte: Equipe da Pesquisa, 2020.

A memória do trabalho artesanal constitui a base para as relações sociais humanas. Sua transmissão garante a proliferação de valores e vivência humana ao longo das gerações, estimulando a coletividade de diversos grupos sociais. Conforme Candau (2011), esse artifício garante que toda a estrutura já existente na sociedade atual se prevaleça, pois, em sua falta, perde-se tanto a socialização, quanto a educação, e freia-se, também, a existência de uma identidade cultural.

> Se o homem não é um 'homem nu', mas um ser social, se ele pode ignorar a cifra de um ou dois milhões de neurônios que perde quotidianamente a partir dos 30 anos, é porque a transmissão contínua de conhecimentos entre gerações, sexo, grupos, etc. lhe permitem aprender tudo ao longo de sua vida e, ao mesmo tempo, vem satisfazer seu instinto epistêmico (CANDAU, 2011, p.106).

Os artefatos não estão apenas carregados de memória, de personalidade e de histórias, mas podem estar carregados de significados, simbologias que representam o lugar almejado de vivências humanas. Atualmente, observa-se uma valorização cada vez maior dos elementos e habilidades que compõem a essência cultural de uma sociedade. São artefatos que funcionam como elos de uma memória coletiva ou individual.

Neste período de incertezas, em que o mundo vivencia uma pandemia virótica, há um risco de perdas econômicas, principalmente para as comunidades mais carentes. O artesanato é uma das alternativas para geração de renda familiar. O artesanato em crochê se apresenta como uma atividade que pode ser executada por pessoas de quaisquer condições sociais, gêneros e idades. O crochê também contribui para o equilibro emocional. Neste mundo fragilizado, descobrem-se elos emocionais com o artesanato do crochê, tornando-os afazeres cotidianos.

Como foi pensado por (LIPOVETSKY, 2004), a pressão por ganho, flexibilidade, consumo acentuado e a lógica rápida faz modificar o íntimo do tempo; é na incerteza que cada vez mais se vive o presente. Para suavizar esse sentimento, o homem atento ao seu tempo busca em menções do passado novas maneiras de construir sua identidade e sua efetivação pessoal. Para este autor, o relembrar o passado nasce como uma base da vida com propriedade e segurança.

> Isso porque o "autêntico" tem sobre nossas sensibilidades um efeito tranquilizador: os produtos "a moda antiga", associados a um imaginário de proximidade, de convivialidade, de "bons e velhos tempos" (a aldeia, o artesão, o amor ao ofício), vêm exorcizar o desassossego dos neoconsumidores obcecados com segurança de todo tipo, desconfiados da industrialização do comestível (LIPOVETSKY, 2004, p. 90).

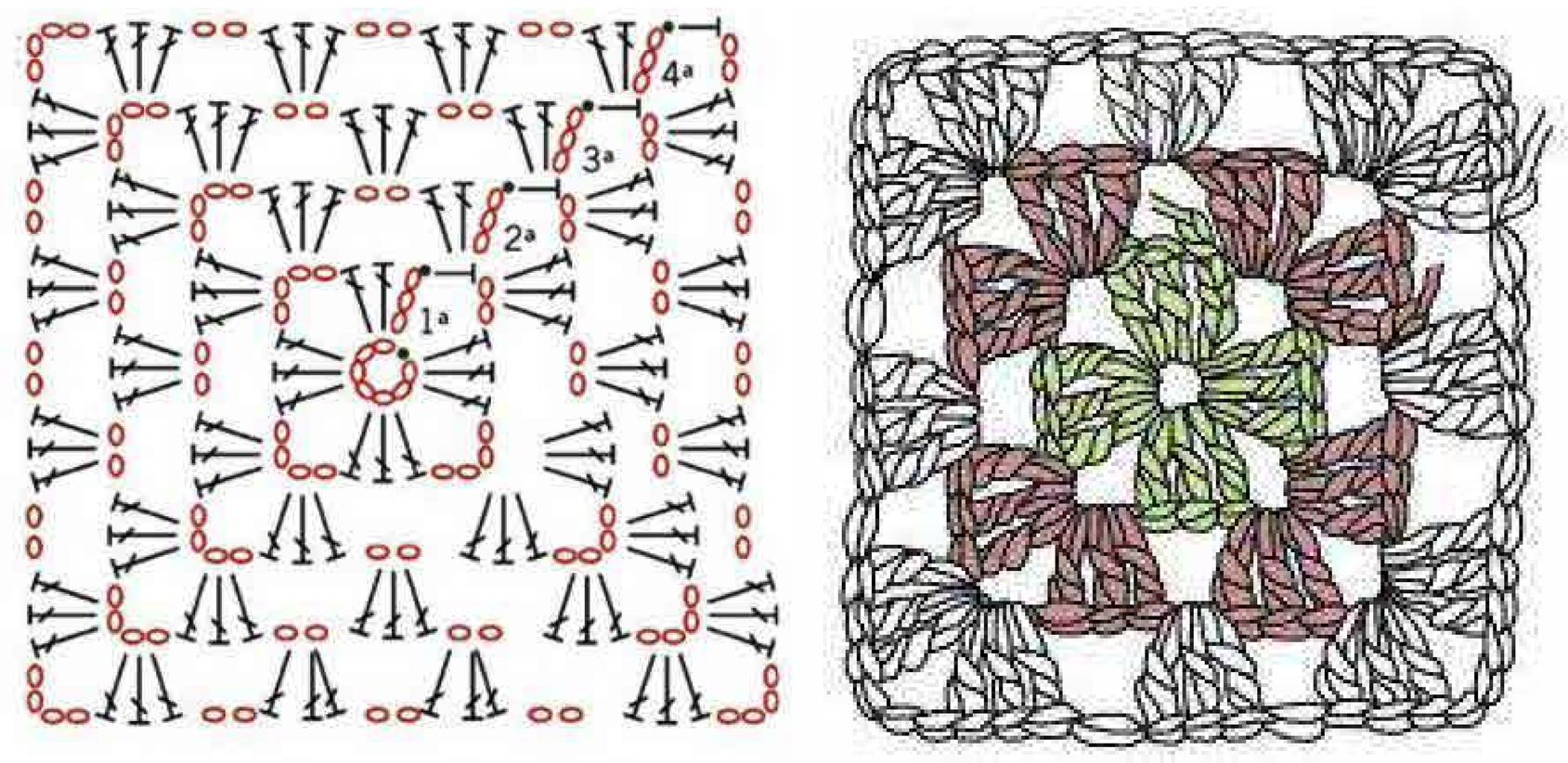
São trabalhos feitos com linhas tradicionalmente realizados por mulheres. Herança da colonização Portuguesa, os bordados, as rendas e os crochês fazem parte da história e também do cotidiano humano, seja na moda, na decoração ou mesmo como principal atividade econômica de milhares de pessoas que vivem no interior ou em uma capital.

Em relação ao artesanato crochê, é possível ponderar a análise de Cerqueira (2012), sobre os feitios do material, que leva à efetivação da memória coletiva através dos artefatos tangíveis. A afetividade pode surgir na relação da pessoa com a peça confeccionada artesanalmente. Os aspectos imateriais, que permitem a interpretação das relações entre as amostras simbólicas e o desenvolvimento das identidades culturais é uma relação de harmonia com a técnica do artesanato em si.

Deve-se garantir, essencialmente, que a população aprecie seus bens, de forma a dar sentido à sua procura pela preservação patrimonial. Tal identificação deve ocorrer através de paralelos entre sua autoridade na formação histórica de sua cultura e a identidade sentimental. Por meio dessa identidade, as pessoas passam a sentir vínculos de pertencimento, uma relação local e material (CERQUEIRA, 2012).

O crochê também mostra a cultura de um povo, seus traços, religião, suas tradições. Por exemplo, pode-se destacar o padrão de crochê muito conhecido e aplicado nas últimas décadas, o *grannny square* ou quadradinho da vovó, como é conhecido afetivamente no Brasil. São quadrados feitos de crochê, muitas vezes de cores diferentes, que são unidos e aplicados de formas variadas. No site da Magnolias Crocheteria, é relatado que não há registro científico de sua origem, mas que, após a quebra da Bolsa Americana em 1929, nos EUA, época da Depressão Econômica, as mulheres inovaram as peças de crochê, aproveitando as linhas diferentes, montado quadros coloridos, criando novas peças. Segundo artesãs mineiras, esses quadros não possuem medida exata, mas sempre segue a mesma técnica de crochê: parte-se do miolo, aumentando as correntinhas até criar fileiras de gomos que completam o quadrado (figura 4).

Figura 4 – Quadradinhos da vovó, gráfico receita



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/107242034863750078/>.

A montagem destes quadros pode ser formas gráficas variadas e ilimitadas, formas poligonais como hexágonos e círculos também embarcam nessa arte, criando motivos cada vez mais criativos. Difundiram-se também nos anos 1970, quando o movimento hippie adotou formas geográficas coloridas nas roupas e em objetos de uso doméstico. Na figura 5, são apresentadas almofadas coloridas da atualidade, confeccionadas com os quadrinhos da vovó - uma arte popular.

Figura 5 – Almofadas no modelo de quadrinhos da vovó

Fonte: @designparafelicidade, 2021.

Sobre a popular, Paviani (2003, p.46) diz que “é aquela que está arraigada na cultura popular, é aquela que concorda aos latejos telúricos, espirituais e sociais de um povo”. Se a arte popular representa o povo e é criada por ele, na maioria das vezes, com poucas soluções econômicas e matéria-prima da própria região, então ela é uma arte do povo.

> A arte popular é do povo, mas nem sempre para o povo, não apenas por uma simples questão política de distribuição, mas também por uma questão de gosto e de formação estética. Às vezes o consumidor e destinatário da arte popular se encontram na classe dirigente, na elite econômica e intelectual, ou porque tem condições financeiras, ou por modismos, ou ainda por sensibilidade perceptiva (PAVIANI, 2003, p. 47).

O artesanato é uma atividade que pode ser considerada nas suas extensões histórica, econômica, social, cultural e ambiental. Ele busca para os seres humanos uma forma de se validar como ser dentro de um grupo social, como coloca Maturana:

> A emoção fundamental que torna possível a história da hominização é o amor. Sei que o que digo pode chocar, mas insisto, é o amor. Não estou falando com base no cristianismo. Se vocês me perdoam direi que, infelizmente, a palavra *amor* foi desvirtuada, e que a emoção que ela conota perdeu sua vitalidade, de tanto se dizer que o amor é algo especial e difícil (MATURANA, 2002, p.23).

Carli et al. (2011) ressalta ainda que, apesar do artesanato ser uma das formas mais tradicionais de manifestação cultural, este necessita de renovação. Uma revisão de conceito, possivelmente através do design, que possibilitará novas oportunidades de inserção social, afetiva e na indústria. Então, este artesanato se mostra passível de modificações ao longo do tempo, não necessariamente perdendo as suas características principais, como a técnica de produção, mas adequando-se às novas demandas de um grupo social. Ainda, Barroso (1996) ressalta que a necessidade de adaptação ao mercado pelo artesanato, pode implicar uma quebra da identidade cultural dos produtos.

A busca pela identidade dos produtos é fator essencial para este artesanato. Segundo Vergara; Silva (2011), a identidade resulta do contato do artesão com a matéria-prima que humaniza a produção. Outro elemento predominante dessa identidade é o fato de os produtos serem manufaturados, em sua maioria, individualmente, resultando num novo artefato em pequena escala, que é valorizado por manter fortes características culturais.

Borges (2011) defende que o artesanato possui um caráter pessoal, por transmitir a singularidade de quem o produz, diferentemente dos artefatos gerados por máquinas, em produção em série e sem personalidade. Segundo a autora, o objeto artesanal tem imperfeições que transmitem cultura e memória. Tais características são responsáveis por agregar valores ao artesanato. Os artefatos carregados de significação alcançam o patamar da emoção, da estima do usuário.

A tradição dos modos de fazer manual, se estimulada como vivência e como economia social, é importante para o desenvolvimento individual e em comunidades. Busca-se preservar tais valores do grupo social, como nos lugares onde a memória é valor cultural imprescindível. Assim, o homem comum, ao agir memoravelmente, tem uma “autoconsciência cultural” que o situa como ser produtor de cultura. Ao homem contemporâneo, a coexistência com vestígios do passado costuma provocar conforto identitário, segurança por saber-se parte de uma construção antiga que lhe sustenta e justifica costumes e ações.

Conforme Meneses (2009, p. 19-33), “atos humanos pressupõem saberes na elaboração de coisas, escolhas nas formas de manifestá-los e, assim, conjugam materialidades e imaterialidades inseparáveis”. O saber-fazer vem da experimentação de sentir as etapas de um artifício de construção do conhecimento, e da importância de cada uma delas. Essa aptidão envolve um sentir em conjunto, com os outros, e com os sentidos das ações. Ou seja, deve-se considerar que o saber-fazer é uma atividade indissociável da construção da memória coletiva. Os conhecimentos passados por gerações, como o artesanato, mantêm-se em atividade comum em todos os povos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artesanato do crochê representa a junção do sentir, do fazer e da expressão de uma cultura local. Através de intervenções artesanais no contexto social de uma cidade, fomenta-se a cultura e estimula-se uma relação emocional mais intensa do indivíduo com o meio que habita.

Para demonstrar a relevância da afetividade com os objetos na formação da memória do indivíduo, fez-se necessário caracterizar a importância da transmissão de geração para geração dos valores tangíveis e intangíveis de afeto. Pode-se dizer que os objetos se tornam afetivos a partir do momento que eles adquirem importância para o usuário, a ponto de ele desenvolver relações de afeto, independentemente da sua natureza.

Por meio dos objetos bibliográficos, é provável que uma história possa ser contada, seja no contexto de memória de um indivíduo ou da coletividade. Dessa forma, eles são registros que também promovem construções de diferentes saberes. As relações afetivas, que se instalam ente o ser humano e esses objetos, também podem definir o tempo, o lugar, a história de vida de um indivíduo ou grupo social, enfim situar o território. Os objetos, carregados de elementos dos lugares transportam os significados e valores daqueles que o conceberam ou utilizaram os objetos. Considera-se, como Meneses (2009), que os fazeres manuais tradicionais se enquadram nessa categoria de permanências que sinalizam ao homem moderno sentimento de orgulho pelos saberes construído em seu passado.

Damásio (2011), Norman (2008) e Maturana (1998) buscam compreensão e entendimento das relações entre emoções e sentimentos. O convívio social interfere no emocional das pessoas. A afetividade é um sentimento vinculado ao bem-estar. Neste estudo, o crochê na comunidade, ensinado entre gerações, carrega valores da tradição e do afeto, é também uma ferramenta cultural e social.

As mudanças que a técnica do crochê sofre ao se adequar à rotina moderna das novas gerações aplicam-se novos conceitos, novas tendências, novos métodos e mesmo novas significações às memórias, a fim de mantê-la não apenas como objeto de recordação dos antepassados, mas como parte cultural dos povos ainda integrante do seu modo de vida, o que é fundamental para sua preservação e manutenção da identidade cultural, como apresenta Candau (2011).

O **cro**chê pode ser aplicado em qualquer objeto, desde que se utilize o potencial criativo e a pesquisa de materiais. Ele impulsiona o movimento de revalorização do “feito à mão”. Os passatempos de gerações passadas. Ressurgem nas passarelas, nos salões de design, nas galerias de arte e nas intervenções urbanas pelo mundo, o uso das técnicas de crochê. Essas tendências incentivam os fatores de convívio social, da influência mútua e da busca pelo ócio, como forma de estruturação emocional. São os birôs de tendências já estabelecido-as em Milão, Nova York, Paris e outros polos de tendências da moda. Há uma influência mútua com as matérias-primas e os instrumentos aparentemente esquecidos no passado, como a fonte de

materiais fornecidos pela natureza, seja o algodão, o linho, seja a lã. O movimento preocupa-se em produzir objetos que sejam atemporais, mesmo que isso signifique um maior tempo de fabricação, porque, ao serem feitos à mão, os objetos s*low*s se tornam únicos. Técnicas manuais valorizam designers e tradições locais em função da lógica sustentável.

Construir constantemente, na vivência humana, práticas que fortalecem a tradição tem caráter de dinamismo e de ação transformadora de realidades; estas identificadas como culturalmente sustentáveis. A inserção dos valores humanos no cotidiano de uma sociedade é de fundamental importância para uma melhor qualidade de vida em seus relacionamentos, em especial, no familiar, considerando todo o processo social pelo qual o homem irá passar ao longo de sua vida.

Um dos valores destacados neste artigo é o da afetividade, o que implica a habilidade que as pessoas têm para expressar e receber afeto, sendo aos poucos construída e moldada. Estas necessitam conviver com as demais e, se a convivência for afinada, com respeito à individualidade de cada um, existirá um mundo melhor. Dessa forma, torna-se possível inserir as relações afetivas com os objetos, com os lugares e toda a história de vida de um indivíduo ou grupo social[3].

REFERÊNCIAS

BARROSO, Eduardo Neto. **O que é artesanato.** (1996). Disponível em: <http://www.fbes.org.br/biblioteca22/artesanato_mod1.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2021.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos.** Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BORGES, Adélia. **Design + Artesanato:** o caminho brasileiro. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BUSSAB, Vera Silvia Raad. **Afetividade e interação social em crianças:** perspectiva psicoetológica. 2003. Tese (Livre-docência em Psicologia) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CARLI, Ana Mery Sehbe; Battistel, Mariela; Lain, Lawrence; Rucker, Úrsula. **Redige.** v. 2, n. 02, ago. 2011.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. **Novas diretrizes para a proteção do patrimônio: a diversidade cultural e o imaterial**. **Métis:** história & cultura, Caxias do Sul, v. 12, p.40-63, dez. 2012.

3 ALBERTINA FELISBINO, Albertina Felisbino, Doutora em Linguística, UFSC, 2005. Lattes: http://lattes.cnpq.br/5926255906627194, e-mail: lunnaf@uol.com.br

DAMÁSIO, António R. **E o Cérebro Criou o Homem**; tradução Laura Teixeira Motta, São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DIGBY, Simon. Export industries and handicraft production under the Sultans of Kashmir. **Indian Economic and Social History Review** [S.I.], v. 44, n. 4, p. 407-423, Oct-Dec 2007.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1991.

KELLY, Veras Emanuelle. **Design e artesanato:** um diferencial cultural na indústria do consumo. **Actas de Diseño**, vol. 1, 2007, p. 01-15.

LAMPEN, Alle. Handcraft in Europe. From the late Middle Ages to the early modern period. **Zeitschrift Fur Historische Forschung** [S.I.], v. 28, n. 4, 2001, p. 595-598.

LE BRETON, David. **As paixões ordinárias**. Antropologia das emoções. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** 5. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

LEITE, Pedro Pereira. **Olhares Biográficos:** A Poética da Intersubjetividade em museologia. Lisboa: Marca d'Agua, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos.** Trad. Mario Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas**: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MAGNOLIAS CROCHETERIA. **Quadradinhos da vovó** - Granny Squares. Disponível em: <https://magnoliasblogbr.wixsite.com/magnolias/post/2017/08/25/quadradinhos-da-vov%C3%B3-granny-squares>. Acesso em: 20 fev. 2021.

MATURANA, Humberto. **Emoções e linguagem na educação e na política**. 3ª Reimpressão, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

MENESES, José Newton Coelho. **Património e Memória**. UNESP – FCLAs – CEDAP, v. 5, n.2, dez. 2009, p. 19-33.

NORMAN, Arthur Donald. **Design emocional.** Por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia. Rio de janeiro: Rocco, 2008.

OLIVEIRA, Ana Célia Carneiro; MOURÃO, Nadja Maria; CASTRO, Flavia Neves de Oliveira. Design e o crochetar no universo feminino. In: **Colóquio Internacional de Design**, vol 8, nº 5, Editora Blucher, 2020.

PALUDAN, Lis. **Crochet: History & Tecnique**. Loveland, CO: Interweave Press, 1995.

PAVIANI, Jayme. **Estética mínima:** notas sobre a arte e literatura. 2. ed. Porto Alegre: EDIPU-CRS, 2003.

SELIGMAN, Martin. Positive psychology, positive prevention, and positive therapy. In C. R. Snyder, & S. J. Lopez (Eds.), **Handbook of positive psychology**. New York: Oxford University Press, 2002, p. 3-9.

SILVA, Bruna Vilas Bôas da. **Crochê**: O resgate cultural e seus arsenais na prática do designer de moda. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso Tecnologia em Design de Moda - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Apucarana, 2015.

THE CLACK. Woman Crocheting. **Pierre-Auguste Renoir**. Disponível em: <https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/woman-crocheting>. Acesso em: 20 fev. 2021.

THOMPSON, Edward Palmer. **Senhores e caçadores**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

TUACASA. Disponível em: <https://www.tuacasa.com.br/almofada-de-croche/>. Acesso em: 20 fev. 2020.

VERGARA, Sylvia; SILVA, Heliana. Organizações artesanais: um sistema esquecido na teoria das organizações. **Revista Portuguesa e Brasileira de Gestão,** v. 6, n. 3, p.32-38, 2007.

VIVIDECORA. **55 inspirações de colcha de crochê + dicas para fazer e usar o seu**. Postado em: 9 maio 2018. Disponível em: <https://www.vivadecora.com.br/revista/colcha-de-croche/>. Acesso em: 20 fev. 2021.

Data de submissão: 01/02/2021

Data de aprovação: 01/04/2021

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

DOI: 10.5965/25944630522021089

ENTRE MIOSÓTIS, MORANGOS E FLAMBOIÃS: OS BORDADOS ASSINADOS DE BARATEIRO

Among forget-me-nots, strawberries and flamboyant: the signed embroidery of Barateiro

Entre myosotis, fraises et flamboyants: les broderies signées de Barateiro

Madson Oliveira[1]

1 Doutor e Mestre em Design; Professor Associado nos cursos: Graduação em Artes Cênicas – Indumentária e Pós-Graduação em Design – PPGD, ambos na Escola de Belas Artes – EBA / Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ. Temas de interesse em pesquisa: Moda, Figurino e Carnaval. http://lattes.cnpq.br/7992901895916913; Orcid: https://orcid.org/0000-0003-3888-6292. e-mail:madsonluis@eba.ufrj.br

RESUMO

Este artigo faz uma revisão da pesquisa de mestrado em Design, desenvolvida entre os anos de 2005 e 2006, que teve como foco um grupo de bordadeiras da comunidade de Barateiro (Itapajé-CE). Os bordados ali produzidos tinham como motivos as flores miosótis e os frutos do morango (separados ou combinados entre si), muito comuns naquele município. A partir do diagnóstico realizado para identificar problemas com relação à produção, circulação e distribuição dos bordados feitos em Barateiro (Itapajé-CE), a Secretaria Municipal de Educação desenvolveu e implementou o Programa de Revitalização do Artesanato de Itapajé – PRA-ITA, promovendo uma intervenção junto às bordadeiras quanto ao padrão dos bordados que passaram a ser representações estilizadas da flor do flamboiã. Esta ação realizada sob a égide do design, possibilitou a configuração de uma assinatura coletiva nos bordados produzidos naquela comunidade. O objetivo principal da pesquisa foi demonstrar esse processo e como a intervenção estética tornou-se um marcador cultural.

Palavras-chaves: Bordados assinados; Artesanato; Design.

Abstract

This article reviews the master's research in Design, developed between 2005 and 2006, which focused on a group of embroiderers from the the Barateiro Community (Itapajé – State of Ceará). The embroidery produced there was based on the forget- me-not flowers and strawberry fruits (separated or combined), very common in that municipality. Based on the diagnosis carried out to identify problems in relation to the production, circulation and distribution of embroidery produced in Barateiro (Itapajé – State of Ceará), the Municipal Department of Education developed and implemented "Programa de Revitalização do Artesanato de Itapajé" (Itapajé Handicraft Revitalization Program – PRA-ITA), promoting an intervention with the embroiderers regarding the embroidery pattern that became stylized representations of the flamboyant flower. This action, carried out under the aegis of design, made it possible to configure a collective signature on the embroidery produced in that community. The research's main objective was to demonstrate this process and how aesthetic intervention has become a cultural marker.

Keywords: *Signed embroidery; Craftsmanship; Design.*

Résumé

Cet article passe en revue les recherches de master en design, effectuées entre 2005 et 2006, qui portaient sur un groupe de brodeuses de la communauté de Barateiro (Itapajé-CE). Les broderies qui y sont réalisées comportaient des motifs tels que les fleurs de myosotis et les fraises (séparés ou combinés), très courants dans cette commune. Sur la base du diagnostic réalisé pour identifier les problèmes liés à la production, la circulation et la distribution des broderies produites à Barateiro (Itapajé- CE), le Secrétariat Municipal de l'Education a développé et mis en œuvre le Programme de Revitalisation de l'Artisanat Itapajé - PRA-ITA, en promouvant une intervention auprès des brodeuses concernant les motifs de broderie qui sont devenus dès lors des représentations stylisées de la fleur du flamboyant.

Cette action, menée sous l'égide du design, a permis de configurer une signature collective sur les broderies réalisées dans cette communauté. L'objectif principal des recherches était de démontrer ce processus et comment l'intervention esthétique est devenue un marqueur culturel.

Mots-clés: *Broderies signées; Artisanat; Design*

INTRODUÇÃO

A Exposição “Designers e artesãos – Extratos da Moda Brasileira”, aconteceu em São Paulo no ano de 2002 e uniu o artesanato têxtil de comunidades dos estados do Ceará, Pernambuco, Minas Gerais e São Paulo à confecção de peças do vestuário idealizadas por designers profissionais de moda. Esta iniciativa partiu de uma indústria de tecidos em malha, Malharia Marles, por ocasião da comemoração dos 30 anos de sua fundação, que pretendia unir dois polos criativos – designers e artesãos – a fim de valorizar a cultura brasileira de moda.

Durante essa experiência, tomamos contato com uma comunidade de bordadeiras no interior do Ceará – Barateiro, bairro periférico de Itapajé-CE – e os bordados passaram a ser o tema da pesquisa de mestrado em Design, defendida em 2006. A realização do bordado artesanal vem sendo repetida, ao longo dos anos, sem necessariamente se pensar na produção artesanal com a intenção de ter valor estético associado ao valor simbólico. É ainda, na maioria das vezes, criado com um direcionamento para a decoração, e não como uma função específica no campo da moda. Serve às identidades locais e regionais: o artesanato produzido se estende no tempo, como memória de antepassados, caracterizando tradições familiares de uma cultura e de uma sociedade.

Neste artigo, fazemos um recorte metodológico para tratar da intervenção intitulada Programa de Revitalização do Artesanato de Itapajé (PRA-ITA), promovida pela Secretaria Municipal de Educação de Itapajé-CE junto às bordadeiras daquela região e a relação cambiante “design-artesanato” que, mesmo longe dos centros urbanos, se apresentou como uma questão norteadora, naquela investigação e neste escrito.

O tema principal da pesquisa foi o estudo da inovação nos padrões dos bordados, em ponto cheio e vazado, na comunidade de Barateiro (Itapajé/CE) por meio da complexidade dos fatores envolvidos no processo que entende essas inovações.

A averiguação produzida na área do Design permitiu uma melhor compreensão da materialidade dos bordados e de sua visibilidade nos aspectos estéticos, simbólicos, históricos, sociológicos e subjetivos, enfatizados pela interdisciplinaridade como um dos fundamentos básicos da prática em Design.

Hobsbawm e Ranger (1997) abrem espaço para uma estratégia discursiva que eles chamam de “invenção da tradição”. Esse tema foi identificado na comunidade pesquisada como uma das balizas que nortearam os conceitos sobre “tradição” e “inovação”. Pensar em quem faz, implica questionar em como faz; ou talvez, onde faz; quando; porque e, principalmente, perguntar sobre os significados que assumem.

Neste texto, demonstramos a forma de produção da atividade artesanal através da dinâmica provocada pela dicotomia de termos como “tradição” e “inovação”, variáveis de acordo com o âmbito espaço-temporal. Abordamos, ainda, questões relacionadas às práticas artesanais, numa perspectiva mais sociológica, com uma visão voltada para as artesãs e suas relações com os objetos produzidos (os

bordados) e com a comunidade / localidade, e seu posicionamento frente à sociedade. Dedicamos um espaço para analisar o que as artesãs de Barateiro costumam chamar de “assinatura” como sendo uma forma singular de produção de bordados, mesmo sendo uma atividade, geralmente, coletiva.

Numa abordagem superficial, design e artesanato se apresentam como práticas antagônicas, pois costuma-se entender a produção industrial como o desenvolvimento de um modo de produção que passou por um momento manufatureiro e, antes ainda, por um modo de produção artesanal. No entanto, entendemos tanto o design, quanto o artesanato como modos de produção que convivem numa sociedade contemporânea e globalizada, em meio às sucessivas tecnologias.

2 BARATEIRO (ITAPAJÉ-CE): TRADIÇÃO, INOVAÇÃO E OUTRAS HISTÓRIAS

O município de Itapajé está localizado na região norte do Ceará, a 124 km da capital do estado, Fortaleza. O principal acesso rodoviário se faz pela rodovia BR-222. Itapajé tem uma população de 53.067 habitantes (IBGE, 2020) distribuídos na sede do município e nos nove distritos, sendo Barateiro um bairro periférico, localizado na entrada do município. Barateiro caracteriza-se por ser um bairro de baixíssima densidade com ocupação de casas populares de baixo e médio padrão, além de ter grandes espaços vazios e áreas verdes. Como em outras localidades que compõem o município de Itapajé, Barateiro produz bordados, principalmente, com a finalidade de uso em peças de decoração. As bordadeiras daquele município permanecem nesta prática desde o início do século XX.

A principal finalidade dos bordados produzidos em Barateiro é a comercialização, seja na própria localidade ou em feiras regionais, municipais e estaduais. Nossa pesquisa identificou que a maioria das artesãs encontradas naquela comunidade são de mulheres jovens e que possuem uma atividade principal (professora, servente, vendedora) e, no restante do tempo disponível, realizam bordados.

Geralmente, o processo de produção dos bordados se inicia com a compra da matéria-prima. Faz-se uma previsão das peças a serem bordadas e compra-se o material necessário para a realização. A fase seguinte refere-se ao risco do papel (no caso de ser um padrão novo). Posteriormente, transfere-se o risco ao tecido para, em seguida, ser realizado efetivamente o bordado.

Os tecidos comumente empregados na realização de toalhas e caminhos de mesa, panos de bandeja e de lavabo são o linho e a cambraia. No caso de lençóis e colchas de cama utilizam-se os brins leves, o percal, a popeline ou o bramante. As linhas, os bastidores, as agulhas, o papel (para o risco), o querosene e a tinta xadrez (a fim de transferir o risco para o tecido), juntamente com os tecidos, são os materiais básicos das bordadeiras. Tudo isso é comprado diretamente pelas artesãs no comércio local de Itapajé, ou ainda, em Fortaleza, onde se encontra mais variedade.

É importante ressaltar que nem toda bordadeira sabe (ou tem habilidade para) criar riscos. Portanto, o material referente a esta função é especialmente

destinado àquela pessoa que se encarrega em criar e passar o risco para o tecido. Neste caso, o risco é realizado por uma “riscadeira” (desenhista) que presta serviço.

Sem o risco, efetivamente, não é possível concretizar o bordado, pois ele é o desenho esquemático, primeiro realizado em papel vegetal e, depois transposto para o tecido, que por ele se pode entender o efeito final de cada peça. Esta função (o risco) envolve a criação de novos motivos e a manutenção de outros que precisam, ser “passados a limpo”, periodicamente. Os novos motivos podem surgir de antigos padrões, pela mistura de elementos, cópia de outros bordados já prontos ou no desenvolvimento de um motivo específico. Este é o caso do tema principal deste texto, o desenvolvimento de novos padrões para os bordados de Barateiro.

2.1 O PROGRAMA DE REVITALIZAÇÃO DO ARTESANATO (PRA-ITA)

A maioria dos bordados produzidos em Barateiro (e na região de Itapajé-CE) tinham como motivos as flores miosótis e o fruto do morango, separadamente ou em composições mistas, em ponto cheio, como nas imagens abaixo apresentadas na Figura 1.

Figura 1: Bordados cheios: miosótis, morangos e misto, respectivamente

Fonte: OLIVEIRA, 2006, pp. 84-85

Estes motivos bordados são muito comuns em todo o Ceará e o maior lugar de escoação desta produção fica na capital do estado – Fortaleza – tendo no Mercado Central[2] e na EMCETUR[3], pontos de muita visitação turística, onde são comercializados todo tipo de artesanato, vindo de várias localidades. No entanto, os bordados, tema que apresentamos aqui, não deixam vestígios de sua origem (localidade onde são produzidos), já que são todos muito parecidos, aos olhos dos clientes/turistas.

Os bordados, além de serem uma importante fonte de renda, são também um meio de inclusão social e de crescimento econômico para os municípios onde são produzidos. Tendo em vista as dificuldades que a atividade econômica apresentou (principalmente com o advento do “bordado sujo”[4]) e a ineficiência na comercialização das peças produzidas sem a qualidade desejada, a Prefeitura Municipal de Itapajé

2 Mercado Central de Fortaleza
3 Empresa Cearense de Turismo
4 O “bordado sujo” é uma expressão que surgiu para se referir a um tipo de bordado que não tinha acabamento de cordão ou cordonê (contorno da peça em bordado à máquina) e não era lavado, nem engomado para sua comercialização. Este tipo de bordado pode ser feito à mão ou à máquina e é geralmente, confeccionado em linho. A venda ou troca (mais comum) ocorresempre em desvantagem para a bordadeira, pois há uma desvalorização do trabalho (OLIVEIRA, 2006).

decidiu intervir no processo, no intuito de buscar elementos consistentes que dessem subsídios para a criação de uma política socioeconômica voltada para a revitalização dos bordados. Por isso, foram contratados técnicos para traçarem um diagnóstico qualitativo da situação da atividade artesanal do bordado, no ano de 2002. Comesse mecanismo, pretendia-se traçar novos objetivos que culminaram no Programa de Revitalização do Artesanato de Itapajé – PRA-ITA.

O Programa se fez como um processo desmembrado em dois módulos: no primeiro, um diagnóstico qualitativo dos bordados de Itapajé forneceu os dados para a elaboração propriamente dita do PRA-ITA, que ocorreu no segundo módulo, subdividido em várias fases. Na primeira fase do Programa, os técnicos cadastraram todas as artesãs interessadas em participar, conforme:

> Na busca de reativar a vocação local, toma-se como primeiro passo cadastrar o público-alvo das bordadeiras locais. Conhecendo-as mais e melhor, o Projeto estaria mais capacitado a formatar o planejamento das ações, envolvendo a comunidade. Nossa proposta ancorou-se em princípios consideráveis indissociáveis: a fusão definitiva do artesanato e da cultura (LOUSADA, 2002, p. 01).

A partir dos dados colhidos na primeira fase (cadastramento) foi possível conhecer as artesãs e desenvolver uma metodologia adequada às deficiências identificadas. O método principal de abordagem foi desenvolvido colaborativamente (um sociólogo, a coordenadora do PRA-ITA e uma designer de moda), pelo viés da educação. Percebeu-se ainda, que a melhor estratégia seria o da identificação, resgate e promoção dos principais produtos de forte identidade da cultura regional, colocando em evidência as raízes, a trajetória e a própria história daquela comunidade.

A principal preocupação do PRA-ITA foi a aplicação de uma metodologia que consistisse na construção e produção de um artesanato com forte poder de identificação cultural, com qualidade e originalidade. Ao aliar o artesanato à cultura seria possível desenvolver um produto diferenciado, criativo, com história, de caráter competitivo e sustentável e, principalmente, comprometido com a realidade local. Um outro fator que esta metodologia previa era o de entrar em contato direto com a história individual (e coletiva) de cada artesã, sua história, sua cultura, promovendo assim a sua revalorização como ser humano criativo, empreendedor, capaz e realçando sua autoestima.

Todo o processo ficou assim dividido: 1) motivação, 2) desenvolvimento de produto e 3) empreendedorismo, como forma de sistematizar, articular e transformar o artefato da comunidade em produto competitivo. A intervenção do PRA-ITA, na configuração dos bordados de Barateiro, remete ao termo “hibridação cultural” pertencente ao conceito de “Culturas Híbridas” apresentadas por Canclini (1998) e de “hibridização cultural” defendido por Burke (2003). Estes autores, dentre outros, se interessam pelo tema a partir da hibridação intercultural, os processos simbólicos, a

mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais e a expansão dos gêneros impuros.

Canclini (1998, p. 285) afirma que “Sem dúvida, a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridação cultural”. No entanto, no caso de Barateiro, percebemos essa causa na própria introdução de uma metodologia que, mesmo respeitando a cultura local, provocou um processo de “hibridização”[5], pois a cultura dos bordados de Itapajé tinha a sua própria dinâmica e o PRA-ITA promoveu uma aceleração, propondo formas alternativas de produção dos bordados realizados anteriormente. O desenvolvimento e a aplicação do PRA-ITA foram basicamente direcionados por uma intervenção de Design, pois alterou, além do processo, os elementos formais dos bordados. A capacitação e o treinamento das artesãs foram feitos por duas designers de moda, da Universidade Federal do Ceará – UFC e só este fato, por si só, já configuraria o processo definido como “Hibridismo cultural” por Canclini (1998) e Burke (2003), conforme explicado anteriormente.

O início da mudança na maneira como se realizava o artesanato em Barateiro se deu com a instalação do PRA-ITA. Para tanto, a população foi dividida e cadastrada em grupos por localidade. Foram promovidos encontros semanais, principalmente, em escolas e grupos escolares por conta do número grande de pessoas que apareceram.

Na primeira fase de aplicação desta metodologia, o programa foi apresentado e explicado o conteúdo a ser trabalhado, aliando o artesanato à cultura. A discussão sobre o artesanato, enquanto expressão de cultura, e o desejo de atender à demanda de um público consumidor promoveram uma valorização especial na participação das artesãs neste Programa de revitalização.

Na fase seguinte, vivências e dinâmicas foram promovidas envolvendo a utilização e aplicação de cores com finalidade simbólica, psicológica e funcional, entre outras. Há uma explicação sobre o processo de confecção do artesanato que passa pelas fases de aprendizado e amadorismo dando passagem para o próximo passo, a profissionalização, pois

> Profissional é aquele que se abstrai do desejo narcisista de agradar a si próprio para tentar satisfazer o desejo de seus clientes. É aquele que estuda e analisa o mercado, atento às mudanças de hábitos, de gostos, de tendências e procura adaptar seu trabalho a estes novos parâmetros sem, contudo, perder a essência daquilo que faz e que o torna único, diferente e singular. [...] Muitos diferenciam o profissional do amador entre aquele que tem na atividade seu sustento principal, daquele que apenas a assume de modo casual, sem maiores compromissos, apenas como uma atividade complementar de renda (BARROSO, 2002, p. 42).

Na terceira fase, foi proposto um exercício, no qual as equipes

5 Canclini e Burke referem-se ao mesmo conceito, apesar de grafarem o termo de maneiras diferentes: Canclini usa “hibridação”, enquanto Burke prefere “hibridização”.

desenvolveram um produto aliando a criatividade ao modo de confecção artesanal com inspiração na suposta história de sua localidade. É importante salientar que o produto artesanal esperado dessas dinâmicas tivesse uma identificação com a sua origem, uma espécie de certidão de nascimento: clara, impressa nas cores e texturas, marcas deixadas pelas mãos das artesãs de cada época. Este tipo de leitura sobre o artesanato adquire-se com o tempo, constância e dedicação.

Em uma das últimas etapas da metodologia proposta, foi apresentada ao grupo uma lista formada por itens da cultura local, como: flores, frutos, árvores, folhas, animais, insetos, prédios históricos, festas tradicionais, comidas típicas, danças folclóricas e a história local, para que cada subgrupo pudesse selecionar o motivo ou padrão que deveria desenvolver. Foi solicitado aos participantes que, em casa, desenvolvessem um texto sobre o padrão selecionado e sua criação, a fim de configurar um painel de imagens, símbolos e cores que, em parte, representassem uma parcela da identidade visual da região.

Após esse passo, foi introduzida a fase do desenho, realizado pelas próprias artesãs. Comumente, o desenho que serve de guia para os bordados é chamado de risco. A preocupação técnica com o tipo de material, a cor e o feitio foram discutidos nessa etapa. A partir das soluções propostas, passou-se para a confecção de protótipos, no sentido de avaliar como cada ideia foi transposta do campo imaginário para o bordado. Questões comerciais e de planejamento de lançamento do produto foram vistos na última fase de treinamento, onde os custos foram calculados e a viabilidade técnica, em termos econômicos, foram avaliados. Dessa forma, o grupo passou a ter uma nova conscientização sobre a produção do novo artesanato que se surgiu desse processo.

Uma rápida análise de marketing e publicidade foi realizada com o intuito de finalizar o produto e colocá-lo à venda com a preocupação primeira de identificação daquele grupo com sua localidade. Outra prioridade, nessa fase, foi o alerta sobre a qualidade necessária para o lançamento de um produto tradicional pelo modo de fazer, mas inovador pela forma como foi reelaborado.

Motivação	MÓDULO I – DIAGNÓSTICO QUALITATIVO SOBRE OS BORDADOS DE ITAPAJÉ	
	MÓDULO II – IMPLANTAÇÃO DO PRA-ITA	
	Fase 01	Apresentação/Explicação do PRA-ITA e cadastramento das artesãs
Desenvolvimento	Fase 02	Vivências/Dinâmicas com grupos de artesãs
	Fase 03	Exercícios criativos para desenvolvimento de produtos
	Fase 04	Geração de colagens/painéis de imagens
	Fase 05	Desenho de alternativas e desenvolvimento do Risco
	Fase 06	Viabilidade técnica (materiais e processos)
	Fase 07	Elaboração de protótipos
Empreendedorismo	Fase 08	Viabilidade Econômica/Comercial
	Fase 09	Análise de Marketing e Publicidade
	Fase 10	Lançamento de produtos selecionados em feiras e catálogo

Fonte: Elaborado pelo autor

Uma observação importante cabe aqui, pois a implantação do PRA-ITA fez emergir a incorporação de homens na atividade artesanal dos bordados. Seja por meio dos filhos, maridos ou irmãos de algumas artesãs, os rapazes perceberam que a sua força de trabalho poderia ser incorporada à das mulheres para produzirem uma maior quantidade de bordado e atender à demanda cada vez mais interessada em consumir o produto, que faz parte de sua história, suas raízes e seus ancestrais. Os homens daquela localidade, vendo o envolvimento das mulheres e como forma efetiva de pertencer ao grupo, passaram a colaborar em várias etapas da produção: desde o bordado propriamente dito (feito à máquina), passando pelas etapas de lavagem/engomagem/passadoria e até nos acabamentos, embalagem e transporte dos novos produtos.

Todo esse processo de produção dos bordados em Barateiro pode ser entendido como um fator produtor de subjetividades: seja pela identificação cultural decorrente da atividade; seja pela inserção masculina na produção de bordados, ou ainda, pela transposição dos motivos/padrões atuais que identificam os moradores de Itapajé com o local onde nasceram e continuam a viver.

2.2 OS BORDADOS ASSINADOS DE BARATEIRO

O PRA-ITA modificou o modo de produção dos bordados e essa mudança é observada no sentido de entender como se deu a criação de novos motivos utilizados nos bordados de Barateiro e como se configura a relação entre as artesãs e a comunidade. A noção de identidade relatada pelas artesãs refere-se ao termo “assinatura”, como uma marca identificadora do local no qual se produzembordados, de forma “tradicionalmente” artesanal.

A intervenção promovida pelo PRA-ITA no desenvolvimento de um novo padrão produzido nos bordados de Barateiro teve na flor do Flamboiã o ponto central (Figura 3). Esse processo de mudança dos padrões ou motivos na comunidade de Barateiro, no município de Itapajé indica algumas escolhas e os significados podem revelar marcas, como a noção de assinatura.

zada

Fonte: OLIVEIRA, 2006, p. 82

As imagens acima se relacionam diretamente com a citação a seguir, pois resumem bem a escolha da flor do flamboiã como principal motivo para ser representado. Os novos bordados passaram a identificar a localidade e a identidade cultural das bordadeiras de Barateiro, tendo nas características físicas da planta os elementos estéticos adequados para os bordados. Acrescente-se a isso toda a carga simbólica que essas flores passaram a assumir no grupo de bordadeiras como mulheres resistentes e persistentes num ofício cada vez mais em desuso, frente aos artigos produzidos em grande escala e rapidez, conforme:

> Flor do Flamboiã. Planta que apresenta alta estatura, fornecedora de sombra e flores de cores vermelha e amarela. Quando suas flores caem deixam lindo tapete de pétalas no chão. Por ser bastante resistente à falta de água encontra-se principalmente em regiões de clima seco. Por essa razão escolhemos essa flor como símbolo da nossa resistência e persistência no nosso trabalho, um grupo de bordadeiras de um bairro do município de Itapajé. Artesã de Barateiro – Folder do PRA-ITA (OLIVEIRA, 2006, p. 82).

As palavras “resistência e persistência” as quais se referem a artesã acima tem uma dupla valência, pois ao mesmo tempo em que destacam as características da flor, fazem uma analogia com o ofício desenvolvido na comunidade: o bordado.

O deslocamento do modo de subsistência agropastoril para um modo de produção artesanal, através dos bordados, como importante fator econômico nas famílias de regiões periféricas do município de Itapajé são identificados nos escritos de Canclini (1998, p. 288) a seguir: “Devido ao empobrecimento e ao caráter estacionário da produção agrícola, o artesanato aparece como um recurso complementar apropriado, e em alguns povoados converteu-se na principal fonte de renda”.

Em Barateiro, a comunidade optou por uma representação estilizada ou simplificada do que seria reconhecido como a flor do flamboiã. Os valores atribuídos a essa flor, como já especificado na fala da artesã, estão carregados de um simbolismo que, visualmente, não transparece. É necessário que se explique de que maneira a resistência e persistência podem ser identificadas na flor do flamboiã, bem como na atividade dos bordados de Barateiro.

Assim como Hobsbawm e Ranger (1997, p. 19) consideram que “A Bandeira Nacional, o Hino Nacional e as Armas Nacionais são os três símbolos através dos quais um país independente proclama sua identidade e soberania” as artesãs de Barateiro reconhecem na flor do flamboiã o símbolo que as identificam enquanto bordadeiras, metáfora de resistência e permanência numa atividade “tradicionalmente inventada”.

Por meio de desenhos de observação, as artesãs representaram a flor desta planta de várias maneiras (de frente, aberta, de perfil) e exploraram essa possibilidade nos diversos pontos de bordados produzidos em Barateiro, obtendo sucesso com essa estratégia de desenvolvimento de um “novo produto”, observados na Figura 4.

Figura 4 – Bordado em ponto cheio da Flor do flamboiã: a) à máquina; b) a mão e c) richilieu

Fonte: OLIVEIRA, 2006, p. 88

Nas fotografias acima, referentes aos novos padrões de bordado desenvolvidos como resultado da intervenção promovida pelo PRA-ITA, percebemos que o processo representacional pode seguir caminhos distintos, como o da

> abstração total voltada para o simbolismo, às vezes com um significado identificável, outras vezes com um significado arbitrariamente atribuído, e a abstração pura, ou redução da manifestação visual aos elementos básicos, que não conservam relação alguma com qualquer representação representacional extraída da experiência do meio ambiente (DONDIS, 1997, p. 91).

A criação de um novo padrão, associado ao conhecimento de como se elabora uma composição que tenha harmonia, equilíbrio e direção, conseguiu trazer para o artefato, características de identificação do grupo com as demais artesãs de outras regiões e permitiu um novo olhar sobre si mesmo e sobre a comunidade em que vivem. Este tipo de “assinatura” serve como um distintivo da localidade onde os bordados foram produzidos.

Além desta iniciativa ter produzido um efeito moral para as artesãs, conseguiu também possibilitar nelas um entendimento que ultrapassa o valor de uso e valor de troca dos produtos que vendem. Há um valor simbólico no artesanato que é extensivo às artesãs, o que revela o sentido de identificação dos bordados produzidos em Barateiro como um saber próprio daquela localidade.

Numa analogia possível entre a produção de artefatos e a produção artística, Clifford Geertz (1997) sinaliza o “saber local”, capaz de concretizar pontualmente um pendor para a arte, próprio do ser humano. A arte é um dos “saberes locais” que define uma dada população, pois “esta incorporação, esse processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local” (GEERTZ, 1997, p. 146).

Desta forma, podemos perceber a relação entre as artesãs e sua arte, e ainda, entre as artesãs e o mundo, através dos bordados, produzidos de forma artesanal, como mediadores de culturas distintas. As bordadeiras de Barateiro conseguem utilizar os bordados duplamente. Primeiro, pelo valor financeiro que possibilita a subsistência do grupo ou da família em seu local de origem; segundo, os bordados passaram a atrair pessoas e turistas por conta de seu ofício. Portanto, sentem-se agentes produtores e difusores de sua localidade, além de gerarem renda e desenvolvimento para sua região.

3 CONCLUSÃO

O início da atividade artesanal de bordados na região de Itapajé-CE se deu de forma tímida e individual, mas com o tempo foi ganhando espaço e tornando aquela localidade conhecida, também em função dessa atividade. Com a intervenção do PRA-ITA, as bordadeiras conseguiram trazer divisas para aquele município, permitindo que seus moradores, ao se organizar de forma coletiva, pudessem realizar uma ocupação, ao mesmo tempo, lucrativa e prazerosa.

Ser bordadeira, fazer bordados, é uma atividade produtiva e carrega consigo uma multiplicidade de aspectos demarcadores de algo bastante singular. Ser bordadeira de Barateiro significa fazer bordados de uma determinada maneira e não de outra. O que torna os bordados singulares é o modo como são feitos: o “saber local”. Ser bordadeira é também uma alternativa possível e mais, ainda, desejável de viver socialmente. Ser “natural” de Itapajé implica em pertencer a um sistema social determinado no tempo e no espaço, no qual se inscrevem valores, símbolos e histórias de vidas comuns. Os bordados não existem por si só, são artefatos de um sistema.

O processo de desenvolvimento e produção dos bordados em Barateiro seguiu uma metodologia que se aproxima do universo formal do design de moda, quando as bordadeiras se colocam como agentes ativas na elaboração de novos padrões para seus bordados. Elas, ao “capturarem” a flor do flamboiã da natureza como elemento representativo de suas vidas, conseguiram transferir para seus produtos parte de sua própria vivência. As formas, as cores, as texturas, as linhas presentes na flor do flamboiã foram estilizadas para se transformar em bordados: ponto cheio (à máquina e à mão) e *richelieu* (vazado), decorando panos de bandeja, de lavabo, toalhas de mesa, lençóis, colchas e todo tipo de têxteis, prestando-se como “assinatura” simbólica de seus trabalhos. Neste sentido, as bordadeiras experimentaram uma “forma particular de design” (OLIVEIRA, 2006), hibridizando os seus saberes com aqueles adquiridos durante a intervenção, por agentes externos à comunidade (educadora e designers de moda) que coordenaram o PRA-ITA.

Analisar os bordados produzidos artesanalmente, em uma comunidade rural do interior do Ceará, permite o entendimento desta prática como uma atividade econômica associada ao valor simbólico e que tem conexão ideacional com o “saber local” no qual foi produzido. A localidade de Itapajé se tornou conhecida, principalmente

pela atividade dos bordados, desenvolvidos desde o início do século XX e tem reinventado inúmeras vezes a sua tradição (HOBSBAWM e RANGER, 1997), como no exemplo de intervenção apresentado neste texto.

O “saber local” da comunidade de Barateiro (através da utilização da flor do flamboiã como novo padrão de bordado com forte apelo de identidade cultural) foi a principal motivação que fez com que estas reflexões se transformassem na pesquisa que ora apresentamos parcialmente no presente artigo. Neste sentido, a assinatura dos bordados pode ser entendida em primeiro lugar, como um aspecto que determina cultural e geograficamente a localidade de Itapajé. Ao apropriarem-se da flor do flamboiã como motivo principal dos bordados, as artesãs inseriram sua marca na localidade em que vivem, da mesma forma como a localidade ficou marcada pelos bordados, representando reflexivamente a permanência da atividade artesanal, por meio do novo padrão desenvolvido.

Fora da comunidade, o artesanato de Barateiro comunica, além de sua origem, o modo de sobrevivência da maioria dos habitantes daquela região, caracterizado pela “resistência” e “persistência” simbolizadas pela flor do flamboiã. Atualmente, vivendo quase que exclusivamente da produção de bordados, as artesãs se identificam tanto pelo valor econômico, quanto pelo valor simbólico de pertencimento a uma cultura específica: os bordados de Barateiro.

É importante salientar que os bordados produzidos em Itapajé, especialmente no bairro de Barateiro, são objetos tradicionais que originalmente eram feitos para o consumo de um grupo restrito de pessoas, ou um consumo doméstico, no sentido de serem consumidos por pessoas que compartilham de um mesmo universo cultural. Porém, os bordados de Barateiro passaram a ser produzidos quase que exclusivamente “para fora” da comunidade, consumidos por pessoas que não conhecem o universo de sua existência primeira.

O processo de legitimação dos bordados produzidos em Barateiro, enquanto comunidade socialmente organizada, com sistemas de classificação, produção e função próprios, marca seu pertencimento e organiza sua existência frente aos “consumidores” de outros grupos que não participam, nem conhecem estes sistemas ou como esses bordados são “vividos”, a que necessidades atendem ou sobre as relações sociais que fundam sua presença.

As bordadeiras daquele lugar fazem bordados: os bordados de Barateiro. São artesãs que reclamam para si o papel de representantes de uma tradição, que constroem e atualizam cotidianamente na habilidade de transformar a matéria-prima (tecidos, linhas, agulhas, riscos, bastidores e o imaginário) em bordados esteticamente utilitários que carregam significados a respeito do seu “fazer”.

Para as artesãs de Barateiro é o ato de reproduzir esse saber que, na sua transmissão, congrega sempre a marca de suas crenças e valores. Os mais velhos transmitem o seu ofício aos mais novos, que acabam por incorporar a tradição em ações.

O “fazer tradicional” fundamenta-se numa rede de parentesco que, no caso

das artesãs de Barateiro, se amplia cada vez mais, incorporando novos membros ao seu núcleo. Hoje, entre as bordadeiras de Barateiro, não estão somente aquelas que herdaram de suas mães e avós a arte e o saber desse "fazer", mas também as que aprenderam com suas sogras, cunhadas, além de irmãos e filhos que atualmente assumem este novo papel. Este é, aliás, um dos aspectos de expressão demudança ou inovação para uma tradição, tipicamente feminina, até bem pouco tempo atrás. A importância econômica dessa atividade é demonstrada pelo número crescente de artesãos (os bordadores) que nela se incorporaram.

O processo de legitimação, como a história da coletividade objetivada por valores e um corpo de conhecimento é a própria tradição. A especificidade da construção dessa tradição pode ser pensada como forma, inclusive, de resposta às pressões que lhes são infligidas, pois injunções de mudanças geram respostas próprias com efeitos singulares segundo as representações locais e podem resultar em transformações mais ou menos definitivas ou simples rejeição, considerando que as variáveis externas e internas compõem infinitas combinações.

Todavia, a intervenção do PRA-ITA foi fundamental na medida em que permitiu e promoveu a conscientização das artesãs em relação a esse "saber fazer", levando consequentemente à sua reinvenção.

Caracterizar este sistema de trabalho por oposição ao "moderno", estabelece uma classificação baseada numa visão homogeneizadora que acaba por hierarquizar alguns sistemas em detrimento de outros considerados "atrasados". Isto equivale à redução de alguns processos a meros estágios de desenvolvimento. Este pensamento é comum e tem norteado a maior parte de trabalhos relativos à cultura material.

O PRA-ITA funcionou como a autenticação para uma "assinatura coletiva" que marca a diferença, principalmente, frente aos outros tipos de bordados produzidos em Itapajé, ou em outras localidades.

Os processos sociais concretos, frequentemente revelam que a modernização não é o contrário do tradicionalismo e até o torna possível. No caso das artesãs de Barateiro, as mudanças geraram uma luta pela preservação de sua identidade como grupo social que se constrói a partir de sua prática produtiva, de seu trabalho. Embora façam parte do processo de transformação, sua atividadeartesanal exige, em alguma medida, a permanência. Logo, o desenho do seu "fazer" adquire novas formas, intrinsecamente construídas.

No contexto do Design há uma tensão permanente sobre as funções dos artefatos, em suas diferentes instâncias que, no processo de utilização podem relacionar um usuário (indivíduo ou extensivo à sociedade) a um objeto de uso. Na maioria das sociedades capitalistas, há um descompasso entre o valor de uso que algo pode proporcionar e o seu respectivo valor de troca. Outras discrepâncias podem ser relacionadas, causadas pela mutação no uso de artefatos que, quando projetados em suas funções primordiais, se tenham distanciado no uso cotidiano.

É importante salientar que os parâmetros de julgamento dos objetos

industriais que levam em conta somente a eficiência técnica não se coadunam com os do artesanato, no qual o tempo é um fator a ser valorizado para sua produção.

Há posições conflitantes e convergentes quanto à aceitação de objetos artesanais de acordo com a sociedade na qual eles são oferecidos. Com a crescente produção industrial, os objetos que apresentam características manuais surgem como uma alternativa possível de sobrevivência e, ainda, de prazer e orgulho de quem os produzem.

O artesanato ao qual nos referimos aqui carrega consigo uma carga simbólica e afetiva a ser considerada. Os objetos produzidos industrialmente devem obedecer a uma demanda específica, atender às funções para as quais foram projetados, ter uma aparência (forma) agradável, atender ao contexto em que são produzidos, mas estão em outra esfera de análise. Mesmo levando em consideração o fato de os dois (design e artesanato) serem produzidos por pessoas e para pessoas, colocando-os em um mesmo patamar de discussão.

O PRA-ITA demonstrou que as intervenções realizadas em comunidades artesanais devem levar em consideração o contexto em que elas ocorrem. Respeitar as dinâmicas culturais das comunidades artesanais, sem impor modelos de produtos industriais e despertar o interesse pelo “saber local” das artesãs, parece-nos uma atitude eticamente responsável para designers, ou em intervenções com caráter de design.

O entendimento de algumas questões, como as aqui apresentadas, pode modificar o modo de visão de designers mais conscientes e conhecedores de outras realidades (e necessidades) e não somente àquelas destinadas ao produto industrial.[6]

REFERÊNCIAS

BARROSO, E. N. **Curso design, identidade cultural e artesanato**. Fortaleza: SEBRAE/FIEC, 2002.

BURKE, P. **Hibridismo cultural.** Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinus, 2003.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Heloísa Pezza Cintrão. 2ª. ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

DONDIS, A. D. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GEERTZ, C. **O saber local:** novos ensaios em antropologia interpretativa. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1997.

HOBSBAWM, E. e RANGER, T. **A invenção das tradições**. Tradução de Celina Cardin Cavalcanti, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

6 Korn Traduções, https://www.kornтraducoes.com.br/; e-mail: atendimento@kornтraducoes.com.br.

IBGE 2020. Itapajé**.** In: **Cidades e Estados**. Disponível em: https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ce/itapaje.html. Acesso em: 13 mar. 2021.

LOUSADA, É. **Cronologia do artesanato em Itapajé.** Itapajé: Prefeitura Municipal de Itapajé, 2002.

OLIVEIRA, M. L. G. de. **Bordado como assinatura**: tradição e inovação do artesanato na comunidade de Barateiro (Itapajé-CE). Dissertação (Mestrado em Design) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica – PUC- Rio, Rio de Janeiro, 2006.

Data de submissão: 18/03/2021

Data de aprovação: 01/05/2021

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

DOI: 10.5965/25944630522021106

O USO DE *SKETCHBOOK* PARA REGISTRO DOS SABERES ARTESANAIS DA RENDA DE BILRO: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA

The use of sketchbook to record the bobbin lace artisan knowledge: reporting an experience

El uso del sketchbook para registrar los conocimientos artesanales del encaje de bolillos: el relato de una experiencia

José Alfredo Beirão Filho[1]
Elisa Aparecida Corrêa[2]
Valdecir Babinski Júnior[3]

1 Doutor em Engenharia e Gestão do Conhecimento (2011) pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Engenharia de Produção (2004) pela UFSC. Especialista em Costumes de Scene (1999) pela Escola Superior em Técnicas de Moda de Paris. Graduado em Arquitetura e urbanismo (1984) pela UFSC. Atualmente, é professor do quadro efetivo do curso de bacharelado em moda e do Programa de Pós-Graduação em Design de Vestuário e Moda (PPGModa) da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Lattes: http://lattes.cnpq.br/2483155662649890; E-mail: jbeiraofilho@gmail.com; Orcid: https://orcid.org/0000-0001-8067-7414

2 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Design de Vestuário e Moda (PPGModa) da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Graduada em moda com habilitação em estilismo (2008) pela Udesc. Atualmente, é professora de dança e figurino na Domínio das Artes Corporais. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/3367496650202469; E-mail: eacquint@gmail.com; Orcid: https://orcid.org/0000-0002-1879-2961

3 Mestre em Design de Vestuário e Moda (2020) da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Especialista em marketing (2018) pela Universidade de São Paulo (USP). Graduado em moda com habilitação em design de moda (2014) pela Udesc. Atualmente, é professor substituto do Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC). Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/3236784093903342; E-mail: vj.babinski@gmail.com; Orcid: https://orcid.org/0000-0002-5298-4756

RESUMO

Este artigo tem como objetivo relatar o uso do *sketchbook* como ferramenta para o registro de informações da comunidade artesã do bairro Rio Vermelho, na cidade de Florianópolis (SC). Para tanto, na etapa de coleta de dados da pesquisa, foram feitas entrevistas com visitas à comunidade e, na etapa de formação do corpo de conhecimento, utilizou-se uma revisão bibliográfica narrativa e assistemática. Metodologicamente, este artigo pode ser compreendido como uma pesquisa aplicada, qualitativa, descritiva e de campo. A partir do relato de experiência apresentado, infere-se que, diferentemente do que indica a literatura investigada, o *sketchbook* pode ser usado não somente na fase de ideação projetual no trabalho de designers e artistas, mas também no registro e na documentação de informações imagéticas e textuais acerca dos saberes artesanais da Renda de Bilro. Ademais, concluiu-se que o *sketchbook* pode ser relevante como fonte de pesquisa documental e como meio para salvaguardar o feitio de artefatos artesanais contemporâneos.

Palavras-chaves: *Sketchbook*. Renda de Bilro. Artesanato.

Abstract

This article aimed to report how the sketchbook can be used as a tool for recording information about the artisan community of the Rio Vermelho *community in the city of* Florianópolis (BR)*. For this, in the collection of research data, interviews with visits to the community were used. To form the body of knowledge, a narrative and unsystematic bibliographic review was used. Methodologically, this article can be understood as applied, qualitative, descriptive and field research. From the experience report presented, it appears that, different that the use of the sketchbook in the phase of project ideation in the work of designers and artists, as indicated by the investigated literature, the tool can also be used as an instrument for recording and documenting textual and visual information about the artisan knowledge of bobbin lace. It was also concluded that the sketchbook can be relevant as a source of documentary research and as a tool to safeguard how to produce artisanal contemporary artifacts.*

Keywords*: Sketchbook. Bobbin lace*. *Craftsmanship.*

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo informar de cómo el sketchbook puede ser utilizado como una herramienta para registrar informaciones sobre la comunidad de artesanos del barrio de Rio Vermelho *en la ciudad de* Florianópolis (BR)*. Para la recolección de datos de la investigación se utilizaron entrevistas con visitas a la comunidade. Para la formación del cuerpo de conocimiento, se utilizó una revisión bibliográfica narrativa y asistemática. Metodológicamente, puede entenderse este artículo como una investigación aplicada, cualitativa, descriptiva y de campo. La*

experiencia presentada demuestra que, de manera diferente a la literatura investigada, la herramienta puede ser utilizada como instrumento de registro y documentación de imágenes e textos sobre el conocimiento artesanal del Encaje de bolillos. También se llegó a la conclusión de que el sketchbook puede ser relevante como fuente de investigación documental y como medio para salvaguardar la elaboración de artefactos artesanales contemporáneos.

Palabras claves: *Sketchbook. Encaje de bolillos. Artesanía.*

1 INTRODUÇÃO

Compreendido como um caderno de esboços que reúne referências imagéticas e anotações textuais com base em um determinado ponto de vista sobre um assunto de interesse de seus autores, o *sketchbook* pode ser visto como uma ferramenta presente na fase de ideação projetual comum na rotina de designers e artistas (JONES, 2005; MORRIS, 2007; HOPKINS, 2011). Também conhecido como *workbook* (caderno de trabalho), o *sketchbook* pode ser empregado como um inventário de *insights* (ideias), que, entretanto, pode se perder entre as atividades triviais desses profissionais (BRUM; COSTA, 2012; FERRETTI, 2013; SOUZA; NAKATA, 2014).

Para Jones (2005, p. 91), no *sketchbook* "[...] a meta é registrar as silhuetas e os elementos de design em pequenos esboços, acrescentando imagens, tecidos e elementos genéricos e brincando com as possibilidades [...]". Brum e Costa (2012, p. 6) corroboram com o exposto e afirmam que "um *sketchbook* ou caderno de esboços é uma ferramenta de pesquisa valiosa, utilizada durante o processo projetual criativo para registro, compilação e análise de dados [...]". Assim, do ponto de vista dos autores, nesse caderno, designers e artistas podem imprimir seus estilos, uma vez que a forma como as informações estão dispostas no decorrer das páginas do *sketchbook* podem fornecer pistas sobre o modo de pensar e os valores que eles cultuam.

Souza e Nakata (2014) avaliam que os esboços registrados no *sketchbook* possuem como função encorajar designers e artistas na busca descompromissada por soluções criativas, inéditas e originais. Por sua vez, Morris (2007, p. 18) cita que "[...] um caderno de esboços é como um diário ou uma agenda visual. Ele é uma interpretação pessoal do mundo e pode assumir diferentes formas [...] [e] todos podem, um dia, fornecer a centelha inspiradora essencial [...]". Dessa forma, o caderno pode ter desde o formato de um álbum portátil, cuja função está em colecionar amostras e retalhos têxteis, até um caderno para a prática do desenho de observação, que pode agrupar referências imagéticas e facilitar o treino de técnicas de pintura.

Apesar de prover espaço para a reunião de esboços, croquis, recortes, colagens, esquemas gráficos, tecidos e texturas, todavia, ao usar o *sketchbook*, deve-se evitar a abstração conceitual, pois o rebuscamento e a poluição visual podem afastar seus observadores e leitores dos traços autorais característicos de seus produtores. Diante disso, pode se empregar dada plasticidade para a organização das ideias apresentadas no caderno. Nesse sentido, o *sketchbook* pode expor e explorar uma atmosfera inspiracional e, ainda assim, ser utilizado como portfólio para estudos de cor, de proporção, de volume e de interferências na criação de produtos (JONES, 2005; MORRIS, 2007).

Hopkins (2011) alinha-se com Jones (2005) e Morris (2007) e acrescenta que o *sketchbook* pode ser utilizado como um repositório de ideias, de pensamentos e de observações para designers e artistas expressarem suas influências e o seu imaginário: "[...] o verdadeiro valor de um caderno de esboços está na maneira como o designer o utiliza para fazer uma pausa reflexiva relevante sobre seu trabalho antes

de avançar para o próximo estágio [...]" (HOPKINS, 2011, p. 36-37).

Ainda segundo Hopkins (2011), o *sketchbook* deve ser empregado para a documentação progressiva dos achados materiais e das percepções subjetivas dos profissionais ao longo de uma pesquisa. Assim, memórias pessoais também podem ser registradas no caderno, gráfica ou textualmente, em conjunto com mapas mentais, painéis de fotografia e esquemas de extração de formas, entre outros elementos.

Na perspectiva de Ferretti (2013, p. 68), "o *sketchbook* age como um mundo virtual, onde o designer pode experimentar sem as restrições ou pressões comuns ao mundo real". A autora defende que o uso desses cadernos possibilita aos designers e artistas a imersão e a experimentação lúdicas necessárias ao ato criativo. Nesse processo, esses profissionais podem criar universos íntimos distantes da interferência do mundo circundante, ainda que dele possam extrair provas e impressões. A autora acrescenta que:

> [...] os *sketchbooks*, em sua informalidade, são como *playgrounds* da mente criativa, permitindo o experimento irrestrito e a livre exploração criativa, e facilitando a geração de múltiplas e melhores soluções para o problema de design (FERRETTI, 2013, p. 74).

Para a construção dos universos íntimos de designers e artistas, assim como Ferretti (2013), Morris (2007) orienta que o *sketchbook* seja construído individualmente. Ainda nessa mesma perspectiva, Hopkins (2011, p. 37) sustenta que "o caderno de esboços deve ser tão pessoal quanto suas impressões digitais, oferecendo um recurso cada vez maior a partir do qual ideias e conceitos podem ser explorados e desenvolvidos sem medo do erro [...]". Brum e Costa (2012, p. 9) corroboram com o exposto por Morris (2007), Hopkins (2011) e Ferretti (2013), e acrescentam: "[...] o *sketchbook* é uma ferramenta comumente de uso pessoal, porém pode ser utilizada para descrever e ilustrar ideias ou soluções para um grupo de atores, incluindo cenários e o cruzamento de diferentes percepções [...]."

Diante do exposto, o presente artigo tem como objetivo relatar de que forma o *sketchbook* pode ser utilizado como ferramenta para o registro de informações sobre grupos sociais, cenários e percepções. Para tanto, o artigo apresenta como recorte o grupo de rendeiras da comunidade artesã do bairro Rio Vermelho de Florianópolis (SC). Como instrumento de coleta de dados, empregou-se: (I) levantamento bibliográfico com a seleção de autores por afinidade ao eixo de investigação estabelecido acerca da produção da Renda de Bilro no município supramencionado; e (II) entrevistas com a coordenadora do núcleo da comunidade artesã em questão, Fernanda Gonçalves. Ao total, realizaram-se duas entrevistas em outubro de 2019, cada uma com duração de aproximadamente duas horas.

Como forma de análise dos dados coletados, utilizou-se de uma postura epistemológica interpretativista, que possibilitou o exercício do pensamento científico indutivo, por meio do qual os achados relatados serviram de subsídio para a extrapolação

e para a generalização de cenários. Diante disso, na perspectiva da categorização metodológica proposta por Gil (2008), este artigo pode ser compreendido enquanto: (I) pesquisa aplicada, acerca de sua finalidade; (II) pesquisa qualitativa, do ponto de vista de sua abordagem; (III) pesquisa descritiva, quanto ao corpo de conhecimento formado com base no objetivo traçado; e (IV) pesquisa de campo, no que se refere ao local de realização do estudo — neste caso, a comunidade do Rio Vermelho.

A justificativa para realização da pesquisa proposta encontra-se pautada na observação de Bergamin (2013, p. 22), que menciona:

> Ainda que exista a preocupação, por parte das próprias rendeiras, com o futuro das práticas que exercem, e que existam programas e projetos para manutenção dessas atividades, a renda-de-bilro perde cada vez mais espaço enquanto produto econômico e até mesmo, aos poucos, enquanto objeto de consumo. Pois ainda que a simbologia da renda se mantenha, bibliografias e estudos sobre o tema apontam para a possibilidade de que o produto do trabalho dessas mulheres poderá não se manter por um longo período de tempo, à medida que não houver mais quem o faça.

De modo similar, Clasen (2013) e Silva e Perry (2018) preocupam-se com o fato de que, na ausência de meios para registrar e preservar os saberes artesanais envolvidos na atividade rendeira, a Renda de Bilro possa ser relegada ao posto de *souvenir* folclórico para turistas que visitam cidades litorâneas. Por sua vez, ao analisar a trajetória de vida de mulheres rendeiras em Florianópolis (SC), Ângelo (2013, p. 25) cita um movimento de ruptura que ameaça abandonar a tradição dos saberes passados de mãe para filha, uma vez que "[...] aprendendo ou não, houve o desinteresse em continuar fazendo, principalmente porque elas não querem ter a função de rendeira como uma profissão [...]".

Matsusaki (2016) também demonstra preocupação com o registro de tais saberes ao observar que há lacunas na documentação de culturas populares acerca das técnicas de produção artesanais em países e regiões que apresentam desigualdade social. Dentre essas técnicas, além da atividade rendeira, a autora cita o boleado, o bordado, a carpintaria, a cerâmica, a cinzelagem, o crochê, a cutelaria, a dobradura, a fundição, o jateamento, a marchetaria, a tapeçaria, a tecelagem e a vitrificação.

Além das justificativas apresentadas, importa ressaltar que o presente artigo tem sua origem no desdobramento da dissertação de mestrado de Elisa Aparecida Corrêa, intitulada *Tradição da Cultura Açoriana Catarinense e a Preservação das Técnicas da Renda de Bilro com base na Gestão do Conhecimento*. A pesquisa é orientada pelo Professor Doutor José Alfredo Beirão Filho e está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Design de Vestuário e Moda (PPGModa) da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc).

Por fim, cabe mencionar que este artigo está estruturado a partir de uma revisão bibliográfica narrativa e assistemática que fundamenta o referencial teórico

sobre a Renda de Bilro. Para tanto, em um primeiro momento, apresentam-se as abordagens de: Frade (1978), Zanella, Balbinot e Pereira (2000a; 2000b), Candau (2011), Gomes (2011), Rodrigues (2012), Ângelo (2013), Bergamin (2013), Girão (2013), Florêncio (2015), Matsusaki (2016), Bastos, Machado e Domingos (2018) e Albani (2020). Em um segundo momento, relata-se a experiência da construção de um *sketchbook* voltado para a comunidade artesã do Rio Vermelho. O relato adota caráter de memorial descritivo e subsidia as considerações finais do artigo. Por último, estabelece-se uma agenda de pesquisa com o intuito de fornecer apontamentos para futuros estudos.

2 RENDA DE BILRO: PATRIMÔNIO E MEMÓRIA

O conceito de artesanato está relacionado com a conservação de técnicas manuais transmitidas pela cultura oral por meio da tradição histórica. Sua expressão aloca no tempo e no espaço a identidade cultural de um dado grupo social e contextualiza a linguagem simbólica impressa nos artefatos produzidos sob sua égide (ALBANI, 2020). Para Matsusaki (2016, p. 18), "[...] o artesanato foi a primeira forma que o homem encontrou para modificar manualmente a natureza ao seu redor, produzindo artefatos para auxiliá-lo nas suas atividades diárias".

Segundo Matsusaki (2016), desde período Paleolítico (aproximadamente, 2,5 milhões a.C) até a Idade Contemporânea, a fabricação de artefatos percorreu diversos estágios, nos quais se inclui a passagem das manualidades para as corporações artesanais, para a manufatura e, por fim, para o sistema industrial. Mesmo que esse sistema se apresente como fundamental à estrutura social vigente, atualmente, os artefatos continuam a existir e a serem produzidos. Albani (2020, p. 54) classifica os artefatos contemporâneos em dois grupos, os artesanais e os artísticos, e afirma que:

> [...] o artesanato tem as características de utilidade, funcionalidade e produção em série numa pequena escala, imprimindo nas peças a visão da cultura local, enquanto a arte cria objetos estéticos únicos, inspirados na visão de mundo do artista, sem preocupação com utilidade prática ou gosto do espectador.

Entre os artefatos artesanais contemporâneos, destaca-se, neste artigo, aqueles produzidos a partir da Renda de Bilro. De modo similar à Renda Valenciana e à Renda da Terra (presentes na região Nordeste), a Renda de Bilro pode ser compreendida como um tipo de renda que emprega em sua produção a manipulação de bilros de madeira que guiam o entrelaçamento de linhas, que, por sua vez, formam motivos gráficos em sua trama, isto é, desenhos. Esses desenhos podem ser guiados por perfurações realizadas previamente em uma superfície rígida a ser utilizada como base. As peças rendadas podem ser aplicadas como guarnições e adornos no vestuário,

como ornamentação em roupas de cama e enxovais (têxteis-lar) ou como elementos decorativos em ambientes internos, a exemplo de trilhos e toalhas de mesa (ÂNGELO, 2013; BERGAMIN, 2013; BASTOS; MACHADO; DOMINGOS, 2018).

Clasen (2013) afirma que a Renda de Bilro possui origem no artesanato belga produzido na região de Flandres (BE) no século XVIII. Para a autora, vestígios do uso dessa renda ao longo da história também remetem às regiões de Chantilly e Valenciennes, na França (FR). Em Portugal (PT), a Renda de Bilro era empregada nas áreas pesqueiras do Arquipélago dos Açores, assim como nas regiões de Peniche e de Vila do Conde. Clasen (2013) observa que amostras dessa renda podem ser encontradas nas vestes clericais de autoridades dessas regiões.

No Brasil (BR), a tradição da Renda de Bilro teve seu início entre os anos 1748 e 1749. Bastos, Machado e Domingos (2018) afirmam que a imigração portuguesa para a Ilha de Santa Catarina (SC) ocorreu pelo excesso de contingente populacional no Arquipélago dos Açores e pela necessidade de povoamento do Brasil Meridional. Apenas nos oito primeiros anos desse processo, seis mil portugueses desembarcaram na região da Vila de Desterro e seus arredores — área que corresponde atualmente à Grande Florianópolis (SC).

Conforme observa Bergamin (2013, p. 15), nos primeiros anos da chegada dos imigrantes açorianos no litoral catarinense, “[...] as rendas aparecem quase que exclusivamente como complemento na renda mensal da família, como uma atividade extra que a mulher realizava, além dos afazeres domésticos [...]”. Segundo a autora, as rendeiras também auxiliavam seus cônjuges na pesca, na agricultura e na produção de farinha e de aguardente, enquanto os saberes artesanais da confecção da Renda de Bilro permaneceram restritos aos cânticos dessas mulheres e ao orbe do lar.

Uma vez que estavam em solo brasileiro, as artesãs portuguesas encontraram alguns entraves na execução da Renda de Bilro, como a disponibilidade de materiais e de aviamentos, além da valorização comercial de outras formas de artesania, como a cestaria e a tecelagem (BERGAMIN, 2013). Por essas razões, para Girão (2013), as linhas utilizadas passaram a ser grossas e espessas em comparação àquelas disponíveis em Portugal (PT), o que resultava em peças com aparência rústica.

Girão (2013) destaca que, nessa época, filhos e maridos de mulheres rendeiras esculpiam os bilros de modo rudimentar, com o uso de canivetes, na tentativa de reproduzir os bilros portugueses. Os bilros acabaram sendo adaptados para as madeiras encontradas na região. Além desse ajuste, Zanella, Balbinot e Pereira (2000b, p. 543) mencionam que:

> Os imigrantes tiveram que reeditar os costumes que até então caracterizavam sua cultura, como forma de garantir a sobrevivência. Esta reedição dos usos e costumes, resultante das condições históricas, sociais e geográficas em que se encontravam, perpassou vários campos que caracterizam a vida cotidiana de um grupo social, a saber: gastronomia, habitação, vestuário, atividade econômica, folclore e tradição [...].

Entre os novos costumes adquiridos estava o de produção da Renda de Bilro para a ornamentação de igrejas e de casas. Essas peças eram exibidas como sinônimo de poder financeiro e representavam o *status* social das famílias açorianas que as dispunham. Esse sistema simbólico permitiu às rendeiras obter um incremento no orçamento familiar, uma vez que se acreditava que, quanto mais rebuscado o desenho da renda, mais posses materiais detinham seus proprietários (ZANELLA; BALBINOT; PEREIRA, 2000b). Com o passar dos anos, a Renda de Bilro sobreviveu como artesanato, ora valorizado, ora desmerecido. Conforme Ângelo (2013, p. 16), "a renda de bilros é, sem dúvida, uma das expressões femininas da cultura material que, entre rupturas e continuidades, manteve-se viva na Ilha [...]".

Devido à sua contribuição na formação da identidade cultural e da memória de Florianópolis (SC), nos últimos anos, a atividade rendeira passou do *locus* de artesanato para o de patrimônio cultural. Cabe esclarecer que, na perspectiva do artigo 216 da Constituição Federal (BRASIL, 1988), patrimônio cultural pode ser entendido como: (I) conjunto de bens de natureza material e/ou imaterial, que se caracteriza por portar referências a uma determinada identidade; (II) modos pelos quais se cria, se produz e se vive; e (III) formas de expressão presentes em um dado contexto. Rodrigues (2012, p. 95) corrobora com o exposto ao afirmar que:

> [Patrimônio cultural] é o conjunto de bens, materiais e imateriais, que são considerados de interesse coletivo, suficientemente relevantes para a perpetuação no tempo. O patrimônio faz recordar o passado; é uma manifestação, um testemunho, uma invocação, ou melhor, uma convocação do passado. Tem, portanto, a função de (re)memorar acontecimentos mais importantes; daí a relação com o conceito de memória social [...] [compreendido também como] o conjunto de símbolos sacralizados, no sentido religioso e ideológico, que um grupo, normalmente a elite, política, científica, econômica e religiosa, decide preservar como patrimônio coletivo.

A definição de Rodrigues (2012) permite compreender que o patrimônio cultural, além da memória de um dado grupo social, está relacionado com a construção de crenças, mitos, representações e interesses coletivos. Nesse sentido, Candau (2011) acena para a influência do patrimônio cultural sobre a constituição e a adoção de valores sociais que podem balizar as vivências e as experiências do grupo em que se origina. De modo similar, Florêncio (2015) afirma que o conceito de patrimônio cultural não pode ser dissociado do contexto impresso pelos indivíduos que, na busca de bem-estar e de condições ideais de sobrevivência, conferem ao ambiente natural uma cultura tangível e intangível.

A partir das perspectivas de Candau (2011), Rodrigues (2012) e Florêncio (2015), pode-se interpretar que a memória consiste no testemunho dos interesses e das atividades humanas fundamentais em um dado contexto que se associa ao patrimônio cultural de um determinado grupo social. Acerca da Renda de Bilro enquanto patrimônio, Clasen (2013, p. 58) afirma que:

> Esse "saber" e "fazer", o tramar fios na produção de rendas, produzem significados, porque o sujeito tece, faz a renda e, ao mesmo tempo, monta sua história, criando a identidade local, em que seus costumes e hábitos se fazem sentir na sua cultura, participando da perpetuação dessa cultura.

Rodrigues (2012) aponta que, segundo a Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), os saberes artesanais que configuram a tradição estão relacionados com habilidades, crenças, práticas e conhecimentos que, não raro, distanciam-se das salas de aula, das bibliotecas e dos espaços formais de educação. Observa-se que esses saberes são transmitidos oralmente de geração para geração como forma de manutenção do vínculo afetivo entre indivíduos da mesma família e entre núcleos familiares da mesma comunidade. Empiricamente, percebe-se que essa transmissão de saberes fortalece o sentimento de pertencimento dos indivíduos a um grupo social.

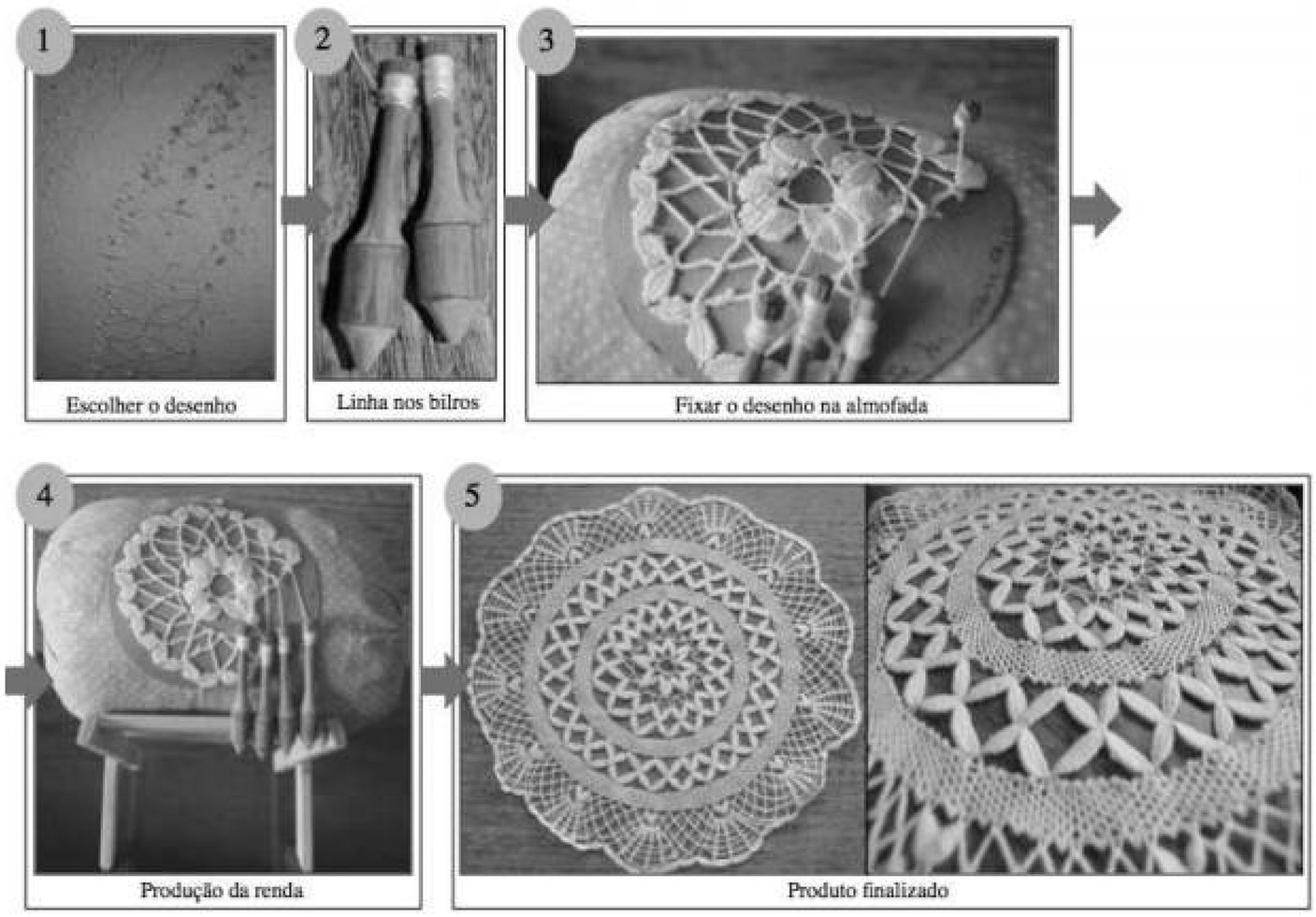
Assim, uma vez compreendida a origem da Renda de Bilro e sua configuração como patrimônio cultural do litoral catarinense, bem como sua função na formação da memória enlaçada nas tradições açorianas, parte-se, a seguir, para a exploração de seu feitio e dos materiais envolvidos nos saberes manuais que permitem citar a Renda de Bilro como produtora de artefatos artesanais contemporâneos.

2.1 O FEITIO DA RENDA DE BILRO

De maneira genérica, Matsusaki (2016) aponta que o feitio da Renda de Bilro segue oito etapas divididas em dois grupos conforme a hierarquia estabelecida na comunidade artesã. No primeiro grupo de etapas, a rendeira mais experiente da comunidade realiza o planejamento da peça (primeira etapa), o desenho do molde (segunda etapa) e a perfuração do desenho no papelão (terceira etapa). No segundo grupo de etapas, no qual as demais rendeiras da comunidade podem participar, executa-se a colocação do desenho na almofada (quarta etapa), o enrolamento dos fios nos bilros (quinta etapa), o posicionamento das linhas e dos alfinetes (sexta etapa), o entrelaçamento das linhas (sétima etapa) e, por fim, a costura das partes da peça, caso seja necessária (oitava etapa).

De modo semelhante ao exposto por Matsusaki (2016), Gomes (2011) cita que o fluxo do feitio da Renda de Bilro segue as seguintes etapas: (I) escolha do desenho; (II) enovelamento das linhas nos bilros; (III) fixação do pique na almofada; (IV) produção da renda; e (V) acabamento (Figura 1).

Figura 1 — Fluxo do feitio da Renda de Bilro



Fonte: Gomes (2011, p. 91).

Albani (2020) sustenta que, mesmo que as artesãs possam seguir um único método de produção na atividade rendeira, ainda assim, as peças resultantes de seu feitio apresentarão singularidades e características *sui generis*. Conforme cita o autor, “[...] no caso das rendeiras, por mais que elas apliquem os mesmos pontos e sigam um mesmo projeto, cada peça se torna única, já que o clima, a matéria-prima e até mesmo o estado físico e mental da artesã influenciam no resultado do produto [...]” (ALBANI, 2020, p. 53).

Silva e Perry (2018) argumentam que o feitio da Renda de Bilro também pode variar conforme o ponto adotado pela comunidade artesã. As autoras mencionam que na região Sul do Brasil (BR) encontram-se, com certa frequência, grupos de rendeiras que aplicam os pontos “aranha”, “olho de pombo”, “maria morena”, “cordão”, “torcido” e “torcido quadrado”, “perna cheia”, “meio ponto”, “pano”, “ponto falso”, “bico de pano”, “bico de arco”, “rabo de pano”, “rabo de pato”, “tramoia”, “trança” e “trança com ponto falso”. Ao total, as autoras afirmam que o país detém o registro de 61 pontos diferentes.

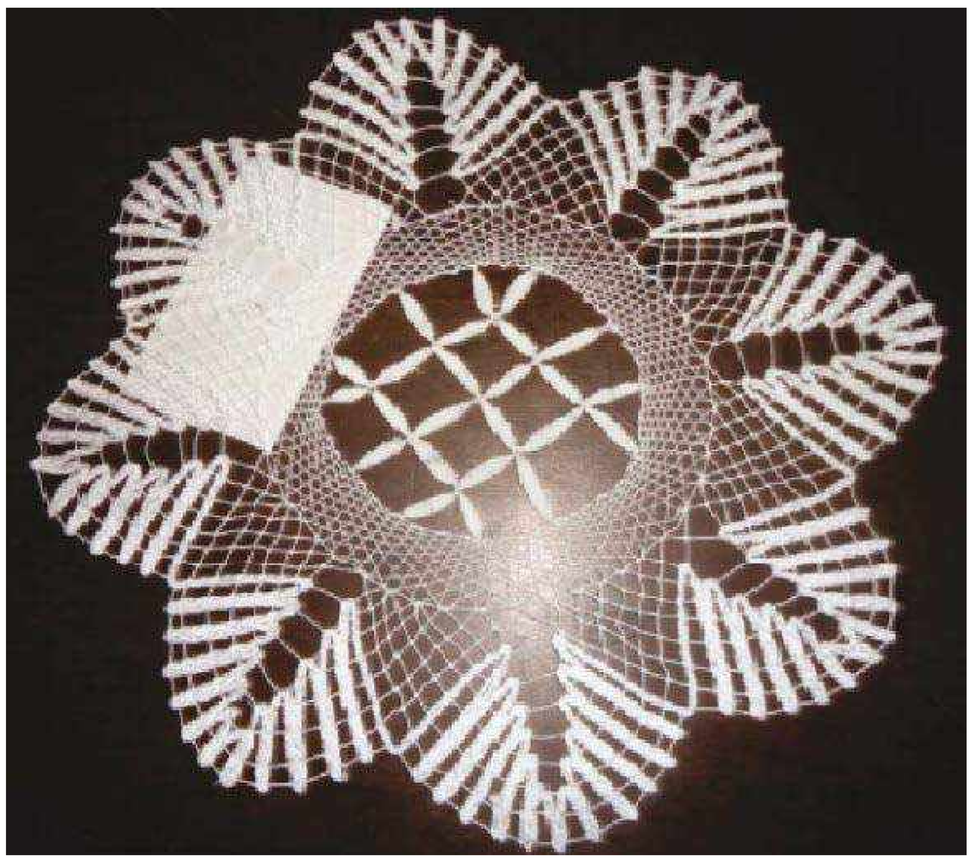
As variações que ocorrem no feitio da Renda de Bilro também estão relacionadas aos materiais empregados para transportar os saberes artesanais para o artefato produzido, isto é, a peça rendada. Conforme apresenta-se a seguir, entre esses insumos e instrumentos estão: (I) bilros; (II) almofadas; (III) piques; e (IV) fios.

2.2 OS MATERIAIS EMPREGADOS NA RENDA DE BILRO

Matsusaki (2016) afirma que entre os principais materiais empregados no feitio da Renda de Bilro estão alfinetes, almofadas, piques e fios, além dos bilros. Clasen (2013) e Silva e Perry (2018) incluem nesses materiais os moldes que são

utilizados para desenhar os motivos gráficos desejados. Para as autoras, esses motivos podem incluir esquemas geométricos, traçados orgânicos, linhas abstratas e formas de animais e de plantas — a exemplo da Figura 2, que mostra uma peça rendada cujo desenho foi inspirado no bico de uma palmeira.

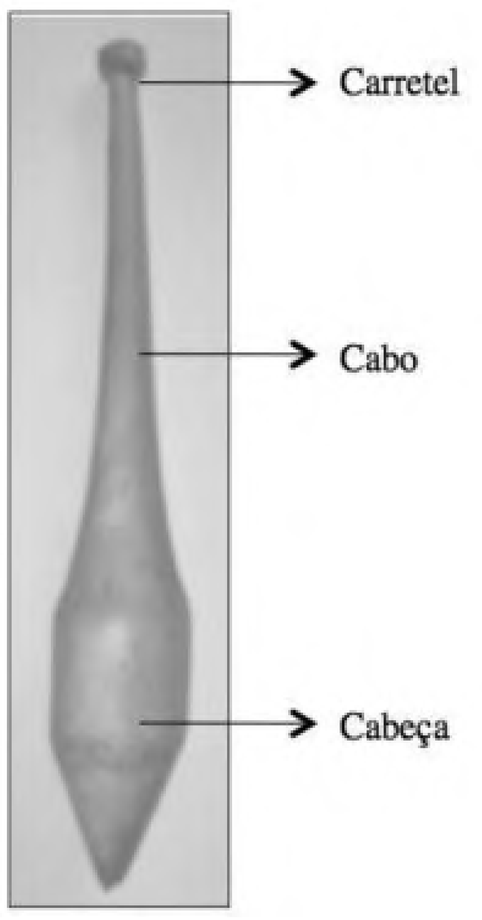
Figura 2 — Guardanapo de Renda de Bilro com motivo floral



Fonte: Clasen (2013, p. 87).

Acerca dos bilros, Matsusaki (2016, p. 66) afirma que “bilros ou birros são as bobinas onde os fios são enrolados; elas ficam pendentes na almofada e seu traçado permite o feitio dos pontos da renda [...]”. Segundo articula Zanella, Balbinot e Pereira (2000a), os bilros podem ser compreendidos como materiais de trabalho no cotidiano das rendeiras que auxiliam na expressividade das tradições centenárias dessa artesania. Gomes (2011) cita que a estrutura de um bilro de madeira pode ser composta por três partes: (I) carretel; (II) cabo; e (III) cabeça (Figura 3).

Figura 3 — Estrutura de um bilro de madeira



Fonte: Gomes (2011, p. 92).

Zanella, Balbinot e Pereira (2000a) destacam que os bilros (Figura 3) podem ser confeccionados pelas próprias artesãs, por seus familiares ou, ainda, herdados de geração para geração. Nesses casos, os bilros podem ser acompanhados de narrativas sobre a história daquelas mulheres artesãs, mães e avós, o que contribui para a transmissão de um patrimônio material e imaterial dentro do grupo social em que estão inseridas. Gomes (2011, p. 47) descreve tecnicamente os bilros da seguinte maneira:

> O bilro é um pequeno instrumento constituído de uma curta haste que em uma das pontas apresenta uma terminação esférica. Na ponta oposta enrola-se uma quantidade de linha que é presa a um padrão que contém o desenho da renda a ser executada.

Além dos bilros, Frade (1978) e Matsusaki (2016) sinalizam para outro material de trabalho importante ao universo da Renda de Bilro: as almofadas. Segundo as autoras, as almofadas utilizadas pelas comunidades rendeiras possuem um formato cilíndrico e podem apresentar como enchimento materiais diversos, desde “barba de velho” ou “palha de bananeira” até “capim de colchão”. Não raro, essas almofadas podem ser revestidas com tecidos coloridos de algodão, como chitas e flanelas (Figura 4).

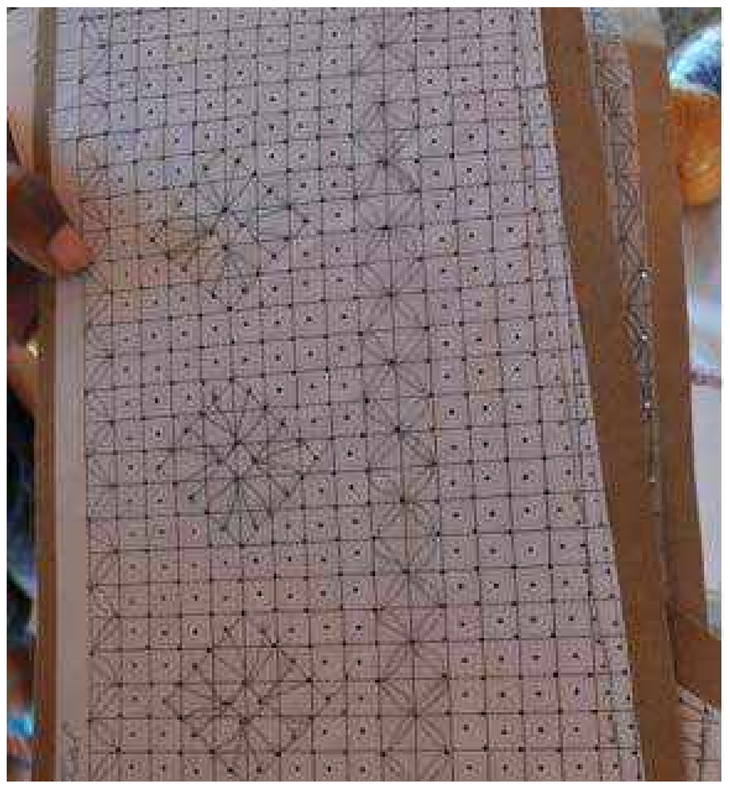
Figura 4 — Almofada utilizada no feitio da Renda de Bilro no Ceará (CE)

Fonte: Matsusaki (2016, p. 65).

Sobre as almofadas (Figura 4) utilizadas como material de trabalho das rendeiras, Frade (1978) e Matsusaki (2016) também mencionam que cada artesã costuma ter almofadas de tamanhos diversos que podem ser empregadas conforme o desenho a ser rendado e o tipo de peça a ser elaborada. Depois de escolhida a almofada ideal para a realização do trabalho, utiliza-se um suporte de madeira para apoiá-la em uma altura confortável para a artesã iniciar a renda.

A partir de então, “na almofada, é colocado um cartão perfurado, o pique, onde se encontra o desenho da renda, feito com pequenos furos que servem de molde [...]” (GOMES, 2011, p. 48). Os piques podem ser feitos de papelão ou outros materiais rígidos. Albani (2020) cita que os piques seguem os desenhos traçados previamente em debuxos, que podem ser produzidos sobre papel manteiga ou fotocopiados em papéis convencionais. Para fixação dos piques utilizam-se alfinetes (Figura 5).

Figura 5 — Molde de peça com pique produzido sobre papelão



Fonte: Matsusaki (2016, p. 71).

Sobre os fios de linhas empregados na Renda de Bilro, Matsusaki (2016) declara que esses eram, inicialmente, de seda, de ouro, de cobre, de prata, de algodão, de lã, de linho, de crinas de animais e de aloé. Todavia, a autora observou que, atualmente, utiliza-se o fio de algodão alvejado, pois, caso haja interesse, há possibilidade de tingir a peça posteriormente. De modo geral, os fios de espessura menor são destinados para as peças de vestuário, enquanto os fios mais grossos são empregados na confecção de toalhas e em outros objetos de decoração para casa. Nessa mesma perspectiva, ao investigar o feitio da Renda Irlandesa na região Nordeste do Brasil (BR), Albani (2020, p. 71) constatou que:

> Há, entre as rendeiras, a diferenciação de pontos miúdos e graúdos. Uma rendeira faz ponto miúdo quando é apertado e graúdo quando é mais frouxo e aberto. Misturar partes feitas com pontos miúdos a outras com pontos graúdos quebra a harmonia da peça e cria problemas na junção das partes.

Assim, bilros, almofadas, piques e fios instrumentalizam as artesãs para que a atividade rendeira possa resultar no artefato artesanal contemporâneo que se deseja obter. Sublinha-se que a forma de utilização desses materiais perfaz os saberes artesanais da Renda de Bilro, que podem apresentar variações conforme cada comunidade artesã, cada ponto e cada desenho realizado. A seguir, relata-se a experiência de registrar esses saberes por meio de um *sketchbook*.

3 RELATO DE EXPERIÊNCIA

Diante do intuito de salvaguardar os saberes artesanais e seculares da construção da Renda de Bilro e sob a alcunha de registrar os conhecimentos tácitos e explícitos envolvidos nas manualidades do grupo objetivado para, posteriormente, disseminá-los sob a forma de memorial descritivo, optou-se pela construção de um *sketchbook*. Conforme observado anteriormente neste artigo, o *sketchbook* pode ser adotado por designers e artistas como ferramenta para instrumentalizar a coleta, a seleção e o registro de informações pertinentes a um determinado assunto. Por seu intermédio, faz-se possível a elaboração de cenários abrangentes e a interpretação do labirinto de conhecimentos formados intencionalmente por seus autores.

A construção do *sketchbook* seguiu duas etapas: (I) realização de um levantamento de conteúdo junto ao Núcleo de Rendeiras de Bilro da comunidade do bairro Rio Vermelho, em Florianópolis (SC); e (II) montagem do *sketchbook* orientada para o registro de informações técnicas e subjetivas sobre os saberes artesanais da comunidade a partir de anotações e de painéis imagéticos. A seguir, descreve-se a primeira etapa e as informações obtidas nesse contexto.

3.1 PRIMEIRA ETAPA: LEVANTAMENTO DE CONTEÚDO

A primeira etapa para a construção do *sketchbook* foi realizada junto ao Núcleo de Rendeiras de Bilro da comunidade do Rio Vermelho, na capital catarinense. Durante o mês de outubro de 2019, foram realizadas duas visitas *in loco* por Elisa Aparecida Corrêa. Por meio das visitas, foi possível conhecer o cotidiano das rendeiras, coletar relatos de suas jornadas como artesãs e identificar materiais e ferramentas empregadas em suas práticas manuais.

Importa ressaltar que, em uma visita, as rendeiras não estavam presentes. Nessa ocasião, as informações foram coletadas por intermédio de conversas informais com a coordenadora do núcleo, Fernanda Gonçalves, que também é rendeira e residente da comunidade do Rio Vermelho.

Sobre os materiais e as ferramentas utilizadas na elaboração da Renda de Bilro, a coordenadora do núcleo relatou que, usualmente, empregam-se bilros de madeira, almofadas cilíndricas e motivos gráficos desenhados sobre uma base de papelão. Esses desenhos são realizados por meio de perfurações no papelão. Conforme a coordenadora, antigamente, os bilros utilizados pela comunidade artesã eram produzidos a partir da madeira de Guarapuvu — árvore símbolo da cidade de Florianópolis (SC). Todavia, a madeira de Guarapuvu teve seu uso proibido por leis municipais em função da proteção e da preservação da espécie.

Em substituição ao Guarapuvu, os bilros passaram a ser confeccionados a partir das madeiras conhecidas localmente como “rabo de macaca”, “pau de goiabeira” e “pau de pitanga”. Contudo, a coordenadora do núcleo mencionou que muitas rendeiras da comunidade ainda guardam seus antigos bilros de Guarapuvu, pois cultivam afeição

por esses materiais. Essa conexão entre rendeiras e seus materiais foi destacada na literatura por Zanella, Balbinot e Pereira (2000a; 2000b), citados anteriormente neste artigo.

Sobre os desenhos a serem rendados, Fernanda Gonçalves relatou que a comunidade utiliza fotocópias impressas para facilitar o cotidiano das rendeiras. O mesmo não foi constatado em visitas informais realizadas na mesma época em outra comunidade de rendeiras, a do bairro de Santo Antônio de Lisboa, também em Florianópolis (SC). Em conversas com a rendeira Neusa, que doou uma amostra de pique desenhado e a respectiva renda confeccionada para a entrevistadora, observou-se que os desenhos podem ser feitos diretamente sobre o papelão por meio de perfurações com agulhas. Isto permite compreender que o uso de desenhos fotocopiados consiste em uma característica exclusiva do modo de trabalho das rendeiras do Rio Vermelho.

Acerca dos pontos utilizados em sua comunidade artesã, Fernanda Gonçalves descreveu os pontos “perna cheia”, “meio ponto” e trança como principais, além dos pontos “tramoia” e “maria morena” — que caracterizam a Renda de Bilro catarinense em comparação com outros estados brasileiros. Especificamente sobre os pontos “tramoia” e “maria morena”, a coordenadora do núcleo do Rio Vermelho destacou que eles podem ser encontrados facilmente nas comunidades rendeiras da Região Sul de Florianópolis (SC), pois estas costumam utilizar sete pares de bilros em sua forma de artesania.

Nesse sentido, Bergamin (2013) menciona que, na região supramencionada, podem ser consideradas relevantes as comunidades rendeiras dos bairros Pântano do Sul e Ribeirão da Ilha. A autora complementa a informação ao citar as comunidades da Lagoa da Conceição, da Cachoeira do Bom Jesus e de Canasvieiras — todas na capital catarinense.

Bastos, Machado e Domingos (2018) esclarecem que, durante alguns anos, essas comunidades rendeiras encaminharam suas peças para a Associação das Rendeiras (ASSORI) da cidade, que era responsável por comercializá-las. Todavia, recentemente, as peças de Renda de Bilro podem ser encontradas em diversos pontos da capital, a exemplo do Casarão do Sambaqui, da Casa das Rendeiras do Pântano do Sul, do Casarão da Lagoa e da Associação dos idosos de Ponta das Canas, entre outros locais.

Assim, as informações verbais obtidas junto à coordenadora do núcleo foram registradas no *sketchbook* durante e após as visitas e permitiram elucidar como a Renda de Bilro produzida pelas artesãs da comunidade do Rio Vermelho pode ser compreendida a partir de suas características distintivas e como patrimônio cultural do município. Após a conclusão dessa etapa, procedeu-se para a montagem do *sketchbook*.

3.2 SEGUNDA ETAPA: MONTAGEM DO *SKETCHBOOK*

Para manter a aproximação do *sketchbook* com a realidade da comunidade rendeira investigada, optou-se pelo uso de papelão como material de suporte para a montagem do caderno. Conforme foi observado nas visitas *in loco*, o papelão é utilizado pelas rendeiras como base para sustentar os desenhos da renda (motivos gráficos) e é perfurado para a demarcação de piques. Por sua vez, os piques sustentam os alfinetes que permitem lançar a linha para a formação da renda.

Nessa etapa da construção do *sketchbook* também se fez uso de fotografias como forma e fonte de registro da investigação sobre a Renda de Bilro de Florianópolis (SC). Para visualização e compreensão do cenário no qual se desenvolve a atividade no município, foram selecionadas imagens produzidas pelo fotógrafo Ruy Luiz Machado no ensaio “Renda de Bilro: entre mãos rendeiras que tecem dizeres e saberes da Ilha de Santa Catarina” realizado em 2016. Para o uso das imagens o profissional foi consultado e se obteve o seu consentimento.

À época, como critério de seleção para a escolha das imagens que compuseram os painéis do *sketchbook*, estabeleceu-se que: (I) as fotografias deveriam apresentar detalhes das rendas confeccionadas; (II) as fotografias deveriam mostrar as rendeiras exercendo os saberes artesanais em seu espaço de trabalho, isto é, no contexto das comunidades em que estão inseridas; e (III) as fotografias deveriam valorizar, se possível, a artesania do grupo de rendeiras da comunidade do Rio Vermelho. Assim, elaborou-se o primeiro painel (Figura 6), cuja disposição apresenta amostras de rendas produzidas em Florianópolis (SC).

Figura 6 — Painel com amostras de rendas de Florianópolis (SC)

Fonte: elaborado pelos autores (2021) com base nas fotografias do ensino “Renda de Bilro: entre mãos rendeiras que tecem dizeres e saberes da Ilha de Santa Catarina” de Ruy Luiz Machado.

Após a elaboração do primeiro painel (Figura 6), procedeu-se a construção do segundo painel do *sketchbook* (Figura 7). Para tanto, foram selecionadas imagens

das rendeiras do Rio Vermelho no contexto de sua comunidade e no exercício de seus saberes artesanais, conforme descrito nos critérios estabelecidos anteriormente.

Figura 7 — Painel com as rendeiras do Rio Vermelho

Fonte: elaborada pelos autores (2021) com base nas fotografias do ensino “Renda de Bilro: entre mãos rendeiras que tecem dizeres e saberes da Ilha de Santa Catarina” de Ruy Luiz Machado.

Depois de elaborados os painéis imagéticos (Figuras 6 e 7), procedeu-se a sua impressão e fixação no *sketchbook*. Sua inclusão no caderno foi acompanhada de anotações sobre os pontos, os materiais e as ferramentas empregadas pela comunidade artesã, no passado e no presente, seguindo os relatos coletados na etapa anterior. Acredita-se que o confronto entre passado e presente pode servir de base para descortinar pormenores sobre o preenchimento dos desenhos por meio da manipulação dos bilros e da linha, sobre o posicionamento das almofadas no suporte de madeira ou, ainda, sobre os pontos básicos que são utilizados para dar início à atividade manual.

Adiante, também foram incluídas nas anotações as percepções de cunho subjetivo sobre a experiência vivenciada pela entrevistadora em suas visitas ao núcleo da comunidade rendeira. Essas percepções foram transcritas e dispostas por intermédio de sentenças curtas que buscaram demonstrar as sensações que a entrevistadora teve ao imergir no contexto da comunidade. Além disso, anexaram-se às páginas do caderno amostras físicas tecidas pelas rendeiras e materiais como linhas, piques e esquemas de pontos, cedidos pela coordenadora do núcleo para a pesquisa. O resultado pode ser conferido, parcialmente, na Figura 8 (que apresenta páginas não sequenciais).

Figura 8 — Amostra das páginas do *sketchbook* desenvolvido na pesquisa

Fonte: elaborada pelos autores (2021).

Finalizada a montagem do *sketchbook* (Figura 8), painéis e textos foram revisados com o objetivo de assegurar a relevância das informações coletadas no grupo social investigado. Assim, encerrou-se a construção do caderno. Relatada a experiência envolvida na pesquisa, procede-se, a seguir, para as considerações finais.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os autores da pesquisa compreendem que o presente artigo obteve êxito no cumprimento do objetivo proposto ao demonstrar como o *sketchbook* pode ser utilizado como ferramenta para o registro de informações sobre um determinado grupo social, em um dado cenário e sob a perspectiva das percepções geradas nesse contexto. O grupo social selecionado para a aplicação da pesquisa foi a comunidade artesã do bairro do Rio Vermelho, da cidade de Florianópolis (SC). Em visitas ao núcleo da comunidade, coletaram-se informações materiais e imateriais acerca dos saberes artesanais envolvidos no feitio da Renda de Bilro. Essas informações foram compiladas, transcritas e organizadas nas páginas de um *sketchbook*.

A partir do relato de experiência apresentado neste artigo, observou-se que a principal contribuição científica para o avanço do conhecimento acerca dos assuntos abordados na pesquisa reside no uso do *sketchbook* de modo diferente do pressuposto por Jones (2005), Morris (2007), Hopkins (2011), Brum e Costa (2012), Ferretti (2013) e Souza e Nakata (2014). Isto é, em contrapartida às afirmações dos autores citados, este artigo demonstrou que o *sketchbook* pode ser usado como fonte de registro para a documentação de saberes artesanais.

Acredita-se que o memorial descritivo exposto neste artigo possa fomentar a utilização de outras ferramentas similares ao *sketchbook* que podem auxiliar no desafio de salvaguardar informações relevantes, sejam elas de caráter imagético ou

textuais, sobre práticas que circundam a memória coletiva, as tradições regionais e o patrimônio cultural. Nesse sentido, a exemplo da Renda de Bilro, outras técnicas de feitio de artefatos artesanais contemporâneos, que porventura encontrem-se desvalorizadas, podem figurar como fontes de pesquisa.

Importa sublinhar que o *sketchbook* desenvolvido na pesquisa subsidiará a construção de um livro eletrônico sobre a tradição secular da Renda de Bilro. O livro será disponibilizado futuramente por intermédio do endereço eletrônico do Programa de Pós-Graduação em Design de Vestuário e Moda (PPGModa) da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc).

Os autores deste artigo agradecem ao programa supramencionado pelo suporte científico, pelo conhecimento proveniente de seu corpo docente e pela possibilidade de realização da pesquisa. Faz-se necessário, também, agradecer à coordenadora do núcleo da comunidade artesã do Rio Vermelho, Fernanda Gonçalves, por seu tempo e sua receptividade.

Por fim, destaca-se que, para a formação de uma agenda de pesquisa acerca do assunto, os autores deste artigo indicam que futuros estudos explorem o uso de ferramentas projetuais, além do caderno de esboços, como fontes de pesquisas documentais. Sugere-se, também, a ampliação do corpo de conhecimento para que sejam abordadas obras recentes. Em relação à Renda de Bilro, aconselha-se o registro de toda e qualquer informação que possa contribuir com a preservação e a manutenção dos saberes artesanais que fazem parte da identidade cultural de Santa Catarina (SC)[4].

REFERÊNCIAS

ALBANI, Márcio Monticelli. **Concepção de um artefato conceitual para a preservação da renda irlandesa com base na Gestão do Conhecimento**. 2020. 168 f. Dissertação (Mestrado) — Curso de Pós-Graduação em Design de Vestuário e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. Disponível em: https://bit.ly/2ZIFmde. Acesso em: 23 jan. 2021.

ÂNGELO, Elis Regina Barbosa. O “saber-fazer” rendas de bilros: as ressignificações do processo na Lagoa da Conceição em Florianópolis. **Revista de História Bilros**: História(s), Sociedade(s) e Cultura(s), Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 11-27, jun./dez. 2013. Disponível em: http://bit.ly/37FB0aS. Acesso em: 01 nov. 2020.

BASTOS, José Messias; MACHADO, Edson de Morais; DOMINGOS, Karine. A formação socioespacial de Florianópolis e a atividade artesanal da renda de bilros. **Revista Percursos**, Florianópolis, v. 19, n. 41, p. 289-307, 31 dez. 2018. Disponível em: http://bit.ly/2NK5S2Z. Acesso em: 01 nov. 2020.

BERGAMIN, Camila. A importância da renda de bilro na economia familiar em Florianópolis a partir de 1900 e a sua continuidade no tempo presente. **Revista Santa Catarina em História**, Florianópolis, v. 7, n. 1, p. 14-23, jun. 2013. Disponível em: https://bit.ly/2Nt9HtD. Acesso em: 20 out. 2020.

4 Fernanda Luzia Anflor Ferreira - licenciada em Letras português pela PUC-RS (2017)

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição 1988: texto constitucional de 5 de outubro de 1988, com as alterações adotadas pelas Emendas Constitucionais ns. 1/1992 a 30/2000 e pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos. 1/1994 a 6/1994. Ed. atual. em novembro de 2000. Brasília, DF: Senado Federal, 2000, 512 p. Disponível em: https://bit.ly/3sm0FNV. Acesso em: 09 nov. 2020.

BRUM, Camila; COSTA, Filipe Campelo Xavier da. *Sketchbook* e Planejamento de Cenários no Design de Moda. In: COLÓQUIO DE MODA, 8., 2012, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Florianópolis: SENAI/CETIQT, 2012. p. 1-12. Disponível em: https://bit.ly/37Jq1xp. Acesso em: 07 ago. 2020.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade.** São Paulo: Contexto, 2011.

CLASEN, Mary Neuza de Freitas. **Linguagem e Cultura**: recontextualização da renda de bilro catarinense na moda brasileira. 2013. 133 f. Dissertação (Mestrado) — Curso de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2016. Disponível em: http://bit.ly/3ugAVEi. Acesso em: 03 dez. 2020.

FERRETTI, Fernanda. O *sketchbook* como ferramenta de desenvolvimento de ideais no projeto de design. In: GAMPI PLURAL, 3., 2013, Joinville. **Anais [...]**. Joinville: Univille, 2013. p. 67-75. Disponível em: https://bit.ly/3kmgXmX. Acesso em: 24 out. 2020.

FLORÊNCIO, Sônia Regina Rampim. Educação Patrimonial: algumas diretrizes conceituais. In: PINHEIRO, Adson Rodrigo S. (org.). **Cadernos do patrimônio cultural:** educação patrimonial. Fortaleza: Iphan, 2015. p. 21-30. Disponível em: https://bit.ly/3utYCJk. Acesso em: 26 dez. 2020.

FRADE, Cássia (org.). **As guardiãs da renda:** rendeiras do estado do rio de janeiro. Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Patrimônio Cultural, 1978. 37 p. Disponível em: https://bit.ly/3siqRcf. Acesso em: 05 jan. 2021.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GIRÃO, Valdelice Carneiro. **Renda de bilros.** Fortaleza: Instituto do Ceará, 2013.

GOMES, Nathalia Molinos. **A Renda de Bilro e a Moda:** um resgate da produção artesanal e cultural. 2011. 134 f. TCC (Graduação) — Curso de Design de Moda, Centro Universitário Ritter dos Reis, Porto Alegre, 2011. Disponível em: https://bit.ly/2NVhLmW. Acesso em: 07 dez. 2020.

HOPKINS, John. **Desenho de moda.** Porto Alegre: Bookman, 2011. Tradução de Mariana Bandarra.

JONES, Sue Jenkyn. ***Fashion design:*** manual do estilista. São Paulo: Cosac Naify, 2005. Tradução de: Iara Biderman.

MATSUSAKI, Bianca do Carmo. **Trajetória de uma tradição**: renda de bilros e seus enredos. 2016. 145 f. Dissertação (Mestrado) — Curso de Pós-Graduação em Têxtil e Moda, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: https://bit.ly/3slOosz. Acesso em: 05 dez. 2020.

MORRIS, Bethan. ***Fashion Illustrator:*** Manual do ilustrador de moda. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Tradução de Iara Biderman.

RODRIGUES, José Eduardo Ramos. Aspectos polêmicos em torno do Patrimônio Cultural. In: RODRIGUES, José Eduardo Ramos; MIRANDA, Marcos Paulo de Souza (org.). **Estudos de Direito do Patrimônio Cultural**. Belo Horizonte: Fórum, 2012. p. 90-109. Disponível em: https://bit.ly/3sfAqbM. Acesso em: 03 dez. 2020.

SILVA, Vera Lucia Felippi da; PERRY, Gabriela Trindade. Renda de Bilros: estudo de pontos tecidos nas regiões Nordeste e Sul do Brasil. **ModaPalavra e-Periódico**, Florianópolis, v. 11, n. 21, p. 126-146, 23 jan. 2018. Disponível em: http://bit.ly/3bw2Bww. Acesso em: 03 dez. 2020.

SOUZA, Michel Silvestre de; NAKATA, Milton Koji. Reflexões sobre a importância do *sketch* no processo criativo e sua desvalorização frente às tecnologias digitais. In: GAMPI PLURAL, 4., 2014, Joinville. **Anais [...]**. Joinville: Univille, 2014. p. 414-423. Disponível em: https://bit.ly/3qUPUBL. Acesso em: 03 set. 2020.

ZANELLA, Andréa Vieira; BALBINOT, Gabriela; PEREIRA, Renata Susan. A renda que enreda: analisando o processo de constituir-se rendeira. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 21, n. 71, p. 235-252, jul. 2000a. Disponível em: http://bit.ly/3kt7WZC. Acesso em: 01 jan. 2021.

ZANELLA, Andréa Vieira; BALBINOT, Gabriela; PEREIRA, Renata Susan. Re-criar a (na) Renda de Bilro: analisando a nova trama tecida. **Psicologia:** Reflexão e Crítica, Porto Alegre, v. 13, n. 3, p. 539-547, 2000b. Disponível em: https://bit.ly/2NtUXLf. Acesso em: 09 nov. 2020.

Data de submissão: 26/02/2021

Data de aprovação: 04/05/2021

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

DOI: 10.5965/2594463052021128

O OBJETO ARTÍSTICO, O OBJETO ARTESANAL E O OBJETO DE DESIGN

The Artistic Object, the Craft Object, and the Design Object

L'objet artistique, l'objet artisanal et l'objet de design

Maria Sílvia Barros de Held[1]

1 Possui graduação em Artes e em Publicidade/Propaganda, Mestrado em Artes e Doutorado em Artes, ambos pela Universidade de São Paulo, Pós-doutorado pela Universidade de Lisboa e Livre-docência (Professora Associada / Agregada) pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. É Professora Associada da Universidade de São Paulo, na Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH-USP) em RDIDP no Curso de Têxtil e Moda, na área de Design e Moda e é Membro do ICOM - International Council of Museums / UNESCO, desde 2000. É também professora visitante da Universidade de Lisboa (Portugal), do Instituto Politécnico de Castelo Branco (Portugal) e pesquisadora do Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design (CIAUD) da Universidade de Lisboa (Portugal), onde desenvolveu os seus dois Pós-Doutorados, um em 2016 e outro em 2019. Lattes: http://lattes.cnpq.br/ 5645756396955777, Orcid: https://orcid.org/0000-0003-4373-4955, e-mail: silviaheld@usp.br.

RESUMO

Há várias interseções, em vários aspectos, entre arte, artesanato e design, as quais contribuem para a evolução conceitual de cada um dos setores e, ao mesmo tempo, para a interação entre eles. Neste estudo, levam-se em conta os conceitos referentes à arte, ao artesanato e ao design, suas ambiguidades, inter-relações e conexões em suas respectivas atualizações no decorrer de diferentes épocas, que envolvem ações, termos técnicos e materiais, a partir das transformações sociais e contextualizações. A metodologia utilizada opta por uma síntese e adaptação dos autores Löbach, Munari e Baxter, além de Dijon De Moraes. A imagem, como comunicação visual, tem valores diferentes, segundo o contexto onde ela está inserida, e oferece informações diferentes, da mesma forma que permanecerá com maior ou menor intensidade, condensando-se ou diluindo-se, por um tempo maior ou menor no repertório de imagens das pessoas. Todas essas possibilidades integrativas se oferecem em relação aos elementos já existentes e também às possibilidades de "conexões". Seu aviso de permanência será aquele de pregnância na memória, ou seja, o tempo real de sua verdadeira existência, não o tempo físico, mas, pelo contrário, o de sua pregnância psicofísica, o que dá consistência às leis da Gestalt, sobretudo no tocante à sua lei básica da pregnância da forma. O criador, com sua comunicação não verbal no universo artístico, também irá utilizar o mesmo recurso como seu arquivo de significados representantativos que traz na memória, em conformidade com o *ethos* de um corpo coletivo, como define Maffesoli.

Palavras-chaves: Arte; Artesanato; Design.

Abstract

Several intersections, in many aspects, among art, crafts, and design, contribute to the conceptual evolution of these areas and, at the same time, to their interaction. This study takes into account the concepts related to art, handicrafts, and design, their ambiguities, correlations, and connections with respective updates during different times, which involve actions, technical and material terms, based on social transformation and contextualization. The methodology used chose for synthesis and adjustment of the authors Löbach, Munari, and Baxter, in addition to Dijon De Moraes. The image, as visual communication, has different values, according to the context, and offers different information. In the same way, it will remain with greater or lesser intensity, condensing or diluting, for a greater or lesser time in people's repertoire of images. All these integrative possibilities are offered themselves concerning the existing elements and the possibilities of connections. The permanence warning will be the same memory permanence warning, the real-time of its true existence, not physical time, but, on the contrary, the psychophysical permanence, giving consistency to the Gestalt laws, especially about its basic law of the permanence of shape. The creator, with his non-verbal communication in the artistic universe, will use the same resource as his archive of representative meanings that he brings to memory, following the ethos of a collective body, as defined by Maffesoli.

***Keywords**: Art; Handicraft; Design.*

Résumé

Plusieurs intersections, sous de nombreux aspects, entre l'art, l'artisanat et le design, contribuent à l'évolution conceptuelle de ces domaines et, en même temps, à leur interaction. Cette étude prend en compte les concepts liés à l'art, à l'artisanat et au design, leurs ambiguïtés, leurs corrélations et leurs connexions avec des mises à jour respectives à

différentes époques, qui impliquent des actions, des termes techniques et matériels, basés sur la transformation sociale et la contextualisation. La méthodologie utilisée a choisi pour la synthèse et l'ajustement des auteurs Löbach, Munari et Baxter, en plus de Dijon De Moraes. L'image, en tant que communication visuelle, a des valeurs différentes, selon le contexte, et offre des informations différentes. De même, il restera plus ou moins intense, condensant ou diluant, plus ou moins longtemps dans le répertoire d'images des gens. Toutes ces possibilités intégratives s'offrent elles-mêmes concernant les éléments existants et les possibilités de connexions. L'avertissement de permanence sera le même avertissement de permanence de la mémoire, le temps réel de sa véritable existence, non le temps physique, mais au contraire la permanence psychophysique, donnant cohérence aux lois de la Gestalt, en particulier sur sa loi fondamentale de la permanence de façonner. Le créateur, avec sa communication non verbale dans l'univers artistique, utilisera la même ressource que ses archives de significations représentatives qu'il apporte à la mémoire, suivant l'éthos d'un corps collectif, tel que défini par Maffesoli.

Mots-clés: *Art; Artisanat; Conception.*

1 INTRODUÇÃO

A discussão entre arte, artesanato e design ocorre com o intuito de mostrar que, no fundo, há muito mais conexões entre as áreas – quase que complementares – do que aspectos divergentes entre elas.

Segundo Alvarez e Barraca (1997), um conjunto de fatores como a produção industrial, a implantação de um mercado de arte e o aumento do consumo levaram a uma "revolução" da arte, quando foram introduzidos novos materiais. Nesse período, também houve uma mudança de pensamento, como, por exemplo, a percepção da possibilidade de atribuir valor estético aos objetos de uso diário, produzidos em série, além de experiências no campo gráfico-visual. Um dos movimentos artísticos que surgiram nesse período, o *Art Nouveau*, compartilhou grande parte desses novos pensamentos revolucionários da arte.

Tais modificações levaram à criação da escola alemã Bauhaus, cujo intuito era a unificação da arte com o artesanato e a engenharia; e é nesse contexto que surge o conceito de design. Nessa mesma época, o artista Marcel Duchamp cria esculturas com objetos comuns, nomeadas por ele de *ready-mades*.

Sabe-se que, para alguns, uma das características do design é a produção em série. Tomando-se essa vertente, as obras de Duchamp poderiam ser consideradas uma antecipação do design, não apenas pelo conceito de produção massificada, mas também pela utilização de objeto cotidiano, dando-lhes uma nova perspectiva, o que, em termos de design, será o redesign, quando os objetos se revestem de um novo significado.

Charles Bezerra (2008), em *O designer humilde*, vai um pouco mais longe à discussão sobre os designers e diz que qualquer pessoa pode ser um designer, desde que haja a criação e/ou adaptação de algo para resolver um problema. Para o autor, o design está presente em todos os âmbitos da vida, inclusive na natureza. Isso significa a vantagem competitiva, já que na natureza a biologia evolucionária utiliza o design para a própria evolução.

Há autores que relacionam a arte com trabalho, como por exemplo, Karl Marx, para o qual a arte tem sua origem no trabalho, já que todas as variações de trabalho são frutos das necessidades humanas e, nesse caso, a arte é a necessidade estética do homem (MENDONÇA, 2010).

Isso conduz ao raciocínio de que a arte e o artesanato surgiram como uma só vertente, e, a partir da separação dos conceitos de trabalho e arte, ocorreu também a necessidade de separação da arte e do artesanato. Isso se deu principalmente pela evolução da indústria e pela mecanização dos ofícios/trabalho.

Essa discussão sobre as diferenças existentes é recorrente em outros autores, como, por exemplo, Richard Sennett, em *O Artífice* (2009). No trecho abaixo, conforme, Sennett, pode-se observar que essa não é uma discussão fácil, já que envolve a sociedade como um todo. As semelhanças entre as duas áreas estão mais presentes na relação arte/artesanato do que na relação artesanato/arte:

> A pergunta provavelmente mais comum a respeito do artesanato é em que difere da arte. Em termos numéricos, é uma questão irrelevante; os artistas profissionais constituem uma fração ínfima da população, ao passo que a atividade artesanal se estende a todo tipo de profissão. Em termos de prática, não existe arte sem artesanato; a ideia de uma pintura não é uma pintura. Pode parecer que a linha divisória entre o artesanato e a arte separa a técnica da expressão [...] (SENNETT, 2009, p. 79).

Marta Feghali (2010, p. 2) também aborda a relação arte/artesanato e destaca que essa relação é mais frequente do que a relação artesanato/arte, como já apontado anteriormente. Para explicar esse fenômeno, a autora se apoia em quatro pontos fundamentais, sendo “o domínio do conhecimento da habilitação do trabalho do artista como artesão, a coerência temática, o teor de originalidade e o compromisso de contemporaneidade”. O domínio da técnica é o ponto em que os segmentos se aproximam, já que, para a concretização da obra, existe a necessidade do “ato de lavorar”, como diz Marta:

> [...] o artesão é descompromissado do teor de originalidade enquanto que o artista precisa ser artesão para o lavor da obra, mas ele é plenamente artista quando ele parte do zero, algo genuinamente novo, a sua própria invenção. Por isso encontramos geralmente referências ao “artista-artesão” e nem sempre o inverso. No que o artesão propõe, no que faz ou pretende fazer, a originalidade não é uma situação constante e repetida: é meramente eventual, portanto, é mais raro encontrar um artesão-artista (FEGHALI, 2010, p. 2).

Observam-se, assim, as relações entre arte e artesanato, com as diferenças entre as áreas. Constata-se que essas diferenças estão presentes principalmente nos pontos originalidade e compromisso de contemporaneidade, isso é, a capacidade de gerar obras novas, inovadoras e que contenham, em suas entrelinhas, a retratação do momento histórico, no sentido de contextualização, já que esses fatores são “cobrados” mais dos artistas do que dos artesãos. A figura 1 traz alguns exemplos que podem ilustrar a afirmação dessa cobrança aos artistas:

Figura 1: objetos produzidos pela Bauhaus, sob a direção de Walter Gropius.

Fonte: Venturi (2015).

2 DESENVOLVIMENTO

Entende-se que uma reavaliação do objeto artístico e do objeto artesanal deva partir de uma análise, por mais breve que seja, do processo histórico de ambos, pois assim já seria possível, no decorrer do mesmo, a obtenção de dados concretos que passaram a interferir e, consequentemente, a alterar esses conceitos. Desse modo, não se observa a existência não casual, mas sim a transformação desses conceitos em paradigmas condicionados a interesses das classes dominantes ocidentais. Aliado a esse aspecto, no caso específico da América Latina, tem-se ainda o vínculo aos diversos impulsos da expansão colonialista, posteriormente imperialista, das grandes potências.

Através de uma análise histórica, verifica-se que o artesanato e a arte muitas vezes fazem o papel de projetar e adaptar novos objetos. Sob essa ótica, a arte e o artesanato seriam a necessidade ou o início remoto do design.

Em contraponto a essas ideias, existe a definição ligada ao design de objetos produzidos de forma massificada. Assim, o design só poderia ter surgido após a Revolução Industrial, já que essa prática só acontece devido à industrialização. Porém, como já foi dito anteriormente, os responsáveis pelos “desenhos industriais”, a princípio, eram os artesãos e os artistas, ou seja, foram os “fundadores” ou principais contribuintes da industrialização e do surgimento do design (EGUCHI; PINHEIRO, 2008).

Contudo, Rafael Cardoso (2008) afirma, em sua obra *Uma Introdução à História do Design*, que, após a criação do princípio da produção em série, que é baseado na distribuição de tarefas e com a divisão entre os processos de concepção e execução na Revolução Industrial, as etapas do aspecto produtivo foram demasiado segmentadas, fazendo com que a contratação de artesãos com alto nível de capacitação técnica fosse desnecessária, pois bastaria

> [...] um bom designer para gerar o projeto, um bom gerente para supervisionar a produção e um grande número de operários sem qualificação nenhuma para executar as etapas, de preferência como meros operadores de máquinas (CARDOSO, 2008, p. 34).

Ainda no século XIX, juntamente com a popularização da profissão de designer e os elevados lucros advindos da mecanização de alguns processos, como o da impressão mecânica de tecidos, que trazia inúmeras possibilidades de gerar e reproduzir diferentes padrões, surgiu uma notável facilidade em se reproduzir os padrões criados, o que ocasionou um problema que hoje popularmente se chama pirataria. Desse modo, é possível notar a diferença entre o elemento artesanal e o produto mecânico, uma vez que o primeiro requer a dedicação manual e mental de um mesmo indivíduo. Essa característica do elemento artesanal torna escassa a probabilidade de cópia do método utilizado na criação e confecção de determinado item, o que já não ocorre no caso de um produto desenvolvido através do processo mecânico.

Na evolução histórica das produções artísticas, hoje há um consenso no sentido de que se deve buscar tanto o máximo de verdade interior como o máximo de pesquisa formal. Tal tensão garante às produções artísticas conteúdo, atividade e sensibilidade. O novo e o velho caminham numa dialética constante no fazer artístico.

Seria o design um subproduto mal definido da arte? Nesse sentido, Ogien (2006) propõe algumas reflexões interessantes sobre a arte e o design:

> Não seria mais a arte que uma sorte de subproduto mal definido do design, o primeiro podendo ser compreendido como um negócio global de “dar forma a certos aspectos do visível”, integrando toda sorte de dimensões: políticas, econômicas, técnicas etc.? (OGIEN, 2006, p. 175).

Para o autor, nesses termos é que as questões de relações históricas entre arte e design poderiam ser postas.

A arte, porém, entendida em seu sentido tradicional, como um produto sem nenhuma intenção de sua reprodução no aspecto industrial, influencia o design, nesse caso “entendido pelo que se diferencia dessa definição, isto é, o que é criado com a finalidade de ser produzido em série, embora esta não seja a única acepção da palavra design” (CAMPOS, 2003, p. 73). É relevante observar que o inverso também ocorre, ou seja, o design industrial influencia a arte na medida em que hoje a observação, participação e interatividade são partes integrantes do exercício artístico.

Através da história da arte, observa-se que muitos objetos reprodutíveis ou construídos pelas máquinas fascinaram os artistas, como bem aponta Campos (2003, p. 73). Essa influência ocorre há muito tempo, como é possível constatar desde as gravuras japonesas que embalavam as porcelanas importadas provenientes do Japão, que tanto encantaram Van Gogh e seus amigos, e acabaram por gerar o japonismo

na Europa. Como outro exemplo, também se observam os futuristas apaixonados pelos elementos tipográficos, incorporados em seus poemas.

Fernand Léger e alguns surrealistas utilizaram a máquina como elemento principal de releitura em suas obras, além de Marcel Duchamp, que fez uso direto e sem maquiagem de objetos industriais. Isso sem contar com a *Pop Art*, que foi o movimento artístico mais direto no sentido de unir arte e comunicação de massa, o que, segundo Campos (2003, p. 74), apesar das evidências, até hoje, para muitos, essas duas áreas são compreendidas separadamente.

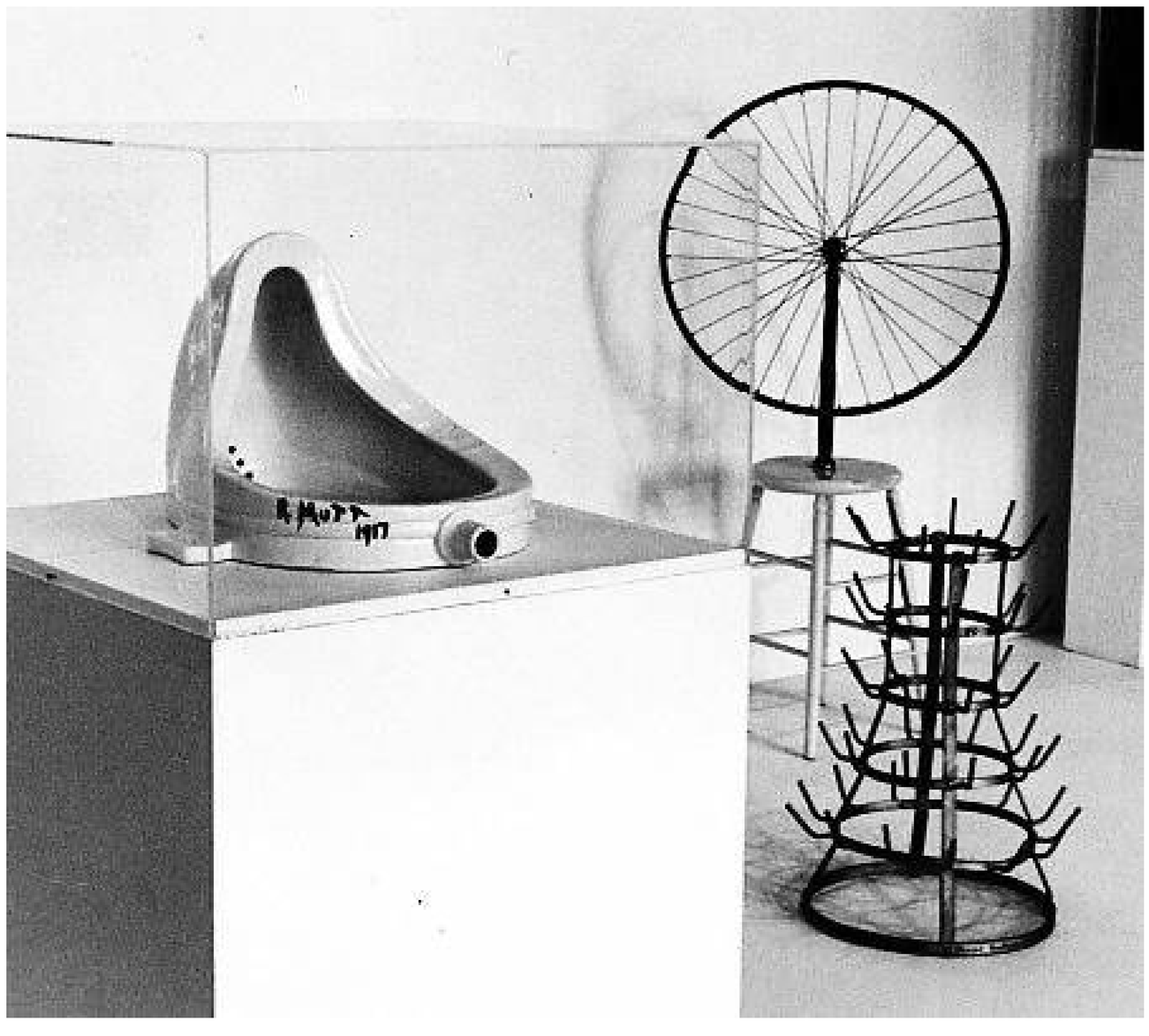
O minimalismo também foi outro movimento que se apropriou de objetos urbanos e industriais, como cubos, caixas, latas e edifícios que compartilham da mesma estrutura formal das propostas composicionais. São composições modulares, sistemáticas e em série que se repetem também na música, uma vez que uma boa composição artística, na época dos anos 50 e 60, era decorrente da relação da harmonia das partes com o todo, com base nos padrões estéticos dos cânones gregos da Antiguidade. A autora observa, também, que Duchamp deslocou o problema da questão da forma na arte para a questão da função; da questão do fazer artístico para a questão da formulação de ideias artísticas.

A respeito dos *ready-mades*, Duchamp, segundo Campos (2003), propõe a dessacralização da arte, a partir de sua proposta de se olhar um objeto comum como arte:

> É preciso chegar a qualquer coisa com uma indiferença tal, que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *ready-made* é sempre baseada na indiferença visual e, ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto. Optando-se pelo desenho mecânico, escapa-se ao gosto (CAMPOS, 2003, p. 79).

A figura 2, abaixo, apresenta um exemplo do *ready-made*. Marcel Duchamp afasta-se da pintura com *ready-mades* organizados com objetos da vida diária: roda de bicicleta e porta-garrafas. Daí saiu seu trabalho mais comentado pelo escândalo: “A Fonte”, assinado R. Mutt, que, na verdade, é um urinol. O princípio do *ready-made* é desviar o objeto de sua finalidade original e fazer dele uma obra de arte.

Figura 2: *Ready-mades* de Marcel Duchamp.



Fonte: Wordpress (2009).

Em relação ao design, Rossi, Desidério e Santos (2010) comentam que a discussão entre design, desígnio e desenho

> [...] compreende uma revisão nos conceitos de inter e multidisciplinaridade, em voga nas linhas de pesquisa e experimentação em Design contemporâneo, tendo em vista a hipótese genérica de que a emergência da função interativa da linguagem venha a borrar os limites entre as disciplinas que concorrem para a elaboração de objetos e signos (ROSSI; DESIDÉRIO; SANTOS, 2010, p.92).

No mesmo sentido, Maffesoli (2000) afirma que, hoje, se constata facilmente que as linhas divisórias são cada vez mais sutis, e a interdisciplinaridade indica uma das melhores estradas para se caminhar na pós-modernidade. Talvez, por esse mesmo motivo, Rossi, Desidério e Santos (2010) aconselham que se pegue todas as posições ortodoxas, no sentido epistemológico da palavra design, e as coloque de cabeça para baixo.

Também em relação ao design, dentro da cultura científica internacional, Moraes (2010) observa que há um mal entendido generalizado bastante comum que usa o *design methods* para descrever os processos projetuais típicos da engenharia dos sistemas complexos, do qual deriva indubitavelmente a abordagem racional do projeto.

Para esse autor, nesses processos guiados pela engenharia, projetar é sinônimo de oferecer e dimensionar soluções, em respeito à quantidade de recursos disponíveis, na busca de respostas certas para problemas que atualmente definem-se como “técnicos” e, em geral, apresentam soluções consideradas “corretas” ou, no mínimo, “racionalmente justas”. Nesse caso, segundo Moraes,

> O design é outra coisa. Não existem soluções “corretas” e aqui é importante destacar que a natureza única e subjetiva do designer é parte fundamental do resultado obtido, mas não somente isso: é parte fundamental também a escolha do caminho projetual, ou seja, do processo por meio do qual o resultado é alcançado (MORAES, 2010, p. 25).

Em seu último trabalho, Dijon De Moraes (2010) escreve sobre o “metaprojeto” e o coloca como um modelo em que todas as hipóteses são consideradas dentro das potencialidades do design. Porém, dentro dessa mesma visão, o modelo em questão não produz *outputs* com modelos projetuais únicos e soluções técnicas pré-estabelecidas. O metaprojeto coloca-se como alternativa ao design em oposição às metodologias convencionais, uma vez que vê o cenário para o desenvolvimento de projetos como mutante e, ao mesmo tempo, complexo.

O metaprojeto posiciona-se como “metodologia da complexidade” e, por essa ótica, pode se considerado o “projeto do projeto”, ou melhor, “o design do design”. Desse modo, “o sistema produto/design deixa de ser visto como elemento isolado, passando a ser parte de um sistema circundante” (MORAES, 2010, p. 53).

O design, hoje, para Ezio Manzini (apud MORAES, 2010, p. 9), do Politecnico di Milano, no prefácio do estudo sobre metaprojeto de Dijon De Moraes (2010), demonstra a necessidade premente que o design seja reconceituado. Para Manzini, atualmente há outra proposta não convencional de economia, a qual denomina “nova economia”. Essa “nova economia” não está mais baseada em bens de consumo, mas em serviços. Nesse caso, seus “produtos” são entidades complexas, baseadas na interação entre pessoas, produtos e lugares. E assim exemplifica Manzini:

> [...] sistemas de geração de forças distribuídas (para otimizar o consumo de energias difusas e renováveis), novas cadeias de alimentos (para criar ligações diretas entre as cidades e o campo); sistemas de locomoção inteligentes (para promover o transporte público com soluções inovadoras); programas de desenvolvimento urbano e regional (para incrementar as economias locais e novas formas de comunidade); serviços colaborativos de prevenção e cuidados com a saúde (buscando envolver na solução os usuários diretamente interessados (MANZINI, apud MORAES, 2010, p. 9).

Assim, pela ótica de Manzini (apud Moraes, 2010), os produtos, que ocupavam a figura central na preocupação do designer, cedem lugar para o serviço, quando as interações entre pessoas, coisas e lugares passam a ocupar o centro e, nesse caso, os produtos físicos tornam-se evidências que testam o serviço existente. O conceito de serviço, também para o autor, deve ser reconceituado, ou seja, de “serviços padronizados” – caracterizados pela relação entre usuários passivos e provedores ativos – devem ser revistos e considerados agora como “serviços colaborativos” em que, como ocorre nas redes atuais, todos os agentes envolvidos unem forças para

que ocorra a interação entre as partes e seja atingido um valor de reconhecimento comum.

Ao se considerar alguma conceituação a partir da existência da internet, Rossi, Desidério e Santos (2010) observam a impossibilidade da construção de uma realidade baseada em estruturas fixas, imutáveis e, menos ainda, pré-estabelecidas. Nesse sentido, os autores observam a obsolescência da máxima utilizada e difundida pela Bauhaus “a forma segue a função” (inicialmente atribuída a Louis Sullivan), como premissa de projeto, uma vez que os múltiplos conceitos estão agora interconectados de forma não linear. Assim, para os autores, “a noção de Design associada a projeto encontra-se naquilo que a mente produz e lança” (ROSSI; DESIDÉRIO; SANTOS, 2010, p. 92).

A partir dessas premissas, o processo criativo situa-se na passagem de uma plataforma à outra, em qualquer sentido, desde que o movimento atenda aos anseios e à lógica do criador, no caso, do designer.

Nesse sentido, Moraes (2010) observa que o design é ao mesmo tempo verbo – no processo – e substantivo – no resultado. Ambos são importantes e caracterizados pelas qualidades e decisões arbitrárias do designer, que, por sua vez, é parte fundamental do *design process*.

O modelo tradicional-convencional de desenvolvimento de novos produtos, serviços e imagens gráficas tornaram-se insuficientes, quase obsoletos, tal a complexidade e rapidez de mutação no cenário dinâmico. Hoje a proposta é projetar não apenas o tradicional binômio forma-função, mas também outras qualidades que vão além da concepção apenas do produto, com estratégias de inovação e de diferenciação, no aspecto de caráter.

Aliados a esses fatores, ainda há, em relação à possibilidade utilitária do objeto artesanal, o fato de que, dentro da lógica das classes dominantes ocidentais, esse dado serviu, em vários momentos, como critério para afirmar que “o domínio privilegiado do artístico seria o não utilitário” (LAUER, 1983, p. 14). Na verdade, como afirma Lauer (1983, p. 14) “... o que se procura, com as distinções do idealismo, é, no fundo, uma condição da condição subalterna da não arte e, além disso, uma fundamentação ‘universal’ dessa subalternidade”.

Desse modo, há necessidade de revisão de conceitos que, aparentemente definidos, acabam por se tornar paradigmas absorvidos e utilizados, mesmo por épocas que não mais o justifiquem. Tornam-se “epigonismos” na medida em que Bosi (1986) define o termo. Embora o autor utilize o termo para definir a corrente de repetidores que ocorre no final de “quase todos os grandes estilos conhecidos”, entende ser o mesmo compatível com a situação dos conceitos abordados:

> [...] o epigonismo se reconhece pelo uso obsessivo ou compulsivo de fórmulas já testadas e consagradas. Repetir o que já deu certo é, evidentemente, uma das tendências mais fortes dos seres vivos: é difícil calcular o quanto a história das civilizações deve à capacidade imitativa dos homens! (BOSI, 1986, p. 23).

Como afirma Santaella (1982, p. 27), “A leitura do passado só pode iluminar o presente à medida em que o passado não funcione como parâmetro absoluto”... Além disso, com exceção de Fethe, que em épocas passadas mais se aproximou da possibilidade social da arte e do artesanato, com a afirmação da dependência da função atribuída ao objeto acabado num determinado momento ou contexto social, as concepções idealistas sequer mencionam a arte e o artesanato como formas de existência social. Como afirma Lauer (1983, p. 14), isso se torna um paradoxo, uma vez que “é no terreno socioeconômico que essas diferenças são mais claras, se bem que nenhuma delas contribua para afirmar as características ou a supremacia da categoria *arte*”.

A porcelana inglesa, por exemplo, deixou as cozinhas e ganhou as salas das classes abastadas, como no caso da Cerâmica Staffordshire, na figura 3. As grandes mudanças no estilo, métodos de fabrico e variedades que ocorreram foram, em princípio, responsabilidade de John Dwight Cerâmicas, em Fulham, e a John Philip e David Eders, joalheiros alemães.

Figura 3: Cerâmica Staffordshire.

Fonte: A Relíquia (2005).

Como exemplo de objeto artístico e objeto artesanal, é possível reconhecer o quanto a cerâmica, na história da arte ocidental, acabou por ser cada vez mais vulnerável a todos os esforços idealistas, no sentido da distinção e valorização da arte em outras manifestações plásticas, com consequente rebaixamento, em termos socioeconômicos, enquanto atividade produtiva nas mais diversas formas de conceituação que ocorreram no decorrer das épocas.

Para Bosi (1986), desde o inicio da separação entre os conceitos referentes à arte e artesanato, verifica-se uma clara relação entre a atividade produtiva e o aspecto econômico e social da época:

> [...] A palavra latina *ars*, matriz do português 'arte', está na raiz do verbo articular, que denota a ação de fazer junturas entre as partes do todo. Porque eram operações estruturantes, podiam receber o mesmo nome de arte não só as atividades que visavam comover a alma (a música, a poesia, o teatro), enquanto os ofícios de artesanato, a cerâmica, a tecelagem e a ourivesaria, que aliavam o útil ao belo. Aliás, a distinção entre as primeiras e os últimos, que se impôs durante o Império Romano, tinha um claro sentido econômico-social. As "Artes Liberales" eram exercidas por homens livres; já os ofícios "Artes Serviles", relegavam-se a gente de condição humilde. "E os termos 'artista' e 'artífice' (de artifex: o que faz arte), mantém hoje a milenar oposição de classe entre o trabalho intelectual e o trabalho manual" (BOSI, 1986, p. 13-14).

Lauer (1983, p. 13), em algum momento situado entre o Renascimento e o século XVII, constata que ocorreu a separação da porção dominante da plástica do pré-capitalismo histórico das plásticas populares nos países dominados. Esse fato apresenta-se como um corte similar, embora não seja igual àquele que, em tempos anteriores à própria noção de arte, se estabelece na Europa, atribuindo o fato às modificações ocorridas dentro das classes dominantes dos países capitalistas, uma faceta do seu desenvolvimento social, bem como às expansões coloniais e imperialistas desses países que transformaram substancialmente os elementos internos do sistema artístico.

Como o autor afirma, hoje em dia, "[...] é materialmente impossível abarcar num só estudo todos os sistemas de produção plástica do pré-capitalismo (histórico e contemporâneo)", e aqui seria possível complementar afirmando-se que, no mesmo trabalho, também se torna impossível associar um levantamento de todo sistema de produção considerada artística. Em ambos os casos, no máximo, "não passariam de respostas formais a essa outra abstração nominal que é a arte como conceito" (LAUER, 1983, p. 15).

Através das conceituações observadas, torna-se possível verificar o quanto ainda predomina a separação formal entre os conceitos arte e artesanato e, consequentemente, entre o objeto artístico e o objeto artesanal, enquanto inscritos em artes maiores e artes menores. Sem nenhuma intenção reducionista, observa-se prevalecer, na conceituação de arte, os aspectos de "sentimentos transmitidos", "originalidade", "aspecto criativo", assim como conceitos vagos, como "o belo através do conteúdo", "a expressão através da estética", "tudo que existe", enquanto que o conceito de artesanato está mais ligado ao processo produtivo e o de design ao projeto que antecede o desenvolvimento do produto.

Abaixo, na figura 4, *A Criação de Adão,* uma das obras "sacralizadas" de Michelangelo, reconhecidamente classificada como "obra de arte", representa o episódio do Gênesis no qual Deus cria o primeiro homem.

Figura 4: A Criação de Adão de Michelangelo, 1511, Capela Sistina, Vaticano, Itália.

Fonte: Nova História Net (2009).

3. RESULTADOS

Baxter (1998), dentro da metodologia do projeto, aponta uma das etapas como "projeto conceitual" e, em seguida, o "projeto de configuração"; e aqui se acredita que haja aderência às características dessas etapas.

Para Held (1989) análise da produção artística, seja qual for essa produção, torna-se praticamente impossível se não forem observadas as relações de estrutura, do contexto, principalmente o da área econômica – determinante com a superestrutura, quando se trata de capitalismo (HELD, 1989, p. 30).

Como lembra Engels, em carta enviada a Block em 21/09/1890,

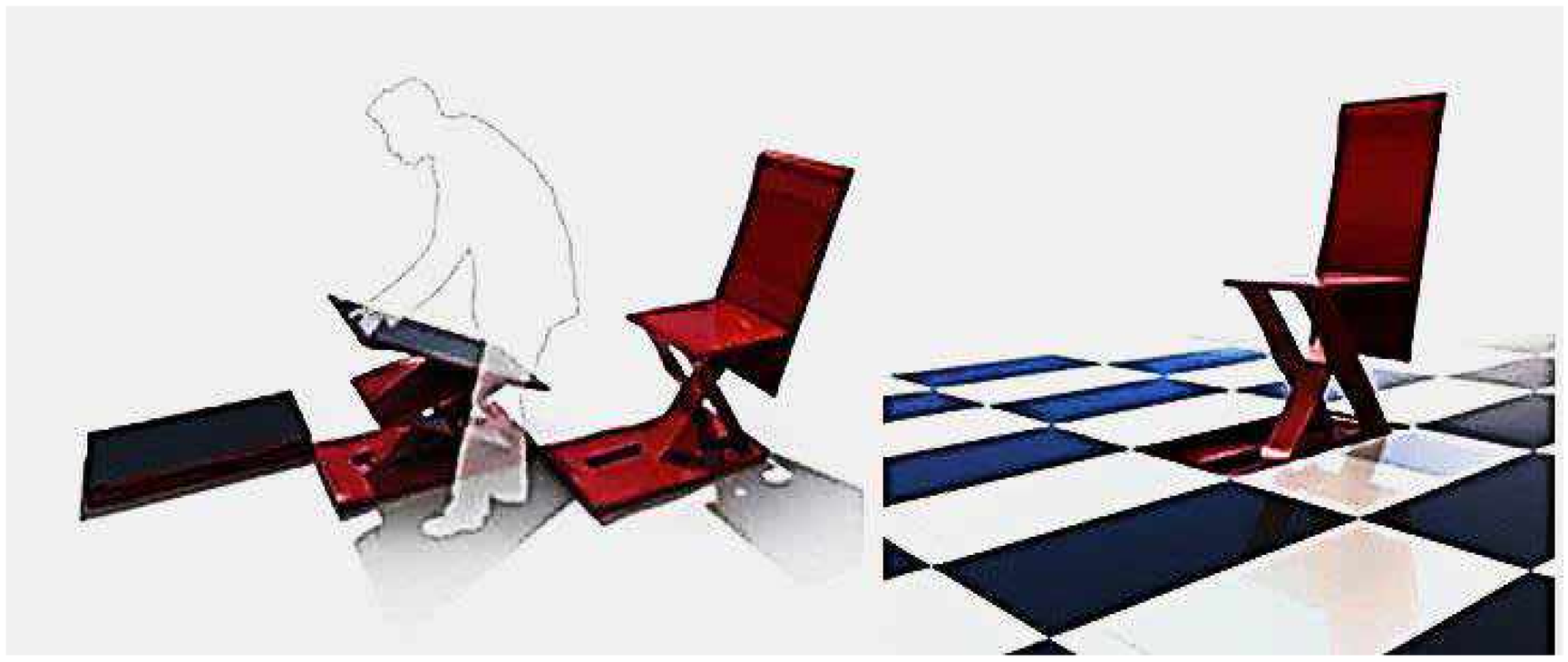
> [...] a determinação da estrutura sobre a superestrutura afirma-se em dois sentidos: em primeiro lugar, as formas de organização da área econômica determinam, em última instância, as formas de organização de outras áreas; em segundo lugar, significa que as relações sociais de produção determinam as representações, sistemas de ideias e imagens na mesma sociedade (BLOCK apud CANCLINI, 1980, p. 21).

Os objetos em geral, nascidos das necessidades de consumo próprio no pré-capitalismo foram trocados predominantemente com base no seu valor de uso. Hoje, com o desaparecimento cada vez mais acelerado desse valor, as peças passam a servir exclusivamente para serem vendidas e começam a ser medidas desse ponto de vista. Dessa forma, o sistema pré-capitalista de produção estabelece ligação com as formas de exploração capitalista e de acumulação industrial (LAUER, 1983, p. 6).

Observando-se o campo de estudo, longe da intenção de homogeneização, a arte e o artesanato compartilham de traços fundamentais comuns, sobretudo se se considerar os aspectos contemporâneos e as formas de produção: o predomínio

da oficina individual, controladora da maior parte do processo de produção. Desse modo, em termos de mercado, seus produtos se encontram com limites no campo da disponibilidade, o que já não acontece com o design. Para Lauer (1983), numa economia predominantemente capitalista, esse tipo de liberdade só gozarão aqueles que exercerem o papel de empresário ou que desempenharem esse papel, estando em situação exterior à parte estritamente produtiva do processo: o estado e os intermediários comerciais (LAUER, 1983, p. 62). A figura 5 é um exemplo de produção de design em série, disponível no mercado:

Figura 5: Proposta de cadeiras dobráveis e desdobráveis.



Fonte: Cartis (2010).

Ainda que se considere a observação de Alfredo Bosi (1986, p. 36) a respeito do “ver do artista”, que é sempre “um transformar, um combinar, um repensar os dados da experiência sensível”, e de Mário de Andrade (1938, p. 12) a respeito do artesão como “aquele que conhece perfeitamente os processos, as exigências do material que vai mover”, embora essa afirmação não possa ser hoje considerada um paradigma, no sistema capitalista, os mecanismos de oferta e procura são os “supremos reguladores do ciclo Produção-Distribuição-Consumo”. Conforme Lauer (1983, p. 70), “particularmente na fase criativa”, em função dessa relação econômica entre a estrutura e a superestrutura, sente-se a identidade coletiva através dos produtos finais, muito semelhantes no aspecto visual, como parte do resultado de sistema de regulação do gosto estético no campo em estudo.

Em relação à preocupação do produtor com a função de seu produto, apresenta-se a afirmação de Chiti (1971) a esse respeito. Embora o autor seja ceramista e desenvolva suas reflexões a respeito da cerâmica, acredita-se que as mesmas possam ser expandidas para objetos, a princípio com características funcionais, sejam com características de arte, de artesanato ou de design:

> [...] na cerâmica atual feita à mão tem desaparecido o caráter funcional das peças. Não se concebe usar para destino doméstico diário uma chaleira que levou vários ou muitos dias de trabalho

> manual. A indústria provê para este uso de objetos de tão baixo preço, e o trabalho manual tem sido tão valorizado, que a cerâmica manual se converteu exclusivamente em artística ou decorativa, ou seja, sua funcionalidade, sem desaparecer totalmente, tem se reduzido ao decorativo ou já se elevou bem ao nível mais alto da atividade humana: o artístico (CHITI, 1971, p. 20-21).

Embora as questões teóricas levantadas a respeito dessas observações possam ser muitas, envolvendo questões nos âmbitos de estética, filosofia, análise dos costumes (orientais e ocidentais, no caso) e sociologia, e sabendo-se que as respostas ultrapassam os limites puramente verificativos do assunto em questão, ainda assim consideram-se relevantes as múltiplas observações e reflexões geradas por este estudo.

Analisando-se as origens da forma na arte, Herbert Read (1981, p. 78) comenta a respeito da evolução dos objetos: "... mas sempre, nalgum ponto de evolução do formato utilitário, a utilidade é superada. A forma é refinada como objetivo em si mesmo, para uma função que já não é rigorosamente utilitária".

Em termos de produção, pode-se afirmar que, na "guerra" da especulação, o que ocorre na maioria dos casos é um verdadeiro "vale-tudo" visual, cuja finalidade precípua é a apreensão do consumidor último, traduzida na maior acumulação de capitais para o produtor – sinônimo de êxito em termos de sociedade capitalista, como aponta Lauer (1983). Ainda, o autor, referindo-se ao comércio de arte e artesanato, traduz bem a ideia: "... é a distribuição dos produtos plásticos pelos despenhadeiros de seus novos destinos na modernidade do capitalismo dependente" (LAUER, 1983, p. 70).

Ainda que se deixe de lado a dramaticidade de Lauer ante as mudanças, observa-se mesmo um mimetismo crescente, justificado pela visão da produção artesanal como mercadoria destinada à distribuição, que tem como fator determinante o consumo, com todas as suas implicações. É a "identidade coletiva", a "pasteurização do gosto", medida, conforme já afirmado, pela especulação econômica.

Em relação a esse aspecto, observa-se o comentário de Chiti (1971) em relação à produção de peças cerâmicas – que as considera localizadas numa espécie de "periferia cultural" –, mas, como no caso anterior, é totalmente possível estender-se a toda produção artística em geral:

> [...] ocorrem, então, inúmeras manifestações e tendências, nascidas ou compartilhadas com a pintura e escultura atuais, correntes dentro das quais o ceramista da arte (sobretudo aquele que se inicia), nem sempre sabe como situar-se, ou instalar-se com coerência. Em muitos casos, nem sequer compreende o sentido da ideologia que há por trás destes movimentos, chegando, então, ao absurdo de muita gente fazer escultura cerâmica desta ou daquela forma porque viu a peça numa exposição ou uma foto numa revista. Isso significa trabalhar por imitação estúpida, sem profundidade, vazia de

> conteúdo ou concepção que fundamentou o movimento com ‘base’ no qual trabalha. Em arte, não é possível trabalhar por imitação ou cópia exterior, fenômeno que se dá em maior escala em nossos países na cerâmica, que constitui uma espécie de ‘periferia cultural’ com relação aos mais avançados da Europa e dos americanos de língua inglesa (CHITI, 1971, p. 11).

Na sequência, o autor ratifica a mesma ideia e afirma que o produtor de arte por vezes não compreende o sentido cultural; ignora o mesmo em quase tudo, e então se adotam apostilas ou símbolos exteriores e superficiais das peças para, assim, atingir uma atualização que é só aparente (CHITI, 1971).

No caso do Brasil, há ainda outro componente a se considerar: o servilismo cultural, tão característico de países de Terceiro Mundo. Em relação a esse tipo de dependência, Santaella (1982) afirma que

> Não há como negar, sem dúvida, para que não se caia em grosseiras mistificações, o nível de debilidade cultural a que ficam reduzidas sociedades que mal tiram o pé do colonialismo para dar o outro passo no terceiro bloco – o dos oprimidos – no mapa do capitalismo internacional que dilacera o globo em exploradores e explorados. O servilismo cultural de sociedades como essas (entre as quais se encontra a nossa, por menor que isso seja ao nosso orgulho nacional) é tão irrefutável, que ignorá-lo ou omitir-se de dizê-lo já fazem parte da própria servidão como contradição não enfrentada (SANTAELLA,1982, p. 49).

Em relação ao design, Eguchi (2012, p. 31) afirma que “só é possível pensar o design a partir da tradição e das possibilidades de combinação que o sistema permite”. Ou seja, só é possível pensar o design dentro de uma cultura projetual, uma vez que a linguagem e seus artifícios, com raízes na coletividade, são as verdadeiras ferramentas utilizadas para a sua criação.

Ainda dentro desse raciocínio, criar inovações no design seria trabalhar nesses limites nos quais novas ideias podem ser produzidas a partir de antigos significados. Assim Eguchi confirma seu raciocínio:

> Não foi isto que a Bauhaus fez com o seu geometrismo após a influência do Construtivismo Soviético e do Neoplasticismo na escola (WICK, 1989)? Ou o que a arquitetura Pós-modernista realizou com os elementos da tradição? Ou ainda o design orgânico dos escandinavos não é uma nova maneira de pensar o projeto, dentro das possibilidades dos materiais, técnicas e repertório visual? Flusser elabora esta teoria em sua obra mais famosa, Filosofia da Caixa Preta (FLUSSER, 2002), onde apresenta a fotografia, metáfora de toda a produção atual, como um jogo que tem por objetivo esgotar suas incontáveis possibilidades (EGUCHI, 2012, p. 31).

Acredita-se que uma boa opção para análise de produtos artísticos, de artesanato e de design seja a de Acha (1978) e a de Lauer (1983), que sugerem a determinação do sentido evolutivo das relações entre a representação e os suportes utilizados a partir da base socioeconômica e ideológica.

"Uma configuração nova da estrutura produtiva rompe as formas anteriores da organização da representação, do suporte material e das relações entre eles", afirma Lauer (1983, p. 122). No caso específico do objeto artístico e do objeto artesanal, em termos de produção, eles rompem as amarras tradicionais do processo. Lentamente, como é característico de todo sistema de produção pré-capitalista, inicia-se uma proposta nova da práxis, determinada pela realidade que se apresenta nos grandes centros urbanos, além de contribuir, direta ou indiretamente, em várias etapas com os objetos de design, como alguns objetos utilitários criados por Romero Britto, que sempre exercia traços alegres, divertidos e cheios de cor, além de usar textura gráfica em suas obras, conforme traz a figura 6, abaixo:

Figura 6: Objetos utilitários criados por Romero Britto.

Fonte: Hoje em dia [20--].

4 CONCLUSÃO

Este trabalho, conforme afirmação inicial, desenvolveu-se a partir da preocupação com os conceitos, ambiguidades, inter-relações e conexões entre arte, artesanato e design e suas respectivas atualizações que envolvem ações, termos técnicos e materiais, a partir das transformações sociais e contextualizações.

Conforme afirma Juan Acha (1978, p. 3), "a arte está muito distante de começar e terminar na produção (o trabalho)". No caso deste estudo, essa afirmação pode estender-se também ao artesanato, observando-se que a produção se torna

apenas um dos pontos de partida para análise do objeto, seja ele considerado arte ou artesanato, uma vez que inclui também demais aspectos, tais como a distribuição e o consumo.

Acha (1978) não entende a distribuição como causa última que determina a produção, porém, em oposição a Acha, para Lauer (1983, p. 70), no caso da plástica do pré-capitalismo e dele oriunda, “a pressão aplica-se efetivamente na distribuição, que é a fase em que são gerados os lucros que legitimam a atividade no sistema capitalista, bem como a fase a partir de que se influi na produção”. Um dos aspectos relevantes à distribuição diz respeito ao local onde as vendas efetivamente ocorrem. Em pequenas oficinas de produção de objetos, por exemplo, há também exposições, em geral anuais, como um procedimento quase que tradicional. Nelas, na maioria das vezes, o que se encontra é o que Chiti (1971, p. 8) chama de “entretenimento com um coquetel pseudoestético, um nível elementar de exibicionismo expositor, ou o barato narcisismo da classe média”.

Há que se considerar, também, o aspecto imitativo da reprodução de objetos. Nesse sentido, Chiti (1971), embora comente em relação à produção de cerâmica, entende ser o mesmo pertinente e relevante, no caso deste estudo, tanto para a arte como para o artesanato:

> [...] furgões de cola sempre ocorreram em arte, porém, nunca tanto como hoje [...] o trabalho baseado em imitação do exterior de cada estilo, porém ignorando as conotações filosóficas existentes por trás [...]. Não se compreende seu sentido cultural, se ignora quase tudo, e, então, se adotam apostilas ou símbolos exteriores e superficiais da coisa para se assim atingir uma atualização que é só aparente. E então se dão incongruências bastante ridículas de que, para citar um caso, certa pessoa de mentalidade super burguesa, conservadora e reacionária se vê fazendo e expondo ‘arte pobre’. [...] Gafes desse tipo se cometem quando se trabalha sem um claro sentido ideológico e filosófico do que se está fazendo, e quando simplesmente repetem o que fazem os outros, porém sem o haver compreendido plenamente (CHITI, 1971, p. 7-8).

Não caberia aqui uma discussão sobre o aspecto erudito e o popular, mas observou-se a reflexão de Canclini (1980, p. 78) a respeito da determinação do artístico em uma produção plástica, ou seja, o aspecto artístico está sujeito a variações, conforme a época, e, dentro delas, as relações que os homens estabelecem com os objetos, não havendo propriedades constantes nem nos objetivos do produtor, nem na obra e muito menos nos hábitos perceptivos dos receptores ao longo da história, ou seja, tudo é mutante.

Em relação ao design, sua origem já surge em meio a várias polêmicas, agravadas ainda mais pelo aspecto de sua função, com discussões que, a princípio,

envolviam tanto a arte como a técnica. Percebe-se, então, que essas discussões parecem evoluir com o passar do tempo e, ao que parece, jamais cessarão.

Concorda-se com Mazza, Ipiranga e Freitas (2007) quando afirmam que, por outro lado, o desenho industrial transita em dois aspectos: o caráter utilitário da técnica e o caráter não utilitário da arte. Ainda, para as autoras, há um forte sinal que marca o design: o seu aspecto projetual. Cardoso afirma que

> [...] historicamente, porém, a passagem de um tipo de fabricação, em que o mesmo indivíduo concebe e executa o artefato, para outro, em que existe uma separação nítida entre projetar e fabricar, constitui um dos marcos fundamentais para a caracterização do design (CARDOSO, apud MAZZA; IPIRANGA; FREITAS, 2007, p. 3).

Segundo Ferreira Gullar (apud SALGADO; FRANCISCATTO, 2014), embora o trabalho artesanal tenha sido visto como atividade inferior desde a Antiguidade, a profunda diferença entre arte e artesanato ocorreu a partir do Renascimento, nas construções das igrejas do final da Idade Média, quando as equipes eram divididas nos canteiros de obras entre artistas (esses com atuação individual) e artesãos.

Os aspectos semântico e simbólico decididos pelo "designer-artista", expressão utilizada por Mazza, Ipiranga e Freitas (2007), serão projetados na qualidade estética que o produto deva expressar. Assim, o interpretativismo, a partir do processo criativo do designer, passa a ser considerado, segundo as autoras, como um dos aspectos mais importantes nas sociedades pós-industriais, já que o referente não é mais o objeto, mas a mensagem. Desse modo, o design assume também uma forma expressiva muito próxima à arte.

Finalmente, após este estudo, comprovou-se, aqui, a hipótese apresentada inicialmente de que há várias interseções, em vários aspectos, entre a arte, o artesanato e o design, e essas interseções só contribuem para a evolução conceitual de cada um dos setores e, ao mesmo tempo, para a interação entre eles.

As relações entre artesanato, arte e design, embora alguns autores entendam que o design não diga respeito à produção artesanal, conceitos mais abrangentes reconhecem a utilização do artesanato como instrumento de expressão do design, destacando o potencial transformador de sua intervenção, além do mesmo ter a capacidade de agregar valor ao objeto. Nesse sentido, Maria Luiza Castro (2009) também observa as questões do desenvolvimento sustentável em seu sentido mais amplo e afirma:

> Esta discussão teórica tem desdobramentos importantes para a aplicação de políticas públicas e metodologias de design em regiões menos industrializadas, uma vez que acompanha tendências sociais emergentes e possibilita uma busca coerente do desenvolvimento sustentável, incluindo não somente a questão ambiental, mas também

> a social e a econômica, tal como preconizado pela Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (CASTRO, 2009, p. 4).

Enfim, como afirma Cardoso (2008, p. 15), "... design, arte e artesanato têm muito em comum e hoje, quando o *design* já atingiu certa maturidade institucional, muitos *designers* começam a perceber o valor de resgatar as antigas relações com o fazer manual".

De qualquer modo, é sempre importante lembrar este interessante comentário de Albert Einstein: "A criatividade é a inteligência se divertindo" (ALVES, 2014, p. 10)[2].

5 REFERÊNCIAS

A RELÍQUIA. Cerâmica. 2005. 1 fotografia colorida. Disponível em: <http://www.areliquia.com.br/artigos%20anteriores/reliquia_julho_2005/ceramica.htm>. Acesso em: 08 abr. 2018.

ACHA, Juan. Las Artes Plasticas como Sistema de Produccion Cultural. Mexico, **Cuadernos Del Centro de Investigacion de Artes Visuales**, 1978.

ALVAREZ, Denise; BARRACCA, Renato. **Introdução à Comunicação e Cartes**. Rj: Ed. SENAC, 1997.

ALVES, Rauni Jandé Roama; NAKANO, Tatiana de Cássia. **Creativity and Intelligence in Children With and Without Developmental Dyslexia**. Paidéia (Ribeirão Preto), Ribeirão Preto, v. 24, n. 59, p. 361-369, Dez. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-863X2014000300361&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 02 fev. 2018.

ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão. Aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal em 1938. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.br/alunos/kurtnavigator/arteartesanato/filos-03-artesao.html>. Acesso em: 07 fev. 2016.

BAXTER, Mike. **Projeto de Produto**. São Paulo: Editora Edgard Blucher Ltda.,1998.

BEZERRA, Charles. **O designer humilde:** Lógica e ética para inovação**.** São Paulo: Edições Rosari, 2008, 89 p.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre Arte.** São Paulo: Editora Ática, 1986.

CAMPOS, Gisela Beluzzo de. A Influência do objeto Industrial na Arte. *In*: **FACES DO DESIGN**. São Paulo: Edições Rosari, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A Socialização da Arte**: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

CARDOSO, Rafael. **Uma Introdução à História do Design**. São Paulo, Editora Edgar Blücher, 2004.

2 Revisão em Língua Portuguesa de Marli Gomes de Araújo, Bacharel em Letras, Mestre em Ciências Humanas pela Universidade de São Paulo, EACH – Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Endereço eletrônico: gomes.mga@hotmail.com.

CARTIS, Adriana. **Cadeiras dobráveis e desdobráveis**. 2010. 1 fotografia colorida. Disponível em: <http://www.blog.adrianascartaris.com.br/2010/04/perolas-do-design-achados-e-blogados.html>. Acesso em: 10 jan. 2018.

CASTRO, Maria Luiza Almeida Cunha de. Entre arte e indústria: o artesanato em suas articulações com o design. **Revista Espaço Acadêmico**, nº. 102, 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/viewFile/7356/4809>. Acesso em: 10 jan. 2013.

CHITI, Jorge Fernández. **Curso Practico de Ceramica**. Buenos Aires: Ediciones Condorhuasi, 1971, v. 1.

EGUCHI, Haroldo Coltri. I**ntencionalidade e indeterminação interpretativa no design de produto**. 2012. 80 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/89734>. Acesso em: 10 set. 2014.

EGUCHI, Haroldo; PINHEIRO, José. Design versus Artesanato: Identidades e Contrastes. *In*: **8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, 2008, São Paulo.

FEGHALI, Marta. Reflexões sobre design artesanal de moda no Brasil. *In*: **Colóquio de Moda**, 2010, São Paulo, Universidade Veiga de Almeida do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/6-Coloquio-de-Moda_2010/71887_Reflexoes_sobre_o_design_artesanal_de_moda_no_Brasil.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2015.

HELD, Maria Silvia Barros de. **Cerâmica urbana**: entre a arte e o artesanato (estudo sobre a cerâmica urbana na cidade de São Paulo). 1989. Tese. (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes-ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/000730052>. Acesso em: 13 abr. 2020.

HOJE EM DIA. **Objetos criados por Romero Britto**. [20--]. Disponível em: <http://www.hojeemdia.com.br/m-blogs/necessaire-1.685/as-gracinhas-da-bancada-1.28959>. Acesso em: 20 fev. 2015.

LAUER, Mirko. **Crítica do Artesanato**. São Paulo: Editora Nobel, 1983.

LÖBACH, Bernd. **Design Industrial – Bases para a configuração dos produtos industriais**. São Paulo: Blücher, 2001.

MAZZA, Adriana Carla A.; IPIRANGA, Ana Sílvia R.; FREITAS, Ana Augusta. **O design, a arte e o artesanato deslocando o centro**. São Paulo: Cadernos EBRAPE, BR, v. 5, no. 4, Dez, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **L´Instant éternel, Paris**: Éditions Denoël, 2000.

MENDONÇA, Eliane. **O útil e a obra de arte em Marx e Heidegger**. Bahia: Griot Revista de Filosofia. 2010, v.2.

MORAES, Dijon De. **Metaprojeto**. O design do design. São Paulo: Blucher, 2010.

MUNARI, Bruno. **Design e Comunicação Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

NOVA HISTÓRIA NET. **Michelangelo**. 2009. 1 fotografia colorida. Disponível em: <http://novahistorianet.blogspot.com.br/2009/01/o-renascimento-cultural.html>. Acesso em: 14 out. 2018.

OGIEN, Ruwen. **La Place du Design dans la conception “juridique” de L’Art in Le Design** : Essais sur dês théories et des pratiques. Paris: Editions de L´Institut Français de La Mode, 2006.

READ, Herbert. **As Origens da Forma na Arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

ROSSI, Dorival Campos; DESIDÉRIO, David Lucas ; SANTOS, Frederico Breslau dos. Design. Desígnio. Desenho. O Mapa das Vizinhanças do Desejo. *In*: **Ensaios em Design: arte, ciência e tecnologia**. Bauru, SP: Canal 6 Editora, 2010.

SALGADO, Mara; FRANCISCATTO, Kety Valéria Simões. **Contraponto entre Arte, Artesanato e Trabalho**: a falsa diferenciação e a atrofia da fantasia. 2014. Minas Gerais: Depto. de Psicologia (DPSIC) e Lab. de Pesquisa e Intervenção Psicossocial (LAPIP) da Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ). Disponível em: <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c43a.pdf>. Acesso em: 20 out. 2015.

SANTAELLA, Lúcia. **Arte & Cultura**: Equívocos do Elitismo. São Paulo, Cortez Editora, UNIMEP, 1982.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2012.

VENTURI, Ana Caroline. **Álbum de figurinhas**. 2015. 1 fotografia. Disponível em: < http://pt.slideshare.net/AnaVenturi/album-de-figurinhas-ana-caroline-venturi>. Acesso em: 12 jan. 2018.

WORDPRESS. **La Fontaine**. 2009. 1 fotografia p & b. Disponível em: <http://biboups.wordpress.com/2009/09/>. Acesso em: 12 jan. 2018.

Data de submissão: 19/02/2021

Data de aprovação: 27/05/2021

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

DOI: 10.5965/25944630522021151

SAIAS MASCULINAS: UM PROJETO INTERDISCIPLINAR POR MEIO DA ARTE, DESIGN, ARTESANATO E MODA

Male skirts: a interdisciplinary project through art, design, handicraft and fashion

Faldas masculinas: um proyecto interdisciplinario a través del arte, diseño, artesanía y moda

Franciele Menegucci[1]
Vanessa Mayumi Io[2]
Marizilda dos Santos Menezes[3]

1 Professora efetiva da Universidade Estadual de Londrina, Doutora em Design- UNESP Bauru. Pertencente ao grupo de pesquisa Linguagem do espaço e da forma. Lattes: http://lattes.cnpq.br/3562841238572855; ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5497-3671; e-mail: franciele_menegucci@yahoo.com.br
2 Professora efetiva do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Passos, Doutoranda em Design UNESP Bauru Pertencente ao grupo de pesquisa Linguagem do espaço e da forma. Lattes: http://lattes.cnpq.br/3918327678766719; ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5664-9368; e-mail: vanessa.mayumi@ifsuldeminas.edu.br
3 Professora efetiva do PPG Design Unesp Bauru, Doutora em Estruturas Ambientais Urbanas – USP. Coordenadora do grupo de pesquisa Linguagem do espaço e da forma. Lattes: http://lattes.cnpq.br/4760173147289270; ORCID: http://orcid.org/0000-0003-4242-0698; e-mail: marizilda.menezes@gmail.com

RESUMO

Esse artigo tem como objetivo relatar e discutir uma atividade interdisciplinar realizada ao longo do primeiro período letivo num Curso Superior em Design de Moda, entre as disciplinas de História da Moda e da Indumentária, Fundamentos e História do Design, Modelagem e Desenho de Moda. Esta prática mobilizou conhecimentos da arte, do artesanato e da moda no desenvolvimento de saias masculinas apresentadas na forma de um desfile. Como resultado, discute-se como a integração de conhecimentos é relevante para os designers em formação para que compreendam o design de forma crítica, reflexiva e integrativa, traduzindo, nos produtos concebidos, os conhecimentos artísticos, artesanais e tecnológicos.

Palavras-chaves: Interdisciplinaridade. Design de moda. Saias masculinas.

Abstract

This article aims to report and discuss an interdisciplinary activity carried out during the first academic period in an undergraduate course in Fashion Design between the disciplines of Fashion History and Clothing, Fundamentals and History of Design, Modeling and Fashion Design. This practice mobilized knowledge of art, crafts and fashion in the development of men's skirts presented in the form of a fashion show. As a result, it is discussed how the integration of knowledge is relevant for designers in training so that they understand design in a critical, reflective and integrative way, translating artistic, craft and technological knowledge into the products designed.

Keywords: *Interdisciplinarity; Fashion design; Men's skirts.*

Resumen

Este artículo tiene como objetivo informar y discutir una actividad interdisciplinar desarrollada durante el primer período académico en un curso de pregrado en Diseño de Moda entre las disciplinas de Historia de la Moda y Confección, Fundamentos e Historia del Diseño, Modelado y Diseño de Moda. Esta práctica movilizó el conocimiento del arte, la artesanía y la moda en la elaboración de faldas masculinas presentadas en forma de desfile de moda. Como resultado, se discute cómo la integración de conocimientos es relevante para los diseñadores en formación para que comprendan el diseño de forma crítica, reflexiva e integradora, traduciendo los conocimientos artísticos, artesanales y tecnológicos en los productos diseñados.

Palabras clave: *interdisciplinariedad. Diseño de moda. Faldas de hombre.*

1 INTRODUÇÃO

A interdisciplinaridade no Curso de Design de Moda do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia - Campus Passos tem sido implementada e aperfeiçoada constantemente, para que os discentes experienciem conteúdos teóricos e práticos de maneira integrada, com melhor aproveitamento do curso, repercutindo nos futuros profissionais que ingressarão no mercado de trabalho.

Assim, a chegada de alunos, muitas vezes inexperientes, torna a interdisciplinaridade um processo impulsionador de conhecimento, propondo a conexão de disciplinas com suas teorias. Este processo é definido por Japiassu (1976) como a troca de conhecimentos entre os especialistas e o grau de integração das disciplinas.

O processo educacional permeado pela interdisciplinaridade é eficiente nas variadas áreas de conhecimento e, no ensino do design, inúmeras pesquisas e autores apontam este caminho como um meio de transpor as características da prática em design ao ensino, por tratar-se de um campo com amplas conexões teóricas, tecnológicas, econômicas e político-sociais, um campo que amplia suas fronteiras constantemente (NAVALON, 2010).

A partir do levantamento bibliográfico acerca da interdisciplinaridade, fundamenta-se o presente estudo de natureza aplicada, tendo-se como procedimento metodológico a pesquisa exploratória, definida por Gil (2002, p.41) como “o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições”, utilizando-se o procedimento técnico de pesquisa bibliográfica para fundamentação da prática pedagógica e, por fim, relatando-se a prática interdisciplinar como ferramenta de ensino a fim de contribuir na construção de eficientes estratégias de ensino-aprendizagem em design de moda.

O resultado deste estudo trouxe proveitos na construção de conhecimentos dos alunos e sua assimilação, pois a integração dos docentes nas orientações das diferentes etapas projetuais originou um produto de moda exibido na sétima edição do evento Passos para a Moda, por meio de um desfile de moda e exposição de suas respectivas ilustrações, suscitando discussões aqui apresentadas sobre os principais objetivos de ensino-aprendizagem alcançados pela interdisciplinaridade.

Destarte, o presente artigo relata e discute uma atividade interdisciplinar realizada ao longo do primeiro período letivo no Curso Superior em Design de Moda realizado no IFSULDEMINAS - Passos, abarcando as disciplinas de História da Moda e da Indumentária I, Fundamentos e História do Design, Modelagem I e Desenho de Moda I, mesclando saberes para a construção de uma saia masculina.

As disciplinas que tratam da história da indumentária e da moda abordam o uso da saia por homens ao longo do tempo. No entanto, no Brasil, ainda são recorrentes episódios de preconceito com relação ao uso deste artefato por homens. Essa associação é reforçada inclusive nas bibliografias tradicionais de modelagem e desenho de moda, nas quais as saias são sempre associadas ao corpo e ao gênero feminino. Vislumbrou-se, na escolha da saia masculina, além do objetivo principal de relacionar as disciplinas citadas anteriormente, pautar a reflexão sobre corpo, gênero e moda, de forma a ampliar a perspectiva dos discentes sobre o assunto.

2 DESENVOLVIMENTO

Para o desenvolvimento do estudo, foi realizado um aprofundamento teórico sobre a interdisciplinaridade e sobre os conteúdos ministrados nas disciplinas, de acordo com suas ementas, com o intuito de elaborar um planejamento para as etapas projetuais da atividade.

O artigo foi estruturado a partir de considerações teóricas sobre a interdisciplinaridade, levantamento e análise das ementas das disciplinas do primeiro período com potencial de integração no projeto, organização e relato da sequência de etapas do projeto, finalizando com a análise qualitativa dos resultados obtidos, tendo em vista os produtos desenvolvidos e a observação sobre os relatos dos discentes envolvidos no projeto.

2.1 INTERDISCIPLINARIDADE: PROJETO INTEGRADO

O Design de Moda se caracteriza como uma prática interdisciplinar, visto que os projetos envolvem aspectos econômicos, sociais, culturais, ambientais, funcionais, estéticos, simbólicos, tecnológicos, de comunicação e de utilização. Desse modo, um recurso utilizado por docentes é a aplicação da interdisciplinaridade, na qual não há uma síntese metodológica e sim uma somatória de diversas metodologias na busca de cooperação entre disciplinas com conexão teórico- metodológica, associadas à ciência neste processo interdisciplinar (PAVIANI, 2008; ROQUETE et al., 2012).

Segundo Santomé (1998, p. 55), “uma disciplina é uma maneira de organizar e delimitar um território de trabalho, de concentrar a pesquisa e as experiências dentro de um determinado ângulo de visão”.

Portanto, para que a interdisciplinaridade ocorra, faz-se necessária a cooperação entre as disciplinas, extinguindo a fragmentação do conhecimento, a qual Teixeira (2007, p. 60) assim define: “[...] a fragmentação excessiva da ciência é uma das causas da desagregação da universidade”.

Tendo-se esses pressupostos como alicerces, constata-se a contribuição de sua aplicação; porém procedimentos burocráticos com definições de horários e disciplinas específicas a serem cumpridas, presentes no projeto pedagógico dos cursos, ainda trazem dificuldades para total implementação desta prática. Por conseguinte, no curso em análise, identificou-se que a fragmentação de disciplinas dificulta a compreensão e a assimilação dos discentes na articulação entre os conteúdos apresentados.

Analisou-se um Curso Superior de Tecnologia em Design de Moda com início de suas atividades no ano de 2016, que apresenta - em seu Projeto Pedagógico de Curso (PPC) - a duração de três anos, com divisão de seis semestres, totalizando 2280 horas em disciplinas.

Posto isso, como alternativa de aplicação da interdisciplinaridade, este estudo propôs um projeto como um facilitador do conhecimento por meio da integração

das disciplinas do primeiro período do curso, podendo ser visualizadas as ementas das disciplinas segmentadas na Figura 1.

Figura 1 - Apresentação das ementas das disciplinas

Fonte: Adaptado de Instituto..., 2019.

Sendo assim, os docentes - respaldados em discussões acerca dos conteúdos ministrados em suas disciplinas - realizaram um planejamento para incorporar ao projeto interdisciplinar, buscando encontrar formas de associar as ementas e os conteúdos-chave que poderiam ser desenvolvidos por meio da ação projetual aqui relatada. Relatam-se, nos tópicos abaixo, os pontos de reflexão para cada disciplina envolvida no projeto desenvolvido nas reuniões pedagógicas.

2.2 HISTÓRIA DA MODA E INDUMENTÁRIA I

A disciplina de História da Moda e da Indumentária I, conforme apresentado previamente, traz conteúdos da indumentária como fenômeno social, analisando as transformações histórico-culturais para a compreensão das mudanças do vestuário, reconhecendo as diferentes silhuetas apresentadas em diferentes períodos.

Foi relatada pela docente a importância de se abordar na disciplina uma análise aprofundada da silhueta, da forma e das modelagens em cada período estudado, unindo a observação de imagens históricas à prática de modelagem. Outrossim, foi ressaltada a necessidade de se compreender a moda feminina e a masculina e suas transformações no tempo e contexto atual, em que o contemporâneo traz releituras de acontecimentos passados, como exemplo, a saia masculina.

Laver (1989) discorre sobre a divisão entre saias e calças associadas ao masculino e ao feminino, contestando tal afirmação e declarando a utilização de saias por gregos e romanos desde a Antiguidade. Muitas vezes, a maior parte das referências de saias masculinas é mencionada pela utilização dos *kilts*, inicialmente um tecido utilizado como roupa e cobertor, tornando-se saias a partir do século XVII. Posteriormente, nos anos 80, Jean Paul Gaultier criou sua primeira coleção masculina, explorando os limites do gênero por meio da androginia e, ainda em 2007, o estilista reinventou a apresentação da saia masculina curta transpassada e prateada em estilo egípcio, apresentada na coleção primavera/verão 2008 (BLACKMAN, 2014).

2.3 FUNDAMENTOS E HISTÓRIA DO DESIGN

A disciplina de Fundamentos e História do Design abarca, em seu conteúdo, a metodologia de design aplicada a produtos de moda, reconhecendo aspectos históricos e conceituais do design. Logo, a abordagem de autores como Baxter (1998), Lobach (2001), Munari (2015), Lobach (2001), Burdek (2010) e Sanches (2017) fundamentam a introdução em metodologias de design com ferramentas de implementação de inovação com instrumentos projetuais e sequências metodológicas no desenvolvimento de um produto de moda. Além disso, Sanches (2016) faz apontamentos sobre a importância de se ter uma visão panorâmica e integradora no desenvolvimento de um produto de moda, buscando teorias que contemplem “estratégias holísticas, integrantes” e que aproveitem as “premissas de pensamentos visuais e pesquisa” (SANCHES, 2016, p.81).

Nas primeiras semanas de aula, o docente responsável trata dos períodos históricos, aspectos técnicos e compositivos e características de filmes em que atuaram os artistas Paul Jackson Pollock, Jean-Michel Basquiat e Modigliani, ministrando as aulas em formato expositivo. Apoiando-se nos conteúdos ministrados, os alunos executam experiências baseadas nos artistas, ao passo que compreendem as relações entre a Arte, o Design e a Moda.

Tais experiências partem da experimentação livre de técnicas e estilos dos artistas, em papel e tinta, pois são transpostos para produtos do design gráfico, na forma de encadernados (Figura 2). Neste projeto, as experiências também foram passadas aos produtos têxteis e vestuário, no caso, as saias masculinas.

Figura 2 - Produtos encadernados artesanalmente a partir das obras e técnicas de Pollock e Basquiat

Fonte: Acervo pessoal a partir de trabalho conduzido pelo professor Wendell Lopes de Azevedo Braúlio.

As obras desses artistas contribuem para conduzir as atividades projetuais na busca de soluções de problemas, de modo a extrair as diretrizes para a condução da atividade presente na disciplina.

2.4 MODELAGEM I

No curso mencionado, as disciplinas de modelagem são distribuídas ao longo dos seis semestres, desde a introdução de conceitos básicos até a modelagem avançada, do manual ao digital. Assim, a disciplina de Modelagem I atua de forma introdutória aos conhecimentos de modelagem, ergonomia, antropometria e movimento.

Uma importante contribuição deste projeto pode ser apontada por Kohler (2001), pelo fato de ele atentar para as análises comparativas de peças de vestuário, indicando diferenças das estaturas dos povos atuais aos do passado, sendo necessária a integração de conteúdos com a história para a compreensão da forma e do desenvolvimento de modelagens ao longo dos tempos. Nesse sentido, faz-se necessário que o discente compreenda contextos históricos para analisar, de forma crítica, a construção de modelagens de acordo com estudos antropométricos e ergonômicos presentes na atualidade.

A compreensão do corpo por meio de desenhos de moda e sua tridimensionalização na modelagem do vestuário facilita a compreensão do aluno frente aos movimentos, proporções do corpo humano e na realização do traçado dos diagramas-base em modelagem do vestuário.

Concernente à modelagem masculina, a teoria é pouco abordada no que diz respeito a construções de saias. Duarte (2008), Aldrich (2014), Nobrega (2014), Rosa (2008) e Berg (2019) não contemplam, em suas bibliografias, traçados de saia para o público masculino, sendo utilizada a técnica de modelagem tridimensional, isto é, moldada no corpo masculino para a atividade proposta.

2.5 DESENHO DE MODA I

A temática da representação gráfica do vestuário está presente nos quatro primeiros semestres do curso, iniciando com as técnicas fundamentais de desenho, passando ao desenho planificado do vestuário e às ilustrações manuais, em técnicas mistas e digitais. Nos semestres finais, os conhecimentos são aplicados em projetos individuais de desenvolvimento de marcas e coleções.

A disciplina Desenho de Moda I encontra-se no primeiro período do curso e tem como objetivo desenvolver junto aos discentes a sensibilidade do olhar para o desenho, o manuseio dos materiais, o conhecimento de diferentes técnicas e os princípios básicos do desenho de moda feminino e masculino quanto entendimento das proporções corporais em harmonia com as silhuetas e formas do vestuário (HATADANI; MENEZES, 2011).

Uma observação recorrente nesta disciplina é a ansiedade dos discentes por realizar ilustrações que podem ser materializadas em produtos, e o trabalho interdisciplinar - que culmina na proposição de um produto a ser desfilado e exibido -funciona como um motivador da aprendizagem.

3 PROJETO INTERDISCIPLINAR

Por meio da associação das disciplinas citadas, os docentes buscaram pontos de convergência que pudessem se transformar em um projeto integrador interdisciplinar. O corpo masculino é abordado tanto na disciplina de Modelagem I como em Desenho de Moda I, sendo esta uma das definições iniciais para o andamento da pesquisa.

A temática foi selecionada a partir de estudos sobre composição trabalhados na disciplina de Fundamentos e História do Design, culminando em dois artistas norteadores para o projeto: Jackson Pollock (1912-1956) e Jean Basquiat (1960-1988), de maneira a pensar sobre o uso das cores, da textura, das linhas e dos materiais. A construção da saia masculina teve aporte teórico na disciplina de História da Moda e da Indumentária I, em fusão com Modelagem I e Desenho de Moda I.

Na Figura 3, demonstra-se o artista Jackson Pollock executando a técnica de gotejamento trabalhada com os alunos. Tão (2021, p. 53) explica que essa técnica “consiste em pingar e deixar escorrer tinta e/ou gotas de tinta sobre uma tela estendida no chão, na qual Pollock girava à volta, engajando-se ativamente na pintura - o movimento, ritmo, cadência, corpo e gesto”.

Figura 3 - Jackson Pollock aplicando a técnica de gotejamento

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jackson_Pollock_pintura.jpg

Na Figura 4, o artista Jean Basquiat posa em seu estúdio junto à sua produção identificada como neo-expressionista com influência da arte urbana. Suas obras refletem dinamismo, agilidade, bidimensionalidade e gestualidade, que misturam colagem, textos e símbolos (ALVES, 2018).

Figura 4 - Jean Basquiat em seu estúdio em Nova Iorque

Fonte: https://www.nytimes.com/2015/03/05/t-magazine/jean-michel-basquiat-notebooks.html.

Os docentes conduziram o projeto em três etapas: 1. Embasamento teórico acerca de saias masculinas; 2. Estudo das formas, cores, texturas e volumes para o desenvolvimento da modelagem e, por fim, 3. Ilustração do produto mediante a técnica de observação, consoante apresentado no Quadro 1.

Quadro 1 – Etapas do desenvolvimento da saia masculina

ETAPA	DESENVOLVIMENTO
ETAPA 1: Embasamento teórico e pesquisa visual realizado na disciplina de Fundamentos e história do design e História da moda e da indumentária I.	-Compreensão histórica acerca de saias masculinas. -Estudos e discussões orais acerca de Jackson Pollock e Jean Michel Basquiat, com materiais disponíveis em repositórios públicos, livros, entrevistas e documentários. - Projeção dos filmes: Basquiat - Traços de Uma Vida (1996) e Pollock (2001), no qual são abordadas as trajetórias da vida dos artistas e de suas carreiras. - Pesquisa visual e desenvolvimento de superfície relativo aos artistas por meio de painéis, utilizando-se os dois lados de um papel com as dimensões de 96x66mm com interação com os processos de representação gráfica dos artistas ou suas obras.
ETAPA 2: Estudo da forma/modelagem realizado na disciplina de Modelagem I	- Estudo da forma do corpo masculino com utilização do manequim masculino draft, tamanho 40 com medidas de 98 cm de tórax, 78 cm de cintura, 80 cm de cintura baixa e 94 cm de quadril. - Técnica de crepagem para construção da modelagem base da saia masculina, utilizando-se fita crepe de 5 cm . - Matéria-prima base para construção: Algodão cru - Inserção de recortes e volumes na construção da saia. - Desenvolvimento de superfície têxtil. - Construção do produto final por meio da técnica de grampear.
ETAPA 3: Ilustração da saia finalizada, realizada na disciplina de Desenho de Moda I	- Desenho de moda do corpo masculino. - Desenho do produto.

Fonte: Elaborado pelos autores.

A atividade foi realizada em dupla, e a turma foi dividida para o direcionamento da temática proposta, sendo um grupo a apresentar o produto baseado em Pollock e outro grupo, em Basquiat.

A proposição das formas e superfícies deveria ter como referência a estética dos artistas mencionados e - conscientes da relevância de incentivar processos experimentais e criativos - os alunos foram desafiados a manipular a cor e a textura do algodão cru por meio de técnicas de tingimento, pintura, estamparia, bordados, aplicações e outras, de forma que, ainda que todos trabalhassem com a base de algodão cru, nenhum resultado seria igual ao outro. Na Figura 5, apresenta-se uma superfície desenvolvida pelos discentes a partir da técnica de gotejamento de Jackson Pollok, utilizando-se tintas e amarração de fios.

Figura 5 - Resultado de uma das superfícies criadas a partir da técnica de Pollock

Fonte: Acervo pessoal a partir da criação das alunas Greiciele Lima Silva e Débora Pavanelo.

Esse experimento demonstra aos alunos que os materiais básicos e acessíveis podem ser beneficiados manualmente, adquirindo características de inovação, diferenciação e criatividade. Um dos objetivos é despertar a atenção para o fato de que o projeto do vestuário engloba o projeto das características dos materiais a serem utilizados.

Como os materiais foram trabalhados em sala de aula, de forma coletiva e dialogada, os alunos e docentes puderam compartilhar experiências sobre materiais, técnicas e processos utilizados nos tecidos, ampliando a aprendizagem do grupo.

Dado que os discentes ingressantes muitas vezes adentram o curso com pouco conhecimento em modelagem do vestuário, a proposta da construção da saia teve como apoio a aplicação da técnica de crepagem, concebida por Jum Nakao, na qual o modelista envolve o manequim com fita crepe e desenha o modelo desejado. Ainda, os discentes são orientados sobre a possibilidade de inserção de recortes e volumes na sua construção, durante o processo criativo, para futura inserção na etapa de planificação da modelagem.

No primeiro período, os alunos não têm a disciplina de costura, portanto, para a construção do produto, foi utilizado o recurso de junção do tecido, com base na técnica de grampear, ilustrada na Figura 6, na qual a experimentação foi costurada com o recurso do grampeador de forma aberta, assemelhando-se ao alinhavo e possibilitando desmanchar com facilidade. Para a junção final, o grampeador foi utilizado de modo fechado, simulando a costura reta da máquina de costura.

Figura 6 - Técnica de grampear

Fonte: Acervo pessoal das autoras a partir dos trabalhos dos alunos Nassanam P. izidora e Pamela da Cruz Faria

Após o processo de modelagem, manipulação têxtil e fechamento por meio de grampeador, os alunos passaram para a etapa de ilustrar o croqui de moda e representar o produto de forma planificada, ambos em técnicas manuais. Nesse processo, no qual o desenho é feito após a peça elaborada, os discentes têm a oportunidade de analisar o produto de maneira detalhada, refletindo sobre formas,

proporções e acabamentos. Nas Figuras 7 e 8, apresentam-se exemplos do produto desenvolvido e a prancha A3 ilustrada.

Figura 7 - Produto e ilustração finalizados

Fonte: Acervo pessoal das autoras a partir da criação dos alunos Matheus Alves Prattes e Maísa Diniz

Figura 8 - Produto e ilustração finalizados

Fonte: Acervo pessoal das autoras a partir da criação dos alunos João Victor e Isadora Oliveira.

Desenvolver a educação do olhar e do comunicar é uma das funções das disciplinas que trabalham com a representação gráfica. Hatadani e Mezenes (2011, p. 71) salientam, com relação ao desenho, que “[...] o designer precisa tanto comunicar as

ideias que ainda estão em sua mente, quanto representar aquilo que já foi projetado". E a isso é que se propôs esse resultado, em cujo desenho se ilustra um produto finalizado, informando suas características subjetivas como estilo, comportamento, tendências estéticas e socioculturais inerentes.

4 RESULTADOS E DISCUSSÕES

A realização deste projeto interdisciplinar acionou os campos da arte, da história, do design e da moda, permeados pelas técnicas manuais e experimentais, principalmente quanto às manipulações têxteis e à materialização do produto. Tais práticas reafirmam o design como um aglutinador de conhecimentos e de disciplinas no âmbito da semântica e dos processos criativos e técnicos (MARGOLIN, 2000).

Este tipo de prática pedagógica compactua com importantes aspectos da educação em design para a contemporaneidade, de modo que impulsiona a valorização de "[...] fatores estéticos, isto é, relativos à sensibilidade, à emoção e ao sentimento" (MORAES, 2010, p. 82), ao propor uma formação aos designers que impulsione a experimentação. O designer em formação habitua-se a compreender a sua função de integrar os processos intuitivos e inspiracionais provenientes da arte, com os processos científicos, tecnológicos e mercadológicos.

Ashby e Jonhson (2011) ressaltam a importância de desenvolver nos designers a percepção sobre a integração entre os elementos artísticos e científicos, principalmente quanto à aplicação dos materiais.

Na Figura 9, observa-se a integração que os designers em formação propuseram, ao mesclar técnicas artesanais como o tingimento (azul), o stencil (dourado) e a incorporação de leds no produto.

Figura 9 - Produto desenvolvido com manipulação artesanal e incorporação de tecnologia

Fonte: Acervo pessoal das autoras a partir da criação dos alunos Nassanam P. Izidoro e Pamela da Cruz Faria.

Uma das funções importantes deste tipo de trabalho com os discentes é desenvolver a percepção sobre o potencial inovador despertado pela junção do manual com as tecnologias digitais, mormente dos tratamentos de materiais e superfícies. As características dos materiais e de suas superfícies são indispensáveis para atender aos usuários que buscam sinergia sensorial, em que a interação, a experiência e a imersão destacam-se como elementos primordiais.

A Figura 10 apresenta três diferentes resultados obtidos no projeto interdisciplinar, nos quais é perceptível as diferentes interpretações de formas e usos de recursos construtivos de modelagem, sendo possível observar a assimetria, a inserção de volumes e os recortes presentes em todas as saias e a estruturação, por meio de arame flexível exposto na terceira saia.

Figura 10 - Outros resultados obtidos na realização do projeto

Fonte: Acervo pessoal das autoras a partir dos trabalhos dos alunos Arielma Luceano de Jesus Silva e Eunice Rosa Felicio Reis (à esqueda), Greiciele Lima Silva e Débora Pavanelo (centro) e Luís Otávio Faria Gonçalves e Paulo Sergio Fernandes Junior (à direita).

Portanto, a prática culminou na integração de saberes de forma teórica e prática, contribuindo para a formação dos alunos do curso como designers de moda.

5 CONCLUSÃO

A interdisciplinaridade como prática didático-pedagógica traz em sua característica a constante inovação, atendendo aspectos econômicos, culturais, sociais e comportamentais, com vista a atender as diversificadas demandas das turmas ingressantes. Assim, este processo tem características cíclicas, a partir das quais os docentes analisam as vivências realizadas a fim de lapidar as etapas do processo de

ensino-aprendizagem.

Levando-se em conta as reflexões traçadas nos resultados e nas discussões, em consonância com a literatura, entende-se que o projeto interdisciplinar desencadeou nos envolvidos a capacidade de compreender os conceitos teóricos das disciplinas numa perspectiva crítica, reflexiva e associativa, ou seja, constitui-se a práxis, de maneira que teoria e prática foram unificadas na transformação da realidade existente.

A prática do Design - na qual o designer tem a função de traduzir, nos produtos concebidos, os conhecimentos artísticos, artesanais e tecnológicos - passa a ser observada pelos discentes como processual e relacional. A relevância não se encontra em saber diferenciar a arte, a moda, o artesanato e o design, mas em saber articular esses diferentes campos, que se conectam e se influenciam mutuamente.

Esta prática possibilitou aos discentes maior absorção do conteúdo, compreensão da importância da conexão do ensino teórico com o ensino prático no design de moda, além de ter tido como desdobramento a inserção da saia na construção de bases masculinas na disciplina de modelagem do vestuário, contribuindo para as discussões sobre interpretação da forma, por intermédio de análises de diferenças corporais feminina adulta, masculina adulta e infantil, na concepção da saia.

Aqui foram apresentadas e discutidas algumas questões da interdisciplinaridade analisadas até o presente momento. Ainda, a prática está em constante aperfeiçoamento, podendo ser repetida e reavaliada constantemente. Mesmo assim, é possível identificar, por meio deste estudo, possibilidades interdisciplinares futuras em outros períodos, utilizando-se da mesma estratégia metodológica na aplicação dos conteúdos didático-pedagógicos de cada turma.

Ademais, o relato de experiência aqui apresentado traz estratégias didático-pedagógicas vivenciadas que possibilitam compartilhar e ampliar discussões acerca do processo, almejando práticas mais significativas e eficazes no ensino em cursos superiores em design de moda[4].

REFERÊNCIAS

ALVES, M. C. **A radiação Basquiat**. **Cienc. Cult**., São Paulo, v. 70, n. 2, p. 64-65, abr. 2018 .

ASHBY, M.; JOHNSON, K. **Materiais e design**: arte e ciência da seleção de materiais no design de produto. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

BLACKMAN, C. **100 Anos de Moda Masculina**. São Paulo: Publifolha, 2014.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

HATADANI, P. S.; MENEZES, M. S.. **O Desenho como Ferramenta Projetual no Design de Moda**. **Projética**, Londrina, v. 1, n. 1, p. 69-81, jun. 2011. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/134673/ISSN2236-2207-2011-02-01-69-81.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 26 fev. 2021.

4 Marília Achete Junqueira Garcia - mestre em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos (2007) - marilia.achete@yahoo.com.br

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO SUL DE MINAS GERAIS (Org.). **Projeto pedagógico do curso de tecnologia em design de moda.** 2019. Disponível em: https://portal.pas.ifsuldeminas.edu.br/images/images/1_Campus_Passos/2019/Imagens/PPC_37-2019_com_resolu%C3%A7%C3%A3o.pdf . Acesso em: 27 dez. 2020.

JAPIASSU, H. **Interdisciplinaridade e Patologia do Saber**. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1976.

KOHLER, Carl. **História do vestuário.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LAVER, J. PROBERT, C. **A roupa e a moda** uma história concisa. Trad. Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MARGOLIN, V. *Building a design research community*. In: PIZZOCARO, S.; ARRUDA, A.;MORAES, D. (org.) **Design Plus Research**: Proceedings, May 18-20, Milan: Politecnicodi Milano, 2000.

MORAES, D. **Metaprojeto**: o design do design. São Paulo: Blucher, 2010.

NAVALON, E. Projetos Interdisciplinares no ensino de Design de Moda. In: COLÓQUIO DE MODA, 6., 2010, São Paulo. **Anais [...] .** São Paulo: Abepem, 2010. p. 1-11.

PAVIANI, J. **Interdisciplinaridade**: conceitos e distinções. 2. ed. Caxias do Sul, RS: Educs, 2008.

ROQUETE, F. F. et al (ed.). **Multidisciplinariedade, Interdisciplinaridade e transdisciplinaridade**: em busca de diálogo entre saberes no campo da saúde coletiva. Revista de Enfermagem do Centro Oeste Mineiro, Centro Oeste Mineiro, v. 2, n. 3, p. 463-474, set. 2012. Anual. Disponível em: http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/recom/article/view/245/361. Acesso em: 27 dez. 2020.

SANTOMÉ, J. T. **Globalização e interdisciplinaridade** - O currículo integrado. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda, 1998.

TÃO, S. I. S. F. **ARTE LABIRÍNTICA E POÉTICA DO CAOS**: à volta do caos ordenado em Jackson Pollock. 2012. 132 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Psicologia, Psicologia Clínica, Instituto Universitário (Ispa), Lisboa, 2012.

TEIXEIRA, E. F. B.. **Emergência da Inter e da Transdisciplinaridade na Universidade**. In: AUDY, Jorge Luis Nicolas; MOROSINI, Marília Costa (Orgs.). Inovação e interdisciplinaridade na universidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

Data de submissão: 28/02/2021

Data de aprovação: 01/05/2021

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

DOI: 10.5965/25944630522021167

ESTAMPARIA DIGITAL: RELAÇÕES ENTRE TECNOLOGIA, DESENHO E SUPERFÍCIE TÊXTIL[1]

Digital printing: relations between technology, drawing and textile surface

Stampa digitale: rapporto tra tecnologia, design e superficie tessile

Regina Aparecida Sanches[2]
Cláudia Regina Garcia Vicentini [3]
Suzana Avelar [4]
Rejane de Oliveira Souza[5]

1 “O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) - Brasil - Código de Financiamento 001”

2 Graduação em Engenharia Mecânica Têxtil pela Faculdade de Engenharia Industrial. Mestrado e Doutorado em Engenharia Mecânica pela Universidade Estadual de Campinas. Pós-doutorado em Design pela Universidade de Lisboa. Livre docente pela Universidade de São Paulo. Docente dos Cursos de graduação e pós-graduação em Têxtil e Moda da Universidade de São Paulo. Professora visitante da Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli” (Itália), Universidade de Lisboa (Portugal) e Instituto Politécnico de Castelo Branco (Portugal). Lattes: http://lattes.cnpq.br/5363947733511902. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-2489-8540. E-mail: regina.sanches@usp.br

3 Graduação em Engenharia Têxtil pela Faculdade de Engenharia Industrial. Mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e doutorado em Engenharia Mecânica pela Universidade Estadual de Campinas. Docente dos Cursos de graduação e pós-graduação em Têxtil e Moda da Universidade de São Paulo. Lattes: http://lattes.cnpq.br/9606500622271822. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-5059-4271. E-mail: claudiagarcia@usp.br

4 Graduação em Desenho de Moda pela Faculdade Santa Marcelina. Mestrado e Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Docente dos Cursos de graduação e pós-graduação em Têxtil e Moda da Universidade de São Paulo. Lattes: http://lattes.cnpq.br/0112830078679808. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-0831-9652. E-mail: suzana.avelar@usp.br

5 Graduação em Desenho Industrial pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” e Pós-graduação Lato Sensu em Estética e Gestão de Moda pela Universidade de São Paulo. Mestranda em Têxtil e Moda pela Universidade de São Paulo. Lattes: http://lattes.cnpq.br/4285932455114520. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-1378-5498. E-mail: rejanesouza@usp.br

RESUMO

O resultado da reprodução de imagens na impressão têxtil é muitas vezes influenciado por instrumentos e técnicas utilizados no seu processo produtivo. Por meio de pesquisa bibliográfica e testes de impressão, foram coletadas informações sobre as tecnologias utilizadas na estamparia digital, com o objetivo de analisar a influência desse processo na impressão e na reprodução de imagens sobre diferentes substratos têxteis e compreender os fatores relevantes desse processo. Foram selecionados no mercado tecidos planos de várias padronagens, de composição 100% algodão e 100% poliéster, e tecido de meia malha de composição 100% poliéster, impressos a partir de um único arquivo com diferentes imagens. As imagens foram impressas em três resoluções: 300, 150 e 72 PPI. As imagens com 150 PPI foram excluídas deste artigo por não apresentarem diferenças significativas quando comparadas às demais. Os resultados experimentais mostram que existem diferenças entre as características estudadas nas imagens com resolução de 300 PPI e 72 PPI, e permitem organizar um conjunto de informações práticas referentes à tecnologia de impressão digital em substratos têxteis.

Palavras-chaves: estamparia digital; desenho; design de superfície.

Abstract

Instruments and techniques used in the Textile printing process often influence the result of image reproduction. Information on the different types of digital textile printing technologies was collected through bibliographic research as well as on printed samples. For the purpose of analyzing how digital textile printing influences image reproduction, this study presents different samples with different fabrics to understand those relevant factors. 100% cotton and 100% polyester plain weave fabrics with different patterns and 100% polyester jersey were selected in the retail market for printing tests with a single file containing several images. The images were printed at three resolutions: 300, 150 and 72 PPI. The 150 PPI images were excluded from this article, as they did not have significant differences compared to the others. The experimental results show that there are differences between the characteristics studied in the images with a resolution of 300 PPI and 72 PPI, which allows a set of practical information regarding digital printing technology on textile substrates to be organized.

***Keywords**: digital printing; drawing; surface design.*

Riassunto

Il risultato della riproduzione di immagini nella stampa tessile è spesso influenzato dagli strumenti e dalle tecniche utilizzate nel processo produttivo. Attraverso ricerche bibliografiche e prove di stampa sono state raccolte informazioni sulle tecnologie utilizzate nella stampa digitale, con l'obiettivo di analizzare l'influenza di questo processo sulla stampa e riproduzione delle immagini sui diversi substrati tessili e di comprendere i fattori rilevanti di questo processo. Sono state selezionate sul mercato stoffe a tessitura piana di vari modelli, 100% cotone e 100% poliestere, e una stoffa a maglia 100% poliestere, stampate da un unico file con immagini diverse. Le immagini sono state stampate a tre risoluzioni: 300, 150 e 72 PPI. Le immagini a 150 PPI sono state escluse da questo lavoro perché non presentavano differenze significative rispetto alle altre. I risultati sperimentali mostrano che ci sono differenze tra le caratteristiche studiate nelle immagini con una risoluzione a 300 PPI e quelle a 72 PPI e che ciò consente di organizzare una serie di informazioni pratiche riguardanti la tecnologia di stampa digitale su substrati tessili.

***Parole chiave:** stampa digitale; disegno; design di superficie.*

1 INTRODUÇÃO

Os meios de produção de uma imagem podem alterar seus elementos gráficos, sua estética e consequentemente sua percepção, podendo até mudar completamente o seu significado. Diversos processos empregados na estamparia têxtil dão características únicas aos motivos estampados, por exemplo a serigrafia, ícone da Arte Pop americana, ou o *batik*, reconhecido como tradicional da Indonésia.

Nos processos atuais, a estamparia digital vem se destacando por sua capacidade de reprodução de imagens. Para Neira (2012, p. 62), “Isso possibilitou, de certa forma, a ilusão de ‘tudo é possível’ em termos de criação para a estamparia têxtil, já que muitas das limitações expressivas deixaram de existir.” Para Ferreira (2015, p. 12), “Ao contrário do que é informado comercialmente, a impressão digital não é uma atividade simples e não está isenta, por exemplo, de uma curva de aprendizado complexa.” Observa-se que seu êxito depende não só da tecnologia e de fatores produtivos relacionados ao processo, mas também do entendimento e do trabalho técnico-criativo relacionados à adequação da imagem a esse processo.

Com a tecnologia de impressão digital, as etapas de produção foram reduzidas, promovendo um novo fluxo de trabalho com economia de tempo, espaço e recursos naturais. No entanto, a reprodução de imagens digitais ainda é influenciada pela capacidade e habilidade dos envolvidos, desenhistas ou técnicos de impressão, em concebê-las ou adequá-las ao processo produtivo. Outro exemplo são as variações que as cores de uma imagem sofrem em suas três dimensões (matiz, saturação e brilho), devido à composição, estrutura e cor do tecido, fatores mais complexos de serem relacionados ao processo de criação e impressão da imagem (SOUZA, 2016).

Sob essa problemática o estudo da estamparia se faz importante para o entendimento não só da estética dos motivos estampados, mas também da influência que os processos produtivos podem exercer sobre ele. À medida que o mercado se digitaliza, novos produtos e modelos de negócios são criados, e nesse cenário o designer tem papel fundamental em esclarecer e interligar as etapas de projeto, criação e produção, para melhor aproveitamento de recursos e otimização do processo.

O objetivo deste artigo é analisar o resultado da aplicação de diferentes tipos de imagens (fotográficas ou desenhadas), com o uso da tecnologia de impressão digital sobre substratos têxteis de diferentes composições e estruturas. Busca-se também compreender as transformações que a imagem pode sofrer, a partir de sua matriz digital, no processo de impressão digital em tecidos de algodão e poliéster, e observar se existem diferenças significativas no resultado final da reprodução da imagem entre as diferentes estruturas de tecidos.

Conforme Chataignier (2006, p. 81): “[...] a finalidade da verdadeira estamparia é a de tornar o tecido mais atraente e chamar a atenção de um possível usuário [...]”. Levando em consideração esse aspecto visual de diferenciação que a estamparia promove e as diversas possibilidades de aplicação da tecnologia de impressão digital, traz-se a reflexão sobre esse contexto que envolve criatividade e

fatores produtivos. Entretanto, este estudo não faz juízo de valor estético ou artístico das imagens e atém-se à avaliação visual de aspectos técnicos.

Com esse propósito, realizou-se um levantamento bibliográfico acerca dos fatores técnicos relacionados ao processo de impressão digital em têxteis que pudessem influenciar o resultado da reprodução de imagens. Com o intuito de complementar o estudo, também foram realizados testes de impressão que pudessem exemplificar e auxiliar o entendimento desse processo.

2 INDÚSTRIA TÊXTIL

Conhecer o substrato têxtil é fundamental para o desenvolvimento de produtos estampados. A fibra, o fio e a maneira como foram obtidos, processados e tecidos estão inter-relacionados na cadeia produtiva têxtil, que é organizada à medida que os substratos têxteis são formados e valores são agregados, até se chegar ao produto final. Todos os processos, incluindo o de estamparia, são determinados de acordo com o tipo de fibra utilizada e do produto final desejado.

Dentre as diversas matérias-primas usadas na fabricação de tecidos, o algodão e o poliéster são as principais fibras utilizadas. Segundo a Associação Brasileira da Indústria Têxtil e de Confecção (2019), o consumo industrial de fibras e filamentos em 2018 no Brasil chegou a 720 mil toneladas de algodão e 547 mil toneladas de poliéster, e o número de peças fabricadas pelas confecções brasileiras chega a 9,4 bilhões, incluindo cama, mesa e banho.

O algodão é a fibra natural que tem maior aplicação, tanto no vestuário quanto no uso industrial, e dentre suas características técnicas podem-se destacar baixo brilho e boa afinidade para corantes. Já o poliéster é a fibra sintética mais utilizada, de fácil controle no seu processo de fabricação, com diversas configurações de suas características técnicas, permitindo variedade em termos de qualidade e constância na regularidade. As propriedades das fibras ou dos filamentos irão determinar as funcionalidades e o design do artigo. A aparência visual do fio está relacionada à camada periférica da fibra e ao processo de fiação (em fibras curtas e descontínuas) ou extrusão (em fibras longas e contínuas) (SOUZA, 2016). Esse conjunto de funcionalidades irá determinar se o fio será liso, áspero, compacto, macio, duro, fino, grosso etc. e, consequentemente, o aspecto do produto final.

Em seguida, tem-se a estrutura do substrato têxtil. Suas principais formas de fabricação são por meio da tecelagem e da malharia, que contribuem para sua aparência, textura, adequação ao uso final, desempenho e custo. Na tecelagem, o tecido é composto a partir do entrelaçamento perpendicular alternado de dois conjuntos de fios, urdume e trama (WILSON, 2001). Diferentes tipos de estruturas podem ser construídos a partir da variação desse entrelaçamento, sendo tela, sarja e cetim as três principais. As malhas caracterizam-se pelo entrelaçamento de um ou mais fios, por meio de um sistema de agulhas, no sentido horizontal (malharia de trama) ou vertical (malharia de urdume), sem que haja um ponto fixo de ligação entre os fios; elas

geralmente são mais flexíveis e menos estáveis que o tecido. As principais estruturas produzidas são: meia malha, piquê, moletom, rib, suedine, tricot, charmeuse, dentre outras.

Poucos produtos têxteis chegam ao consumidor final em seu estado original, ou seja, sem nenhum tratamento ou acabamento. O conjunto de etapas e processos que possibilita agregar ou destacar características técnicas, físicas, químicas e estéticas nos substratos têxteis (seja na massa de fibras, fios ou tecidos) é chamado de beneficiamento têxtil e pode ser feito antes ou depois do produto acabado, de acordo com a necessidade. Os beneficiamentos primários, também conhecidos como pré-tratamentos, têm por objetivo remover impurezas naturais ou aquelas incorporadas durante o processo de tecimento, propiciando limpeza e preparando o substrato têxtil para as próximas etapas.

Uma vez limpo e preparado, o substrato pode receber cor por meio de dois processos: o tingimento e a estamparia. O tingimento consiste em colorir todo o substrato de uma única vez. Esse beneficiamento pode ser feito com corantes ou pigmentos, de acordo com a aplicação do produto final, e estes são absorvidos pelas fibras, em uma interação físico-química que permite que a cor seja difundida para o interior do tecido de forma uniforme em ambos os lados. O processo de coloração a partir de uma das faces, seja por uma cor lisa ou por desenhos, é chamado de estampagem, com a ressalva de que, dependendo da espessura do tecido e do processo de estamparia, ambos os lados podem ser alterados. Atualmente os principais processos industriais são: serigrafia (a quadros ou cilindros), sublimação e impressão digital direta.

O acabamento final visa melhorar as características físico-químicas do substrato. Os processos podem ser permanentes ou não permanentes, e podem ser classificados em químicos, físicos e físico-químicos. Tanto os tecidos lisos quanto os estampados para uso em vestuário normalmente recebem um tratamento chamado amaciamento, que tem como principal objetivo melhorar o “toque” (sensação de maciez) do produto final.

3 ESTAMPARIA DIGITAL

O mercado de impressão têxtil, seja por meio da impressão digital ou da serigrafia, pode ser categorizado basicamente em dois segmentos: impressão têxtil industrial e impressão de sinalização. No mercado industrial, consideram-se as estamparias voltadas para vestuário, mobiliário, decoração e têxteis técnicos; no mercado de sinalização, as de anúncios gráficos impressos em substratos têxteis como bandeiras, banners, tecidos para construção de estandes e outras mídias de comunicação.

Para Laschuk e Rüthschilling (2015, p.5), o conceito de estamparia é considerado como:

> ... um conjunto de processos de impressão, utilizados de forma individual ou associada, responsável pela reprodução de desenhos, imagens, formas e texturas sobre a superfície do substrato têxtil através de corantes, pigmentos, tintas e produtos químicos corrosivos (à cor e a fibras) e isolantes.

A estamparia digital tem sua origem na mesma tecnologia usada na impressão digital em papéis, na impressão *inkjet* (por jato de tinta). Desde a primeira patente de um sistema de impressão a jato de tinta, em 1867 por Lord Kelvin, até a década de 1970, quando foi usada para impressão em tapetes, uma variedade de aplicações já havia sido desenvolvida para essa tecnologia (CIE, 2015).

Segundo Sinclair (2015), inicialmente as impressoras têxteis eram na verdade plotadoras de papel de grande formato adaptadas. Mas foi somente em 2009 que os representantes das empresas *Stork* e *Imperial Chemical Industries* receberam o prêmio Millson pela inovação no desenvolvimento da primeira impressora a jato de tinta para tecidos comercialmente disponível (CIE, 2015).

A estamparia digital pode ocorrer de duas maneiras, sendo a primeira de forma direta. Segundo Briggs-Goode e Russell (2011), a impressão digital direta é essencialmente um processo de jato de tinta, no qual cabeças de impressão, geralmente com as cores ciano, magenta, amarelo e preto, passam de um lado para o outro sobre o tecido, pulverizando corantes sobre ele. Eles explicam que o driver da impressora controla qual cor é impressa e quando, e o resultado impresso é uma mistura óptica que dá origem a um espectro completo de cores.

Na estamparia digital direta a imagem é transferida do arquivo digital no computador, por meio dos drivers de impressão, diretamente para o tecido. As tintas utilizadas são escolhidas de acordo com o tipo de fibra e podem ser: à base de pigmento, aplicável em todas as fibras; corantes reativos para fibras de origem celulósica e proteica; corantes ácidos para fibras de origem proteica e poliamida; ou corante disperso para fibras de poliéster e outras fibras sintéticas como acetato (SINCLAIR, 2015). Apesar de as técnicas e a maquinaria serem diferentes das usadas no tingimento e na serigrafia, os processos físico e químico são análogos.

A segunda forma de estamparia digital é indireta, por meio da sublimação, constituída de duas etapas. Na primeira etapa o desenho é impresso, com tintas que contenham moléculas de corantes dispersos, em papel especial e próprio para esse tipo de processo. A segunda etapa é a transferência do desenho do papel para o tecido, em que ambos então são alinhados e submetidos a uma máquina de pressão em alta temperatura, uma calandra ou uma prensa plana, que transfere calor ao papel e pressiona-o contra o tecido. O calor faz com que o corante passe do estado sólido para o gasoso e migre para o tecido, retornando ao estado sólido após resfriamento já dentro das fibras (CIE, 2015; SINCLAIR, 2015).

O consumo de tinta é reduzido tanto na impressão digital direta quanto na sublimação, pois a tinta é aplicada somente na camada superficial do tecido. Quanto

maior a resolução desejada, maior a carga de tinta (sobre o tecido), consequentemente maior o consumo e menor a velocidade de impressão (A QUEDA, 2019). A resolução da imagem impressa é medida em DPI (*dots per inch* - pontos por polegada) e também está relacionada ao tecido e à capacidade da impressora em produzir gotas de diferentes tamanhos. Asche (2014, p. 159) alerta que a qualidade de impressão "não deve ser confundida com a resolução da imagem, que é descrita como *pixels* por polegada (PPI)."

4 REPRODUÇÃO DA IMAGEM

O objetivo dos fabricantes de impressoras, insumos e *softwares* de impressão, seja para indústria gráfica ou têxtil, é reproduzir uma imagem mais parecida com as imagens de tom contínuo, portanto mais semelhante à fotografia tradicional, na qual a transição entre cores e tons ocorre de forma contínua, sem interrupções e sem retícula. Na impressão digital, o objetivo é tornar os pontos impressos, ou gotículas de tinta, menos perceptíveis para que se pareçam ainda mais com o tom contínuo.

Na estamparia têxtil é possível trabalhar com alguns tipos de imagem, sendo os mais comuns a imagem a traço e a em meio tom (retícula). A imagem a traço é um recurso utilizado geralmente em textos, ilustrações e símbolos, em que a ilusão de diferença de tons e profundidade se dá pela extensão das áreas desenhadas, ou pela variação de espessura e distância dos traços ou linhas. As áreas são preenchidas com cor única (sólida ou chapada), muito comum no estêncil, no qual a imagem que se deseja estampar é recortada (em papel, acetado ou outro material) e a tinta passa através do corte para o tecido (SOUZA, 2016).

As imagens em meio tom são aquelas produzidas por algum tipo de retícula, em que a ilusão do tom contínuo é produzida pela variação de pontos, seja de tamanho, cor ou formato.

Outro recurso utilizado na impressão digital para expandir a gama de cores e atingir uma aparência de tons contínuos é o uso de diferentes tonalidades de tintas. Além do tradicional ciano, magenta, amarelo e preto, são acrescentadas cores como laranja, azul, preto claro ou cores neon, capazes de ampliar a capacidade de reprodução das cores, assim como a saturação e o brilho.

A imagem a ser impressa deverá ser convertida em imagem matricial (composta de uma matriz matemática, um arranjo em duas dimensões), seja ela uma fotografia, um desenho ou uma pintura. Esse tipo de imagem é o formato digital mais comum para imagens de tons contínuos, pois representa gradações sutis com mais eficiência. O arquivo gera um conjunto de *pixels* ("pontos") individuais, organizados em formato de grade regular, em que cada *pixel* tem um local e informação de cor específicos. A qualidade e a nitidez desse tipo de arquivo são medidas em PPI. A transferência para o computador pode ser feita por meio de uma câmera digital ou *scanner*.

Caso a imagem tenha sido criada digitalmente e seja um arquivo do tipo vetor, ela também será convertida em imagem matricial, pois esse tipo de arquivo é a base para a conversão de imagens no momento da impressão (ou seja, conversão para DPI), o que demonstra que a qualidade da imagem (PPI) estará diretamente relacionada à qualidade escolhida para impressão (DPI).

No mercado, é possível encontrar impressoras que trabalham com os dois sistemas de cores, CMYK e RGB. O arquivo digital de imagem também carrega esse tipo de informação e deve ser compatível com o sistema da impressora. Cada um desses sistemas possui diferentes pontos no espaço de cor, com base no modelo de cor CIE L*a*b, e não reproduz exatamente a mesma gama de cores, além de ser dependente do dispositivo, ou seja, se altera em diferentes dispositivos como monitor, celular, *scanner* e impressora (CIE, 2015).

É importante lembrar que na impressão digital em têxteis, deve-se levar em consideração o substrato e as tintas que serão utilizados. Devido às diferentes reações químicas provenientes dessas combinações e à variação de cor entre os diferentes dispositivos (*scanner*, monitor, impressora etc.), pode haver a necessidade de ajuste do arquivo de impressão para compensar resultados indesejáveis, influenciados por esses fatores.

5 MATERIAIS E MÉTODOS

Durante a pesquisa bibliográfica, tendo sido percebida a carência de informações a respeito das transformações das imagens, foram realizados alguns experimentos, com a intenção de gerar material para esta análise. Observou-se a necessidade de exemplos práticos, baseados nos fluxos que essa nova tecnologia propõe. Assim, diferentes imagens foram impressas em diferentes substratos têxteis.

Os materiais utilizados foram divididos da seguinte maneira: imagem, tecido e impressora digital têxtil.

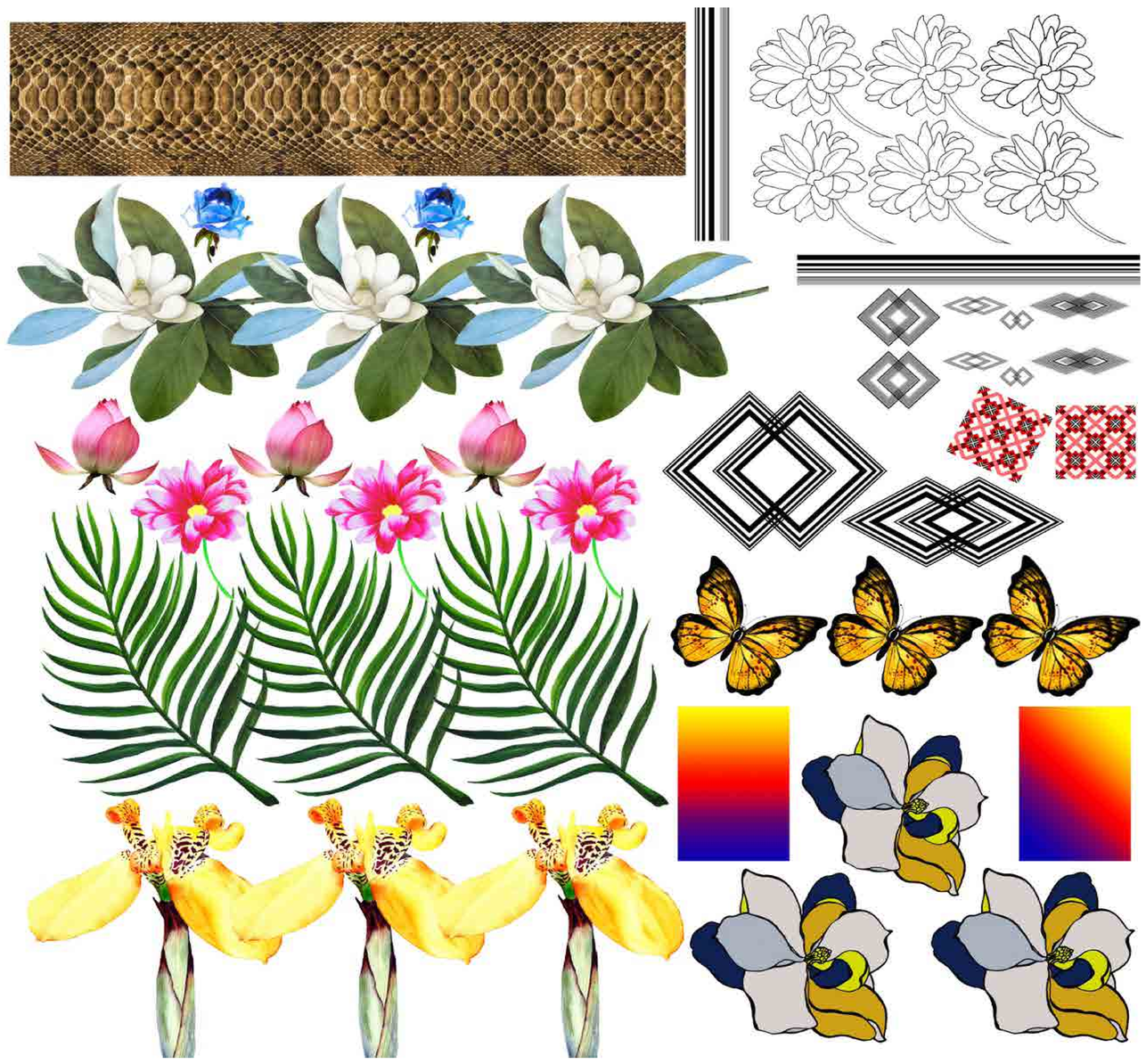
As imagens foram selecionadas com o intuito de contemplar características técnicas diferentes e comuns aos desenhos de estampas, dentre as quais foram escolhidas: imagem fotográfica, imagem impressa, desenhos feitos com caneta nanquim e caneta hidrográfica, pinturas feitas com aquarela e guache, ilustração feita em *software* vetorial, imagens com cores sólidas e *dégradés*.

Foram escolhidas as seguintes imagens: fotografia, textura de cobra; imagem digitalizada de livro, magnólia branca com folhagens verdes e azuis, na qual é possível identificar a retícula de impressão; fotografia, flor de lótus; desenho com canetas hidrográficas coloridas, margarida; pintura com tinta guache, folha de palmeira; pintura com tinta aquarela, orquídea; desenho com caneta nanquim, margarida em preto e branco; imagens produzidas com *softwares* gráficos (*Photoshop* e *Illustrator*), listras e losangos; ilustração produzida com *software* gráfico (*Illustrator*), borboleta; imagem produzida com *software* gráfico (*Photoshop*), retângulo preenchido com *dégradé* de cores; imagem combinando desenho manual em nanquim (contorno preto)

e *software* gráfico (*Photoshop*, para o preenchimento das cores), magnólia com tons azuis, amarelos e cinzas.

Com exceção das imagens de textura de cobra, da magnólia branca e da flor de lótus, que foram adquiridas no site www.shutterstock.com, as demais imagens foram elaboradas pela autora ou fazem parte de seu acervo. As imagens desenhadas foram digitalizadas por meio de *scanner* e organizadas juntamente com as demais em um único painel, conforme mostra a Figura 1. O *software* utilizado foi *Photoshop*, por aceitar os diferentes formatos de imagem e por permitir a conversão em um único arquivo. O perfil de cores usado foi RGB.

Figura 1 - Arquivo contendo todas as imagens utilizadas para impressão



Fonte: Rejane de Oliveira Souza, 2016.

As imagens foram usadas em tamanho real, mas para cada imagem foram geradas três cópias com resoluções diferentes: 300 PPI, 150 PPI e 72 PPI, sendo possível assim analisar outra variável do processo. Em seguida, os arquivos foram importados e agrupados em um único arquivo de 300 PPI, com tamanho final de 1 metro de largura por 1 metro de altura. É importante mencionar que as imagens geométricas e o gradiente de cores foram criados apenas na resolução de 300 PPI, para visualizar a capacidade de nitidez e detalhamento da impressão.

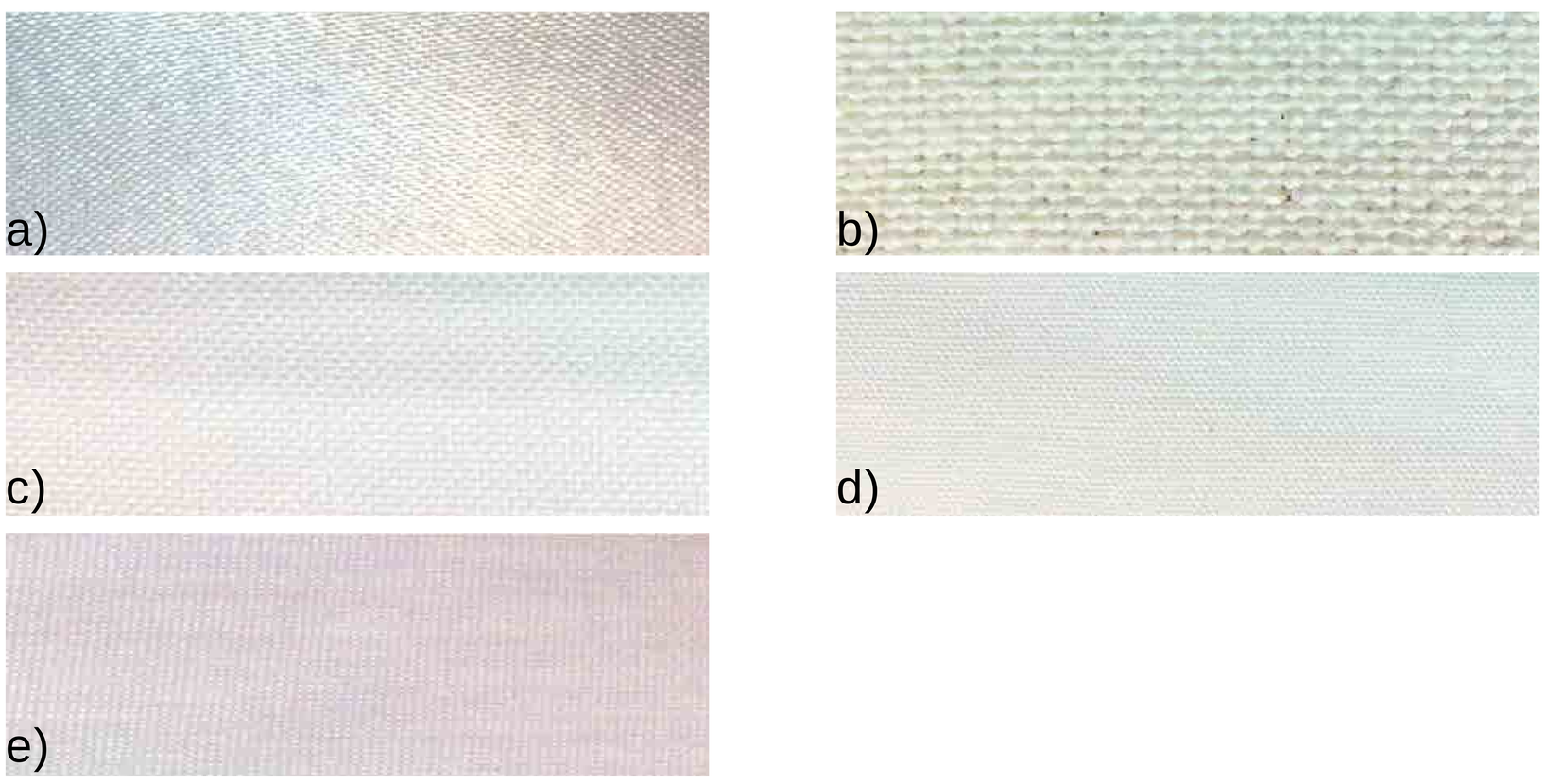
Para realizar os testes foram buscadas estamparias que produzissem quantidades pequenas de estampas, sendo que a quantidade mínima encontrada para compra foi de 1 metro linear. Outro fator necessário seria que os substratos têxteis fossem de composições diferentes e fornecidos pela própria estamparia, por esse motivo foi necessário contatar duas estamparias, a Real Estúdio, para os tecidos de algodão, e a Empório da Stampa, para os tecidos de poliéster. Em relação à

estrutura, ambas estamparias trabalhavam com algum tipo de tecido plano, mas não foi encontrada nenhuma que trabalhasse com malha de algodão.

Entre os tecidos que eram fornecidos foram selecionados: tricoline (100% algodão); lona (100% algodão); cetim (100% poliéster); oxford (100% poliéster); malha (100% poliéster);

A escolha dos tecidos foi baseada não só na composição, mas também nas variáveis de aspecto visual e físico. Sobre o aspecto visual, os tecidos apresentam contraste entre brilho e textura, alguns com tramas bem finas e outros com tramas bem grossas, alguns brilhantes e outros opacos. Algumas dessas características podem ser visualizadas na Figura 2. E sobre o aspecto físico, destaca-se a diferença de elasticidade, como no caso da estrutura de malha e dos demais tecidos.

Figura 2 - Substratos têxteis.



Fonte: Rejane de Oliveira Souza, 2021.

Legenda: a) cetim (100% poliéster); b) oxford (100% poliéster);
c) malha (100% poliéster); d) lona (100% algodão); e) tricoline (100% algodão).

As configurações dos equipamentos usados para impressão (marca, modelo, ano de fabricação, perfil de cores, capacidade de cores) não foram informadas pelos fornecedores. Foi apenas informado que se tratavam de impressoras digitais têxteis.

Segundo Lupton e Phillips (2008, p.13): “O ponto, a linha e o plano compõem os alicerces do design. Partindo destes elementos, os designers criam imagens, ícones, texturas, padrões, diagramas, animações e sistemas tipográficos”. Seguindo essa definição, foi possível delimitar esses elementos para a avaliação das imagens.

Orientando-se pelo próprio fluxo dos processos descritos nas seções anteriores, a análise dos resultados é baseada nas transformações que as imagens sofrem. Inicia-se pelo processo de conversão do meio analógico para o digital e segue-se com a análise de possíveis influências decorrentes da composição e estrutura dos substratos têxteis nos elementos constitutivos das imagens.

A capacidade de reprodução de cores na estamparia digital é um importante diferencial e, dada sua relevância, esse elemento também foi incluído na análise.

"Nossa percepção da cor depende não apenas da pigmentação das superfícies em si como também da intensidade e do tipo da luz ambiente. Mais que isso: percebemos uma determinada cor em função das outras em torno dela." (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 71). O gerenciamento de cores na estamparia digital ainda é um problema (BRIGGS-GOODE; RUSSELL, 2011, p. 121). Além de sua natureza complexa, as cores passam por um processo de conversão entre os dois sistemas de cores, aditivo e subtrativo, e seu resultado final é decorrente de um efeito óptico formado por pequenas gotas de tintas, tornando ainda mais difícil a sua avaliação final.

Optou-se então por fazer uma avaliação visual das cores, igualmente feita por potenciais compradores em um primeiro contato com a tecnologia. Para isso, considerou-se a compatibilidade das três dimensões das cores (matiz, saturação e valor) que pudessem ser notadas nos registros fotográficos aqui apresentados.

6 RESULTADOS

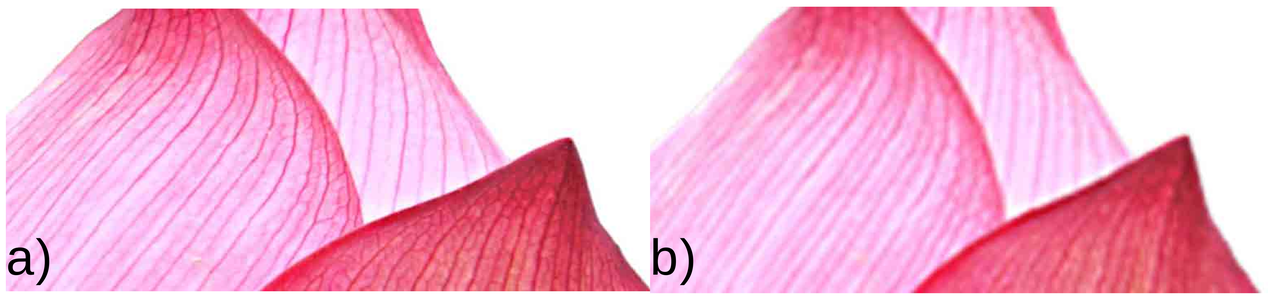
Apresentam-se a seguir as imagens dos resultados mais contrastantes e significativos. Para melhor compreensão, eles foram subdivididos em três subseções: resultados das imagens (decorrentes do processo de conversão do meio analógico para o digital), resultados pós-impressão (decorrentes da composição e estrutura dos tecidos) e resultados das cores (alterações de matiz, saturação e valor).

6.1 RESULTADOS DAS IMAGEM

A conversão de imagens para o meio digital implica na conversão para *pixels*, e ao realizar essa conversão através do equipamento *scanner*, em resolução de 300 PPI, não houve perda nos detalhes das imagens. As informações visuais foram convertidas com clareza, e características como pequenos pontos e linhas finas foram mantidas com nitidez.

Ao reduzir as imagens para a resolução de 72 PPI observaram-se algumas alterações, conforme Figuras 3 e 4, como: perda de detalhes (alguns ficaram embaçados, e pequenos pontos ou linhas mais finas sumiram); algumas imagens ficaram com o contorno esfumaçado ou com aspecto "serrilhado"; curvas e ondulações também sofreram alterações, perdendo informação da forma (plano).

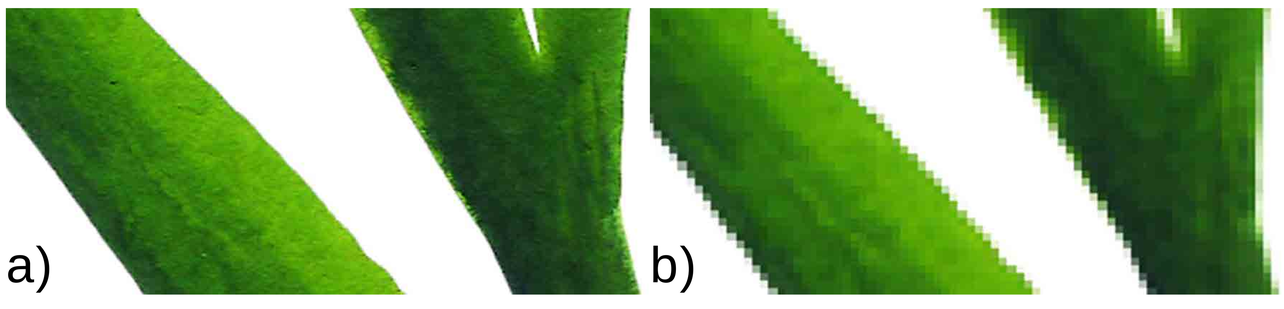
Figura 3 – Resultado da conversão das imagens, com perda de detalhes.



Fonte: Rejane de Oliveira Souza, 2021.

Legenda: a) detalhe da flor de lótus em 300 PPI; b) detalhe da flor de lótus em 72 PPI.

Figura 4 – Resultado da conversão das imagens, contorno com aspecto serrilhado.



Fonte: Rejane de Oliveira Souza, 2021.

Legenda: a) detalhe da folha de palmeira em 300 PPI; b) detalhe da folha de palmeira em 72 PPI.

Como resultados dos elementos ponto, linha e plano, podem-se apresentar as seguintes observações: as imagens digitalizadas com alta resolução preservam os detalhes dos originais; nas imagens com baixa resolução esses elementos sofreram alterações, sendo que alguns não chegaram a ser reproduzidos (pontos e linhas menores) ou perderam nitidez; houve alteração do plano, como no caso da palmeira.

6.2 RESULTADOS DECORRENTES DAS CARACTERÍSTICAS DO SUBSTRATO TÊXTIL

Neste item serão apresentadas as características do substrato têxtil que de alguma forma influenciaram na reprodução das imagens.

Ao observar os tecidos com o uso de microscópio, foi possível verificar a diferença entre os diferentes substratos usados na impressão *inkjet*. Devido às diferentes propriedades das tintas para cada fibra, o resultado da gota é diferente em cada tecido, como mostra a Figura 5. No tecido de poliéster, a tinta aparenta ter penetrado nas fibras, e no tecido de algodão, aparenta estar na superfície.

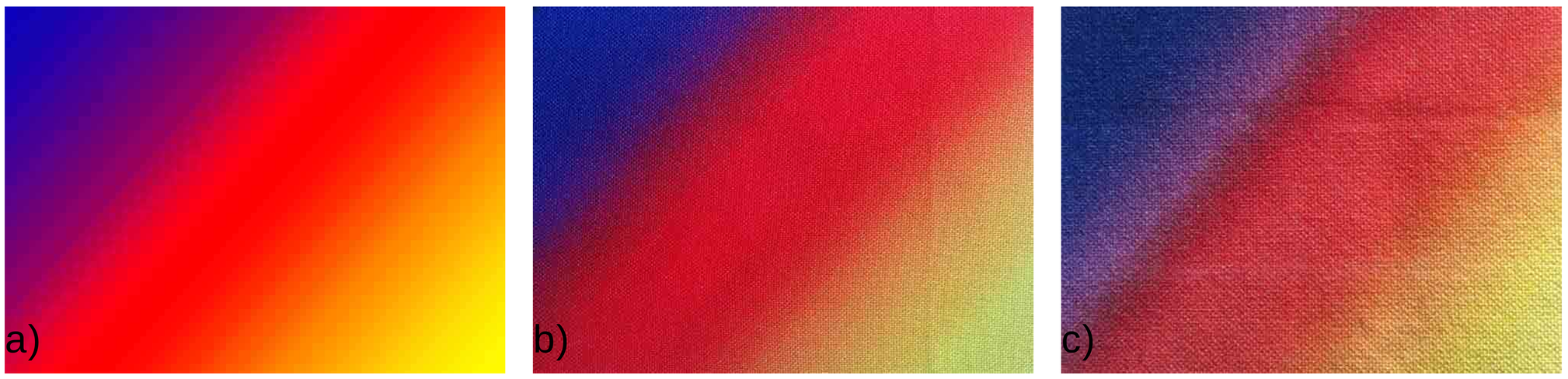
Figura 5 – Resultado de cor vista no microscópio, retícula de impressão.

Fonte: Rejane de Oliveira Souza, 2021.

Legenda: a) referência de cor cinza do arquivo; b) resultado impresso no papel; c) resultado em oxford de poliéster; d) resultado em lona de algodão.

Como resultado da aplicação em tecidos com composições diferentes, observaram-se principalmente alterações na qualidade de cor das amostras. Em destaque na Figura 6, no tecido de poliéster as cores ficaram mais próximas do arquivo digital, em comparação ao tecido de algodão, ambos com estrutura de tela. A avaliação de cor será detalhada na próxima subseção.

Figura 6 – Resultado de cores impressas.



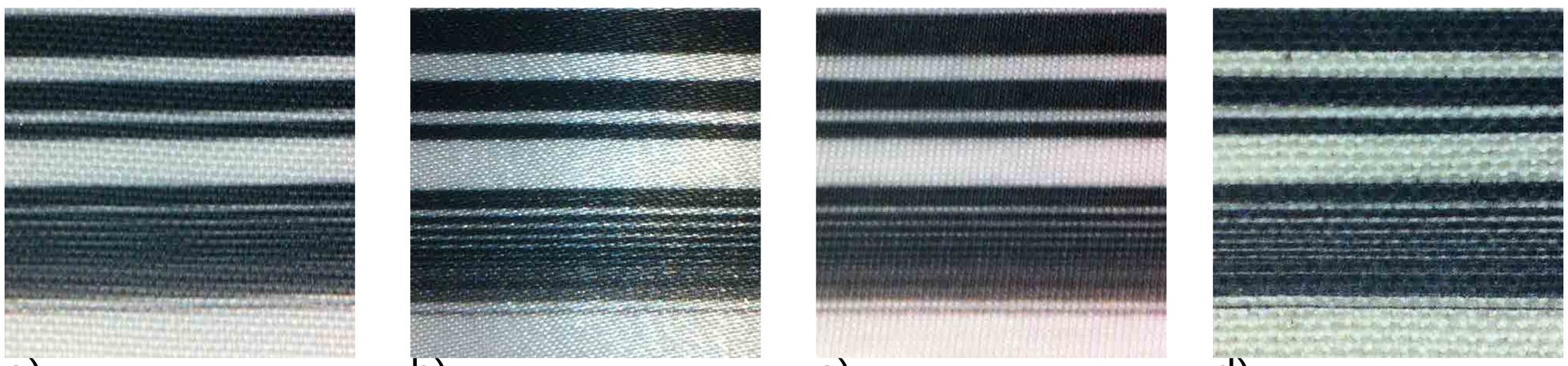
Fonte: Rejane de Oliveira Souza, 2021.

Legenda: a) referência do arquivo; b) resultado impresso em oxford de poliéster; c) resultado impresso em lona de algodão.

Das amostras recebidas, foram selecionadas as imagens com resolução de 300 PPI e 72 PPI, devido à diferença significativa entre elas. As imagens com 150 PPI também apresentaram diferenças com as demais, porém não tão contrastantes ou perceptíveis e não foram incluídas.

Para demonstrar os resultados da influência da estrutura têxtil, foram selecionados tecidos com mesma estrutura e diferente composição (oxford e lona, ambos em estrutura de tela) e tecidos com estruturas diferentes e mesma composição (oxford, cetim e malha, todos em poliéster). Na Figura 7 observa-se o comportamento da linha nos diferentes tecidos: em todos foi possível imprimir e visualizar uma linha de 1 *pixel*. Apenas no oxford (Figura 7a), percebem-se algumas falhas em que a linha está desalinhada em relação à trama do tecido.

Figura 7 – Resultado de linhas impressas.

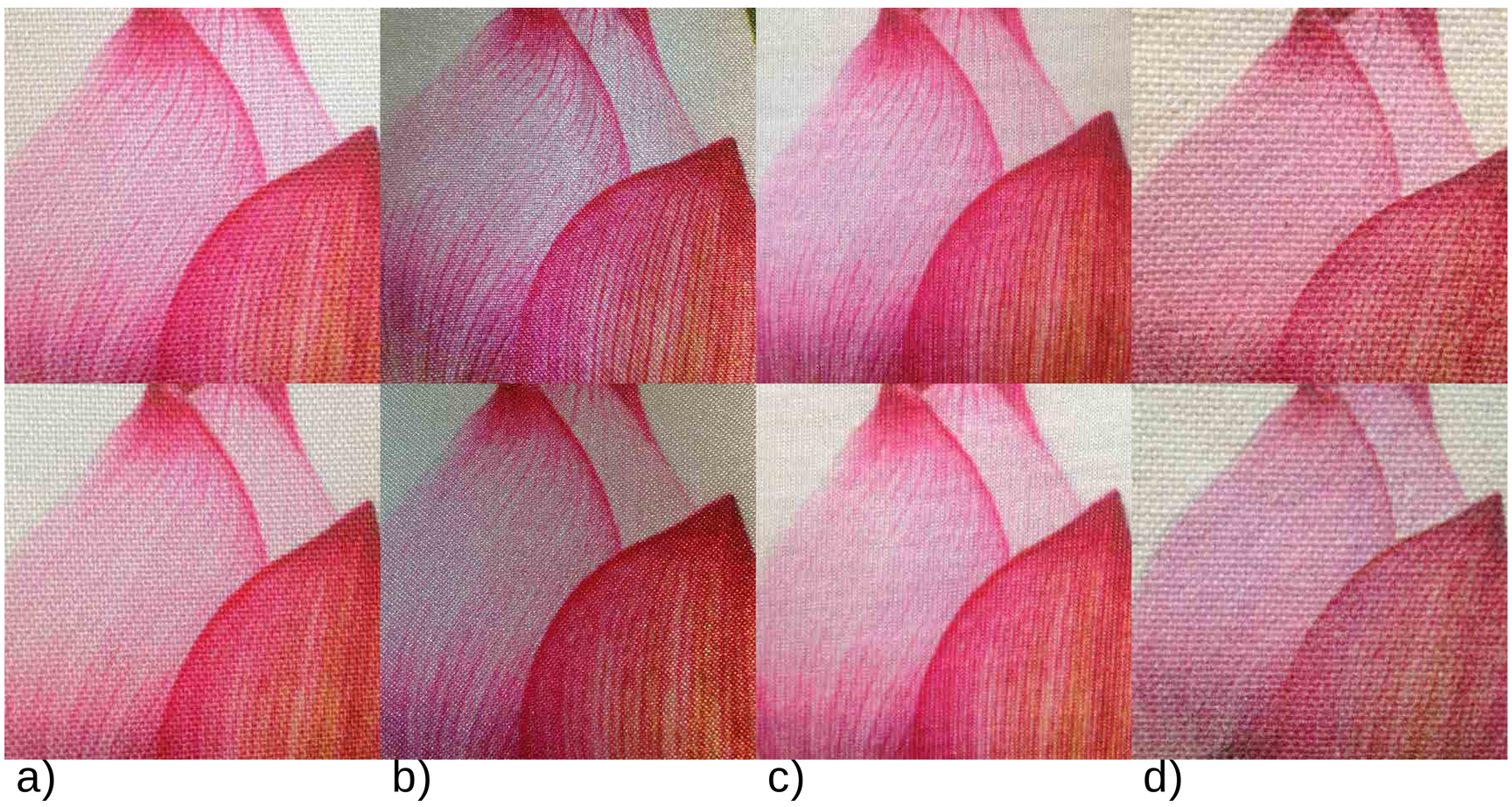


Fonte: Rejane de Oliveira Souza, 2021.

Legenda: a) oxford de poliéster; b) cetim de poliéster; c) malha de poliéster; d) lona de algodão.

Demonstrou-se mais relevante observar os elementos do desenho de forma prática nas imagens geradas do que de forma isolada. Para avaliar os resultados foram selecionadas: uma imagem fotográfica (flor de lótus), uma imagem criada manualmente (orquídea feita em aquarela) e uma imagem criada digitalmente (borboleta), conforme Figuras 8, 9 e 10.

Figura 8 – Resultado de imagem fotográfica, flor de lótus, 300 PPI (acima) e 72 PPI (abaixo).



Fonte: Rejane de Oliveira Souza, 2021.

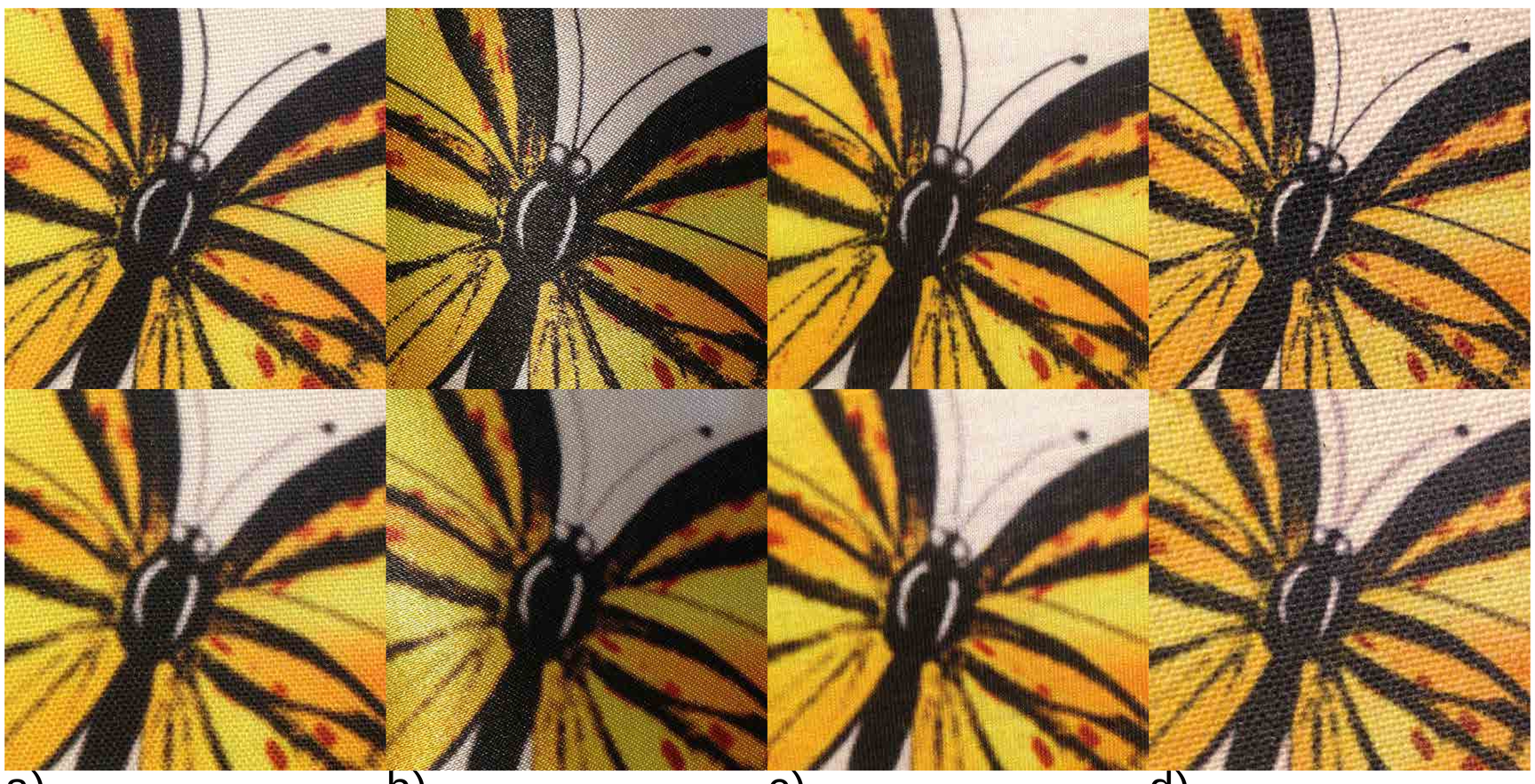
Legenda: a) oxford de poliéster; b) cetim de poliéster; c) malha de poliéster; d) lona de algodão.

Figura 9 – Resultado da pintura em aquarela, orquídea, 300 PPI (acima) e 72 PPI (abaixo).

Fonte: Rejane de Oliveira Souza, 2021.

Legenda: a) oxford de poliéster; b) cetim de poliéster; c) malha de poliéster; d) lona de algodão.

Figura 10 – Resultado da ilustração digital, borboleta, 300 PPI (acima) e 72 PPI (abaixo).



Fonte: Rejane de Oliveira Souza, 2021.

Legenda: a) oxford de poliéster; b) cetim de poliéster; c) malha de poliéster; d) lona de algodão.

Nos tecidos de estruturas iguais e composição diferente, a imagem fotográfica foi a que sofreu maior alteração, pois percebe-se que o tecido de algodão tem textura proeminente, e que houve perda dos detalhes e linhas de textura da flor. Em contraponto com a imagem de borboleta, que também tem detalhes e não apresentou perdas, a fotografia apresenta tons mais claros e com menor contraste. Na imagem desenhada, nenhuma diferença significativa (exceto pela cor), foi observada.

Nos tecidos de estruturas diferentes e mesma composição, o tecido de cetim foi o que apresentou as imagens mais nítidas. Duas características importantes do cetim são seu alto brilho e superfície lisa, e percebe-se o quanto essas características

influenciam no resultado da imagem. Não foram observadas diferenças ou alterações decorrentes do tipo de imagem.

A diferença de resolução entre os arquivos 300 PPI e 72 PPI é melhor percebida nos tecidos mais lisos. Entretanto, observa-se que quanto mais proeminente a trama do tecido, maior é a alteração da qualidade da imagem impressa, mesmo nas imagens com 300 PPI.

Observa-se também que tramas aparentes tendem a confundir a visualização das texturas das imagens, como pode ser visto nas Figuras 8 e 9 (imagens com mais texturas e nuances de cores), principalmente nas áreas claras. Na imagem da borboleta (Figura 10d), as áreas de depressão da trama apresentaram minúsculas falhas visíveis, principalmente nos detalhes de cor preta.

Em relação à alteração da imagem decorrente de aspectos físicos dos tecidos, a elasticidade foi a característica que apresentou maior relevância, principalmente na malha. Alterações nas imagens só foram percebidas quando a malha foi tracionada e esticada, e o resultado foi o surgimento de linhas brancas em áreas que não receberam tinta. Essa alteração é mais perceptível em cores escuras, conforme Figura 11. A impressão digital ocorre por uma aplicação de tinta na camada superficial do tecido, sendo esse resultado comum nos tecidos com alta elasticidade.

Figura 11 – Detalhe do efeito visual da estampa no tecido de malha quando esticado.

Fonte: Rejane de Oliveira Souza, 2021.

6.3 RESULTADOS DAS CORES

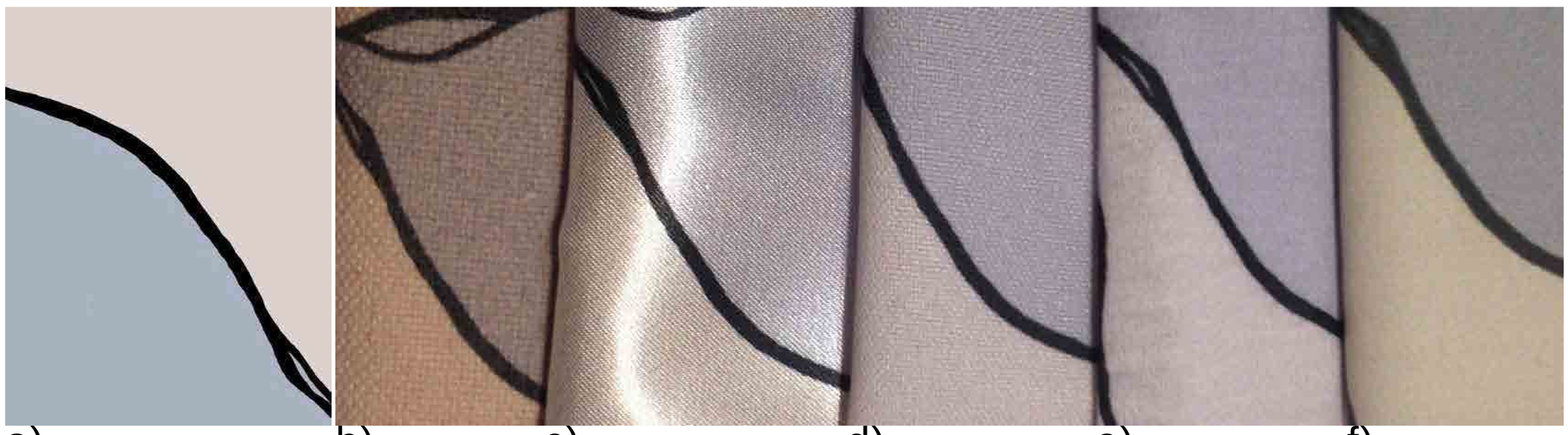
Os resultados apresentaram uma considerável alteração nas cores decorrente da composição das fibras. Em geral, os tecidos de poliéster apresentaram cores intensas, saturadas, boa nitidez e contraste. Eles também ficaram visualmente mais parecidos com a matriz digital. As cores nas amostras de algodão, quando comparadas com a matriz e com as amostras de poliéster, tiveram significativa variação de cores em suas três dimensões.

Para ambas composições não foram identificadas alterações de cores relacionadas às diferentes estruturas. A avaliação visual é considerada difícil e depende da acuidade visual do profissional e das condições do ambiente em que é feita, por esse motivo as amostras foram fotografadas juntas para melhor demonstração.

Em relação ao matiz, o desenho da magnólia, que teve suas cores criadas digitalmente, foi a imagem que apresentou maior alteração. Os tons que sofreram

maior alteração foram os cinzas, que são tons cromáticos, criados sem o uso de preto, e podem ser observados na Figura 12. Nas amostras de poliéster e na lona de algodão, os tons ficaram mais lilás do que o esperado. Na amostra de tricoline de algodão, eles aparentam ter ficado mais próximos do matiz, entretanto mais escuros.

Figura 12 – Resultado: alteração de matiz entre as amostras.

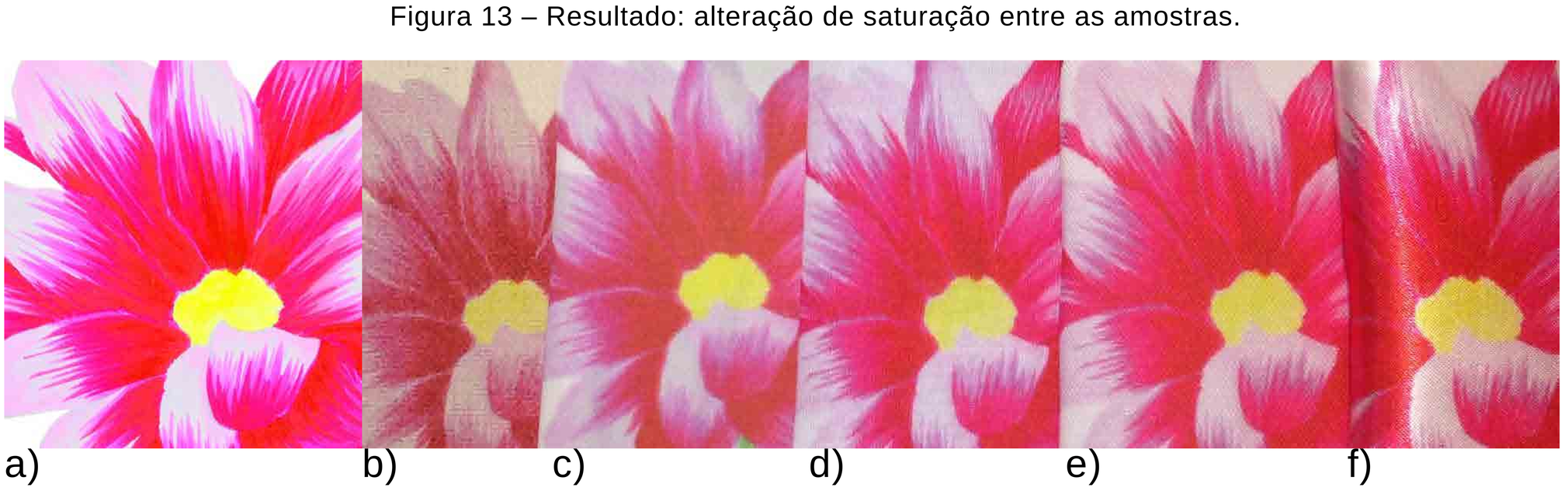


Fonte: Rejane de Oliveira Souza, 2021.

Legenda: a) referência do arquivo; b) tricoline de algodão; c) malha de poliéster; d) oxford de poliéster; e) cetim de poliéster; f) lona de algodão.

A imagem da margarida, feita com canetas hidrográficas, é a imagem mais saturada e a que apresentou maior alteração nas amostras de algodão, principalmente na lona. Esse resultado pode ser observado na Figura 13.

Figura 13 – Resultado: alteração de saturação entre as amostras.

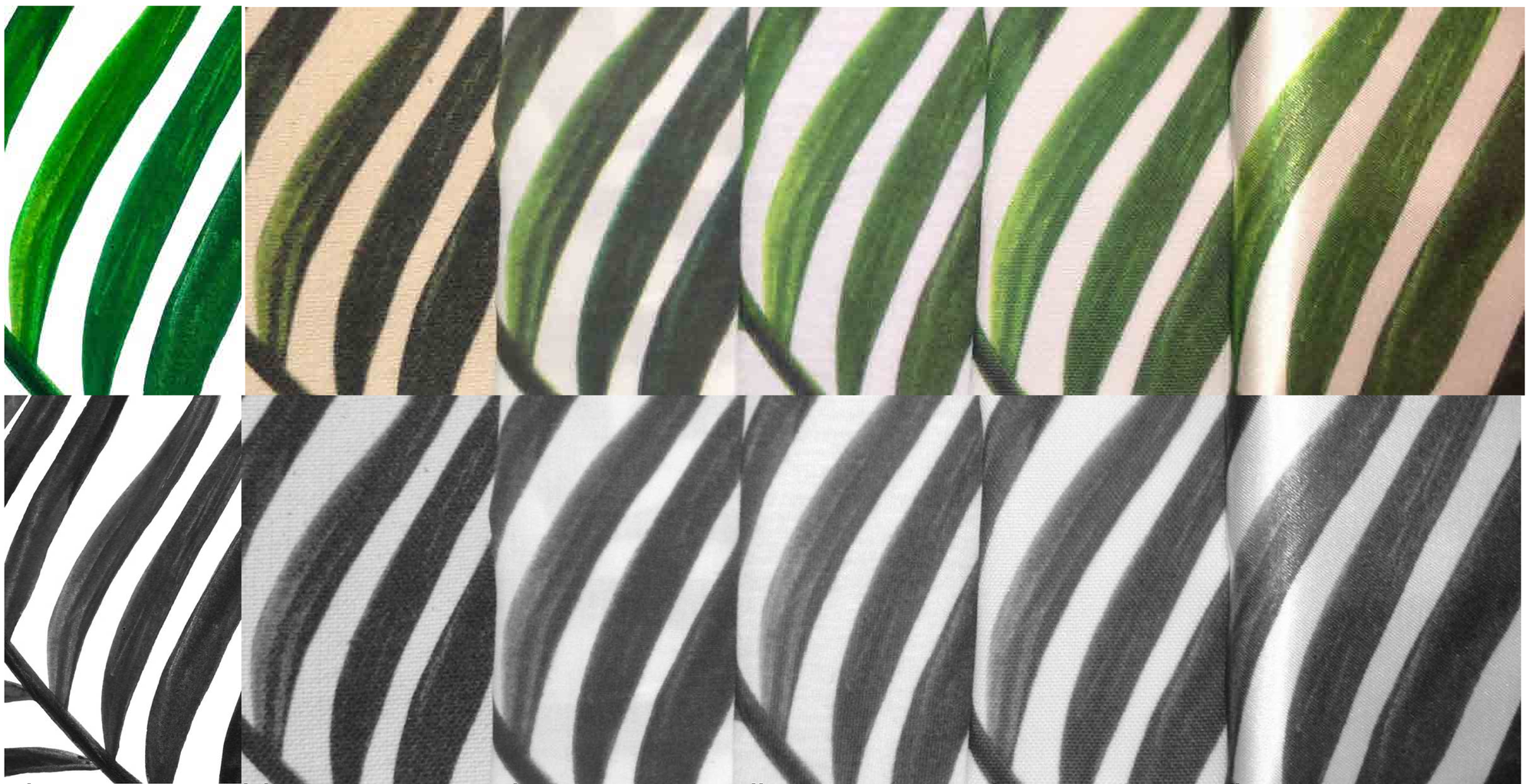


Fonte: Rejane de Oliveira Souza, 2021.

Legenda: a) referência do arquivo; b) lona de algodão c) tricoline de algodão; d) malha de poliéster; e) oxford de poliéster; f) cetim de poliéster.

A alteração de valor foi perceptível principalmente nas áreas com menor contraste e mais escuras. Na imagem da palmeira, Figura 14, é possível observar essa alteração após a impressão. As amostras de algodão também foram as que apresentaram maior alteração nesse fator.

Figura 14 – Resultado: alteração de valor entre as amostras. Imagens coloridas (acima) e respectivas imagens em preto e branco (abaixo).



Fonte: Rejane de Oliveira Souza, 2021.

Legenda: a) referência do arquivo; b) lona de algodão c) tricoline de algodão; d) malha de poliéster; e) oxford de poliéster; f) cetim de poliéster.

As diferentes resoluções não apresentaram alterações significativas nos resultados de matiz e saturação. A alteração mais perceptível foi no contraste, principalmente nas áreas em que as imagens apresentam texturas. Entretanto, essa alteração também está relacionada à perda de nitidez e detalhes, conforme visto nas subseções anteriores.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento de um desenho de estampa tem infinitas possibilidades artísticas e está sujeito a adaptações durante o seu processo de desenvolvimento. Foi observada a importância da atenção a essas variáveis mesmo na estamparia digital. Os desenvolvimentos com o uso dessa tecnologia não estão isentos de interferências durante o seu processo produtivo; pelo contrário, ele ainda é muito susceptível a elas.

Foi possível perceber a importância da comunicação entre cliente e fornecedor, para obter as informações corretas sobre o processo utilizado e evitar imprevistos. Superfícies diferentes e fornecedores diferentes tendem a promover diferentes resultados. Nas amostras recebidas, a composição dos tecidos foi o principal fator de diferença entre elas.

Aspectos estéticos e de qualidade podem não ser atingidos, o que já era esperado, seja para a indústria têxtil ou de sinalização. Por outro lado, a indústria ou os prestadores de serviços de estamparia digital precisam viabilizar e disponibilizar informações básicas para facilitar o desenvolvimento desses projetos, o que simplificaria

o acesso ao serviço e facilitaria o fluxo dentro do próprio estabelecimento, evitando retrabalhos.

Não se tem a pretensão de determinar o certo e o errado para o desenvolvimento de estampas, mas sim partir da criação de um registro de possibilidades para essa tecnologia, documentando possibilidades técnicas que também podem ser usadas como referências estéticas, o que pode ser observado nas imagens coletadas das amostras. A relação entre técnica de desenho, qualidade da imagem e resultado de aplicação em tecidos deve ser entendida pelo designer como mais complexa que a impressão em papel.

Há pouco acesso às informações sobre a tecnologia usada nas estamparias, mas informações básicas, como diretrizes para fechamento de arquivo, comum nos sites de empresas gráficas, não comprometeriam a empresa e ajudariam o consumidor a ter acesso a esse tipo de serviço.

Em recente consulta ao site dos fornecedores (em 18 de fevereiro de 2021), a Real Estúdio já disponibiliza informações sobre tecidos, prazo, resolução da imagem, formato do arquivo e o uso de pigmento na impressão dos tecidos. As únicas informações disponibilizadas no site da Empório da Stampa são matérias-primas (poliéster) e que o processo de impressão utilizado é a sublimação.

Como sugestão aos fornecedores e clientes, recomenda-se fornecer ou buscar as seguintes informações: formato de arquivo (TIFF, JPG, AI, PSD etc.), perfil de cores (CMYK ou RGB), resolução da imagem (em PPI), matéria-prima (composição, largura, estrutura, encolhimento etc.), área útil de impressão e informações de conservação do artigo. Recomenda-se também, de acordo com a necessidade, o uso de amostra ou pré-teste para que o cliente conheça as características do material e a qualidade da impressão.[6]

REFERÊNCIAS

A QUEDA dos 10 mitos da impressão digital. **Blog Coralis**. São Paulo, 23 ago. 2019. Disponível em: https://coralis.com.br/10mitos. Acesso em: 16 nov. 2019.

ASCHE, Tom P. **Color management & quality output**: working with color form camera to display to print. Reino Unido: Focal Press, 2014.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA INDUSTRIA TÊXTIL E DE CONFECÇÃO (São Paulo) [Website]. Brasil: Consumo industrial de fibras e filamentos - 1970 a 2018. São Paulo, [2019?]. Disponível em: https://www.abit.org.br/uploads/arquivos/Consumo%20Industrial%20de%20Fibras%20e%20Filamentos%20-%201970%20a%202018%20-.pdf. Acesso em: 25 ago. 2019.

BRIGGS-GOODE, Amanda; RUSSELL, Alex. Printed textile design. In: AMANDA BRIGGS-GOODE (ed.). **Textile Design**: principles, advances and applications. Cambridge: Woodhead, 2011. Cap. 5. p. 105-128.

6 Revisão de português e inglês: Priscila Mayumi Hayama; Bacharelado em Letras - inglês e português, Licenciatura em língua inglesa, e Mestrado em Linguagem e Educação pela Universidade de São Paulo. e-mail: m.priscila.h@gmail.com. Revisão de italiano: Paoletta Santoro; Professora Leitora MAECI - Universidade Federal do Paraná, Consulado Geral da Itália - Curitiba, Brasil. e-mail: santoropaoletta@gmail.com

CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a fio**: tecidos, moda e linguagem. São Paulo: Estação das Letras, 2016. 165 p.

CIE, Christina. **Ink jet textile printing**. Cambridge: Woodhead, 2015.

FERREIRA, Herculano. Estamparia têxtil digital jato de tinta direto no tecido com corantes: Parte 2. **O Serigráfico**. Cotia, p. 12-13. set. 2015. ISSN 2175-0335 versão *online*. Disponível em: https://issuu.com/jornaloserigrafico/docs/oserigrafico-edicao-233-setembro. Acesso em: 16 nov. 2018.

LASCHUK, Tatiana; RÜTHSCHILLING, Evelise Anicet. Adequação dos processos de estamparia nas etapas produtivas de produtos de moda e vestuário. In: Colóquio de Moda. 11., 2015, Curitiba. **Anais** […]. Curitiba, 2015. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202015/ARTIGOS-DE-GT/GT04-DESIGN-E-PROCESSOS-DE-PRODUCAO--EM-MODA/GT-4-ADEQUACAO-DOS-PROCESSOS-DE-ESTAMPARIA.pdf. Acesso em: 27 out. 2019.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NEIRA, Luz García. **Estampas na tecelagem brasileira**: da origem à originalidade. 2012. 306 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-28112012-101324/publico/tese_luz_original.pdf. Acesso em: 10 fev. 2018.

SHUTTERSTOCK. **Flor de lótus**. [Nova York], 2016. 1 fotografia. Disponível em: https://shutterstock.com. Acesso em: 5 mai. 2016.

_____. **Flor com detalhes azuis, digitalização de livro**. [Nova York], 2016. 1 fotografia. Disponível em: https://shutterstock.com. Acesso em: 5 mai. 2016.

_____. **Textura de cobra**. [Nova York], 2016. 1 fotografia. Disponível em: https://shutterstock.com. Acesso em: 5 mai. 2016.

SINCLAIR, Rose. **Textiles and Fashion**: materials, design and technology. Cambridge: Woodhead, 2015. 894 p.

SOUZA, Rejane de Oliveira. **Estamparia têxtil**: relações entre a superfície têxtil e o desenho de estamparia. Monografia (Pós-Graduação em Gestão e Estética da Moda) – Escola de Artes e Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/moda/monografias/RejaneSouza.pdf. Acesso em: 10 fev. 2021.

WILSON, Jacquie (ed.). **Handbook of textile design**: principles, processes and practice. Cambridge: Woodhead, 2001. 152 p.

Data de submissão: 23/02/2021

Data de aprovação: 06/05/2021

Aberturas transversais

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

DOI: 10.5965/25944630522021188

CONTRIBUIÇÕES DA TEORIA DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS PARA (RE)PENSAR O UPCYCLING NA ÁREA DA MODA

Contributions from theory of social representantions to (re)think upcycling in the fashion area

Contribuciones de la teoría de las representaciones sociales para (re) pensar el upcycling en el área de la moda

Rafaela Salgueiro[1]
Rita de Cássia Pereira Lima[2]

1 Professora do Curso de Moda da Fundação de Apoio à Escola Técnica do Estado do Rio de Janeiro (FAETEC). Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Estácio de Sá-RJ, Linha de Pesquisa Representações Sociais e Práticas Educativas. Bolsista Capes-Prosup. Lattes: http://lattes.cnpq.br/6295797907904316; Orcid: http://orcid.org/0000-0003-4108-9681; e-mail: rafaelasalgueiro@hotmail.com

2 Doutora em Ciências da Educação/o pela Université René Descartes/Paris V. Professora no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Estácio de Sá-RJ, Linha de Pesquisa Representações Sociais e Práticas Educativas. Lattes: http://lattes.cnpq.br/4292907705126288; Orcid: http://orcid.org/0000-0002-3055-4915; e-mail: ritaplima2008@gmail.com

RESUMO

O estudo, de natureza teórica, tem como objetivo propor reflexões sobre as contribuições da Teoria das Representações Sociais (TRS) para a abordagem do *upcycling* na área da Moda. A fundamentação teórica está pautada em elementos conceituais do *upcycling* e da TRS. O recorte do artigo se define por revisão de literatura não exaustiva sobre os dois temas, buscando mostrar sua articulação. A literatura mostra a relação do *upclycling* com o desenvolvimento sustentável, se contrapondo ao que se conhece por "reciclagem". Na perspectiva psicossocial da TRS, a maneira como sujeitos/grupos elaboram representações sobre *upclycling*, particularmente na área da Moda, indicam compreensões sobre significados que são construídos por meio das comunicações, expondo interesses específicos e revelando identidades culturais. O artigo busca despertar reflexões que poderão respaldar futuros estudos empíricos, uma vez que temas relativos à sustentabilidade estão cada vez mais presentes na formação e no mundo do trabalho da Moda, e a compreensão de significados construídos por diversos grupos envolvidos se torna relevante nesse contexto.

Palavras-chaves: Representações sociais; *Upcycling*; Moda

Abstract

This theoretical study aims to provide reflections about the contributions of the Theory of Social Representations (TSR) to the approach of upcycling in Fashion. The theoretical foundation is based on the conceptual elements of upcycling and TRS. The cutout of the article is defined by the literature review on two topics, seeking to show their articulation. The literature shows the relationship of upclycling as sustainable development, in contrast to what is meant by "recycling". In the psychosocial perspective of the TSR, as the subjects / groups elaborate representations about upclycling, mainly in the fashion area, it indicates an understanding of meanings that are constructed throughout communication, exposing specific interests and revealing cultural identities. The article intends to awaken reflections that can support future empirical studies, once issues related to sustainability are increasingly present in training and in the world of fashion work, and the understanding of the meanings constructed by the various involved groups become relevant in this context.

Keywords: *Social representations; Upcycling; Fashion*

Resumen

El estudio, de carácter teórico, tiene como objetivo proponer reflexiones sobre los aportes de la Teoría de las Representaciones Sociales (TRS) al abordaje del upcycling en el ámbito de la Moda. La base teórica se fundamenta en elementos conceptuales de upcycling y TRS. El recorte del artículo se define mediante una revisión de la literatura no exhaustiva sobre los dos temas, buscando mostrar su articulación. La literatura

muestra la relación entre upclycling y desarrollo sostenible, en contraste con lo que se conoce como “reciclaje”. En la perspectiva psicosocial de TRS, la forma en que los sujetos / grupos elaboran representaciones sobre el upclycling, particularmente en el área de la moda, indica comprensiones sobre significados que se construyen a través de las comunicaciones, exponiendo intereses específicos y revelando identidades culturales. El artículo busca despertar reflexiones que puedan sustentar futuros estudios empíricos, ya que los temas relacionados con la sustentabilidad están cada vez más presentes en la formación y en el mundo del trabajo de la moda, y en este contexto cobra relevancia la comprensión de significados construidos por los diferentes grupos involucrados.

***Palabras clave**: Representaciones sociales; Upcycling; Moda*

1 INTRODUÇÃO

Esse artigo, de natureza teórica, teve como ponto de partida uma dissertação de mestrado com o objetivo de investigar representações sociais de *upcycling* por professores e alunos de um curso de Produção de Moda do Rio de Janeiro. Devido à emergência da temática na área da Moda, optamos por um recorte, abordando reflexões sobre as contribuições da Teoria das Representações Sociais (TRS) para a compreensão de significados sobre *upcycling* construídos por diversos grupos sociais.

Definido em 1987 pela Comissão Mundial sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento como aquele que "atende às necessidades do presente sem comprometer a possibilidade das futuras gerações de atingir suas próprias necessidades" (BRUNDTLAND, 1991, p. 46), o desenvolvimento sustentável vem sendo abordado em diversas áreas do conhecimento. No meio empresarial, por exemplo, está pautado no tripé justiça social, viabilidade econômica e preservação ambiental (ELKINGTON, 1997). De acordo com Manzini e Vezzoli (2008, apud Lima 2019, p. 17) "no design, passou a ser abordado como algo indissociável da prática de projetos de produtos e serviços".

Na área da Moda, o desenvolvimento sustentável refere-se a um modelo de produção que diminui impactos sociais e ambientais, evitando o formato linear de produção, caracterizado pelo ciclo: extração de matérias-primas; fabricação; distribuição; uso; descarte. Há preferência pelo formato circular de produção, considerando, desde as fases iniciais do projeto, estratégias para o fim de vida do produto "que visam devolver os materiais com segurança de volta ao ambiente ou a um sistema de produção em circuito fechado" (GWILT, 2012, p. 78). A peça descartada poderá, assim, retornar ao ciclo como matéria prima.

O impacto ambiental da indústria da Moda é um dos seus maiores problemas. O abuso de recursos naturais, destacando-se o uso excessivo de água, a poluição através dos componentes químicos, o uso de fibras sintéticas que demoram centenas de anos para se degradar e a grande emissão de gases de efeito estufa são exemplos. Além disso, uma forte valorização da efemeridade da Moda deu origem ao *fast fashion*, modelo por meio do qual se produzem roupas baratas, de má qualidade e curta durabilidade. Esse consumo desenfreado alimenta trabalhos em condições precárias e análogos ao escravo (RUDOLPH, 2017), além de um ritmo de consumo na contramão do desenvolvimento sustentável.

Embora caminhos e soluções pareçam difíceis para enfrentar o problema, há várias propostas e ações em curso. Estudos de tecnologias têxteis de menor impacto ambiental e reutilização de resíduos já vêm sendo considerados e aplicados por algumas indústrias. As fabricantes de tecido Tavex Corporation e o grupo Cedro Têxtil têm programas de reciclagem dentro da própria empresa. As marcas brasileiras Osklen e a de *jeanswear* Éden investem em pesquisas de novas tecnologias e processos de produção (ZONATTI, 2013).

Do lado do consumidor, diversos modos de veiculação de conhecimentos são crescentes. O *Fashion Revolution*, movimento global sem fins lucrativos presente em mais de 100 países, mobiliza milhões de pessoas a se questionarem sobre a origem de suas roupas com a campanha “Quem fez minhas roupas?”, denunciando as condições de trabalho que movimentam a indústria do *fast fashion.* É possível observar hoje, circulando pelas redes sociais, postagens fomentando a valorização de produtores artesanais, pequenas marcas que trabalham pensando na sustentabilidade, compras de roupa de segunda mão e movimentos de trocas de roupa que substituem a compra de um artigo novo.

Definido em 2008 por Kate Fletcher em seu livro *Sustainable Fashion and Textiles: Design Journeys*, o *slow fashion*, ou moda lenta, surge como um contraponto ao *fast fashion.* Para Lima (2019, p. 28):

> O *slow fashion* contempla a concepção, produção e o consumo de produtos de moda, considerando a sustentabilidade ambiental e social, por meio da produção de peças de vestuário que conjuguem apelo estético e consciência ambiental, social e econômica.

Alinhado com o *slow fashion,* com a economia circular e com a preservação dos recursos naturais em prol do desenvolvimento sustentável, o *upcycling* vem ganhando espaço no mercado da moda. O termo foi usado pela primeira vez em 1994, em uma entrevista de Reiner Pilz, executivo da empresa Pilz GmbH, para o periódico britânico *Salvo News*. O empresário fez uma brincadeira, um jogo de palavras, criticando o modelo de utilização de matéria-prima pela construção civil, que desperdiçava muito material que ainda poderia ser utilizado de outras formas. “Reciclagem [...] eu chamo isso de *downcycling*. Eles quebram tijolos, concreto, eles quebram tudo. O que precisamos é de *upcycling*, onde é dado mais valor para os produtos antigos, e não menos” (SALVO NEWS, 1994, p. 11).

Upcycling pode ser entendido como uma alternativa ecológica de dar um novo significado e função a determinado material que seria descartado, transformando algo que está no fim de sua vida útil em algo novo e de maior valor, sem passar por nenhum dos processos físicos ou químicos característicos da reciclagem (VIALLI, 2013, citado por PINHEIRO, et al, 2018). Diferente da reciclagem, processo que gera um material de mesmo valor do original que lhe deu origem, como o vidro e o alumínio, e do *downcycling,* que reaproveita materiais descartados gerando um material com menor qualidade ou menor valor agregado, a exemplo do papel, o *upcycling* é o processo em que o reaproveitamento do material descartado gera outro material de maior qualidade ou maior valor agregado (BRAUNGART; MCDONOUGH, 2014).

O objetivo do *upcycling* é evitar o desperdício de materiais potencialmente úteis, fazendo uso dos já existentes, o que reduz o consumo de novas matérias-primas durante a criação de novos produtos (BRAUNGART; MCDONOUGH, 2014) e proporciona outro destino ao material que antes iria para o lixo, característica

principal da economia circular. Falando especificamente em Moda, o *upcycling* consiste em utilizar peças antigas ou resíduos de produção que seriam descartados e fazer deles matéria-prima para novas roupas e acessórios, impedindo a geração de lixo e dispensando a necessidade de novas matérias-primas poluentes.

Nicolini (2017) descreve a grande variedade de materiais que pode ser usada como *upcycling* no processo criativo de marcas de moda. Em um levantamento feito para o livro + *Sustentabilidade às marcas de moda* (MAROTTO, 2017), a autora afirma que, tratando exclusivamente dos acessórios, por exemplo, podemos encontrar bijuterias feitas de borracha, retalhos têxteis e de couro provenientes da indústria, sobras de madeira, papel, resíduos eletrônicos, correias de bicicleta, sobras de poda de plantas, jeans, brinquedos, cordas náuticas descartadas, sobras e retalhos de acrílico industrial, cápsulas de café, chapas de raios-X e restos de cerâmica. A autora também faz referência a bolsas e pochetes que usam como matéria-prima retalhos têxteis oriundos de diversas fontes como, retalhos vinílicos de indústrias, malotes dos correios em sarja e brim, jeans, cintos de segurança, estofamento de carros, lona de *banners* descartados, velas descartadas de barcos de competições esportivas, nylon de paraquedas, e redes e ilhoses de pesca.

Diante do exposto acima, fica evidente a contribuição de práticas de *upcycling* para a preservação ambiental. No entanto, Nicolini (2017) lembra ainda que a produção de peças e acessórios a partir do *upcycling* está diretamente ligada às manualidades, e nos mostra como o *upcycling* contribui também para outro pilar do desenvolvimento sustentável: a justiça social. Sobre o *upcycling*, a autora nos traz que é praticamente impossível encontrar marcas que, em pelo menos uma parte da cadeia de produção, não utilizem de processos manuais, como técnicas tradicionais clássicas de artesanato, fazendo parcerias com cooperativas, gerando renda e valorizando o conhecimento dos profissionais envolvidos. E complementa ao se referir a marcas que:

> buscam profissionais com especificidades concomitantes ao produto ou material com o qual trabalham, como: sapateiros, relojoeiros, marceneiros clássicos e lapidadores, para treinamento e/ou contratação. Todas as marcas, através do *upcycling*, de alguma forma promovem e difundem a produção cuidadosa, delicada e ética de uma peça feita ou acabada pelas mãos de alguém. (NICOLINI, 2017, p. 166)

Fundamentado em conceitos de desenvolvimento sustentável, o termo *upcycling* começa a surgir nas escolas de formação, especialmente de Design e de Moda, provocando assim um processo de familiarização em relação ao tema e (re) construção de significados. Tal processo é propício para estudos de representações sociais sobre o objeto, ou fenômeno *upcycling*, uma vez que entendemos que as representações sociais são “um conjunto organizado e hierarquizado de julgamentos, de atitudes e de informações que um determinado grupo social elabora a respeito

de um dado objeto" (ABRIC, 1996, p. 12). Este objeto, quando desperta o interesse de indivíduos/grupos e passa a fazer parte de suas comunicações, pode gerar um conhecimento do senso comum. Tal conhecimento é considerado uma representação social. Em face desse tema que emerge principalmente na área da Moda, estudar as representações de diversos grupos que compõem o setor apresenta relevância acadêmica.

Jodelet (2001) afirma que criamos representações não apenas para nos ajustarmos ao mundo à nossa volta, mas também para dominá-lo física ou intelectualmente, sabermos como nos comportar, identificar e resolver os problemas que se apresentam. Para a autora, representações sociais são sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros. Elas orientam e organizam as condutas e as comunicações sociais. E, segundo Alves-Mazzotti (2008a, p. 20/21), "o estudo das representações sociais investiga como se formam e como funcionam os sistemas de referência que utilizamos para classificar pessoas e grupos e para interpretar os acontecimentos da realidade cotidiana". Elas estão relacionadas à linguagem, à ideologia e, principalmente, às condutas e às práticas sociais.

Nos itens seguintes serão desenvolvidos elementos teóricos do *upcycling* e da TRS. Buscamos evidenciar as contribuições que essa relação teórica pode trazer particularmente para a área da Moda, tanto em seus aspectos formativos e acadêmicos, quanto em relação ao mundo do trabalho.

2 DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL, UPCYCLING E MODA

O desabamento do edifício Rana Plaza em abril de 2013, em Bangladesh, descortinou uma grave questão que envolve a indústria da Moda: as condições de trabalho de seus funcionários. O desastre, que vitimou 1.134 trabalhadores, em sua maioria mulheres e crianças, trouxe à tona as condições de exploração humana, condições análogas à escravidão, e de escravidão contemporânea na qual se sustenta o *fast fashion.* (RUDOLPH, 2017; BERNAL, 2019).

A tragédia provocou um profundo debate sobre consumo consciente, desenvolvimento sustentável e *slow fashion* por profissionais do setor em todo mundo, culminando, no ano seguinte, no *Fashion Revolution,* movimento internacional de grandes proporções que realiza pesquisas que mostram os impactos sociais e ambientais da indústria da Moda e movimenta ações que fomentam trabalho digno, remuneração justa, transparência nos processos e a conscientização ambiental através da sustentabilidade e da economia circular.

Embora o nome possa sugerir uma antítese, o s*low fashion* não é exatamente o oposto do *fast fashion*, visto que não se ocupa apenas em produzir de forma mais lenta. O termo surgiu em referência ao termo s*low food*, surgido nos anos 80, relacionado a hábitos alimentares que prezavam por qualidade, procedência e modo de preparo (MARTELI at al, 2018). Para Fletcher e Grose (2019, n.p.), lento, nesse contexto, não se refere a velocidade, mas a uma "visão de mundo diferente, que especifica um conjunto distinto de atividades de moda para promover o prazer da variedade, a multiplicidade e a importância cultural da moda dentro de limites biofísicos".

É importante entender que o movimento *slow fashion* é uma contra tendência ao consumismo, mas não é contra o consumo, uma vez que defende um consumo consciente, desconectado de tendências de moda efêmeras e pautado em qualidade e durabilidade. A comercialização em pequenas quantidades e o trabalho artesanal são pontos importantes do movimento. O ateliê tem papel fundamental nos princípios do *slow fashion*, pois vai ao encontro de um sistema de produção que visa amenizar os problemas causados pelo *fast fashion*, através de práticas sustentáveis de produção e consumo (MARCHIORO 2010, *apud* MARTELI et al, 2018).

Braungart e McDonough escrevem, em 2002, a principal obra de referência quando se fala hoje em projetos de desenvolvimento sustentável. O título *Cradle to Cradle* (2014) - em tradução livre: "Do berço ao berço" – faz uma referência ao formato circular de produção onde um produto, ao final da sua vida útil, em vez de ser descartado, retorna como matéria-prima da cadeia produtiva, seja através da reciclagem, do *upcycling* ou do *downcycling.* Os autores explicam que o conceito *Cradle to Cradle* vai muito além de regras governamentais de reciclagem ou de simplesmente se pensar quimicamente no impacto ambiental das matérias-primas ou dos processos de um projeto. Eles defendem pensar, sobretudo, o que será feito desse produto após seu ciclo de uso, seja ele um utensílio doméstico, um piso, um móvel ou uma roupa.

Elkington (1997, p. 35) define a sustentabilidade como "o princípio de garantir que nossas ações hoje não limitem o leque de opções econômicas, sociais e ambientais disponíveis para gerações futuras". Afirma que muitas pessoas pensam saber o que é a sustentabilidade, porém a definem de formas muito diferentes. Segundo o autor, empresas líderes têm se empenhado para descobrir o que significa exatamente falar em sustentabilidade para o processo de desenvolvimento de um produto, para todo um setor industrial, ou mesmo para uma economia inteira.

Trazendo a sustentabilidade para o universo da moda, Silveira (2019, p.21) afirma: "a Moda Sustentável não possui uma conceituação formal e desenvolvida, mas, através da revisão de literatura, encontramos apenas características, ideais, processos e filosofias, uma série de estímulos que é preciso sistematizar". O autor se pauta na definição de Kozlowski, Searcy e Bardecki (2018, *apud* SILVEIRA 2019, p. 21), que consideram moda sustentável aquela que prioriza todas as fases do ciclo do vestuário, dentro de um "pensamento sistêmico que reduz os impactos negativos e procura criar impactos sociais, econômicos e ambientais positivos."

No cenário nacional, Silveira (2019, p.12) cita as Lojas Renner S.A como exemplo de empresa de Moda atenta ao padrão mundial e abrindo espaço não apenas para pequenas coleções sustentáveis, mas buscando desenvolver uma política de sustentabilidade que abranja "desde a promoção de pesquisa e inovação para o uso de matérias-primas mais sustentáveis, até o desenvolvimento de iniciativas para estímulo à economia circular a partir da reintrodução de materiais, após seu uso, ao ciclo produtivo".

Sobre o fim da vida útil dos produtos de Moda, Köhler Schulte et al (2013) explicam que muitas fibras podem ser recicladas gerando novas fibras. Fletcher e Grose

(2019) acrescentam que, na maioria das vezes, esse é um processo de *downcycling*, pois o tecido acaba sendo submetido a ações químicas e transformado em fibras mais curtas, formando fios mais volumosos e de baixa qualidade que acabam servindo como material de isolamento térmico e enchimento de colchões.

Alinhado com os preceitos da sustentabilidade, do *slow fashion* e da economia circular, o *upcycling* pode ser entendido, como um processo de reaproveitamento de resíduos e materiais obsoletos que seriam descartados, originando um produto de maior qualidade ou valor tangível agregado. Por sua capacidade de reduzir o consumo de energia e de matérias-primas e de gerar recursos sustentáveis para produção e consumo, o *upcycling* tem recebido mais atenção de pesquisadores e empresários nos últimos anos. Além disso, novos empreendimentos estão nascendo já usando a prática como ferramenta principal e outros se especializando em promover e aplicar a técnica para empresas interessadas em implementar o *upcycling* em seus processos. É o caso das internacionais TerraCycle, FREITAG, Reclaimed, The Upcycling Trading Company e Hipcycle, para citar alguns exemplos (SUNG, 2015).

Importante entender que todo reaproveitamento de material, fazendo dele uma nova matéria-prima ou um novo produto, e resultando em algo de maior valor evitando o descarte, é considerado *upcycling*. Isso inclui desde adicionar um polímero com reforço de fibra e aditivos a plásticos reutilizados para aumentar a qualidade do plástico e reutilizá-lo em contexto industrial (SUNG, 2015) até aquela roupa que furou e, para não a perder, a própria pessoa aplica um bordado.

De acordo com Avila et al (2018, p.21), por serem finitos e únicos, o uso de tais recursos para gerar novos produtos resulta em “pequenas quantidades de produtos com muita exclusividade e valor afetivo”. Para Silveira (2019, p. 12), o *upcycling* “parte da seleção de materiais que perdem seu valor de mercado, mas com características propícias ao reaproveitamento e modificação, e os ressignifica de maneira criativa, sustentável – bem como incentiva a criação de peças únicas e exclusivas”.

São muitos os materiais possíveis de serem usados com a técnica de *upcycling* em peças de Moda. No cenário internacional destacamos a ZWD, marca que utiliza resíduos têxteis de fábricas em Nova Iorque unindo pequenos retalhos de tecido para formar peças de roupas e/ou estampas para as mesmas. A estilista estoniana Reet Aus também trabalha com *upcycling* de resíduos têxteis na marca que leva seu nome, além de cooperar com a gigante Beximco, fabricante de vestuário em Bangladesh, implementando um projeto de *upcycling* que utiliza peças reprovadas pelo controle de qualidade para montar peças *upcycled* feitas à mão pelos trabalhadores locais dentro da própria fábrica em Bangladesh (SILVEIRA 2019).

O britânico Christopher Raeburn, cuja marca leva seu sobrenome, trabalha com resíduos têxteis e produtos acabados ao fim de sua vida útil. A Jamaicana Jessica Ogden destaca-se por trabalhar usando apenas roupas antigas como matéria-prima. Em Los Angeles, Ayler Young usa sobras de tecidos da grife Chanel para montar jaquetas *bomber*. Na Suíça, os irmãos Freitag usam lonas de caminhão, câmaras de

bicicletas e cintos de segurança descartados para criar bolsas. A britânica Elvis & Kresse iniciou seu trabalho de *upcycling* utilizando mangueiras de incêndio que iriam para o lixo, e hoje ampliou a gama de materiais para forros de paraquedas, *banners*, retalhos de couro entre outros. A Japonesa Seal utiliza câmaras de pneus de veículos de grande porte para criar bolsas, sapatos e acessórios e, utilizando os mesmos materiais, a britânica New Globe Traveller fabrica bolsas de viagem. Fechando os exemplos do cenário internacional, trazemos a grife do belga Martin Margiela, que em 1990 levou às passarelas cortiça, metal e até cacos de pratos (CARREIRA, 2019). Posteriormente, criou o segmento "artesane" no qual suas peças eram feitas artesanalmente a partir de peças de roupas de segunda mão e antiguidades (BERLIM, 2012).

Gilson Martins é um dos pioneiros no cenário nacional. Desenvolveu uma mochila feita de restos de estofamentos com os quais seu pai trabalhava no início da década de 1980. Desde então, tem utilizado como matéria-prima forro de teto de carro, chão de Kombi, assento de ônibus, mangueiras de borracha, lonas de cadeira de praia, entre outros materiais (BERLIM, 2012). Ainda hoje, o estilista carioca utiliza as sobras das próprias produções para aplicar em seus produtos.

O movimento tem ganhado força no Brasil e muitas marcas pautadas no conceito do *upcycling* surgiram nos últimos anos. Com maior visibilidade, podemos destacar a Insecta Shoes, que desde 2014 utiliza roupas usadas, resíduos de produção e borracha reaproveitada na confecção de seus calçados. O Re-Roupa, cujo slogan "roupa feita de roupa" já evidencia seu principal material de trabalho e, além da venda de suas peças, promove oficinas de *upcycling* e desenvolve projetos para marcas renomadas como Farm e Fábula, transformando em novas peças o que essas empresas consideravam resíduos. A Think Blue utiliza apenas calças jeans como matéria-prima para suas roupas. A Comas, da uruguaia Augustina Comas, sediada em São Paulo, usa camisas masculinas reprovadas no controle de qualidade de indústrias para desenvolver saias, tops, calças e *chemises*, masculinas e femininas. A Zerezes produz óculos de sol feitos de madeira que iria para o lixo. A Colibri é uma rede que trabalha com artesãos de Porto Alegre produzindo peças a partir de resíduos têxteis, jeans e lonas de caminhão.

Os parágrafos acima citam apenas alguns exemplos de marcas que utilizam o *upcycling* em suas atividades. Importante lembrar que, na maioria das vezes, esse trabalho é feito em parceria com Organizações Não Governamentais (ONG´s), cooperativas de artesãs, costureiras ou catadores de materiais reciclados, como é o caso do Ecossistema de Moda Sustentável do Rio Grande do Sul, que tem a função de intermediar o trabalho de diversos agentes ligados aos mesmos ideais. Participam da ação o Instituto Renner, a Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, o Banco de Tecidos da região, associações de costureiras da Vila Bom Jesus e arredores, empreendedores, designers e marcas ligadas à confecção de moda sustentável como a Envido, a Herself e a Colibri. De acordo com Silveira (2019, p. 13): "Esse ecossistema vem funcionando como uma plataforma de trocas e encontros onde os diversos atores se conectam, criam e desenvolvem projetos entre si, de acordo com suas necessidades e capacidades".

O panorama exposto nesse item mostra o contexto social, econômico e cultural em que o *upcycling* se insere em âmbito nacional e internacional, provocando construções de significados e ressignificações na área da Moda, por diversos sujeitos e grupos que são afetados por esse objeto. É nesse sentido que a TRS pode oferecer contribuições acadêmicas, conforme apresentado nos itens seguintes.

3 ELEMENTOS DA TEORIA DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

Para o psicólogo social Serge Moscovici (2012), um dos fundamentos da TRS é considerar as representações sociais como construções simbólicas pelas quais sujeitos e grupos atribuem significados a determinado objeto, de acordo com suas crenças, valores, modelos e símbolos de seus grupos de pertença e de referência. Representações essas que "circulam nos discursos, são trazidas pelas palavras e veiculadas em mensagens e imagens midiáticas, cristalizadas em condutas" (JODELET, 2001, p. 18).

Comportando as inserções sociais e culturais dos sujeitos/grupos, o estudo das representações sociais focaliza o conhecimento do senso comum, compreendendo como ideias sobre determinado objeto começam a se formar em contextos específicos, de acordo com os valores e crenças comunicados em interações grupais. Aborda também a (re)criação de significados sobre o novo objeto e as práticas dos grupos sobre ele. De acordo com Jodelet (2001, p. 26):

> As representações sociais devem ser estudadas articulando elementos afetivos, mentais e sociais e integrando, ao lado da cognição, da linguagem e da comunicação, a consideração das relações sociais que afetam as representações e a realidade material, social e ideal sobre a qual elas intervêm.

O processo de familiarização de novos conceitos que vão formando uma representação social pode ser mais complexo do que parece à primeira vista. Para dar uma feição familiar a esses novos conceitos é necessário colocar em funcionamento dois mecanismos do pensamento, processos formadores das representações sociais que envolvem as dimensões cognitiva e social, a memória e significados anteriores: a ancoragem e a objetivação. O primeiro tenta enraizar ideias estranhas classificando-as e nomeando-as de acordo com o que já é conhecido socialmente e culturalmente. O segundo substitui o conceito em uma imagem, materializando uma ideia abstrata (MOSCOVICI, 2015). Tais imagens, que buscam conceituar o abstrato, são integradas no que Moscovici (1961, 1976 e 2012) chamou de modelo, ou núcleo figurativo, o qual sintetiza e organiza os elementos da representação com uma forte característica imagética. Jodelet (1984) se refere a esse núcleo como um esquema, derivado da objetivação, que concretiza os elementos do objeto representado.

Representar um objeto é reconstituí-lo, expressando o mundo visto por

sujeitos/grupos. As representações mostram que aspectos ausentes do objeto podem ser acrescentados, e que aspectos presentes podem ser modificados, de acordo com os universos sociais e culturais dos sujeitos. Quando um objeto exterior entra no campo de interesse das pessoas, pode haver desequilíbrio em relação ao já pensado, provocando a necessidade de associar o conteúdo estranho a um conteúdo conhecido, tornando familiar o insólito. Desse modo, ao representar um objeto, sujeitos/grupos lhe concedem o estatuto de signo e o tornam significante quando produzem um conhecimento sobre ele (MOSCOVICI, 2012).

As representações sociais se apresentam como um conjunto de proposições, de reações, de avaliações presentes em discussões coletivas. Esse conjunto se organiza diferentemente de acordo com as classes, as culturas, a formação dos grupos. Moscovici (2012) se refere a uma característica tridimensional das representações sociais: a) a informação: organização dos conhecimentos do grupo sobre o objeto, recebida por diversos canais de comunicação; b) o campo: refere-se à imagem, ao modelo social, apresentando conteúdos que expressem aspectos do objeto, com unidade hierarquizada de elementos; c) atitude: orientação global em relação ao objeto, indicando posições dos sujeitos/grupos. Um aspecto a ser destacado nessa análise dimensional é que a representação é produzida e gerada coletivamente, contribuindo para a orientação das condutas e das comunicações sociais (MOSCOVICI, 2012).

Alves-Mazzotti (2008a, p. 34), propõe que, ao desenvolver um estudo em representações sociais, o pesquisador precisa ter em mente a proposta de responder a uma dupla questão que está na base da teoria: “como o social interfere na elaboração psicológica que constitui a representação e como essa elaboração psicológica interfere no social”. Segundo a autora, isso reforça o interesse em uma modalidade do pensamento social que tem um aspecto constituído, o produto, mas também o aspecto constituinte, que são os processos psicossociais que a geram. A autora chama a atenção para a importância de ultrapassarmos “o nível da constatação sobre o que se passa na cabeça dos indivíduos, para procurar compreender como e porque essas percepções, atribuições, atitudes e expectativas são construídas e mantidas” (idem, p. 20). Ela defende que as pesquisas fundamentadas na TRS não acontecem em um vazio social, à medida em que envolvem processos simbólicos que consideram o sujeito com seu mundo interior, mas ao mesmo tempo situado em um contexto social no qual interage e (re)constrói significações.

Em estudos de representação social não há separação entre os universos individual e exterior, visto que sujeitos e grupos estão inseridos em um campo social e cultural comum. Ou seja, o objeto se insere em um contexto ativo, dinâmico, em que o sujeito/grupo se situa no universo social e material, e se constitui conforme constrói significados sobre o mundo por meio das interações (MOSCOVICI, 2012). Moscovici (1984) propõe como fundamento epistemológico da TRS a formação da representação social em uma perspectiva triádica que articula “Sujeito-Outro-Objeto”. Essa tríade mostra claramente a articulação entre as dimensões psicológica e social na elaboração da representação, em uma abordagem psicossocial.

Após 50 anos da primeira edição da obra de Moscovici (1961), Jodelet (2011) chama atenção para a fecundidade da TRS, reforçando seu caráter interdisciplinar. A teoria tem origem na psicologia social, mas refere-se também a outras ciências sociais, como a sociologia, a antropologia, a história, a filosofia e a ciência. A autora enfatiza a originalidade de Moscovici ao discutir as representações como formas de conhecimento, associando pensamento e comportamentos a processos de informação e de expressão ideológica, assim como a aspectos cognitivos. A contribuição está também em destacar o papel da comunicação, que origina os processos formadores das representações sociais, a objetivação e a ancoragem.

Sá (2011) enfatiza a preocupação de Moscovici quanto a explicar a persistência de pensamentos “irracionais” nas sociedades contemporâneas com suas instituições pautadas no pensamento científico. Para o autor, Moscovici se interessa por esse conhecimento do senso comum como objeto científico devido à sua presença nas comunicações e nos comportamentos da vida cotidiana. Moscovivi (2001) buscou argumentos na antropologia de Lévy-Brühl, que distinguia “mentalidade primitiva” e “mentalidade civilizada”; e na psicologia de Piaget, que fazia distinções entre “pensamento infantil” e “pensamento adulto”. Com base particularmente nesses dois autores, Moscovici foi estabelecendo relações entre o conhecimento científico e o conhecimento do senso comum, tendo como questão principal o modo como uma teoria científica é substituída por uma representação social, em função de características grupais e culturais (SÁ, 2011).

A TRS reintroduz a relação com o Outro na Psicologia Social. Desse modo, comportamentos e pensamentos passam a ser estudados em um quadro social, com foco no grupo, valorizando-se as dimensões culturais e históricas nos estudos psicossociais. Em Moscovici, o sujeito é ativo, construtor da realidade social e nela construído. Importante lembrar os três aspetos sociais que determinam as representações, propostos por Moscovici: a) pressão à inferência: quando as interações grupais influenciam o posicionamento dos sujeitos, instando-os a expressarem opiniões para garantirem a comunicação e se sentirem parte do grupo; b) focalização: quando o sujeito fica atento a aspectos do ambiente social, relacionando-se com dados da realidade em função do acesso à informação e da estratificação de seus valores; c) defasagem e dispersão de informação: depende das condições de acesso e do tipo de exposição às informações sobre o objeto, por exemplo, obstáculos de transmissão e barreiras educativas. (SANTOS, 2005).

Por fim, não é possível finalizar esse item teórico sobre a TRS sem menção ao conceito de representação coletiva de Durkheim, o qual Moscovici (1961, 1976, 2012) retoma criticamente para fundamentar sua teoria. Moscovici (2003) parte de uma crítica à concepção durkheimiana de vida social, cuja visão de sociedade expressa coerência e práticas reguladas por crenças, saberes, normas e linguagens produzidas por ela mesma, e em que sua autonomia é entendida como meio natural do homem. Como afirmam Rateau et. al. (2012), ao substituir o termo representação “coletiva” por “social”, Moscovici (1976) pretendeu enfatizar as interações que ocorrem entre os indivíduos na sociedade, consideradas autônomas

em relação à sociedade.

A TRS tem despertado o interesse de pesquisadores, principalmente da Psicologia Social e de outras ciências sociais, porque oferece elementos de compreensão da disseminação do conhecimento, da relação entre pensamento e comunicação e da gênese do senso comum. Desde quando foi proposta, em 1961, tem sido objeto de diferentes desenvolvimentos conceituais, com enfoque plurimetodológico que pode fundamentar ampla possibilidade de estudos sobre questões sociais, tanto em abordagens qualitativas quanto quantitativas. Esta condição é facilitada por sua natureza interdisciplinar, que inclui áreas como sociologia, antropologia, história, geografia, economia, sempre privilegiando os sistemas simbólicos (RATEAU et. al., 2012).

É no âmbito das representações sociais particulares a uma cultura que pretendemos situar os estudos sobre *upcycling*, considerando o modo como conhecimentos sobre esse objeto são gerados e compartilhados por membros de grupos diversos, no decurso das comunicações. Rateau et. al. (2012) afirmam que a TRS é uma teoria de vinculação social que oferece elementos para percebermos o que conecta as pessoas ao mundo e aos outros, constituindo-se em teoria essencial para compreender questões sociais. É dentro desta perspectiva teórico-metodológica que situamos a relevância de estudos sobre *upcycling*, sobretudo na área da Moda.

4 A TEORIA DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS COMO POSSIBILIDADE PARA ESTUDAR O FENÔMENO DO UPCYCLING NA MODA

A presença do *upcycling* na área da Moda, especialmente a partir da sugestão do termo por Reiner Pilz, em 1994, para designar a prática de valorizar produtos antigos e sobras de matéria prima sem desperdiçá-los, supõe vários significados que podem ser atribuídos a ele, às vezes próximos de “reciclagem”, de *slow fashion*, ou de *downcycling*, sugerindo polissemia em função da inserção de pessoas/grupos em determinados contextos. A TRS é de grande relevância para compreender a construção desses significados, principalmente porque o estudo das representações sociais não é valorativo, no sentido de julgar se os significados estão certos ou errados em relação ao parâmetro de referência, no caso, a conceituação de *upcycling* por especialistas da área. O que interessa é compreender como se forma uma representação social sobre o objeto em um contexto específico no qual as pessoas interagem, assentado em informações, conhecimentos, normas e valores sociais e culturais.

Quando propôs a TRS, Moscovici (1961, 1976, 2012) já afirmava que todo conhecimento pressupõe uma prática de um sujeito conhecedor. Na formação das representações, cada sujeito/grupo tem como ponto de partida observações, depoimentos acumulados a respeito de fenômenos ou objetos de interesse. Diversas fontes, como jornalistas, cientistas, políticos, veiculam notícias que afetam as pessoas, influenciando para que elas produzam significados sobre os temas abordados. Ao se

tornar um saber interno, eles passam a integrar as comunicações que ocorrem, por meio de interações, no seio de uma sociedade, de uma cultura. Como afirma o autor, as pessoas não especialistas resumem, recortam, classificam assuntos quando se deparam com certas situações, não com o objetivo científico, mas de se sentirem informadas. É assim que as representações sociais surgem de “cientistas amadores”, que muitas vezes se prendem a ideias feitas ao darem sentido a fenômenos sociais. (MOSCOVICI, 2012).

Essas características da TRS são fundamentais para a compreensão de significados elaborados sobre *upcycling* por grupos diversos situados no universo da Moda. Destacaremos aqui as temáticas da pesquisa e da formação em Moda, que se inserem no campo da Educação, onde muitos estudos sobre representações sociais têm sido realizados. Como afirma Borges (2018, p. 49), “os saberes, desafios e dificuldades, em diferentes tempos e contextos, que envolvem uma área multidisciplinar, como é o caso da moda, constituem um campo importante para pesquisa em educação”.

De acordo com Campos (2017), o Brasil tem uma contribuição significativa em estudos que conjugam a TRS e a Educação. Para o autor, a TRS pode ajudar a pensar as práticas educativas e a relação entre os sujeitos coletivos e instituições escolares. Lima e Campos (2020) ressaltam a importância de estudarmos as representações sociais na Educação, reforçando que essas contribuem para a compreensão sobre como se constrói uma visão de mundo quando um objeto emerge socialmente no contexto dos sujeitos. Nas palavras de Sousa (2002, p. 297):

> Ao analisar as representações sociais que constituem o cotidiano, o pesquisador/educador procura sempre vislumbrar possibilidades de promover a tomada de consciência que permita reorientar práticas educativas, tornando-as efetivamente comprometidas com o desenvolvimento do aluno.

Como isto poderia acontecer na abordagem do *upcycling* em cursos de formação em Moda? Esse artigo teórico é fruto de uma dissertação de mestrado com objetivo de investigar representações sociais de *upcycling* por alunos e professores de um curso de Moda do Rio de Janeiro. Consideramos relevante compreender como o objeto *upcycling* está sendo apropriado, familiarizado e referenciado por esses sujeitos e que práticas estão sendo orientadas pelas representações formadas. A fundamentação na TRS pode contribuir, por exemplo, para o aprofundamento das discussões sobre *upcycling* e suas implicações no tripé viabilidade econômica, preservação ambiental e justiça social no qual se ampara a sustentabilidade.

É importante que essas discussões sejam ampliadas na área da Moda, a qual, por abrir possibilidades de análise dos grupos sociais e das influências do meio sobre o indivíduo, se constitui como referência nos estudos da psicologia e da sociologia (FREITAS, 2001). Lipovetsky (1989) também expressa essa relação quando afirma ser a moda um fenômeno que encontra sua força na lógica do social.

A relação entre TRS e Moda, segundo Borges (2018), é de grande valia pois, uma vez compreendido que o que se pensa sobre a moda, compreende-se o que pensa o profissional que nela atua. Para a autora,

> se moda é glamour, é mais evidente que se acredite que ser profissional desta área é lidar com glamour, passarelas e fama. Se, por outro lado, a moda for consumismo e exagero, o profissional da área seria aquele que constrói produtos supérfluos, e assim por diante (BORGES, 2018. p. 86).

A abordagem da sustentabilidade, consequentemente do *upcycling,* se insere nesse universo de formação. A relação da Moda com grupos e contextos culturais distintos também pode ser depreendida das palavras de Sales (2007, p.4): "A moda não é somente um produto industrial, não é somente um produto para ser comercializado, não está inserida em grandes redes produtoras, mas também pertence a outra esfera, ou seja, à esfera do simbólico".

Em consonância com os apontamentos acima, várias são as possibilidades para estudarmos o fenômeno do *upcycling* na Moda tendo como fundamentação teórico-metodológica a TRS. Embora tenhamos focalizado professores e alunos de cursos de formação nessa área, a temática pode afetar outros sujeitos/grupos, como gestores de cursos, empresários e trabalhadores do setor. Uma pista de pesquisa seria investigar como está acontecendo a familiarização dos sujeitos com esse objeto, consequentemente como se objetivam e onde se ancoram as representações sociais de *upcycling* para diversos grupos, os quais interagem em contextos complexos de comunicação, com acessos variados à informação. Esses processos se refletem em crenças e valores que sustentam a elaboração e o compartilhamento de um conhecimento do senso comum, o qual se expressa em esquemas imagéticos contextualizados em uma cultura.

Outra possibilidade de pesquisa é a análise dimensional das representações de *upcycling* elaboradas por diversos grupos do universo da Moda, buscando suas fontes de informação, a imagem que condensa o significado do objeto para esses grupos, suas posições, ou orientações favoráveis ou desfavoráveis, em relação ao objeto, com as respectivas explicações. Um aspecto que pode ser também considerado nas pesquisas são os determinantes sociais das representações, ou seja, o modo como as interações sociais demandam que os sujeitos tomem posições (pressão à inferência), a atenção dos sujeitos direcionada a certos dados da realidade social (focalização) e o tipo de informação acessada dependendo das condições pessoais e sociais dos sujeitos (defasagem e dispersão de informação).

O caráter interdisciplinar e plurimetodológico da TRS se adequa aos estudos da área da Moda (BORGES, 2018). É nesse contexto que o referencial pode (re) pensar questões sociais, econômicas e políticas associadas ao tema, principalmente no que diz respeito à pesquisa e à formação em Moda. São inúmeras as possibilidades

de estudar as relações entre as dimensões psicológica e social na elaboração das representações, as interferências recíprocas para a compreensão do que se mantém ou do que muda no pensamento social, como bem propôs Alves-Mazzotti (2008b).

Um dos fundamentos epistemológicos da TRS, a tríade “Sujeito-Outro-Objeto” (MOSCOVICI, 1984), é também fundamental a ser considerada nos estudos relacionados à pesquisa e à formação em Moda, no âmbito de uma abordagem psicossocial. São múltiplas e diversas, portanto, as possiblidades para estudar o *upcycling*, tema que vem chamando cada vez mais a atenção de acadêmicos e profissionais da área da Moda. Entendendo que a representação social é o processo pelo qual um grupo assimila um conhecimento novo e o ressignifica, e diante da escassez de trabalhos acadêmicos sobre o tema *upcycling*, consideramos que este é um momento oportuno para pesquisarmos representações sociais de *upcycling* para grupos distintos, pois, ao que parece, há ainda um processo de familiarização com o termo nesse universo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo teve a intenção de refletir, de maneira não exaustiva, sobre as possiblidades da TRS para estudos de *upcycling* na área da Moda, visando ampliar o olhar para as diversas questões que envolvem a temática da sustentabilidade.

Acreditamos que estudar representações sociais de *upcycling* pode ajudar a entender processos formativos, especialmente de Moda e no Design, e como os cursos estão lidando com a apropriação do termo. De que modo as instituições estão, efetivamente, preparando os estudantes para o mundo do trabalho, onde os temas relativos à sustentabilidade já são abordados? É dessas instituições que sairão os futuros profissionais para trabalharem na área, logo, é importante que preparem futuros profissionais mais atentos e envolvidos para colocarem em prática o tripé ambiental, econômico e social no qual se apoia a sustentabilidade.

O presente artigo não pretendeu encerrar as reflexões sobre nenhum dos temas abordados. *Upcycling*, sustentabilidade, Moda e representações sociais, e suas articulações, são campos férteis para aprofundamento de pesquisas. Nossa intenção aqui foi contribuir para (re)pensar as relações entre os temas citados.

Entendemos, portanto, que é relevante estudar a representação social de *upcycling* que está sendo formada por diversos grupos da área da Moda, bem como investigar como informações sobre o tema são veiculadas por diversas fontes, incluindo as acadêmicas. A reflexão teórica aqui apresentada indicou que o modo como o tema é tratado em diversos contextos sociais e culturais pode interferir nas representações sociais de *upcycling* elaboradas pelos grupos, assim como em suas práticas.[3]

3 Revisora gramatical - Maria Inêz Afonso Fernandes da Paz, Licenciatura em Letras - Português - Espanhol pela UFRJ – e-mail: inezdapaz@hotmail.com

REFERÊNCIAS

ABRIC, J. C. In: SÁ, C. P. **Núcleo central das representações sociais. Petrópolis**, RJ: Vozes. 1996.

ALVES-MAZZOTTI, A. J. Representações sociais: aspectos teóricos e aplicações à educação. **Revista Múltiplas Leituras**, v. 01, n. 01, p. 18-43, jan./jun. 2008a. Disponível em: https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/ML/article/ view/1169/1181. Acesso em: 20 abr 2020.

ALVES-MAZZOTTI, A. J. Representação do trabalho do professor das séries iniciais: a produção do sentido de "dedicação". **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, Brasília, v. 89, n. 223, p. 522-534, set./dez. 2008b. Disponível em: http://rbep.inep.gov.br/index.php/rbep/article/view/690/668. Acesso em: 20 abr 2020.

AVILA, A. P. S.; MACIEL, D. M. H.; SILVEIRA, I.; RECH, S.R. Resíduos têxteis sólidos no contexto de abordagens sustentáveis. **Mix Sustentável.** Florianópolis. v.4. n.3. p.17-24. out-mar. 2018. Disponível em: http://ojs.sites.ufsc.br/index.php/ mixsustentavel/article/view/2555/2500. Acesso: 10 jun 2020.

BERLIM, L. **Moda e Sustentabilidade**: Uma reflexão necessária. São Paulo: Estação das Letras e Cores. 2012. Edição Kindle.

BERNAL, M. B.; **Sustentabilidade na Política Internacional da Moda**: Uma análise crítica acerca do discurso do consumo consciente. 2019. Artigo Científico. (Instituto de Relações Internacionais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) PUC-Rio. 2019. Disponível em: https://ufrrj.academia.edu/MarianaBernal. Acesso em: 02 jun 2020.

BORGES, M. S. **Representação social de "ser profissional" da área de moda por alunos, professores e empresários do setor no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Nova York**. 2018. 236 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: https://portal.estacio.br/cursos/mestrado-e-doutorado/educa% C3%A7%C3%A3o/disserta%C3%A7%C3%B5es-e-teses/. Acesso em: 10 jun 2020.

BRAUNGART, M.; MCDONOUGH, W. **Cradle to Cradle** – Criar e Reciclar Ilimitadamente. Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 1ª Ed. 2014. Edição Kindle.

BRUNDTLAND, G. H. **Nosso futuro comum**: comissão mundial sobre meio ambiente e desenvolvimento. 2.ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1991.

CAMPOS, P. H. F. O estudo da ancoragem das Representações Sociais e o campo da Educação. **Revista de Educação Pública**. v.26, nº 63 (2017). Disponível em: http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/educacaopublica/article/view/4187. Acesso em: 03 mai 2020.

CARREIRA, G., **Martin Margiela**: o estilista invisível. 21 Junho de 2019 – Disponível em: https://www.farfetch.com/br/style-guide/icones-de-estilo-e-influenciadores/martin-margiela-o-estilista-invisivel/. Acesso em: 10 jun 2020.

CRUL, M.R.M.; DIEHL, J.C. **Diseño para la Sostenibilidad**: Un enfoque práctico para economías en dessarollo. UNEP. Paris, 2007. Disponível em: www.d4s-de.org/d4sspanishlow.pdf . Acesso em: 25 fev 2021.

ELKINGTON, J. **Cannibals with forks**: The triple bottom line of 21st Century Business. Oxford Centre for Innovation. Oxford: Capstone Publishing Limited. 1997.

FLETCHER, K.; GROSE, L. **Moda & Sustentabilidade**: Design para mudança. Traduzido por Janaína Marcoantonio. São Paulo: Editora Senac. 2019. Edição Kindle.

FREITAS, R. F. **Na moda**: Simmel, cultura e consumo. 2001. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14759/11207. p. 41. Acesso em: 30 ago 2019.

GWILT, A. **Integrating sustainable strategies in the fashion design process**: a conceptual model of the fashion designer in haute couture. 2012. 191 p. Thesis (Doctor of Philosophy) – College of Design and Social Context, RMIT University, Melbourne, 2012.

JODELET, D. Représenttion sociale: phénomène, concept et théorie. In: MOSCOVICI, Serge. **Psychologie sociale**. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

JODELET, D. Representações Sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, D. (Org.). **As Representações Sociais.** Tradução Lílian Ulup. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 17-44.

JODELET, D. A fecundidade múltipla da obra “A Psicanálise, sua imagem e seu público”. In: ALMEIDA, A.M. de O.; SANTOS, M.F.S.; TRINDADE, Z.A. **Teoria das Representações Sociais** – 50 anos. Brasília: Technopolitik, 2011, p. 199-223.

KÖHLER SCHULTE, N. et al. A moda no contexto da sustentabilidade. **ModaPalavra e-periódico**, no. 12, jul-dez, p. 194-210. UDESC, Florianópolis, 2013. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id= 514051625013. Acesso em: 06 fev. 2021.

LIMA, B. L. **Estratégias de design para pós-produção de produtos de moda**. 2019. 238 f. Tese (Doutorado em Design) – Programa de Pós-Graduação em Design da UFRGS. Porto Alegre, 2019.

LIMA, R. C. P.; CAMPOS, P. H. F. **Núcleo figurativo da representação social**: contribuições para a educação. Educ. rev., Belo Horizonte, v. 36, e206886, 2020. Epub May 08, 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script= sci_ arttext&pid=S0102-4698202000100208. Acesso em: 13 jun 2020.

LIPOVETSKY, G. **Império do Efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras,1989.

LOCKTON, D.; HARRISON, D. J.; STANTON, N. A. The Design with Intent Method: a design tool for influencing user behaviour. **Applied Ergonomics**, v. 41, no. 3, p. 382-392, May 2010. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1016/j.apergo.2009.09.001. Acesso em: 05 jun 2020.

MANZINI, E.; VEZZOLI, C. **O desenvolvimento de produtos sustentáveis**: os requisitos ambientais dos produtos industriais. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MAROTTO, I. **Mais sustentabilidade às marcas de moda: Reflexões e Indicadores**. Org. Isabela Marotto, 2017. Disponível em: http://porfavormenoslixo. com.br/wp-content/uploads/2018/01/LIVRO-SUSTENTABILIDADE-%C3%80S-MARCAS-DE-MODA.pdf. Acesso: 14 nov.2019

MARTELI, l; PASCHOARELLI, L. C.; et al. Slowfashion: conceitos que estabelecem essa cultura de consumo – uma revisão. Revista Achiote.com – **Revista Eletrônica de Moda** – v. 6. n 2. Dez. 2018. Disponível em: http://www.fumec.br/revistas/ achiote/article/view/6586. Acesso em: 05 jun 2020.

MOSCOVICI, S. **La psychanalyse, son image et son public**. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

MOSCOVICI, S. **La psychanalyse, son image et son public**. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.

MOSCOVICI, S. Le domaine de la psychologie sociale. In: MOSCOVICI, S. **La psychologie sociale**. Paris: PUF, 1984.

MOSCOVICI, S. **Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história.** In: JODELET, D. (Org.) As Representações Sociais. Tradução Lílian Ulup. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 45-66.

MOSCOVICI, S. Por que estudar representações sociais em Psicologia? **Estudos, vida e saúde**, [S.l.], Goiânia, v. 30, n. 1, p. 11-30, 2003.

MOSCOVICI, S. **A Psicanálise, sua imagem e seu público**. Tradução de Sonia Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2012.

MOSCOVICI. S. **Representações Sociais**: Investigações em Psicologia Social. 11ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

NICOLINI, F. Upcycling e Acessórios. In: MAROTTO, Org. **Mais sustentabilidade às marcas de moda:** Reflexões e Indicadores. Rio de Janeiro, E-book. 2017. p. 155-168. Disponível em: http://porfavormenoslixo.com.br/wp-content/uploads/2018/01/LIVRO-SUSTENTABILIDADE-%C3%80S-MARCAS-DE-MODA.pdf. Acesso em: 29 mai 2020.

PILZ, R. Entrevista concedida a **Salvo News**, Reino Unido, nº 23, p. 11-14, Outubro, 1994.

PINHEIRO, C. M.; STEINHAUS, C.; CHERUTTI, M. Um estudo sobre terminologias de sustentabilidade na moda. In: **IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte.** São Paulo, Vol. 10 n. 1 – Dezembro. 2018, p. 23: Centro Universitário Senac. Disponível em: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wpcontent/uploads/2018/12/ IARA-2.pdf. Acesso em: 25 set 2019.

RATEAU, P.; MOLINER. P.; GUIMELLI, C.; ABRIC, J.-C. Social Representation Theory. In: Van Lange, P. A. M.; Kroglanski, A. W.; Higgins, R. T. (Org.) **Handbook of Theories of Social Psychology**, v. 2. London : SAGE, 2012, P. 477-497.

RUDOLPH, L. T. B. **Regras limpas e roupas sujas**: uma abordagem institucional para a ética no varejo de moda e vestuário. 2017. Tese (Doutorado) FEAUSP, São Paulo, 2017. Disponível em: https://www.fea.usp.br/administracao/eventos/ doutorado-regras-limpas-e-roupas-sujas-uma-abordagem-institucional-para-etica. Acesso em: 18 out 2019.

SÁ, C.P. As representações sociais na história recente e na atualidade da Psicologia Social. In: JACÓ-VILELA, A.M.; FERREIRA, A.A.L.; PORTUGAL, F.T. **História da Psicologia** – Rumos e percursos. Rio de Janeiro: Nau, 2011.

SALES, G. M. J. **Representações Sociais da Cultura de Moda Regional** – 2007. Disponível em: ttp://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202007/4_02.pdf. Acesso em: 30 mai 2020.

SALVO NEWS, Reino Unido, nº 23, p. 11-14, outubro, 1994.

SANTOS, M.F.S. A Teoria das Representações Sociais. In: SANTOS, M.F.S., ALMEIDA, L.M. (orgs) **Diálogos com a Teoria das Representações Sociais**. Recife: EdUFPE, 2005, p.15-38.

SILVEIRA, L. M. **Inovação Social e Sustentabilidade na Moda:** Proposta de solução habilitante para reaproveitamento de resíduos têxteis. 110 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS. Porto Alegre, 2019. Disponível em: http://www.repositorio.jesuita.org.br › UNISINOS. Acesso em: 03 de fev. 2021.

SOUSA, C. P. Estudos de representações sociais em educação. Psicologia da Educação. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados/PUC-SP.** São Paulo, 14/15, 1º e 2º sem. Dez 2002, p. 285-323. Disponível em: https://revistas. pucsp.br/psicoeduca/article/view/32037/22177. Acesso em: 20 mar 2020.

SUNG, K. **A Review on Upcycling:** Current Body of Literature, Knowledge Gaps and a Way Forward. Venice. Italy Apr 13-14, 2015, 17 (4) Part I. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/299559229_A_Review_on_Upcycling_Current_Body_of_Literature_Knowledge_Gaps_and_a_Way_Forward. Acesso em: 12 jun 2020

ZONATTI, W. F. **Estudo interdisciplinar entre reciclagem têxtil e o design:** avaliação de compósitos produzidos com fibra de algodão. 195 f. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2013. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100133/tde-13032013-015305/publico/mestrado.pdf. Acesso em: 25 set 2019

Data de submissão: 27/02/2021

Data de aprovação: 15/04/2021

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

DOI: 10.5965/25944630522021209

MAQUIAGEM E MODA: DISRUPTURAS[1]

Makeup and Fashion: disruptions

Maquillaje y moda: discontinuación

Mara Rúbia Sant'Anna[2]
Maria Manoela Ceolin[3]

1 Pesquisa resultante da formação em Bacharelado em Moda, através do CEART – Centro de Artes da UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina. A revisão deste artigo contou com o apoio da FAPESC.
2 Graduada no Bacharelado em Moda na Universidade do Estado de Santa Catarina. http://lattes.cnpq.br/8254393114270786 / https://orcid.org/0000-0002-8437-1049 / e-mail:mariamanoelalc@gmail.com
3 Doutora em História. Professora efetiva da Universidade do Estado de Santa Catarina. http://lattes.cnpq.br/8949042412277782 / https://orcid.org/0000-0002-9101-5800/ e-mail: sant.anna.udesc@gmail.com

RESUMO

Este artigo trata da maquiagem, interpretada como fenômeno do sistema de moda e entabula conexões com a formação oferecida aos profissionais deste sistema. A discussão se iniciou com o sentido da aparência na vida dos sujeitos-moda, destacando a participação da maquiagem na construção imagética pessoal. Delimitada a pertinência do tema ao conceito filosófico da moda, considerou-se a presença da maquiagem e seus desdobramentos na formação do Bacharel em Moda da UDESC. Foram cotejadas as características da maquiagem na composição do sujeito-moda e inúmeras aplicações criativas e educacionais, de caráter experimental e sensível, que se concretizaram por meio de elaborações práticas e teóricas em outros campos formativos. A reflexão desta pesquisa identificou que os saberes presentes na formação em Moda são transversais e complementares aos conhecimentos em torno da maquiagem, assim como apontou usos inventivos e disruptivos da maquiagem.

Palavras-chave: Maquiagem. Moda. Formação acadêmica.

Abstract

The article deals with makeup, interpreted as a phenomenon of the fashion system, opening connections with the training offered to professionals in this system. The discussion started with the sense of appearance in the life of the fashion subjects, highlighting the participation of makeup in the construction of personal imagery. Having delimited the relevance of the theme to the philosophical concept of fashion, the presence of makeup and its consequences in the formation of the bachelor's degree in fashion at UDESC was considered. The characteristics of makeup were compared in the composition of the fashion subject and some creative and educational applications, of an experimental and sensitive character, which were materialized through practical and theoretical elaborations in other training fields. The reflection of this research identified that the knowledge present in the formation in Fashion are transversal and complementary to the knowledge around the makeup, as well as pointed out inventive and disruptive uses of the makeup.

Keywords: *Makeup; Fashion; Academic education.*

Resumen

El artículo trata sobre el maquillaje, interpretado como un fenómeno del sistema de la moda, y hace conexiones con la formación que se ofrece a los profesionales en este sistema. La discusión se inició con el sentido de aparición en la vida de los sujetos de moda, destacando la participación del maquillaje en la construcción de la imagen personal. Delimitada la relevancia de la temática al concepto filosófico de moda,

se consideró la presencia del maquillaje y sus consecuencias en la formación de la licenciatura en moda en la UDESC. Se compararon las características del maquillaje en la composición de la asignatura de moda y algunas aplicaciones creativas y educativas, de carácter experimental y sensible, que se materializaron a través de elaboraciones prácticas y teóricas en otros campos formativos. La reflexión de esta investigación identificó que los conocimientos presentes en la formación en Moda son transversales y complementarios al conocimiento en torno al maquillaje, así como apuntó usos inventivos y disruptivos del maquillaje.

Palabras-clave: *Maquillaje; Moda; Formación académica.*

1 INTRODUÇÃO

Entre as possíveis observações comportamentais dos sujeitos-moda,[4] o hábito de maquiar o rosto[5] tem um lugar de destaque. Tal prática cultural antiga aparece sob novas perspectivas, correlacionada ao sistema de moda e como elemento constituinte de uma sociedade espetacularizada, a partir da ótica de Maffesoli (1996, p.123) sobre a estética social da pós-modernidade.

A maquiagem é considerada como um dos fatores que possibilitam que a identidade, o corpo e o consumo se relacionem em contínua ressignificação. Ela agencia uma forma de ocupação dos espaços e participa das paisagens humanas no território das cidades. Sendo mais do que um produto de consumo, encaixa-se ao que Sant'Anna (2009, p.75) descreve como exercício de moda e, portanto, associada ao fenômeno social total de moda, nos termos de Baudrillard (1995).

Se tais questões vinculadas à maquiagem são instigantes e justificam um artigo acadêmico, em nosso caso, tais práticas sempre associadas ao mundo *fashion* foram também tangenciadas a partir do campo de formação no ensino superior dos profissionais de moda.

No percurso investigativo que nos moveu para estabelecer pontes entre o mundo social da contemporaneidade e as práticas de maquiagem, foram identificados, nos campos das artes cênicas e das artes visuais, exemplos de articulação dos saberes teóricos e práticos do maquiar ao campo da educação estética[6]. Tais exemplos compõem um diálogo iniciado entre o desejado e o existente.

Visto que a compreensão das aparências está presente na análise dos hábitos sutis do cotidiano, que ao serem discutidos dentro de sala de aula possibilitam uma aproximação com a sociedade, reconhecemos a maquiagem como elemento vivo e efêmero o qual concentra o impacto da imagem pessoal. Por isso, discutimos a maquiagem na formação acadêmica para formar profissionais criativos e atentos aos movimentos sociais.

4 Definindo sujeitos-moda: "Existiria um sujeito moda, aquele fixado à superfície, mutante ao sabor das inovações, cuja personalidade encontra prazer e sentido na efemeridade que se recompõe incessantemente, que o diferencia e o integra." (SANT'ANNA, 2009, p.17).

5 Maquiar consiste na aplicação de produtos específicos, denominados cosméticos, sobre a pele. Pode ser realizada sobre o corpo todo, nesse caso enfatizamos o uso da maquiagem no espaço facial.

6 Entende-se como a ênfase na formação da sensibilidade crítica e da aprendizagem do discernimento, "duas faculdades necessárias ao desenvolvimento do pensamento, mais precisamente daquilo que se chama o pensamento sensível" (LEMONCHOIS, 2003, p. 25)

2 CONTEXTO CONTEMPORÂNEO DA MAQUIAGEM

Imersos em uma sociedade pós-moderna, sobremoderna[7], hipermoderna[8] ou contemporânea, entre as nomenclaturas que buscam titular a temporalidade vivida, o fenômeno de moda se faz constante. A moda, nesta dimensão é entendida como ethos, ou seja:

> A moda é o ethos consumado da sociedade da sobremodernidade, do tempo do lazer e do desencaixe, da sociedade alimentada e regulada pelo prazer de ver e de ser visto. É isso que justifica ser a imagem o cerne do mito da sociedade atual (SANT'ANNA, 2009, p.97).

Esse ethos vincula-se à permanente produção do novo, que se torna categoria de hierarquização dos significados, conforme a concepção de Baudrillard (1995). Assim, o sistema produtivo de moda é encadeado pelo movimento de lançamento de novas tendências, massificadamente reproduzidas em inúmeras mercadorias postas à compra que, posteriormente, sofrem obsolescência, a fim de que haja a ascensão de uma próxima tendência e novos consumos. Esse ciclo funciona além da reprodução e renovação de mercadorias. É por meio de um jogo de apropriações simbólicas que o fenômeno do consumo ocorre e se espraia além dos seus próprios objetos. Tal dimensão de consumo do novo, além de operar na manutenção do capitalismo, reduz o sujeito social a consumidor, cúmplice da reprodução de privilégios e discriminações por significar a existência social na posse de coisas.

Dentre as estratégias desse sistema, cabe refletir sobre a existência de um capital-aparência-corporal (PAGÈS-DELON,1989, p.170), isto é, a acumulação de elementos que se interligam através de investimentos diários, como as práticas associadas à saúde, à beleza e ao vestir, na busca insaciável da renovação de si mesmo. A maquiagem está inserida nessas práticas, ou seja, além de ser um produto de moda, tanto os cosméticos quanto as diversas atividades que entornam o setor mercadológico referente à maquiagem e beleza, o hábito de maquiar-se confere um investimento que deve ser bem calculado para acumular vantagens em favor do papel social a ser usufruído, e, portanto, é uma prática indispensável ao sujeito-moda. Assim como o não uso sugere uma contrariedade à performance e ao consumo[9].

Vendo por outra ótica, que não seja da sujeição do sujeito-moda para a aparência idealizada, compreendem-se três possibilidades disruptivas do corpo:

---

7 "Para Marc Augé (1994, p. 32), a modalidade essencial da sobremodernidade é, ao mesmo tempo, a sua grande produtora e o excesso, somente possível a partir da superabundância de três fatores que, para ele, são: o excesso de informação, de imagens e de individualismo." (REIS, 2013, P.138).

8 "A era do hiperconsumo e da hipermodernidade assinalou o declínio das grandes estruturas tradicionais de sentido e a recuperação destas pela lógica da moda e do consumo." (Lipovetsky; Charles, 2004, p.29).

9 Matos (2013, p.51) produziu uma tese sobre a resistência à maquiagem, partindo de uma revisão ampla dos estudos relacionados ao anticonsumo. Por meio de histórias entrevistadas, articulou a dimensão interna (com os conceitos de identidade e projeto identitário) à dimensão externa, em contextos de movimentos sociais organizados e coletivos. Identificou a resistência ao uso da maquiagem como forma de efetivação, motivação e negociação simbólica.

como lugar de identificação, de comunicação e relação com o mundo – de experiência prazerosa de si.

Na primeira opção, a da identificação, mais flutuante e imprecisa que a identidade, Maffesoli afirma:

> Ao mesmo tempo em que se observa a saturação do indivíduo indivisível e uno, há uma emergência da pessoa (persona ou máscara). A pessoa, pois, tem várias máscaras a sua disposição. Ela é, estruturalmente, plural, não mais uma identidade, mas antes, pertencente ao universo das identificações múltiplas (MAFFESOLI, 2008, p. 5.).

Logo, a maquiagem pode ser acionada a serviço dos perfis mutantes, de futuro incerto, validado no presente (presenteísmo). As variadas identificações fundam o sujeito pós-moderno como um ser fragmentado que utiliza do consumo de moda para sustentar suas diversas facetas em meio à estetização da vida cotidiana. A intensidade estética é influenciada pelo constante desenvolvimento das práticas virtualizadas e intermediadas por telas que impulsionam o consumo imagético.

Na segunda opção, há de se considerar que a arte e a moda são dois meios de expressão plástica que colocam em evidência a ambivalência e a complexidade das relações entre a cultura local e a cultura de massa globalizante (ADVERSE, 2019, p.23). Os elementos imbuídos no vestir configuram não somente a individualidade, mas são a comunicação simbólica com o outro externo. Essa linguagem não-verbal funciona associando forma e conteúdo, por meio de elementos mediadores que transformam a matéria num processo imbuído de significações.

> Impulsionadas pela cultura e apresentando-se em função de processos contextuais, interativos, tais ações “modificadoras” são responsáveis por gerar conformações diferenciadas no próprio corpo. Entre essas, as mais frequentes são: pintura, mutilações, tatuagens, escarificações, maquiagem, cosméticos, cirurgias estéticas etc. Ao incidirem diretamente sobre o corpo, elas acabam por ressemantizá-lo, ou seja, dotá-lo de novos significados (CASTILHO; MARTINS, 2005, p.4).

Por fim, sobre corporalidade e espacialidade, o corpo no mundo, Marina Machado (2012, p.16) chama atenção para criação de uma “poética pessoal” cotidiana, que vem da pesquisa sobre tudo o que é intrínseco à união forma-conteúdo, agregando as emoções, reflexões e conhecimentos. Apresenta que essa poética pode ser interna e existencial e não apenas voltada para a exposição. Sant’Anna (2009, p.20) afirma que é nessa exposição-enunciação que o indivíduo diz como deseja ser visto e assim também constrói uma autoimagem que o significa para si.

Logo, seja pelo viés mais mercadológico e próprio do sistema de moda que, atrelado ao capitalismo, reduz o sujeito aos consumos operados, seja pela dimensão que o corpo adquire na significação de si, alternando-se entre múltiplas identificações, formas comunicativas e prazeres de si, cabe ao profissional de moda estar atento a todas essas dimensões e ser convocado a refletir sobre as transfigurações que podem ser realizadas no corpo por meio das roupas e, especialmente, por meio da maquiagem.

Mas a formação de moda está explorando as diversas expressividades da aparência? A academia inclui a maquiagem como parte dessa forma conteúdos do curso são transversais ao aprendizado de maquiadores?

Antes de adentrar nessa discussão, cabe apresentar as competências e desafios de quem exerce a profissão de maquilador.

2.1 A PROFISSÃO

Há maquiadores operantes em diversas frentes de trabalho, pois sua atuação não se restringe aos salões de beleza. Sem regulamentação e formação regulamentada, a aprendizagem da maquiagem segue um modo simples, quase sempre baseado em modelos, no experimentar, no errar e acertar[10].

Segundo Schneider e Reis (2010, p.7-14), pode-se dividir as frentes de atuação do profissional maquiador em:

1. Maquiagem social, para clientes que vão participar de eventos e procuram se embelezar através deste método;
2. Maquiagem artística: envolve a expressão de um conceito através dos materiais plásticos fornecidos pela maquiagem;
3. Maquiagem para palco, cinema e TV: tem relação com criação de personagens e dá atenção ao efeito de luzes especiais;
4. Necromaquiagem: maquiagem feita em cadáveres para velórios, a fim de tornar a aparência mais agradável.

Contudo, não só o maquiador poderia trabalhar em mais de uma dessas áreas: as categorias citadas também possuem subdivisões e aprofundamentos de técnicas que exigem especialização.

Além disso, o desenvolvimento contínuo do mercado da beleza colabora para o surgimento de novas áreas de trabalho, modificando e inovando as possíveis atividades.

O trabalho de maquiador contempla a transformação de outra pessoa por meio de uso de pigmentos, artifícios, como cílios postiços entre outros., Enfim, de composição de novas linhas faciais. Disto resulta a responsabilidade de interferir na identificação de outro sujeito consigo mesmo, com o papel social que exerce e, ainda, com o fim social de sua aparência sob a maquiagem produzida. À vista

10 A profissão não é regulamentada pelo extinto Ministério do Trabalho do Brasil. Os interessados em se profissionalizar realizam cursos informais ou de caráter técnico oferecidos por instituições como SENAC..

disso, aprofundar a sensibilidade da área é essencial para formação de maquiadores competentes, atentos às singularidades de cada rosto e respeitosos ao trabalhar com múltiplas personalidades.

Por isso, defende-se o desenvolvimento de ensino que torne o profissional sensível e capaz de considerar as interferências sociais desempenhadas pelo exercício da atividade. Logo, uma formação que vá além da explicação de técnicas, como um bacharelado em moda poderia contemplar.

3. O ENSINO DE MODA TRANSVERSAL AO APRENDIZADO DE MAQUIAGEM

O Bacharelado em Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) é uma referência nacional para a área de formação em moda. Porém, a escolha de seu currículo para o presente estudo deve-se ao fato de a autora Maria Manoela ter sido aluna do bacharelado entre 2016 a 2020 e profissional maquiadora ao longo do curso. Apesar de a temática não ser citada no currículo, nem inserida em sala de aula diretamente como um tópico dos conteúdos estudados, ao longo dos semestres transpuseram-se os fundamentos das disciplinas à área da maquiagem, daí nascendo as inquietações que levaram ao desenvolvimento do trabalho de conclusão de curso, nestas páginas resumido.

Ao entrar no curso, logo no primeiro semestre, os estudantes têm contato com as disciplinas teóricas, como Sistema de Moda e Sociedade e Moda, cujos objetivos são a compreensão da conjuntura da cadeia de produção e a moda como sistema em nossa sociedade. Outras disciplinas de caráter teórico são propostas, contudo voltadas ao debate das influências externas e internas, as quais fomentam desejos, vontades, impulsos e motivações humanas submetidas às tendências do mercado. Lidam com pesquisas de comportamento do consumidor e as características multifacetadas das mentalidades, marcadas pelo excesso de imagens e de informação que ditam os valores momentâneos. Nos últimos anos, a área de sustentabilidade foi incorporada, e os estudantes são motivados a procurar saídas participativas da lógica reversa, ou seja, movimentos que vão contra o consumo desenfreado. São estratégias que pensam num fluxo de reaproveitamento ou retorno correto de materiais em prol da preservação ambiental.

A partir dessas disciplinas teóricas, a questão da maquiagem foi despertada, fazendo surgir questionamentos: por que, quando, onde e como os sujeitos-moda usam do artifício da maquiagem para atuarem socialmente? Como o campo da cosmética estaria fortemente ligado aos problemas da sustentabilidade e da preservação do meio ambiente?

Num primeiro momento, a conclusão foi de que as técnicas de maquiagem se alteravam conforme as exigências que o sistema de moda propunha e se deveria avançar nas reflexões em torno do assunto, refletindo, inclusive, sobre a sua dimensão sustentável.

As disciplinas do eixo criativo e projetual também ofereceram inquietações e fizeram pensar quanto de criação se pode desenvolver no ato de maquiar, a ponto de propor tendências ou desprezá-las, a fim de evidenciar as personalidades em suas subjetividades.

As atualizações no campo da moda são feitas através de pesquisas de tendências que contam com múltiplas fontes de informações, métodos e ferramentas. O Bacharelado em Moda foca no processo criativo e na desenvoltura da autoralidade do criador. Disciplinas como Laboratório de Estilo, Conceito e Tema de Coleção de Moda servem como aprofundamento desses processos para geração de temáticas que darão base às invenções práticas. No Curso de Moda, utilizamos muitos painéis imagéticos para visualização das nossas projeções. Desde a disciplina Laboratório de Criatividade (1ª fase) começamos a aprender a selecionar, capturar, elaborar imagens e relacioná-las dentro de um painel que servirá de inspiração ao projeto. São chamados de *moodboards* aqueles que refletem a atmosfera da proposta. Há um painel conceitual autodescritivo do conceito em imagens, direcionando o público-alvo, ou seja, um painel persona. Podendo ter outros painéis como referentes aos materiais que serão utilizados – as cores postas em um painel cromático nomeadas e identificadas de acordo com seu número *pantone*, e as tendências em que nos inspiramos – foram unidos em um *trendboard*. Todos esses painéis podem ser direcionados a variados processos criativos, encaixando-se também para maquiagem.

Uma das principais habilidades a se desenvolver para trabalhar com o mercado de moda é a constante atualização, o que é igualmente válido para o profissional maquiador. A reformulação de seus referenciais de inspiração, as técnicas inovadoras, lançamentos de materiais, estudos no âmbito de paradigmas de gestão, funcionamento das novas mídias, entre outros progressos e fatores de direcionamento social, tornaram o maquiador um profissional mais inovador e prospectivo, principalmente quando o espaço virtual deslanchou a maquiagem como técnica de si para muito além do “certo” e “errado”, ofertando a quem desejar o estado de “prossumidor”[11].

Nas disciplinas de comunicação social, há oportunidade de conhecer e exercitar diferentes áreas de atuação do produtor de moda e seus procedimentos criativos e práticos. Destaca-se a presença do maquiador no ambiente de produção de moda, sendo essencial em uma campanha, desfile ou quaisquer outros formatos de divulgação de uma marca ou coleção de moda. Mesmo sem ter uma unidade de estudo específica para a maquiagem, as disciplinas Produção de Moda, Desfile de Formatura e outras afins, dão ensejo para o exercício da maquiagem, como da fotografia para muitos acadêmicos.

Outro eixo de disciplinas que tem forte relação com o aprendizado da maquiagem são as de Desenho, que ocupam a maioria dos semestres[12]. Todos os

11 Neologismo utilizado em rede para designar a condição atual de continuamente consumidores que, após a postagem, também se tornam produtores.

12 Como verificado ao examinar o Projeto Político Pedagógico e os planos de ensino das disciplinas do Bacharelado de Moda da UDESC (FONSECA; SOUZA; SANT’ANNA, 2019). Identificou-se que o curso destina ao ensino do desenho 15% de sua carga-horária, estando presente na totalidade das 8 fases do curso.

princípios de desenho são aproveitados para o desenvolvimento das habilidades do maquiador, tais como noções espaciais, perspectiva, composição, volumetria, luz e sombra, além do adestramento e firmeza no traço que ajudam na precisão necessária para atividades manuais.

Como as disciplinas de Desenho implicam, também, o aprendizado da pintura, muito contribuem para a desenvoltura de práticas e técnicas, como a reprodução de texturas e estampas, as quais podem vir a ser executadas, tanto no papel, quanto na pele. Segundo Andrade, “O desenho é um jeito de definir transitoriamente, (...) Ele cria, por meio de traços convencionais, os finitos de uma visão, de um momento, de um gesto” (1965, apud. CLARO, 2001, p.101).

Assim, pode-se entender a maquiagem como mais uma maneira de desenhar e pintar. Ela é exercida a partir de materialidades próprias dos cosméticos, dentre outros produtos complementares. É dependente do traço, seja ele realizado pelas mãos, pelos pincéis ou a partir de outras técnicas, como, por exemplo, a tinta no jato de ar[13].

Um exemplo esclarece bem a questão. Trabalhar, tendo como superfície primordial a pele, exige conhecimento de suas cores e subtons. Nem sempre as tonalidades de cosméticos disponíveis no mercado são assertivas e a pigmentação dos produtos pode ser insuficiente para determinadas peles. Todavia, o conhecimento fornecido pela disciplina Estudos Práticos da Cor possibilita que o maquiador não dependa inteiramente dos cosméticos. Os saberes teóricos da cor são amplos, mas, em suma, permitem compreensão de como os matizes se relacionam, sendo necessária a prática para assimilação dessa teoria. Exercitar diferentes técnicas de pintura capacita a montar uma coloração e como se utilizar da luminosidade das cores, relacionando-as. A proposta de desenvolver percepção visual para identificar quais subtons estão presentes, compondo a cor da pele, ajuda a não errar a tonalidade na hora da aplicação da base. Além disso, o conhecimento da cor favorece a pessoa que está sendo maquiada por utilizar composições entre o círculo cromático em relação à pele, cabelo e características particulares, criando um resultado harmonioso. A maquiagem será desenvolvida, conforme as matérias-primas acessíveis, habilidade de misturar bases, corretivos, pigmentos e o que mais for necessário para alcançar a coloração desejada[14].

Para concluir, retornando, a dimensão dos aprendizados disponíveis no Bacharelado em Moda que incrementam a formação do maquiador, é preciso citar as disciplinas que têm como foco o corpo, como as de Modelagem e de Ateliê de Costura. Mesmo que não tenham abordagens antropológicas sobre o corpo e seu papel cultural e histórico na sociedade contemporânea, o exercício de lidar com suas formas ajuda o maquiador a pensar na relação rosto e corpo.

13 Neste caso, o instrumento se chama *Airbrush.* Em português é aerógrafo, denominando uma pistola de ar comprimido que dispersa o material, produto cosmético, sobre a área desejada.

14 Nesse processo, há questões como componentes entre cosméticos que não funcionam bem juntos, dilemas como água e óleo ou outros mais complicados entre fórmulas, que só serão descobertos a partir dos próprios testes.

Afinal, além da pele, lidamos com um corpo, uma matéria tridimensional. Isso significa que nada do que projetamos de forma plana irá se manter igual, quando transposto para outra dimensão. Assim sendo, mesmo que a maquiagem seja elaborada em um desenho bidimensional, a transição entre folha e rosto adiciona mais algumas dimensões físicas e sensíveis para o projeto, demonstrando, na prática com o maquiar, o que se dá entre a roupa modelada e costurada, ao ser vestida por um corpo real.

Enfim, ao revisar a grade curricular do bacharelado da UDESC e a experiência de estudante do curso, encontram-se disciplinas em torno da aparência, do corpo, das tendências de moda, artes e criatividade. E mesmo que a maquiagem possa ter sido aperfeiçoada no exercício da profissão pelos aportes trazidos das disciplinas citadas, o conteúdo “maquiagem” não está inserido em nenhum momento da formação acadêmica.

Qual a razão disso, tendo em vista que o universo da moda é um mundo de faces coloridas e transfiguradas? Que o fenômeno da moda exige sujeitos apegados a sua aparência corporal, buscando alterá-la continuadamente para se manterem validados socialmente dentro da sociedade de moda? Seria o caso de falta de valorização da maquiagem como dimensão do sistema de moda? Deve-se a redução do campo da moda ao vestuário?

Tudo nos aponta que todas as questões são válidas e indicam uma percepção superficial de tudo que engloba o sujeito contemporâneo e sua relação com a aparência. Contudo, num curso superior, destinado à formação de profissionais críticos e criativos não englobar a dimensão do corpo maquiado em suas ementas é um indício da limitação de sua autocrítica.

4. A MAQUIAGEM EXPLORADA NO CAMPO EDUCATIVO

Se o Bacharelado em Moda evidencia laços estreitos com a maquiagem a despeito de não abordá-la diretamente, algumas pesquisas no campo artístico e educacional têm se dedicado a incorporá-la em suas inquietações.

O professor Jesus Vivas, no campo das Artes Cênicas, elaborou, em 2004, a dissertação “A maquiagem no processo de construção do personagem”, enfrentando a carência bibliográfica em torno do tema. O autor também encarou a superficialidade equívoca que a maioria das produções teatrais concebem à maquiagem.

Por isso, em seu trabalho, há um levantamento, sem perspectiva histórica, das máscaras gregas teatrais. Ele propõe a ideia de que a maquiagem seria uma remodelação, para temporalidade veloz da atualidade, das máscaras rígidas do passado para as maleáveis produzidas por cosméticos e, como em outras épocas, responsáveis por traduzir as características físicas e psicológicas marcantes dos personagens.

Essa lente de interpretação do mundo teatral se complementa com a observação de Cidreira (2005) sobre as aparências pós-modernas, onde o corpo de cada sujeito se torna espaço de teatralização do texto que ele expõe aos seus pares.

A maquiagem, assim como a máscara, amplia o leque de expressões dos indivíduos, sendo um atributo flexível e dinâmico.

Jesus Vivas colaborou para o desenvolvimento da área e inspirou outros tantos trabalhos, como a monografia efetuada em 2011 por Gustavo Xavier "O ensino da narrativa por meio da maquiagem". Um trabalho de prática escolar que busca atender as necessidades dos alunos perante a realidade vivenciada. Discute a autonomia e liberdade do sujeito no espaço educacional e no teatro, através da prática do maquiar.

Essas pesquisas citadas ampliaram a abordagem do tema, principalmente por extrapolar os limites teóricos, apresentando experiências práticas. Ambos reconhecem a artisticidade presente no maquiar e defendem a interferência da maquiagem na criação estética conceitual de espetáculos. Além de servir de apoio à transformação do ator em personagem, as práticas relatam autodescobertas, partindo do estudo facial.

Por instigar a intimidade com seu próprio corpo, oferece compreensão de suas faces, ossatura, musculatura e geometria da superfície do rosto. A aplicação de técnicas também envolve experimentação de cores, estudo de referências temporais e a desenvoltura da atividade em coerência com os elementos teatrais de cenário, figurino, sonoplastia e iluminação.

Como artista visual, Tourão (2019, p.16) preparou um projeto fotográfico, cujo objeto de estudo são registros de maquiagens feitas pelo autor. Ele faz sua própria crítica processual, buscando analisar as decisões artísticas que levaram ao conjunto da foto e pintura facial. Sua pesquisa também propõe uma ação pedagógica efetuada com duas sessões abertas de filmes para discussão sobre a maquiagem cinematográfica.

Criando um caminho imagético de memorial reflexivo a partir de suas criações, aproxima a maquiagem das artes visuais e sintetiza que "o nosso comportamento diante de nossas identidades é uma parte de nossa existência que está escrita há muito tempo e continua sendo escrita todos os dias." (TOURÃO, 2019, p.188).

Das oficinas descritas nos textos, cuja temática envolve maquiagem, distingue-se uma oportunidade de educação estética, pela facilidade contida na técnica da maquiagem doméstica que está em proximidade com o cotidiano popular. Quando as experiências envolvem a automaquiagem, um espaço de intimidade é desperto em volta do autoconhecimento, tanto físico quanto psicológico.

Outro trabalho instigante é de Lilian Nunes. Fruto da intervenção na cidade que envolve a paisagem humana e seus espaços relacionais, o processo de se maquiar é relativo à performatização, que deve ser destacada quando em aparições públicas, inseridas na qualidade física do território citadino, segundo a pesquisadora. Isso porque os modos de vida estetizados são fenômenos provocados pela ocupação criativa do cenário em que o sujeito vivencia suas experiências. O projeto "Corpo Poético" (NUNES, 2007, p.1429) articula conceitos e ações referentes a formas renovadas de apropriação e atribuição de sentido à experiência urbana cotidiana, um projeto

de práticas estéticas coletivas, configuradas no âmbito da arte pública e centrada na maquiagem.

Dos projetos artísticos às pesquisas acadêmicas no campo da arte sobre a maquiagem, fica o convite de unir, ou ao menos aproximar, a formação de um profissional voltado para o mercado de moda da maquiagem, para além da técnica e mais próxima de suas potências de identificação, comunicação e prazer de si.

É nessa experiência da contemporaneidade que a maquiagem se destaca como agência de sustentação e viabilização das diversas facetas urbanas, pela brevidade da técnica e múltiplas possibilidades de reinvenção do rosto.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se conectar a maquiagem à moda, amplia-se a discussão sobre a construção da aparência como exteriorização do que somos, o que se considera um vai e vem, visto que a constituição interna do sujeito contemporâneo é produzida pela assimilação e apropriação das questões externas de ambiente, tempo, espaço, cultura etc. Assim, refletiu-se sobre questões subjetivas tanto de ordem individual-psicológica da estudante maquiadora, quanto coletivo-social dos cursos superiores e suas disciplinas, numa sociedade de moda e sujeitos-moda.

Como participantes de um sistema de moda, sendo consumidores passivos ou ativos e críticos, de todo modo, ainda consumidores amarrados ao capital, logo a aparência de muitos modos será adquirida, montada e formulada para ressoar nas relações e nos lugares ocupados, seja na habitação física ou na aparição por meio virtual.

O olhar crítico para a maquiagem percebe a importância desse elemento na construção significativa do todo que é a aparência. Principalmente porque a maquiagem se concentra no rosto, posicionamento primário de comunicação, o qual superficialmente sintetiza a condição do ser. A partir dessa elucidação, sugere-se que o trabalho com maquiagem adquira devida profundidade e responsabilidade.

Questionar o porquê de a maquiagem não estar presente na formação de Moda, propõe a constante reorganização da academia frente aos movimentos do próprio sistema de moda. No sentido de atualizar as discussões, é considerável captar a relevância dos costumes, pois estes somam movimentos culturais, entre comportamentos e tendências de moda que se refletem com significância nos estudos sobre a contemporaneidade.

Nos pontos de vista apresentados, as habilidades entre moda e maquiagem são complementares e, a partir da reflexão de um tema sobre o outro, os saberes de ambos são complexificados. Enfim, os estudos em torno do maquiar possuem capacidade de se ramificar em infinitas microrrealidades e de alcançar diálogo com outros cursos das áreas humanas, das artes e da educação.

Intentou-se interromper um seguimento normal e repetitivo de um processo de alijar a maquiagem dos estudos em moda, apesar de estar tão presente nos fazeres

dos profissionais de moda, como nas implicações de uma aparência corporal que identifica, comunica e prazerosamente se reconhece como única. Enfim, a aproximação entre maquiagem e moda foi disruptiva, suspendendo o convencional para abrir espaço para o questionamento.[15]

REFERÊNCIAS

ADVERSE, Angélica. Arte & Moda em Belo Horizonte: Existência estética & reinvenção dos modos de vida. **Diálogos entre moda, arte e cultura 2**, Ponta Grossa, v. 2. Atena Editora, 2019.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consuno**. Lisboa: 1970/1995.

CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo Machado. **Discursos da moda**: semiótica, design e corpo. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda**: vestuário, comunicação e cultura. 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2005.

COSTA, Gustavo Santana Xavier. **O ensino da narrativa por meio da maquiagem.** 2011. [44] f., il. Monografia (Licenciatura em Artes Cênicas) - Universidade de Brasília, Brasília: 2011.

FONSECA, Felipe; SOUZA, Natália Régis de; SANT'ANNA, Mara Rúbia. O ensino do desenho na formação de criadores em Moda no século XXI. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA, 6., 2019, Porto Alegre. **Anais** [...]. Porto Alegre: Unisinos, 2019. p. 1-8. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1SnCgUUTPudWTNjFeFzvEoGqRaFRnngpj.Acesso em: 20 jul. 2020.

LEMONCHOIS, Myriam. ***Pour une éducation esthétique.*** *Discernement et formation de la sensibilité.* Paris: L'Harmattan, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

MACHADO, Marina Marcondes. Fazer surgir antiestruturas: abordagem em espiral para pensar um currículo em arte. **Revista e-Curriculum**, São Paulo, v. 8, p. 17, 2012.

MAFFESOLI, Michel. A terra fértil do cotidiano. **Revista Famecos**, n. 36, p. 5. 2008.

_____. **No fundo das aparências**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996. 350 p.

MATOS, Eliane Braganca de. **Resistência à maquiagem**: práticas cotidianas e não consumo. 2013. 261 p. Tese (Doutorado) - Curso de Administração, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2013.

NUNES, Lilian Do Amaral . **Corpo Poético**: Uma Cartografia do Lugar. In: Maria Beatriz Medeiros. (Org.). Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília: 2007, p. 49-62.

PAGÈS-DELON, Michèle. ***Le corps et ses apparences*** : l'envers du look. Paris: Éditions l'Harmattan, 1989.

15 Revisão: Pedro Albino Mezzari. Graduando em Letras, Língua e Literaturas Vernáculas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). e-mail: pedroalmezzari@gmail.com e Albertina Felisbino, Doutora em Linguística, UFSC, 2005. lunnaf@uol.com.br

REIS, Breno Maciel Souza. Pensando o espaço, o lugar e o não lugar em Certeau e Augé: perspectivas de análise a partir da interação simbólica no foursquare. **Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 136-148. 2013

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Teoria de Moda**: sociedade, imagem e consumo. 2 ed. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores, 2009.

SCHNEIDER, Estela Maris; REIS, Mariana. **Tendência do mercado da maquiagem**: conceito da arte e da tecnologia. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Cosmetologia e Estética) - Universidade do Vale do Itajaí, Balneário Camboriú: 2010.

SOUZA, Jesus Fernando Vivas de**. A maquiagem no processo de construção do personagem.** 2004. 134 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador: 2004.

TOURÃO, Arthur Manuel Cavalcante. **Pinturas faciais, memórias e processos criativos**: construindo uma pesquisa em arte utilizando fotografia e maquiagem. 2019. 191 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais) - Departamento de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte: 2019.

Data de submissão: 13/01/2021

Data de aprovação: 24/03/2021

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

DOI: 10.5965/25944630522021224

MODA E MEMÓRIAS NO VALE DO ITAJAÍ: REGISTROS MNÉSICOS DE MORADORAS DO VALE[1]

Fashion and memories in the Itajaí's Vale: Mnesic records of residents of the Vale

Moda y recuerdos en el Vale do Itajaí: Registros mnésicos de residentes del Valle

Emanuella Scoz[2]

1 Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- CAPES.

2 Doutoranda em Design (UDESC), é mestre em Educação (FURB-2019), Especialista em Políticas Culturais de Base Comunitária (FLACSO-2020), Especialista em Negócios da Moda (IbModa-2009) e Bacharel em Design de Moda (UNIASSELVI-2006). Lattes: http://lattes.cnpq.br/3858787418552795; Orcid: https://orcid.org/0000-0002-1651-1345; e-mail: emanuella_design@hotmail.com

RESUMO

Esse artigo traz informações sobre os modos de ser, estar e agir das mulheres do Vale do Itajaí, Santa Catarina, durante o Século XX, a partir das memórias de quatro mulheres que foram entrevistadas, em 2021, para a elaboração do documentário “Moda e Memórias no Vale”. O documentário buscou registros mnésicos dessas mulheres relativos aos trabalhos e aos modos que permearam a Moda durante o século XX no Vale, resultando em saberes construídos sobre as obrigações no trabalho, na casa e no cotidiano das entrevistadas. Esse artigo objetivou evidenciar uma construção identitária no Vale do Itajaí a partir das memórias das entrevistadas sobre seus hábitos de vestir, do trabalho manual e profissões, bem como os modos e modas de seu tempo, a partir de uma análise de conteúdo (BARDIN, 2016), quando serão apresentadas as falas das mulheres. Espera-se contribuir para a ampliação dos campos de estudo da moda em Santa Catarina, possibilitando a utilização dos registros e memórias da moda local no ensino, pesquisa e extensão.

Palavras-chaves: Cultura; Memória; Moda.

Abstract

This article provides information about the ways of being and acting of women in the Vale do Itajaí, Santa Catarina, during the 20th Century, based on the memories of four women who were interviewed in 2021, for the elaboration of the documentary “Fashion and Memories in the Vale”. The documentary sought out mnesic records of these women related to the works and modes that permeated fashion during the 20th century in the Vale, resulting in knowledge built on the obligations at work, at home and in the daily lives of the interviewees. This article aimed to highlight an identity construction in the Itajaí Valley, based on the interviewees’ memories of their dress habits, manual labor and professions, as well as the manners and fashions of their time, based on a content analysis (BARDIN, 2016), in which the interviewees’ statements will be presented. It is expected to contribute to the expansion of the fields of study of fashion in Santa Catarina, enabling the use of records and memories of local fashion in teaching, research and extension.

Keywords*: Culture; Fashion; Memory.*

Resumen

Este artículo brinda información sobre las formas de ser, ser y actuar de las mujeres en el Vale do Itajaí, Santa Catarina, durante el siglo XX, a partir de los recuerdos de cuatro mujeres que fueron entrevistadas en 2021, para la elaboración del documental “Moda y Memoria en el Vale”. El documental buscó registros mnésicos de estas mujeres relacionados con los trabajos y modos que impregnaron la moda durante el siglo XX en el Valle, dando como resultado un conocimiento construido sobre las obligaciones en el trabajo, en el hogar y en la vida cotidiana de las entrevistadas. Este artículo tuvo como objetivo resaltar una construcción de identidad en el Valle de Itajaí, a partir de los recuerdos de los entrevistados sobre sus hábitos de vestir, trabajo manual y profesiones, así como los modales y modas de su tiempo, a partir de un análisis de contenido (BARDIN, 2016). , en el que se presentarán las declaraciones de los entrevistados. Se espera que contribuya a la expansión de los campos de estudio de la moda en Santa Catarina, posibilitando el uso de registros y memorias de la moda local en la docencia, investigación y extensión.

Palabras-clave: *Cultura; Memória; Moda.*

1 INTRODUÇÃO

O documentário “Moda e Memórias no Vale”, produzido entre janeiro e março de 2021, utilizou fundos do Edital 003/2020 relativos à Lei Aldir Blanc (14.017/2020) e foi lançado em 2 de março de 2021, virtualmente, pelo *site* da proponente e, fisicamente, como exposição convidada do Salão Angelim (FURB). A exposição propôs a apresentação do documentário e a apreciação de peças, fotografias e equipamentos que fizeram parte dele e que são acervo das mulheres entrevistadas.

O objetivo do documentário foi resgatar as informações da moda no Vale do Itajaí por meio das memórias de quatro mulheres que foram escolhidas por utilizarem, no lar e no trabalho, conhecimentos adquiridos de corte e costura, alfaiataria, pintura, bordado, crochê, confecção de roupas de casa e vestuário, cabelo e manicure, todos conhecimentos que foram parte da construção identitária do Vale.

O contato foi feito em janeiro de 2021 e as entrevistas ocorreram no início de fevereiro, com questionamentos sobre os meios de produzir, cuidar e utilizar os objetos cotidianos, tipos e meios de trabalho. Durante as entrevistas, as participantes buscavam fotografias, aviamentos, peças e equipamentos que tinham guardado para demonstrar técnicas utilizadas, materiais e modelos e foi a partir daí que se visualizou a possibilidade de uma exposição, abrindo para a comunidade a oportunidade de conhecer o trabalho delas. A curadoria da exposição ocorreu em fevereiro e a escolha das peças foi feita com base nas entrevistas.

Durante o século XX, “havia estabelecido, em Santa Catarina, um comércio urbano e suburbano de mão de obra qualificada nas artes do corte e costura” (SCOZ, 2020a, p. 151). A partir das vozes das quatro entrevistadas, foi possível reconhecer a importância do fazer essencialmente feminino por meio dos ofícios de corte e costura, bordado, cabeleireiro e manicure, crochê e pintura.

A elaboração desse artigo surgiu após a entrevista e a exposição e o objetivo aqui proposto é evidenciar uma construção identitária no Vale do Itajaí a partir das memórias das entrevistadas sobre seus hábitos de vestir, do trabalho manual e profissões, bem como os modos e modas de seu tempo. Para tal, serão abordadas a tradição e a cultura de moda no Vale do Itajaí e a trajetória das quatro mulheres, alguns excertos da entrevista serão apresentados, bem como fotografias das peças de acervo das participantes. Sobre os dados da entrevista, foi aplicada a análise de conteúdo de Bardin (2016) e os dados gerados foram interpretados para essa pesquisa a partir do conceito de cultura e identidade de Stuart Hall (2016).

Assim, os resultados obtidos demonstraram a importância cultural e econômica dos afazeres relacionados à moda na região, os quais eram um meio de manutenção da família e da renda, intercalado com o trabalho nas fábricas. Essa pesquisa tem o intuito de contribuir para a ampliação dos campos de estudo da moda em Santa Catarina, possibilitando a utilização dos registros e das memórias da moda local no ensino, pesquisa e extensão.

2 A MODA E A CULTURA NO VALE

A partir de Hall (2016), é possível compreender a dinâmica social da cultura como uma troca de significados que se expressa pela linguagem, por isso, pode-se dizer que há um discurso. O processo comunicativo é nas sociedades modernas um processo de geração, compreensão, percepção e interação de símbolos. Esse processo comunicativo não se expressa apenas pela forma escrita, uma vez que ela é um trabalho cognitivo humano. Diz-se dessa forma porque, ao observar o outro, o indivíduo dotado de compreensões, interpreta e atribui a eles signos. Esse processo é trazido por Hall (2016), em seu sistema de linguagem e representação social, para o qual o autor é a partir da interpretação do indivíduo sobre os objetos, atribuindo-lhes signos que se formam as identidades.

Cultura, para Hall (2016), pode significar o modo de vida de um povo e os valores compartilhados entre eles, assim como pode indicar uma realidade existencial dentro da qual objetos, expressões, funções etc. servem tanto para construir, como para transmitir significados. É a partir dessas práticas cotidianas que o ser humano cria para si significados que incutem o sentimento de pertença, quando representa uma prática, ela representa algo que ele pensa de si e do todo em que está inserido, gerando para si uma identidade.

Assim, uma identidade cultural é algo que está contido no discurso de determinada sociedade. Para Cardoso (2018, [s.p.]), existem “[...] tipos diferentes de manifestações identitárias. Todas estão marcadas pela história de cada grupo”. Já Castells (2018, [s.p]), define identidade como a “[...] fonte de significado e experiencia de um povo” e segue como atributo cultural.

Sendo assim, ao efetuar o documentário “Moda e Memórias no Vale”, em 2020, era esperado encontrar elementos culturais que permitissem compreender os atributos a que envolvem a identidade cultural do Vale do Itajaí. Esse é o princípio move a presente pesquisa e a partir dos excertos que serão apresentados e das análises de dados das entrevistas será possível compreender a cultura e partes das várias identidades culturais do Vale.

Scoz (2020a, p. 151), esclareceu que, durante o século XX, “[...] havia estabelecido, em Santa Catarina, um comércio urbano e suburbano de mão de obra qualificada nas artes do corte e costura”, sob a tradição fabril do Vale. Industrializado, já no século XIX escondeu-se um mercado de hábeis mãos femininas nos afazeres da moda, sem destoar da realidade nacional em que estes afazeres eram reconhecidamente femininos.

A existência de determinados cursos profissionalizantes, focados no trabalho fabril, cabelo e manicure e corte e costura foram determinantes para a constituição da cultura de moda do Vale, uma vez que representavam opções profissionais a seguir. Em Scoz (2020b) e Scoz, Scoz e Favero (2020), percebe-se a correlação entre os hábitos do passado e o contemporâneo, bem como as marcas que se manifestam nos discursos sociais ao longo do tempo.

As instituições ofereceram determinada influência, mas os modos de vida apresentaram-se ainda mais determinantes. A partir das entrevistas foi percebida a saída dos moradores do campo em busca das cidades, levando consigo os trabalhos manuais aprendidos, que eram tanto utilizados para a geração de renda, quanto para a manutenção do lar.

Para Baquero (2003, p.28), a "[...] vida econômica está profundamente ligada à vida social" e não pode ser desvinculada da cultura. O Vale do Itajaí investe no turismo das festas tradicionais, mas é constituído por muitos pequenos empreendimentos do ramo de serviços e pequenas produções que são comumente reportadas ao espírito empreendedor de seu povo. No entanto, o documentário nos mostra que o desenvolvimento local, como um fenômeno humano e social (JESUS, 2003), foi muito influenciado por indivíduos a exemplo dessas quatro mulheres que exploraram economicamente sua cultura.

A economia popular é a forma pela qual, historicamente, os homens e as mulheres que não vivem da exploração da força de trabalho alheio, vêm tentando garantir o seu estar no mundo, tanto na unidade doméstica como no espaço mais amplo que envolve o bairro, a cidade, o país e o universo (ICAZA; TIRIBA, 2003).

Aprenderam, no lar, a costurar roupas de festa e de trabalho, pois eram os dois momentos de vida reportados pelas entrevistadas, para o enxoval aprenderam a bordar à máquina, costurar à mão, costurar à máquina, lavar, engomar e passar peças de seda, cetim e lã, crochetar e tricotar toalhas e outras decorações e, também, a remendar as roupas de trabalho. Quando o conhecimento necessário não vinha do lar, buscavam em cursos livres ou de qualificaç**ão** na região, o que lhes permitiria uma segunda renda ou a possibilidade de trabalhar em casa e, assim, cuidar do lar e dos filhos.

Dessa forma, o conceito de moda que está sendo trabalhado aqui não se limita à confecção de roupas, uma vez que "[...] ela não é só uma questão de roupas e seria melhor considerá-la um mecanismo ou uma ideologia que se aplica a quase todas as áreas concebíveis do mundo moderno, do fim do período medieval em diante" (SVENDSEN, 2010, p. 12).

3 MODA E MEMÓRIA NO VALE: PERSPECTIVAS CULTURAIS DE QUATRO ENTREVISTADAS

Ao longo de uma hora de documentário, as quatro entrevistadas revisitaram fotografias, rememorando tradições religiosas, meios de trabalho, ofícios, normas de convivência e valores estilísticos, visíveis pelas fotografias e peças que fizeram de acervo, o que auxiliou a resgatar de si memórias passadas. Contudo, antes de seguir para a parte das entrevistas que trata da moda de forma mais direta, é importante fazer uma apresentação sobre cada uma das mulheres do documentário.

A primeira entrevistada, MHS, saiu de sua cidade natal em Braço do Norte com dezoito anos e foi para Blumenau em busca de trabalho. Nessa cidade,

constituiu família e aprendeu o artesanato para o lar na pintura de panos de prato, peças de roupas e roupas de casa, além de ter ensinado outras pessoas, o que era uma segunda fonte de renda. Depois de aposentada, entrou para um clube de mães, quando aprimorou os trabalhos manuais e abriu seu ateliê em casa.

A segunda entrevistada, AC, de Herval D'Oeste, foi para Blumenau aos dezessete anos, relatou sobre sua infância no sítio onde o trabalho feminino era mais pesado, a roupa era lavada no rio, com os joelhos apoiados sobre peças de madeira, as roupas brancas e do lar eram batidas em peças de madeira colocadas no rio com sabão caseiro. O ferro de passar a carvão foi utilizado até depois da chegada da energia elétrica e os ofícios femininos foram iniciados ainda na infância, a saber, costurar à mão peças de roupa para a família e para a casa, remendar roupas de trabalho, lavar, engomar e passar as roupas, trabalhos intercalados com as horas de trabalho na roça e com os estudos.

A terceira entrevistada, ES, afirmou "ter mais o costume da cidade", em detrimento de suas irmãs que nasceram e viveram até a adolescência no interior. Sua fala se direcionou ao cuidado que dava aos cabelos, às unhas e às roupas. Incentivada por sua mãe apenas ao trabalho na fábrica, buscou cursos na área de cabelo e manicure, fazendo disso, por muito tempo, sua fonte de renda. A afinidade e a necessidade de trabalhar em casa a levou ao ofício de cabeleireira, um dos poucos cursos oferecidos à época.

A quarta entrevistada, BP, aprendeu os ofícios de bordar peças à máquina com uso do bastidor, a costurar peças femininas finas e peças de alfaiataria, bem como peças do lar e o crochê, com sua mãe. Trabalhou com sua mãe até os dezessete anos, quando se casou, um costume comum à época o de casar-se jovem. Depois de casada, trabalhou para uma loja costurando peças em casa, quando não havia creches para colocar seus filhos e, então, quando foi possível, ingressou também na fábrica mantendo os afazeres aprendidos para sustento do lar.

A partir da apresentação das entrevistadas, podemos perceber que os motivos da mudança de moradia foram o trabalho e o casamento. Esta necessidade de mudança revela o movimento dos fluxos culturais de uma localidade para outra, dentro do Vale do Itajaí. A seguir serão apresentados alguns excertos das entrevistas, na sequência dos questionamentos aplicados. A primeira pergunta aplicada foi: Fale um pouco sobre sua trajetória de vida e o momento em que começou a se relacionar com a (costura, alfaiataria, modelagem, pintura, bordado, corte e costura, maquiagem e cabelo etc.).

A primeira entrevistada, MHS, declarou ter se mudado para Blumenau para cuidar de uma criança. Cuidava dela no horário de trabalho da mãe e no outro período encontrou emprego na indústria Hering, local que empregava a mãe da criança.

Sabino relatou ter desde criança o sonho de aprender a pintar: "[...] a minha trajetória com a pintura começou já lá na infância, até porque a gente não tinha muitas condições pra comprar o material" (MHS, 2021). Sua paixão pela pintura se deveu a isso.

A segunda entrevistada, AC, afirmou que sua trajetória com a costura iniciou em casa, aprendendo com a mãe antes de completar cinco anos a costurar e remendar roupas à mão. Segundo AC (2021), “[...] o trabalho a gente aprendia fazendo, eles (os pais) colocavam na mão da gente e a gente fazia”. Até dez anos, havia aprendido o trabalho na roça, a fazer cestos e cadeiras com amarrações e a lavar e a passar as roupas de casa.

Para ES, a trajetória com sua profissão iniciou mais tarde, aos dezesseis anos, em cursos profissionalizantes de cabeleireiro e manicure no SENAC. Segundo ela, sua busca era pela área de estética porque “[...] não sabia costurar nem fazer outro ofício, então, como eu me arrumava para mim acabei ali buscando por isso” (ES, 2021). Além disso, ela afirmou: “[...] eu precisava resolver duas questões, uma da moradia e outra da renda, então eu ia me mudar pra Rodeio, e ia trabalhar em casa, porque lá não tinha nem muito curso, nem muito emprego, lá tinha fábricas, eu ia trabalhar em casa e atender o pessoal da fábrica” (ES, 2021).

Para ES (2021), não havia muitos cursos na época em Blumenau e como o SENAC ofertava alguns, ela escolheu baseado em sua necessidade. Dedicou sua vontade de aprender ao ofício de cabeleireira, além de ser a profissão que melhor se adequaria a sua situação, com a necessidade de trabalhar em casa para cuidar do lar e dos filhos, ao fato de gostar de se arrumar para si e perceber que suas colegas de trabalho também se arrumavam muito, sempre com “[...] unha, cabelo, maquiagem muito bem arrumadas” (ES, 2021). O curso disponibilizado pelo SENAC mostrou-se no caminho de sua necessidade, cujo trabalho seria em casa.

Na Figura 1, a entrevistada ES aparece no intervalo do almoço, ainda em Blumenau, quando trabalhava como secretária na empresa Mafisa, ao lado uma foto dela com dezesseis anos. A foto demonstra o que ES indicou como fazendo parte de características mais da cidade, que seria o apuro estético:

Figura 1

Fonte: Acervo da entrevistada ES, 2021.

A quarta entrevistada, BP, iniciou sua fala afirmando “[...] eu nasci em Rodeio, e morei lá com a minha mãe até os dezessete anos” (BP, 2021), ocasião na qual casou-se e mudou-se para Pomerode e continuou dizendo: “[...] eu fique até os dezessete anos sempre junto da minha mãe, que foi quem me ensinou a costurar e a bordar. O crochê eu aprendi com a minha tia” (BP, 2021). A fala da entrevistada estendeu-se com ela relatando mais sobre sua trajetória: “Eu comecei aprendendo a fazer camisas, depois eu fiz vestidos, saias, mas no começo eram camisas, que eram as roupas para os meus irmãos. As calças a minha mãe que fazia. E depois então, nós fazíamos tudo, blazers, camisas, calças, vestidos”. (BP, 2020).

Essa atividade de corte e costura era feita não apenas para o lar, mas sob encomenda, o que auxiliava na renda. Era uma atividade intercalada entre os serviços domésticos de lavar, passar, engomar e cuidar da casa, além do trabalho na roça. Havia, ainda, a preparação do enxoval, que continha “[...] tudo que você pode imaginar que vai precisar quando se casar, roupas de cama, do bebê, de casa, toalhas, tudo” (BP, 2021). Segundo ela: “De dia nós trabalhávamos, e a noite nós bordávamos o enxoval. Bordávamos tudo com o bastidor na máquina de costura movida a pé. A gente colocava a peça no bastidor e ficava segurando o bastidor e movendo ele na máquina, enquanto rodava ela com o pé”. (BP, 2021)

A Figura 2 mostra peças feitas pela entrevistada BP para as irmãs e suas peças do enxoval, que fazem parte do seu acervo:

Figura 2

Fonte: Acervo da entrevistada BP, 2021.

À esquerda, roupa de primeira comunhão, costurada em casa para sobrinha e à direita, roupas do enxoval do primeiro filho. A peça à esquerda da imagem é uma touca feita com renda de *laise* e a da direita uma camiseta que foi bordada com bastidor, na máquina de costura.

O segundo questionamento durante a entrevista referiu-se a como esse conhecimento foi adquirido: “Como foi que você ficou sabendo dessa área de atuação? Foi indicação de alguém? Foi ensinado por alguém ou fez cursos? Quem lhe ensinou ou indicou o curso? Onde foi? Quem foram seus professores? Começou a trabalhar na área ou foi hobby?”

MHS (2021) Relatou: “Eu, antes de vir para Blumenau, fiz um curso lá na minha cidade mesmo, de crochê, tinha uma mulher lá que ensinava e ela me ensinou. Mas daí eu vim pra cá e ficou o crochê. Então eu fiz um curso no centro, já aqui em Blumenau, que hoje se chama biscuit, mas naquela época era outro nome [...] mas eu queria fazer de pintura, assim, de roupa né, então depois uma mulher abriu um curso lá no centro, que na época era bem caro, mas eu fiz, fiz um mês só, porque se tu tinha dinheiro fazia quanto tempo queria, mas eu fiz só um mês, daí lá eu aprendi a pintar pano, e umas blusas que a gente fazia. [...] mas eu sempre quis de pintura, assim, de quadro, era meu sonho, daí quando eu comecei no CAIC tinha lá um curso de pintura de quadro, daí lá fui eu na pintura”. (MHS, 2021).

A entrevistada MHS guardou o primeiro quadro que pode ser vista à direita da Figura 3 e a primeira peça de *biscuit* à esquerda da imagem:

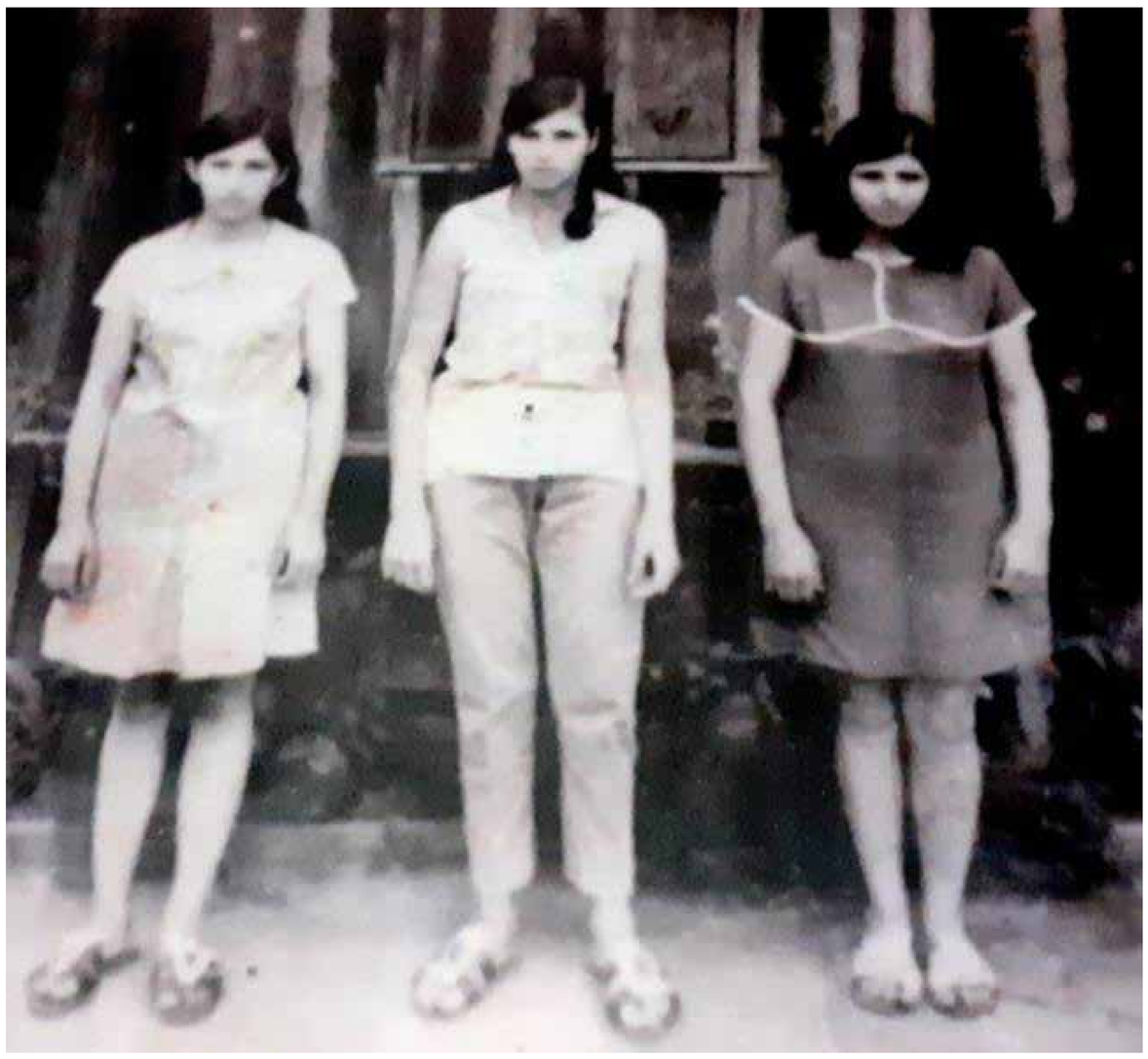
Figura 3

Fonte: Acervo da entrevistada MHS, 2021.

AC afirmou que apenas depois de seus dez anos de idade é que fez um curso de corte e costura, o qual foi pago por seu pai, na verdade, para sua irmã, no Instituto Universal Brasileiro. Segundo AC: “Ela não tinha cabeça para costura, na cabeça dela nunca entrou a costura, então eu peguei os materiais que eles enviavam de São Paulo e comecei a fazer, eles mandavam régua, fita métrica, agulha, as vezes até tecido, e umas revistas que vinham com os moldes. Daí os moldes eu colocava em cima da mesa e talhava pra mim as minhas coisas, eu fiz bastante roupa pra mim, fiz uma calça, fiz blusas, fiz calcinhas. [...] Mas a primeira roupa que eu fiz pra mim foi uma saia, que veio uma mulher de Rio do Sul lá no Sumidor vender máquina de costura pro pai e pra mãe, e eu vi a saia dela e achei lindo, daí eu pensei na minha cabeça como fazia e depois fui lá e fiz pra mim”. (AC, 2021)

A entrevistada afirmou que a saia foi utilizada ainda por sua primeira filha durante a adolescência. Das demais peças, mantinha apenas uma foto, a qual pode ser vista na Figura 4, em que a mulher no meio é AC vestindo uma calça que confeccionou com os moldes que aprendeu a fazer.

Figura 4



Fonte: Acervo da entrevistada AC, 2021.

BP, por sua vez, comentou que sua mãe lhe ensinou os afazeres, segundo ela “Nós não tínhamos curso, e para fazer as roupas a gente tirava as medidas de corpo da pessoa e nós fazíamos primeiro num papel, com ajuda de uma roupa nossa, daí fazíamos as modificações no papel e depois cortávamos as peças. [...] nós tínhamos revistas, não sei de onde vinham, se era assinatura, então nós tínhamos os figurinos.” (BP, 2021)

A entrevista, então, seguiu para o terceiro questionamento: Fale um pouco sobre as experiencias que você teve enquanto aprendia e que experiências posteriores surgiram a partir das vivências na área. Nesse momento, se quiser apresentar fotografias ou peças, serão inseridas na ordem das falas.

Nesse momento, algumas memórias de infância puderam ser registradas. Sobre os tecidos utilizados, BP (2021) indicou que para as roupas de casa utilizava-se o cretone, comprado uma vez por ano na Renaux, em Brusque. Para as roupas cotidianas e de ocasião, utilizava-se muita lã e seda, para as roupas de ocasião, como casamentos, comunhão e batismo, era utilizado o cetim e as roupas de trabalho eram feitas com Cáqui, uma espécie de lona.

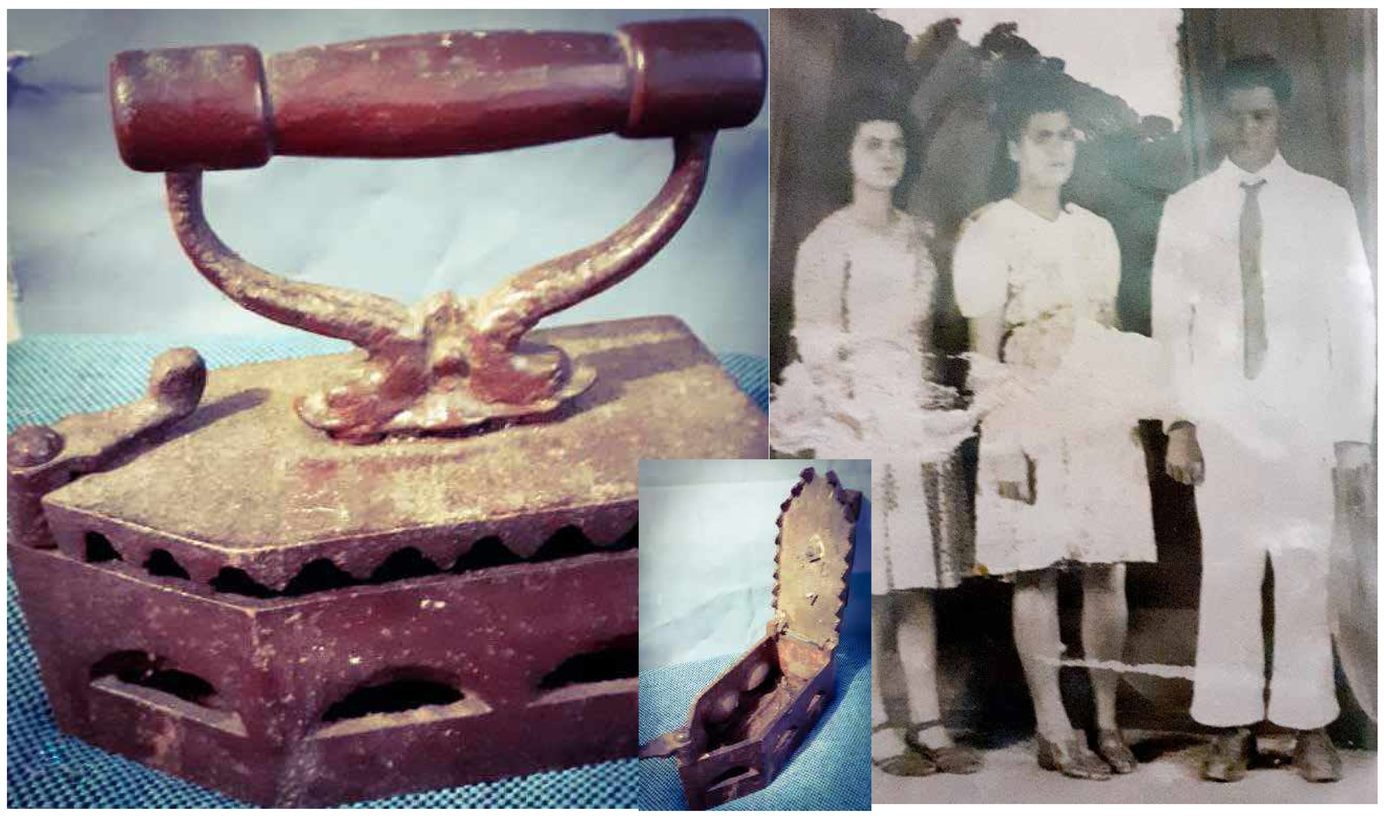
Já AC (2021) afirmou que as roupas de casa eram feitas com rolos grandes que o pai buscava de Jaraguá do Sul a cada três anos. Os ternos eram feitos de lã, os quais eram apenas escovados, e as roupas femininas eram feitas de tecido xadrez. O que mais se utilizava eram roupas de trabalho, feitas de tecido grosso, como lona, essas roupas eram frequentemente remendadas ao ponto de parecer “[...] que a roupa era feita de remendo” (AC, 2021).

Em muitos momentos, as memórias de BP e AC eram bem parecidas, uma vez que, ao falarem das roupas femininas, ambas identificaram que deveriam ser até os joelhos, cobrir os braços e as mulheres não deveriam usar calças. BP ainda indicou a proibição do uso de bicicletas masculinas para mulheres.

As condições de vida pareciam ser severas, sobretudo porque a roupa era lavada no rio, com auxílio de uma tábua para apoiar os joelhos e outra tábua para bater a roupa. Apenas as roupas de casa eram batidas no rio, haja vista que roupas de seda ou tule eram lavadas à mão, nunca batidas. O ferro de passar, para ambas, era aquecido com carvão e não havia sapatos durante a infância.

Na Figura 5 podem ser vistos alguns objetos do acervo das entrevistadas, como o ferro a carvão e as roupas femininas, com mangas longas e saias cobrindo os joelhos:

Figura 5



Fonte: Acervo da entrevistada AC, 2021.

O ferro a carvão aparece maior, fechado, com uma manivela na tampa na parte frontal para travá-la. Já na imagem menor que compõe a figura, ele aparece aberto e essa era a abertura se colocava o carvão. Segundo AC, de vez em quando, era necessário sair da casa para soprar as cinzas do ferro e, então, retornar para passar as roupas. O ferro pesa, sem o carvão, cerca de 1,5kg.

Sobre os calçados, BP afirmou que seu primeiro calçado foi uma alpargata Roda, que seu pai lhe deu quando tinha 7 anos. Como seu pai viajava pelo Brasil a trabalho, tinha mais acesso a alguns objetos que não havia na região e foi assim que, com 10 anos, viu o primeiro ferro elétrico. Antes disso, BP afirmou que tinha calçados apenas para o uso no gramado e no inverno eram usados tamancos de solado de madeira, com a parte superior em couro, utilizados em função das geadas na região.

Já AC, por sua vez, afirmou que não tinha calçados, que ia a pé para a escola, quebrando a grama fria com os pés ao ponto de, ao chegar na escola, a professora ter de fazer uma fogueira do lado de fora da sala e montar uma roda com as carteiras em volta do fogo para aquecer os alunos. Seu primeiro calçado foi uma

sandália de tiras que ganhou quando veio a Blumenau, antes disso, nas festas da igreja, utilizava o calçado de casamento de sua mãe.

ES afirmou que, no dia de seu casamento, sua mãe estava sem calçados, pois não era hábito dela utilizá-los. Foi necessário que uma cunhada lhe emprestasse calçados, os quais ela utilizou apenas para as fotos. Já AC afirmou que quando ela e sua mãe trabalharam na Souza Cruz, nas colheitas de fumo, era costume da empresa dar calçados aos funcionários. Sua mãe recebia as sandálias, mas as utilizava apenas dentro da empresa, ficando descalça durante a colheita.

O quarto questionamento esperava saber se essas vivências eram práticas comuns: Isso era uma prática comum? Havia muitas pessoas fazendo isso na época? Quais eras suas outras opções, se haviam.

Sobre esse questionamento, MHS e ES afirmaram que era comum o trabalho na fábrica. ES (2021) relatou que o seguinte: “[...] a minha mãe não me incentivou a costurar nem nada, pra ela a gente tinha que ter um salário de fábrica, quem tinha um salário de fábrica era rico”.

Na Figura 6 é possível ver a formatura do curso de cabelo e unha feito por ES e junto com a colação ocorria um desfile em que eram apresentadas as criações de cada estudante. Na imagem, ES aparece com lenço no cabelo, segundo ela, para não chamar mais atenção que sua modelo.

Figura 6

Fonte: Acervo da entrevistada ES, 2021.

Já BVP e AC indicaram que era comum a costura em casa porque não tinham roupas prontas para comprar em lojas: “[...] a gente comprava a fazenda, e fazia a roupa, tinha que fazer” (BP, 2021). AC relatou que “[...] foi mais fácil aqui em Blumenau, porque já tinha a loja do Herkenhoff, e a mulher dele era costureira [...] e vendia algumas roupas prontas que ela fazia ali mesmo na loja [...] daí o tecido eu comprava ali com ele” (AC, 2021).

Algumas tradições surgiram desse questionamento, como o vestido de batismo, que pode ser visto na Figura 7. BP utilizou, para a confecção o tecido do seu vestido de casamento, pois era difícil encontrar o cetim, e os vestidos de batismo deveriam ser longos e de cetim, para meninos e meninas.

Figura 7

Fonte: Acervo da entrevistada BP, 2021.

Na imagem, aparecem aumentados os detalhes da peça, como o acabamento manual da manga, acima, e a aplicação de renda nos babados, abaixo.

O quinto questionamento buscava saber se o conhecimento continuou a ser repassado para gerações: Essa prática passou para outras pessoas de sua convivência? Você ensinou seus filhos, vizinhos, outras pessoas estão fazendo isso também, porque, de alguma forma, conviveram com você e com suas memórias?

MHS afirmou que as pessoas da família a viam pintar e queriam aprender também, por isso, ensinou no clube de mães e para algumas amigas. ES não ensinou o ofício porque mudou de profissão mais tarde, no entanto, continuou a fazer os cortes de cabelo das filhas e do marido e ainda hoje corta os cabelos para os irmãos.

AC indicou que ensinou suas filhas, já lecionou também para uma turma montada em uma região carente de Blumenau e para uma vizinha que tinha interesse em trabalhar na fábrica. Nesse momento, ela indicou que “[...] as máquinas de fábrica eram diferentes, quem sabia costurar em máquina caseira não sabia usar a máquina da fábrica. E na fábrica tudo era produção [...] em casa a gente não tinha produção pra fazer as roupas” (AC, 2021). Então, o ensino do uso das máquinas industriais era diferente. Durante seu casamento, AC relatou que seu marido não lhe permitia comprar as máquinas industriais para trabalhar em casa, mas que fazia roupas com máquina Zigue-Zague e ele vendia em Rio do Sul.

Essa era uma segunda fonte de renda, uma vez que AC trabalhava na fábrica. Após a morte de seu marido, AC comprou as máquinas industriais e fez sua

própria facção, momento em que pode ensinar seu ofício para mulheres que precisavam ingressar nas fábricas.

BP não chegou a ensinar a costura, apenas o crochê, porque sua filha foi estudar “fora”. A partir de sua fala, podemos compreender que, ao sair para estudar e por possuir uma nova profissão, ela não necessitaria do conhecimento da costura. No entanto, BP continuou a fazer as roupas de seus filhos e netos, incluindo o vestido de casamento de sua filha.

6 CONCLUSÃO

A partir dos recortes de algumas falas das entrevistadas, apresentados nesse artigo, foi possível compreendermos que houve uma relação entre o modo de vida e o desenvolvimento econômico local, uma vez que suas experiências com a costura, principalmente, e a necessidade do cuidado do lar e dos filhos, as levaram a utilizar seus conhecimentos aprendidos em casa como geração de renda. Além disso, ES e MHS, por exemplo, fizeram cursos livres, segundo o que era ofertado e que melhor se adequava à jornada de serviços no lar e no trabalho “fora” de casa.

A necessidade econômica e no lar a para manutenção das peças de cama, mesa e banho e peças de festa e trabalho, podem ter influenciado também uma construção de cultura local, formando uma identidade pautada em trabalhos manuais nas quais as pequenas produções de bens de consumo se mesclam com produção artesanal.

Assim, alguns dos principais pontos abordados nessa entrevista foram as memórias de afazeres e rotinas relacionadas à Moda. Percebemos que muitos deles eram tidos como femininos e foram assim relacionados na oferta de cursos profissionalizantes e trabalho.

O Vale do Itajaí, conhecido por seus polos fabris, dois deles já no século XX, Joinville e Blumenau, demonstrou que os afazeres aprendidos no lar foram utilizados como fonte de renda. Esse conhecimento que vinha de casa era diferente do conhecimento dos cursos profissionalizantes da região, os quais eram voltados para o trabalho fabril, formulando uma diferença entre o trabalho que se fazia em casa e nos ateliês, das peças de produção em massa. O trabalho de casa conectava-se mais com a cultura, servia para as festividades, para o cuidado de peças finas e de tecidos que exigiam cuidados especiais, construindo uma identidade de moda no Vale do Itajaí enraizada nos afazeres manuais do crochê, bordado, corte e costura, beleza e pintura.

Outras questões foram percebidas e podem ser aprofundadas nos estudos sobre a moda no Vale, como condições de trabalho, estilo de vida e uma reterritorialização advinda das necessidades de trabalho, que podem ter auxiliado na diversidade das práticas culturais da moda na região. Esses registros de memória não são os registros que aparecem nos museus, ou que são aprendidos em cursos técnicos e superiores, no entanto, representam uma parte cultural e identitária significativa,

uma vez que foi o modo de vida não apenas dessas quatro entrevistadas, mas de toda uma geração de mulheres que viveu sob os mesmos valores, oportunidades e obrigações.

Desta forma, esse artigo buscou demonstrar um pouco da pesquisa elaborada para o documentário e espera-se que a partir dele seja possível ampliar (ainda mais) as perspectivas de olhar sobre a moda em Santa Catarina, reconhecendo por meio dela uma cultura e identidade local[3].

REFERÊNCIAS

AC. “Moda e Memórias no Vale”. [Entrevista concedida a] Emanuella Scoz. Blumenau. Youtube, 26 fev. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCsPuPHS0Yb-bF1ieMJbDidA. Acesso em: 06 maio 2021.

BAQUERO, Marcello. “Capital Social”. *In:* CATTANI, Antonio David (org.). **A outra economia**. Porto Alegre: Veraz Editores. 2003. p. 28-32.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. 3. Reimpressão. São Paulo: Edições 70, 2016.

BONADIO, Maria Claudia. MATTOS, Maria de Fátima da S. Costa G. (org.). **História e cultura de moda**. São Paulo: Estação das letras e cores, 2011.

BP. “Moda e Memórias no Vale”. [Entrevista concedida a] Emanuella Scoz. Blumenau. Youtube, 26 fev. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCsPuPHS0Yb-bF1ieMJbDidA. Acesso em: 06 maio 2021.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. A era da informação: Economia, sociedade e cultura. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2018. v. 2.

CARDOSO, Ruth. Prefácio. *In:* CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. A era da informação: Economia, sociedade e cultura. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2018. v. 2.

ES. “Moda e Memórias no Vale”. [Entrevista concedida a] Emanuella Scoz. Blumenau. Youtube, 26 fev. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCsPuPHS0Yb-bF1ieMJbDidA. Acesso em: 06 maio 2021.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Editora APICURI / PUC-Rio, 2016.

ICAZA, Ana Mercedes Sarria; TIRIBA, Lia. Economía popular. *In:* CATTANI, Antonio David (org.). **A outra economia.** Porto Alegre: Veraz Editores. 2003. p. 101-108.

JESUS, Paulo. Desenvolvimento local. *In*: CATTANI, Antonio David (org.). **A outra economia**. Porto Alegre: Veraz Editores. 2003. p. 72-75.

MHS. “Moda e Memórias no Vale”. [Entrevista concedida a] Emanuella Scoz. Blumenau. Youtube, 26 fev. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCsPuPHS0Yb-bF1ieMJbDidA. Acesso em: 06 maio 2021.

3 Everton Vinícius de Santa - Doutorado em Literatura pela UFSC. e-mail: evertonvs9@gmail.com.

SCOZ, Emanuella. Relações entre a formação superior em Moda e os campos de atuação dos egressos. **Dobras**, São Paulo, v.14, n. 29, 2020a. p.396-418.

SCOZ, Emanuella. Características e influências de um currículo de moda de uma universidade de Santa Catarina. **Teias**, Rio de Janeiro, v. 21, 2020b. p. 149-166.

SCOZ, Emanuella; SCOZ, Tatiane; FAVERO, Juliana. Ensino de moda no Brasil com ênfase em Santa Catarina: Análise construída pelos paradigmas da educação na sociologia clássica. **Revista do Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 4, n. 1, 2020. p. 46-68.

Data de submissão: 28/02/2021

Data de aprovação: 12/05/2021

Traduções

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN
ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2
Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

EXTENDED SUMMARY

WHERE DESIGN ENCOUNTERS ITS LOCAL DIMENSION

Carla Paoliello[1]

1 Author and translator: Invited Assistant Professor at the Faculty of Fine Arts, University of Lisbon.
Mini-curriculum: Graduated in Architecture and Urbanism from the Federal University of Minas Gerais (1995), Master's and Ph.D. in Structural Engineering from UFMG (2001 and 2008), and postdoctoral at Design Section of the Research and Studies Center in Fine Arts, ULisboa (2016). In 2020, she completed her second Ph.D. in Fine Arts at the University of Lisbon, specializing in Equipment Design. She is interested in discussing architecture, design, crafts, art, technologies and culture.
lattes: http://lattes.cnpq.br/2461807641469699; orcid: https://orcid.org/0000-0003-0186-0507; email: carlapaoliello@gmail.com

1 INTRODUCTION

The current social and productive context promotes the appearance of an autonomous design. One that combines hybrid production with an industrial dimension and authorial experimentation. New possibilities of action appear. One is the figure of the designer-author who approaches the craft and the *modos operandi* of a craftsman. He dominates the entire production process. The new “designer” is also a consultant, integrated into multidisciplinary teams. One who unveils identities.

The interface that exists between design and other activities´ areas is also unquestionable. We named “local design” as a set of actions and its products that show local characteristics. One that is the expression of a collective, of a people, or a single craftsman. The objects of this production can carry the peculiarities of local culture.

What is the meeting point between design and its local dimension? How does product development take place when based on the partnership between designers and craftsmen? These are two of the questions that guided this text. They were also on my Ph.D. thesis ´Investigation of parameters of analysis of equipment design as a tool of social impact´ held in 2020 at the Faculty of Fine Arts, Lisbon University.

The meetings of a designer working together with craftsmen are the objects of this study. We analyzed 25 projects that involved:

- the community of the local production unit and/or the craftsman. Also all its social, technical, cultural, and economic context;

- the designer in his role of facilitator. The one that unveils the existing reality, its quality, and beauty. And also who presents his universe; and

- the entities or institutions that foster these partnerships. They are the ones that orchestrate the objectives and goals.

The article’s main goal is to investigate partnerships between designers and local production units. Its specific objectives are:

_produce a summary description of Brazilian and Portuguese partnerships; and

_delimiting (describing and analyzing) the relationships in this process.

We based that on the understanding of the analyzed experiences through case studies. In the thesis, we described them to understand the present contextualized reality. Here we summarized them for a general presentation of the proposals. It is a dialectical method and a reflection on this reality.

2 DEVELOPMENT

According to Victor Margolin, designers are responsible for the artifacts, systems, and environments. The ones that make up the social world. “Design is an act of invention: a process of conception and planning that can result in material or immaterial products” (MARGOLIN, 2014, p.54). Papanek argues that “all men are

designers. Everything we do is almost always to design because the design is the basis of all human activity" (PAPANEK, 1977, p.19). Donald Norman updated the statement when he said that "we are all designers" (NORMAN, 2004, p.221-222). There are a lot of definitions for this project activity.

Conceptualizing handicrafts is also a difficult task. Some seek to define it as a socio-economic activity. And those who define it as an activity that expresses the culture of a people, region, or race. It is also seen as a creative action, a technical skill, or the expression of the craftsman himself. He is a professional that dominates all stages of the work process and is aware of his part in the whole. Craftsman is also known for his link with the product. He understands the meaning of his effort. He bases his action on the association between theory and practice. It is impossible to distance intellectual work from the manual, or the know-how of doing.

Ratifying the similarities and particularities of making through design and making using local dimension was important. More than defining, it was essential to know the objectives, motivations, and expectations of these two actors. Especially, when they take part in such a complex, hierarchical, and collaborative partnership.

In the chosen case studies, the focus was not only on the formal or technical transformation of the object. Nor on the number of participants. Or even on the economic return achieved from the new collection of developed products. The focus was on the partnership established and the resulting miscegenation.

The diversity identified in the projects led to the identification of some factors. They made it possible to organize the complexity of the studied information network. The way of grouping the projects took place by the figure of the partnership "promoting agent". To promote is to stimulate. In this way, the "promoting agent" is the actor who encourages, articulates, and seeks support for the realization of the partnership. These can be translated into the figures of artisans (artisans or artisans' associations), designers (individually or in groups), and entities (colleges, industrial associations, public institutions, foundations, institutes, NGOs, etc.).

From the "promoting agent", we obtained four narratives: Beginning by local makers, beginning by designers, From an entity, and From an academic foundation.

3 CONCLUSION

Each location is unique, with a particular landscape and tradition. Each production unit is specific and presents its challenges, resources, and potential. Each collaboration network organizes itself in its way. All the case studies showed human and local development. The new market circumstances create a new economy (small local production units). They also create a new organizational (collaborative processes) paradigm.

The main investigation contribution was to understand that we are all artisans (SENNETT, 2009). The designer can transform into another one, but he also changes and develops himself. The impact is a two-way street. To be collaborative is

to be responsible for bilateral creation processes. The openness to exchange among the various areas of knowledge is important. To be in the complementarity of practices (scientific and non-scientific) provides the dialogue of knowledge. And it signifies the world to do it better. To be better.

REFERENCES

MARGOLIN, Victor. **Design e Risco de Mudança**. Aveleda: Verso da História, 2014.

PAPANEK, Victor. **Diseñar para El Mundo Real: ecologia humana y cambio social**. Madrid: H. Blume Ediciones, 1977.

NORMAN, Donald A. **O design do dia a dia**. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2006.

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

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

THE FIGURATIVE ART OF MASTER-ARTISANS FROM THE ALTO DO MOURA, CARUARU-PE, AND THE AESTHETIC AND SENSITIVE SEMANTICS ON GENDER ISSUES

Ilzy Gabrielle Soares da Silva[1]

Mário de Faria Carvalho[2]

1 Undergraduate student in Design - Federal University of Pernambuco - Academic Center of Agreste. Scientific Initiation Scholarship - Foundation for the Support of Science and Technology of the State of Pernambuco. Researcher at d'O Imaginário - Transdisciplinary Research Group on Aesthetics, Education and Culture (UFPE / CNPq) and G-think! ¿- Research Group on Contemporary, Subjectivity and New Epistemologies (UPE / CNPq). Lattes: http://lattes.cnpq.br/2064202105632380. Orcid: http://orcid.org/0000-0003-4279-9095. e-mail: ilzygssoares@gmail.com.

2 PhD in Social Sciences - Université René Descartes, Paris V, Sorbonne. Associate Professor Level I of the Design and Communication Center and Permanent Professor of the Post-Graduate Program in Contemporary Education (Master and Doctorate), both at the Federal University of Pernambuco, Academic Center of Agreste. Leader of d'O Imaginário - Transdisciplinary Research Group on Aesthetics, Imaginary and Education (UFPE-CNPq). E-mail: mariofariacarvalho@gmail.com. http://lattes.cnpq.br/9631923493264179. http://orcid.org/0000-0002-7071-2586.

1 INTRODUCTION

> *“Women want to be the owners of their own lives, in the sense of the necessity of having the power of choice to exercise their vocation, whether as a professional, a mother, a researcher, housewife or even in the accumulation of all those functions simultaneously”* (ALMEIDA, 2010, p. 55).

The artistic production of women artisans from Alto do Moura, Caruaru, Pernambuco, has been presenting not only the visibility of the local art, but has been turned equally to the reflection of complex social issues. This way, simultaneously to the time the master-artisans have addressed in their pieces the disquietude of the fortification of their protagonism, they reveal the implicit messages on the imaginary surrounding them.

Considered the study of the production of handicraft in clay of three master artisans from the community of Alto do Moura, Caruaru-PE, while trailing about the symbolic representations of the ‘gender’ category present in this universe. It can be inferred that the construction of artistic-popular knowledge, from this feminine production can reaffirm the popular knowledge of the clay women artisans from the Alto do Moura community on the quotidian of the gender issues relating with the role of art in the significance of this subject.

It is taken in consideration that the understanding of the aesthetic, sensitive, symbolical and subjective recurrences present in the artistic production of women artisans can highlight the imaginary of sociocultural quotidian experiences on gender issues. This premise can be determinant in the construction of an updated schedule of studies concerning the appreciation of the aesthetic-sensitivity of approaching the relation between women, art and society. The imaginary is in the basis of the conceptions of time and space, basis, therefore, of all cultural construction, including gender. These are culturally constructed and mediated by quotidian - here exemplified in the productions of the chosen master-artisans.

Based on these premises, the following research approaches some issues, specifically: Do the symbols contained in the pieces produced by the master artisans of the Alto do Moura community, Caruaru-PE, allow to entertain the means by which those women represent the ‘gender’ category? What is the centrality of the aesthetic and sensitive elements in this artistic making? Which gender elements and connected to the community quotidian are materialized through the symbols present in the analyzed pieces? In this sense, and based on the theoretical discussions on Aesthetic, Sensibility and Gender, this research consists in rethinking the categorizations of gender based on non-reductive premises.

The master artisans chosen to this study were Ernestina Antônia, Rosário de Carvalho and Marliete Rodrigues, Nevertheless, due to the conditions imposed by the pandemic on the data collection of the other masters, the process of analysis and investigation was restricted only to the master Marliete Rodrigues. In order do so, the

objectives that north the following study are, specifically, to present an inventory of the craftsmanship in clay of master Marliete Rodrigues, that enables to reflect upon the symbolic representations of the “gender” category; to identify the main aesthetic, senses and sensitive present in this production; to analyse the symbolic representations of the “gender” category present in the artistic production of the master from the standpoint of Aesthetic and Sensibility.

From the research field, the cataloged pieces and based on the interview, it was observed to which extent the artistic production of a female artisan ressignfies the imposed social standards and, simultaneously, builds a differentiated aesthetic concerning the gender issues. The work of master Marliete Rodrigues was chosen for presenting a language that, at first, does not reinforce sexist, misogynistic and pornographic typically found in a heteronormative language. The implication of the question “why there were not great women artists?” (NOCHLIN, 2016), leads to analyze how the master, inside her social context breaks, even if intuitive and implicitly, with certain barriers of gender, making aesthetic (DURAND, 2001), sensitive (GOMES, CARVALHO, 2020; MAFFESOLI, 1996) and gender (BUTLER, 2003) representations echo throughout her pieces.

Taking the analysis of the production of master Marliete Rodrigues, strongly branded by the imaginary and the significance of the role of the art in quotidian subjects of the countryside of Pernambuco and that involve her as the core and main subject of the following research. From that, questions arose, such as: What is the centrality of the aesthetic and sensitive elements in the artisan’s works? Which elements of gender linked to the daily life of the community are materialized through the symbols present in the analyzed works? Is it possible to characterize as a feminist the aesthetic that develops from the imaginary and is expressed in her works?

The methodologic path elapses from the phenomenology perspective (Carvalho; Cardoso, 2015). The phenomenology recurred is descriptive, philosophical and interpretative. The qualitative approach, understanding that deals with interpretation of social realities (Gil, 2008), is instrumentalized from the Theory of the Imaginary by Gilbert Durand (2001; 2004) and the observations upon aesthetic and sensibility of Michel Maffesoli (1996; 1998) of the gender category (Butler, 2003). The data collection happened parting from the realization of an interview, the non participant observation and the register of images that helped the construction of a field journal. In such a way, the analysis of images was organized from the image analysis technique proposed by Carvalho (2019).

2 ART OF WOMEN AND THE FEMINIST AESTHETIC

The way with which women were (and still are) portrayed in works of art and the massive amount of male artists that are known in comparison to the small amount of women recognized as artists, in History of Art, leads to reflect on how laborious was (and remains to be) the path that women trailed to occupy such spaces.

In order to rethink the place women have occupied, throughout time, in History, it must be considered that the majority of them, until the XVII century, were illiterate (ALMEIDA, 2010), which contributes for them to be taken as submissive and inferior. This fact highlights that the feminine education was thought from a masculine point of view, as affirms Almeida (2010). This way, ever since the feudal era to modern society, women were kept from developing other skills that are not related to the domestic environment, being limited to the home space. For being considered fragile and never autonomous, they needed to live under the vigilance of family and their husbands (ASSIS, 2012).

It is worth highlighting that, even if not portrayed as protagonists or main authors of the main pieces of art, women always had their bodies constantly exposed, partially or completely undressed, in uncountable artistic representations. (Almeida, 2010). During the whole Middle Age the female cloistresses, for example, developed a function fundamental to the art made by women, because only to them was allowed the development of the artistic, reading and writing skills (ALMEIDA, 2010 apud SENNA, 2007).

According to Assis (2012), the History of art, ever since the Ancient World to the Modern Age, failed to consider the artistic, intellectual and social feminine abilities. It was believed that the only gender capable of inheriting and transmitting the artistic knowledge was the male sex, as affirm Nochlin (2016) and Korsmeyer (2014). Both authors pinpoint the concept of ‘The Great Artist’, as being the one who, supposedly, deteins the geniality, regardless of the context that influences its success. Nochlin (2016) conducts to the comprehension that there exists an hegemonic and masculinist sense that women are devoid of talent enough to artistic production, once there are not, according to her, ‘Great Women Artists’ portrayed or valued by the classical History of art.

From the XIX century, despite so many difficulties that made impossible to ascend professionally, women resisted, subverting such patriarchal logic, and made themselves present in spaces before exclusives to people from the masculine sex. Assis (2012) argues that many of them made use of masculine pseudonyms to expose their works, revealing the difficulties they faced only for being women.

It is important to highlight that despite uncountable registers concerning the participation of women in History of Art, many voices remain silenced. A massive part of the ‘History of the experience and expression of the feminine universe’ are still hidden, which translates into an irreparable loss, once there is no more access to these productions (Assis, 2012).

Still, even living for so long strongly oppressed, women experienced great and expressive change in their behavior in the first decades of the XX century (ALMEIDA, 2010). The dominant discourses suffered deep alterations provoked by the change of perception of the feminine perspective. Significant changes were felt in every field of acting and human invention and consequently, in art, as affirms Assis (2012). During the 60s, for example, in United States, through the fortification of the

feminist critique and the first feminist parade demaning more visibility of female artists in the spaces of exposition, feminist artists launched what was called Feminist Art . From the 1970s, the Feminist Movement acted as a decisive mark to the emancipation of women (ASSIS, 2012). Such changes allowed, little by little, women to act and expand their horizons, whether in the labour market, intellectual life and arts (ALMEIDA, 2010).

Therefore, as highlights Bovenschen (1986), only through their autonomy, political participation, occupation of public spaces and decision spaces is that women could, minimally, conquer and ascend to new spaces, just as developing different aesthetic shapes. The permanent struggle for the emancipation of certain oppressive standards of gender can be read, certainly, as the main propellant element of the feminine artistic making recently.

3 FUNDAMENTS TO A FEMINIST AESTHETIC

By observing the trajectory of the women in the History of Art, it is possible to perceive that women were acceptable beings only while participating as an ‘inspiring muse’ when it comes to the great theme behind the canonical art. Facing this argument and context, the female artists were confronted with the difficult choice of living by their art or to restrict only to sex (Bovenschen, 1986).

In order to think about the recurrence of a feminist aesthetic , it must be taken into consideration that gender, identities and sexuality mix to the complexities of the process of representation of individual and collective character, not allowing generalizations concerning the artistic activity of women (Korsmeyer, 2014). In this matter, Meskimmon (2003) highlights that it is necessary to investigate the art made by women, aiming to understand how it brings together the sexual difference in its material specificity and its particular historical locus, avoiding to answer only questions such as “what is a female artist” or ”what is the female art”.

Korsmeyer (2014) reflects that studies in this sense must discover if in creative work women produce, it operates some kinds of feminist aesthetic that contradicts, even if clandestinely r implictly, a masculine and dominant normative in cultural terms, such as he problematizes in the extent of his work. To the author, the formation and application of ideas on works of art, creativity and aesthetic value must be formulated with the attention to the roles gender plays in the inventive process, understanding that images, representation and expressions that originate from ideas are indicators of social and power positions (KORSMEYER, 2014). However, such presupposed must not be restricted to refer, exclusively, to the existence of whichever simplistic and reductive relation between the sex of the creator and the work produced, much less to the argument that art made by women has some kind of perpetual “femininity” (MESKIMMON, 2003).

Bovenschen (1986) considers that the art with the feminist intention

refers to the aesthetic conscience and the forms of sensorial perception, having as a fundamental characteristic the liberation of the imagination of women and the rupture with the formal laws of a determined mean, always from masculine references. As such, one (other) tradition and rupture can be found in the works of artists that compose the feminist debate and movement. It is through a process of subversion, conquest, vindication, appropriation and formulation that the artistic production of women takes place (BOVENSCHEN, 1986).

The feminist aesthetic can be understood, then, as a “visual response to a very specific set of cultural and historic circunstances” (Raymond, 2019, p. 40). Here, the term ‘feminist’ is understood and assumed as a force of political action, that points the materialized political act in the form of image and that suggests an ethical compromise not only regerding the feelings of one concerning themselves, but also concerning the other, as points out Raymond (2019). The concern with questions regarding discussions on gender, class, ethnicity and race, the utilization of embroidery and sewing, the deconstruction of stereotype, the historical recovery of women in art are trends and ethical aspects that characterize the visual arts of feminist character, especially when considered the post-structuralist aspect they possess, as affirms Tvardovskas (2015). In general lines, they are productions branded by the experiences and not exclusively by technique.

Therefore, the feminist aesthetic captures and considers elements that are not connected to what is considered while standard or universal, or exclusively to the masculine figure, what does not necessarily imply that it is restricted only to the feminine universe. It brings an aesthetic as existence, capable of “generating new forms of seeing, feeling, signifying and existing” in the world (Stubs; Teixeira-Filho; Lessa, 2018).

Some artists, for instance, resort to the feminine nudity and materials and support connected to manual work and handicraft as a way of provocation (ALMEIDA, 2010). Other weave critics to traditional ideals of beauty, repudiating essentialistic aesthetic values by experimenting waking in expectators the disgust and other disturbing emotions, questioning, contradicting or unmasking the occidental stereotypes of feminine identity (KORSMEYER, 2014). In this way, the trace of the shape, the outline and the symbol that compose the image are the elements that mold the feminist aesthetic (RAYMOND, 2019), having as charactetistic “an inseparable link between art and life, art and experience, art and production of subjectivities” (STUBS; TEIXEIRA- FILHO; LESSA, 2018, p. 06).

In Brazil, the artist women reinvent, daily, the narratives on masculine and feminine, mocking the power practices and deconstructing misogynistic stereotypes, even if few the ones that self name, or that consider their works as genuinely feminist (TVARDOVSKAS, 2015). Even so, intuitive and politically, they create other representations for the body, the feminine and the subjectivities from an insurgent poetic and due to an ethical, aesthetical and gentrified posture of resistance and of

existence.

Therefore, the feminist aesthetic captures and considers elements that are not connected to what is considered while standard or universal, or exclusively to the masculine figure, what does not necessarily imply that it is restricted only to the feminine universe. It brings an aesthetic as existence, capable of “generating new forms of seeing, feeling, signifying and existing” in the world (Stubs; Teixeira-Filho; Lessa, 2018).

4 DISCUSSION AND NOTES

4.1 GENDER AND LOCAL IMAGINARY: THE MEMORIES AND THE INVENTIVE SPIRIT OF MARLIETE RODRIGUES

The Alto do Moura and its artistic production in clay is an important diffusing center of the culture of Pernambuco. Families, through the commercialization of such production guarantee the local development and the promotion of the art of Pernambuco (Fonseca; Dias; Campos, 2017). In this sense, Maffesoli (1996) highlights that the culture of a society takes shape when it manifests itself exteriorly, that only this way it starts existing imagetically and materially. The artisan class of the community of the Alto do Moura, overall the women, contribute to developing, maintaining and diffusing the culture of the northeastern countryside. Art becomes a process of sensitive sharing of society.

Marliete was born in september 18 of 1957, in the city of Caruaru, Pernambuco. Daughter of artisan parents and grandparents, the master was in touch with art in clay ever since early. Even before going to school, she played with shaping the clay while creating her own toys. It is important to highlight that due to the socio economic vulnerability of the families in this community, children often needed to work to complement the family income. The production, according to Marliete, was commercialized at the Feira de Caruaru (Caruaru’s fair), recognized as a cultural imaterial patrimony of Brazil in 2006. The confection of the pieces were made in serial form to fulfil the utilitarian necessities of the capitalist market that was developing in the region. With time, her oldest brother started accompanying their father at the fair to sell the clay toys resulting from the production of the children of the family. At that time, Marliete was already in school and narrated that waited anxiously to mold her toys in clay. In interview with the authors, the master tells:

> “When I was 8 years-old, I was already at school. I used to arrive and think about playing with clay and then I started selling some of my toys. There was my brother, who also made the little toys, José Antônio. He used to make little horses and go to the fair with dad to take care of our little toys to sell. Dad sold in a little stall and he used

to line paper on the floor to put our toys to sell. All of our brothers made toys to sell”

Marliete’s discourse shows how the community through the repetition of heternormative patterns, kept the women restricted to the domestic spaces (Assis, 2012), which detained them from, many times, going to the city’s fair and commercialize their own creations, contributing this way to their invisibilization as artists. Even if being participants of all the productive processes, women do not have, most times, their names associated with their pieces. This evidence points out that not always the feminine work is considered artistic, which keeps them from being recognized and invisibilise them. The subtle process of invisibilization, at this point, prevents the legitimization of the creativity of the women regarding the artistic production.

Parting from the observation of the pieces produced by her sister Socorro, who after their father’s passing, assumes the role of artistic reference to the master, emerges in Marliete the will to develop pieces in miniature, named by the master as “ceninhas” . The ceninhas are the reproduction in clay of quotidian scenes that permeates the imaginary of the master. Many of these ceninhas involve the experiences she had with her mother and grandmother from her father’s side:

“[...] I started to develop this side of miniature and creativity because I liked it a lot. Then, I came to be always creating and I started making these ceninhas, creating them. To observe the small scenarios of the family. I started imagining a little grandma telling a story to her grandchildren [...], the grandma playing with their hair, knitting. Many things with mothers and grandmothers.”

In her work *Minha avó Tereza, com seus netos, vendendo seus produtos, na Feira de Caruaru* [fig 1], Marliete gives shape to a memory of her mother, already gone. In the piece, her great grandmother, Teresa, artisan of dishware, sells her production in clay (utilitarian pieces to domestic use and also in reduced size, sold as toys for kids) in the company of her three grandchildren (her mother and her siblings, the master’s two relatives) whose raising she was responsible for.

Figure 1: Minha avó Teresa com seus netos, vendendo seus produtos, na Feira de Caruaru

Source: Archive Marliete Rodrigues

It is perceived how much the local imaginary is always associated with the familiar idea that feminine art is used to sustain the family and not understood as art in itself. The woman, in this social logic, is seen as caregiver and provider of her family, only.

In the work above, despite elements such as dressing, hair styling and posture of the characters reinforcing some gender stereotypes, seen as they portray the quotidian of a community in the countryside of Pernambuco strongly branded by sexism, it is possible to perceive some subtle subversion concerning masculinist art that acts on the referred context. Marliete portrays a kid in a pink dress, with characteristics that refer to the feminine, kneeled choosing her small clay pans, carefully painted and adorned, under the supervision of her parents. The women in the scene seem careful, the artisan, looking at the pieces being manipulated by the kid, since they depend on the sale of each one of them to survive; the mother with open arms suggests the intention of protecting the kid. In this gesture of the children's mother, it can be noticed a reference to the pieces that portray the Great Mother Mary, with open arms as a sign of protection, support and care for her children. By portraying the women's bodies, Marliete does it the way it is, the real body, not idealized to the masculine delight (Carvalho, 2019). The children that accompany the grandmother are quiet to not disturb the sale. The man present in the scene has a passive posture. Even if his hand resting on his hip indicates a certain degree of impatience, he remains waiting without interfering with the child's choice.

Besides the work presenting a child with said feminine elements as a protagonist of the scene, since on her choice relies the sale of the product, Marliete inserts the art of the dishware makers as a historical rescue of these artisans, highlighting the recurrence of a typical trend of a feminist aesthetic (Tvardovskas, 2015), reinforcing their relevance to the community where such art making is overlooked and invisibilized. By observing the work, the memory of a childhood emerges, since

it is a part of my anthropological trajectory. Born and raised in Caruaru, I was able to experience, by toying with those tiny clay pans and animals, the aesthetic experience produced by these artisans that demonstrates how much the art of these women permeates the local imaginary and constitutes the subjectivities of many people.

Another very memorable work from Marliete is *As lavadeiras* [fig 2]. It is possible to observe women washing clothes with the responsibility of taking care of children: a very common scene of populations in the dry lands of Pernambuco. It is captured to which extent the daily rituals crystallize gender (Butler, 2003; Nuñez, 2019), exemplified in the work by the act of washing the family's clothes and the feminine caregiving, domesticize the women and difficulting, many times, the exercise of functions other than the ones connected to housing. The work reveals a certain degree of disruption with art produced in the community of Alto do Moura, where the majority of the artisans portray quotidian scenes of the male universe, always mediated by the male protagonism of the scene.

Figure 2: As lavadeiras

Source: Archive Marliete Rodrigues

Linda Nochlin (2016) suggests that the artistic production demands a long period of experimenting and technique study, besides involving the search for a proper shape, coherent and sensitive language. Which means it is necessary affection and time to dedicate to the craft of the art. Could the women of this community have so much time available if to them it is imposed all the burden of domestic work, besides the responsibility of providing for the house? In this sense, how could a woman artisan, with the almost exclusive task of taking care of the children and domestic chores have the same condition of ascending to the point of recognition as an artist and own significant works?

Marliete trails a personal and artistic trajectory that distunes the experience of the majority of the women in her community and this fact reflects on the recognition of her art. Besides being a part of a family that values art in clay, her personal choices

always put their artistic making as a priority and this allowed her to perfect her work techniques. By portraying women acting in public and private spaces and incorporating elements that demarcate these experiences. Marliete shows herself immerse in an aesthetic-gestural dimension with typical characteristics of a feminist aesthetic (Tvardovskas, 2015), besides helping telling the story of women of her community, exalting their place in the world and the artistic work made by them that, to this day, remains invisibilized.

The pieces of the master demonstrate the presence of an inseparable bond between life, quotidian, art, experience and production of subjectivities when Marliete, using her perception of the world as a woman and artist, reports the experiences of the community in which she lives, emphasizing the experiences of women that were a part of her life (Meskimmon, 2003). The ceninhas present a sensitive narrative on the feminine quotidian of who needs to manage their time between the daily chores that domesticize them to be exclusively at home and the work of maintaining financially their families through their artistic works on clay.

4.2 MARLIETE AND THE AESTHETIC FEMINIST FIGURATIONS OF GENDER IN ART

The genealogical tree of Marliete has many more references of women than men, the matriarchs of the family were tableware makers. However, until certain point of her life, the artisan, even if implicitly, demonstrated to have on her father and uncle the only figures of creative reference, reinforcing how the masculine logic over the creative genius (Nochlin, 2016) operates in the maintenance of stereotypes of gender and maintaining the masters linked to the masculine ‘creative genius’. Marliete’s report gifts a certain dimension of how such perception is a part of her quotidian:

> “When I was about 11 years old I started making the small figures, the little dolls, always imitating what I saw daddy making [along with] my uncle Manoel Eudóxio who’s my mother’s brother. We always copy what we are seeing”.

At 16, Marliete lost her father and consequently, the person responsible for the process of burning and selling the pieces in clay. In virtue of this loss, the family started developing, besides confectioning the pieces, the work of selling and burning as an alternative of not facing financial difficulties and in order to not be forgotten as artisans. Marlietes’ memories reveal, even if implicitly, how the gender roles, until then, shaped her artistic making and her family’s as a whole.

The loss of a masculine referencial and the dislocating look of Marliete to a feminine referencial starred by her sister, Socorro, can be understood as a milestone

to the (de)construction of Marliete's aesthetic identity. The master reveals she felt the need of experimenting, of making things differently than what she had done until then. She started producing bigger figures, similar to the ones her father used to make, allowing herself then, new discoveries in the search for her artistic identity and the distancing of the productive process based on mere reproduction. The artisan's artistic making demystifies the idea that the only being capable of possessing the inventive spirit is a man (Nochlin, 2016; Korsmeyer, 2014).

Pitta (2017) affirms that through the imagination we are able to make sense of the world. To the author, we understand, rationally, through the reason. Only by imagination is that we give meaning to what is surrounding us, meaning it is imagining that we understand and are able to interpret symbolisms. It is through the liberation of her imagination that Marliete allows herself to part from the formal laws of the environment in which she's inserted and experiences the production of an aesthetic parting from the union between emotion, knowledge, nature and imaginary. Her work is related to the plurality of existence and the sharing of emotions, of experiences and feelings (Carvalho; Cardoso, 2015).

Marliete's work also includes themes related to the pernambucanian imaginary. The master portrays the professions, the religious symbols and the folklorian manifestations, such as Maracatu, the Pífano Bands, the Reisado, the June celebrations, the children games and other themes belonging to the Pernambuco culture. Marliete, carefully compromises in portraying the presence of women and the culture in these events while plural forms of life.

Among the works of religious symbols, a specific one draws special attention. The work *Nossa Senhora, Mãe de Jesus, amamentando* [fig 3], portrays the couple Mary and Joseph while she, Mary, breastfeeds her child. In a sensitive representation and filled with meaning to Marliete, the work presents the Great Mother with a small part of her immaculate body partially on display. As opposed to the many and aforementioned representation of the women's body in art, this work relates, now, to the sensation of warmth (Pitta, 2017), of caring and sharing of motherly love.

Figura 3: Nossa Senhora, mãe de Jesus, amamentando

Fonte: Acervo Marliete Rodrigues

The Great Mother, maidenlike, full of modesty, allows herself to show her incorruptible body to give her child the nourishment she herself is capable of generating. Marliete, by shaping the holy woman that stars the scene, whose gestural helps molding the social moral marked by heteronormative notions above all regarding gender and the social part of women (Almeida, 2010), breaks with the masculinist laws of art by showing part of the feminine body, not to the delight of the spectator, eroticized or like an object to be consumed (Carvalho, 2019) but, revealing the delight of the moment the woman portrayed experiments while breastfeeding her child, at the same time it deconstructs mysoginistic stereotypes regarding breastfeeding. The aesthetic senses present in Marliete's work can be understood as elements of a feminist aesthetic when, besides bringing a new representation of the feminine body in art, promotes, even if subtly, a reflection on the gender stereotypes conected to women's experience.

It is evident, equally, that the master understands the importance of portraying what she names as 'Our Story', by referring to the aesthetic elements that compose and help her to narrate the History of Pernambuco, as she highlights:

> "I never considered portraying things that did not represent our Story. To me it is everything! I have passion, a very strong love for my state of Pernambuco, my city. I am really proud of coming from Caruaru, from Alto do Moura. To me it is a lot, mainly the Alto do Moura because I was born and raised here"".

The art produced by Marliete is a generified translation of her experiences. Even if her artistic making maintains a strong relationship with her family's, in which the production of pieces in clay has strict connection with masculine references. Her works present, subtly, a rupture not only with the behavior imposed to women, but mainly the artist women.

In the image below, Marliete portrays herself in a moment of creative process in a piece that's exposed in Museu do Barro in Caruaru. In the years 1980, the

master was hired by the then president of the Foundation of Culture of the city, Altair Porto, to produce pieces that helped tell the story of the art in clay of the Agreste (dry regions) of Pernambuco. During four months the production of the master was aimed to reproduce materialistically the subjectivities and experiences that were a part of her anthropological path and permeate her imaginary. The pieces then started to compose the permanent exposition of the museum. This fact reinforces what Nochlin (2016) comments regarding the importance of the role of institutions, whether concerning visibility, when they allow women to occupy those spaces, or to invisibility, when they overlook the inventive capacity of those women based on gender stereotypes, denying to open space to the artisans.

Figure 4: Marliete trabalhando

Source: Archive Marliete Rodrigues

By portraying herself in this work, Marliete subscribes in History not only herself but an entire class of artist women responsible for the creation and maintenance and diffusion of the culture of the rural area of Pernambuco. Her art might be understood as feminist (Bovenschen, 1986) when subverts the masculinist logic of art by representing the experience of women of her community, when it conquers spaces in expositions and events so far exclusive to male artisans, when claims her position of master-artisan, when deconstructs stereotypes connected to gender and when contributes to the emergence of new narratives on the feminine artistic making of the countryside of Pernambuco. Through her ceninhas, the women's history, continuously invisibilized, is told, breaking with dominant discourses that women do not possess the inventive spirit and are not able to create relevant works.

Beyond the production of the clay that reinforces the necessity of preserving everything that the master learned concerning the artistic making of her family and, particularly, her father and sister, Marliete aims to transmit the knowledge acquired through the years to the next generations, teaching techniques of the feminine (and feminist) artistic making in clay and exposing pieces of many members of the family in her studio, showing that the title of Master Artisan corresponds to the notion of Master as a person who is a guardian of the cultural traditions, preserving the collective knowledge (MELO, 2019).

5 FINAIL CONSIDERATIONS

In this research, the aim was to analyse the work of the master artisan Marliete Rodrigues, intending to identify the aesthetic recurrences present in her work. Even if at first sight, the work of the master may seem to be subscribed under some kind of compulsory femininity, exemplified in the research by the modesty of the pieces of clothing and the actions of the women portrayed in her ceninhas, the work of Marliete Rodrigues reveals itself dissident by proposing subtle ruptures with the structures under which art in clay of the community of the Alto do Moura is constituted.

In her work, the artist narrates the experience of the community in which she was born and grew up in, emphasizing those that, even though overwhelmed with chores and duties which purpose was their domestication, managed to create works that are a part of the local imaginary of many people in the rural area of Pernambuco. Such fact explicits the demarcation of gender roles present in the community in which the master is inserted. In this sense, Marliete might be understood as an artisan through whom the women, until then silenced, tell their stories, demonstrating how they were a part of the artistic and economic construction of the Alto do Moura community.

It is through the pieces made in clay by the master Marliete, the great mother of all of this inventory of pieces with significant aesthetic, historical and sensitive load, that the experiences of these women can be told. It is by the hands of Marliete, by shaping the clay and translating materialistically her memories and experiences, that their voices and of so many artisan women echo throughout time, breaking from the silencing to them imposed.

BIBLIOGRAPHY

ALMEIDA, Flavia Leme de. **Mulheres recipientes:** recortes poéticos do universo feminino nas artes Visuais. São Paulo: Editora UNESP; Cultura Acadêmica, 2010.

ASSIS, Sissa Aneleh Batista de. **Mulheres Artistas:** narrativas, poéticas, subversões e protestos do feminino na arte contemporânea paraense. 2012. 128 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte – ICA, Universidade Federal do Pará, Belém.

BOVENSCHEN, Silvia. Existe uma estética feminista? *In:* ECKER, Gisela. **Feminist Aesthetics**. 1. ed. Barcelona: Icaria Editorial, 1986. p. 21-58.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. RenatoAguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARVALHO, Mário de Faria; **As performances contestatórias do Coletivo Monstruosas:** exemplificação de transgressão na arte. No prelo, 2019.

CARVALHO, Mário de Faria; CARDOSO, Fernando da Silva. Contemporaneidade, PesquisaSocial e Imaginário. **Revista Nupem,** Campo Mourão, v. 7, n. 13, p. 105-117, 2015. Disponívelem: http://fe-cilcam.br/revista/index.php/nupem/article/viewFile/793/603. Acesso em: 14 nov. 2019.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à arquetipologia geral. Tradução Hélder Godinho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DURAND, Gilbert. **O imaginário:** ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução Rennée Eve Levié. 3. ed. Rio de Janeiro: DIEFEL, 2004.

FONSECA, Fernanda; DIAS, Tânia; CAMPOS, Roberta. Adivisão sexual do trabalho e as desigualdades sociais entre homens e mulheres na arte do barro no Alto do Moura - Pernambuco/Brasil. *In:* ***Anais...*** XXXI Congresso ALAS, 2017, Montevideo. Montevideo: Asociación Latino Americana de Sociología, 2017. v. XXXI.

GOMES, Graciele Maria Coelho de Andrade; CARVALHO, Mario de Faria. (2020). Por uma pedagogia do belo: educação, estética e sensibilidades. **EccoS – Revista Científica**, n. 53, e16647, 2020. doi: https://doi.org/10.5585/eccos.n53.16647.

KORSMEYER, Carolyn. **Gender and aesthetics:** an introduction. 1. ed. New York: Routledge,2014. p. 1-9.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências.** Petrópolis: Vozes, 1996.

MELO, Rosilene Alves de. Saberes e formas de expressão: patrimônio de todos nós. **Formação de Mediadores de Educação Patrimonial.** Fortaleza: [s. e.], 2019. Disponível em: https://cursos.fdr.org.br/pluginfile.php/416735/mod_resource/content/15/index.html. Acesso em: 30 jun. 2020.

MESKIMMON, Marsha. **Women Making Art:** history, subjectivity, aesthetics. 1. ed. Abingdon: Routledge, 2003. p. 1-3.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NUÑEZ, Marcela Bautista. Movimentos de resistência entre gênero, arte contemporânea e educação. **Educação, Artes e Inclusão,** Santa Catarina, v. 14, n. 4, p. 248-270, dez., 2018. Disponível em: http://www.revistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/11579.Acesso em: 27 abr. 2020.

RAYMOND, Claire. Pode haver uma estética feminista? **Comunicação e Sociedade [online],** v.32, n. 32, p. 31-44, 2019. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/pdf/csoc/v32/v32a02.pdf. Acesso em: 14 nov. 2019.

SENNA, Nádia. da Cruz. **Donas da beleza:** a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX. 2007. 212 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) -Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

STUBS, Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando Silva; LESSA, Patrícia. Artvismo, estética feminista e produção de subjetividade. **Revista Estudos Feministas,** Florianópolis, v. 26, n. 2, p.1-19, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/38901/37096 >.
Acesso em: 14 nov. 2019.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos**: Arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina. 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2015

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

EXTENDED SUMMARY

CROCHET MEMORY: AFFECTIVE CULTURE IN BIOGRAPHICAL OBJECTS

Nadja Maria Mourão[1]
Ana Célia Carneiro Oliveira[2]
Gabriela Loureiro dos Santos[3]

1 Masters and PhD degrees in Design (PPGD/UEMG), Postdoctoral in Design (PPGDg/UFMA - CAPES-PROCAD Scholarship), Postgraduation in Art Education (FAE/UEMG), bachelor's degree in design de Ambientes (FUMA/MG). Professor at Escola de Design/UEMG. Coordinator of the Centro de Extensão da Escola de Design. Research coordinator of the Latin American Center of Cultural Studies/CLAEC. CNPq's Reasearch group leader: Design Studies, Communities, Social Technologies and Sustainable Initiatives/DECTESIS and Design, Identity and Territory (EDIT)., Universidade do Estado de Minas Gerais, C. Lattes: http://lattes.cnpq.br/5407300132397950; ORCID: http://orcid.org/0000-0003-3990-0201, e-mail: nadjamourao@gmail.com

2 Masters in Design (PPGD/UEMG), Postgraduation in Art Education (FAE/UEMG), Bachelor in Design de Ambientes (FUMA/MG). Researcher professor at Centro de Estudos em Design de Ambientes da Escola de Design (CEDA/ED/UEMG) e alternate member of the Collegiate of the same course. Associate researcher of the Latin American Center of Cultural Studies (CLAEC) and Head of the line of research 3: Social-territorial and cultural dynamics of/in Latin America. Universidade do Estado de Minas Gerais, C. Lattes: http://lattes.cnpq.br/7138578539833884; ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6310-207X e-mail: anaceliadesign@gmail.com

3 Teaching degree in Portuguese (FALE/UFMG). Coordinator and teacher at Wizard Belo Horizonte. e-mail: gab.loureiro@gmail.com.

1 INTRODUCTION

Historically, the world knows crochet as the weaving with needles and thread with skillful fingers that, artistically, manufacture a generational cultural activity. Among several peoples, this manual labor constitutes the memory of the very object in each weaved stitch, as well as the cultural emotional memory that remains adapting to the contemporary context.

Any object can become biographical from the assembly of the facts, the time, and the environment where the object was inserted related to human life. The understanding of the importance of affectional relationships between human and their everyday biographical objects constitutes the main purpose in developing this paper. It also pursuits to identify the relevance of such affective relationships among people through the means of weaving crochet and its positive reflexes in the collective memory.

This bibliographic and qualitative research, in an expository form, recreates a theoretical context. Starting from the primary and secondary references, we stablish concepts and procedures of the theme encompassed in this research's proposition. According to Gil (1991), this type of research allows amplitude to the researcher, besides having as object, papers already recognized, with a study straight from scientific sources, without the direct need of facts and/or phenomena of empirical reality. The data was obtained by means of social design approach, from the foundation set by researchers of the subject.

2 DEVELOPMENT

Biographical objects are seen as a proposal of knowledge and future building process, in other words, any object can become a biographic object from the assembly of the facts, the time, and the environment where the object was inserted related to human life.

All activity accomplished by manual labor, with skill and dexterity, resulting in artifacts can be understood as craftsmanship. Crochet, as well as other types of handicraft, conveys several knowledges and manufactures of previous generations. Objects tell stories of the context in which they are inserted. Each craftsman conveys, through their personal methods, the apprehended art, and the satisfaction in executing their labor. Therefore, they are active creators of objects, they create a cultural setting, imprinting in each their history, regional technic, and their subjectivity. Understanding the praxis of creating and using these objects allows us to examine the cultural, generational and, mostly, emotional mixtures between generations, parents and children, peers, masters and apprentices, and – why not – between craftsmen and user.

The handmade objects made using the crochet technique, in which it is used needle and yarn to weave, in different threads, drawings and embossed shapes, are noteworthy. Crochet is a technique of weaving threads which creates a braiding analogue to one of knitting or lace. In crochet, a hook shaped needle is used.

To some communities, these handcrafts belong to the collective creative process, and beget local solutions. Crochet handcrafts can be caried out in groups, hence, by group dedication, it becomes a tradition. To comply with the collective labor, it is sought local raw material. Thus, the base material used is usually one found in abundance in the region, it can be of natural sources, such as *buriti* palm tree fiber. The *buriti* palm tree (*Mauritia flexuosa* Mart.) is found in several Brazilian regions, especially in the *cerrado*, a vegetation of the Brazilian countryside. As it exists in abundance, many communities use *buriti* for several products, from the building of living spaces to utensils used in craftsmanship. The linen acquired from the *buriti* leaves, dyed in various colors, is used for the crochet production in communities where the tree is present (OLIVEIRA, MOURÃO, CASTRO, 2020).

In Barrerinhas city, in Maranhão, the craftswomen weave crochet together in the *Associação de Artesãos de Barreirinhas*. Using the crochet technique combined with the *buriti* fiber, these craftswomen transform each fabricated product into an income source, by means of associative labor. However, to these women, crocheting is a leisure practice performed after their domestic chores, a collective cultural manufacture.

The memory of handmade crafts constitutes the base of social human relations. Its transmission guarantees the propagation of values and human experiences over generations, encouraging the collectivity in several social groups. According to Candau (2011), this contrivance ensures the continuous existence of the structure in current society, because in its absence, there are socialization and educational losses, and it also dampers the existence of a cultural identity.

3 CONCLUSION

The crochet craft represents the combination of feeling, making and expression of a local culture. Through handcrafts interventions in a city's cultural context, the culture is promoted, and it is encouraged a more intense emotional relationship between the person and the environment he or she inhabits.

To demonstrate the relevance of the affectivity with the objects in the shaping of a person's memory, it was necessary to characterize the importance of transmitting the affection tangible and intangible values from generation to generation. It can be said that the objects become affective since the moment they acquire relevance to the user, to the point of developing affectional relationships, no matter the nature of the object.

By means of the bibliographical objects, it is likely a story could be told, be it in the context of an individual or collective memory. Thus, they are records that also promote construction of different knowledges. The affectional relationships, created between people and objects, can also determine the time, the place, a lifetime history of a person or social group, at last, situate the territory. The objects, full of local elements, convey meanings and values of those who created or used such objects. It is regarded that the traditional manual labors are framed in this category of permanency that signal, to the modern man, pride of the knowledges built in his past.

REFERENCES

BAILONA, Baltazar Agenor et al. **Análise de tensões em tubulações industriais**: para engenheiros e projetistas. Rio de Janeiro: LTC, 2006.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1991. OLIVEIRA, Ana Célia Carneiro; MOURÃO, Nadja Maria; CASTRO, Flavia Neves de Oliveira. Design e o crochetar no universo feminino. In: **Colóquio Internacional de Design**, vol. 8, nº 5, Editora Blucher, 2020.

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

EXTENDED SUMMARY

AMONG FORGET-ME-NOTS, STRAWBERRIES AND FLAMBOYANTS: THE SIGNED EMBROIDERY OF BARATEIRO

Madson Oliveira[1]

KornTraduções[2]

1 Masters and Doctoral degree in Design; Associate Professor in the courses: Undergraduate inPerforming Arts - Clothing and Postgraduate in Design - PPGD, both at the School of Fine Arts - EBA /Federal University of Rio de Janeiro / UFRJ. Topics of interest in research: Fashion, Costume Designand Carnival. E-mail: madsonluis@eba.ufrj.br; Curriculum: http://lattes.cnpq.br/7992901895916913andOrcid:https://orcid.org/0000-0003-3888-6292.

2 https://www.korntraducoes.com.br/ee-mail:atendimento@korntraducoes.com.br.

1 INTRODUCTION

This article is an extract from research for a Master's degree in Design, conducted between 2005 and 2006, whose subject was textile craft involving embroidery typologies (full stitchand Richelieustitch).In Barateiro, a peripheral neighborhood of the city of Itapajé (countryside of the State of Ceará), there is arelatively organized community producing embroideries, especially for the bed, table,and bath segment, to be sold out of that place. This activity has an economic value and ratifies the group'sposition, formed by artisans in the middle of the XXI century.

Handcraft in the Brazilian Northeastern Region is a source of income, and in the countryside of Ceará, many typologies account for a productive occupation of alarge part of the population. In the city of Itapajé, embroideries are renowned for theirexcellent quality, attracting consumers in search of tray cloths, face cloths,table cloths, napkins, bed clothes,and an array of embroidered textiles, as a "local knowledge." But, when professional resellers started to buy the embroideries to sell them at fairs out of the city, they were mixed up with other cities 'embroideries and lost their identity.These buyers became intermediaries between the artisans and the consumers.

2 THE SIGNED EMBROIDERY OF BARATEIRO

To resume the economic valuation and rescue the cultural identity of theembroideries of Barateiro, the Education Department of Itapajé hired a team to work as design intervention.This intervention became known as Craft Revitalization Program of Itapajé – PRA-ITA and changed the embroidery standards used until thenin the city by implementing a system for the process that was divided into variousphases, from the awareness of the artisans to the formal knowledge of forms, colors, textures, graphic representations, and pricing.

Previously, Barateiro's needlewomen used forget-me-nots and strawberries in colorful or monochromatic compositions as a pattern in their full or Richeleu stitche mbroideries. PRA-ITA provided the artisans with resources to replace the forget-me-notsand-strawberries with another motif representing them.

After some attempts, the artisans chose the flamboyant flower to be thesymbol of resistance and permanence because it insists on sprouting in the semi-aridclimate of Ceará, such as the artisans who continue producing embroideries despite the competition with industrialized products their craftwork faces.

Without the formal knowledge taughtin design courses, the artisans started to develop new products following the fashion design system and using market strategies, such as: stylization of forms; selection of colors; choice of raw materials to embed a part of themselves in their embroideries. They exploit the flamboyant flowerusing its profile to form mirrored drawings (localized application) and their front view (Richelieu embroideries).The colors of the flowers (red and yellow) have been used

infull stitch embroideries, and the monochromatic versions, in Richelieu embroideries

To be a needlewoman and do embroideries is a productive activity encompassing adiversity of aspects that mark something unique. To be a needlewoman means to do embroideries in a specific way only. What makes embroideries unique is how they are done: the “local knowledge.” To be a needlewoman is also a possible alternative, more than this, it is desirable socially. To be “native” of Itapajé means to be long to a social system determined in time and space in which values, symbols, and stories of ordinary lives are inscribed. Embroideries donotexist by themselves; they are artifacts of a system.

The “localknowledge” of the community of Barateiro (using the flamboyant flower as the new embroidery pattern with cultural identity) was the primary motive for such reflections to become this research. The embroideries’ signature may be understood in the first place as an aspect that culturally and geographically determines Itapajé as a place. When the needlewomen appropriated the flamboyant flower as the main motif of their embroideries, they inserted their mark where they live the same way that place was marked by the embroideries representing the permanence of the craft reflexively through the new pattern developed.

The needlewomen produce embroideries but not any embroidery: they are embroideries from Barateiro. They are artisans that claim the role of representatives of a tradition, that build and update daily the ability to transform raw material (tissues,-threads, needles, patterns, frame, and the imagination) into embroideries that are esthetically useful and bear significances regarding their “making.”

3 CONCLUSION

For the artisans of Barateiro, it means reproducing this knowledge which, when transmitted, always combines the mark of their beliefs and values. The eldest teach their art to the youngest, who incorporate the tradition into their actions.

PRA-ITA operated as authentication of a “collective signature” that marked the difference, especially regarding other embroidery types produced in Itapajé or other places.

Social processes usually reveal that modernization is not the opposite of traditionalism, and many times, they make traditionalism possible. In the case of the artisans of Barateiro, the changes generated a fight to preserve their identity as a socialgroup built up upon their productive practice and work. Although they are part of the transformation process, their craft requires permanence to a certain extent. Therefore, the design of their “doing” acquires new forms, intrinsically built.

In the context of the Design, there is a permanent tension over the functions of the artifacts and their different instances, which during their use may relate a user (individual or extensive to society) to an object of use. In most capitalist societies, the value of the use that something provides and its value of exchange is not proportionate. Other discrepancies may be related, caused by the change in the use of artifacts that are distant from their daily use when seen from the perspective of their primary use.

REFERENCES

BARROSO,E.N.Cursodesign,identidadeculturaleartesanato.Fortaleza:SEBRAE/FIEC,2002.

BURKE,P.Hibridismocultural.TraduçãodeLeilaSouzaMendes.SãoLeopoldo:EditoraUnisinus,2003.

CANCLINI,N.G.Culturashíbridas:estratégiasparaentraresairdamodernidade.Tradução-Heloísa Pezza Cintrão.2ª.ed.SãoPaulo: EDUSP, 1998.

DONDIS,A.D.Sintaxedalinguagemvisual.TraduçãoJeffersonLuizCamargo.SãoPaulo:Martins Fontes,1997.

GEERTZ,C.Osaberlocal:novosensaiosemantropologiainterpretativa.TraduçãodeVera Mello Joscelyne.Petrópolis: Vozes,1997.

HOBSBAWM,E.eRANGER,T.Ainvençãodastradições.TraduçãodeCelinaCardinCavalcanti.Riode Janeiro:Paze Terra, 1997.

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

EXTENDED SUMMARY

THE USE OF SKETCHBOOK TO RECORD THE BOBBIN LACE ARTISAN KNOWLEDGE: REPORTING AN EXPERIENCE

José Alfredo Beirão Filho[1]
Elisa Aparecida Corrêa[2]
Valdecir Babinski Júnior[3]
Luísa Lerina Wesolowski[4]

1 PhD in Engineering and Knowledge Management (2011) by the Federal University of Santa Catarina (UFSC). Master in Production Engineering (2004) by UFSC. Specialist in Scene Costumes (1999) by the Paris School of Fashion Techniques. Graduated in Architecture and Urbanism (1984) at UFSC. Currently, he is a professor of the effective staff of the bachelor's degree in fashion and of the Graduate Program in Clothing and Fashion Design (PPGModa) at the State University of Santa Catarina (Udesc). | Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/2483155662649890 | Orcid: https://orcid.org/0000-0001-8067-7414 | e-mail: jbeiraofilho@gmail.com

2 Master's student of the Graduate Program in Clothing and Fashion Design (PPGModa) at the State University of Santa Catarina (Udesc). Graduated in fashion with a degree in styling (2008) from Udesc. Currently, she is a dance and costume teacher at the Domínio das Artes Corporais. | Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/3367496650202469 | Orcid: https://orcid.org/0000-0002-1879-2961 | e-mail: eacquint@gmail.com

3 Master in Clothing Design and Fashion (2020) from the State University of Santa Catarina (Udesc). Marketing specialist (2018) from the University of São Paulo (USP). Graduated in fashion with a degree in fashion design (2014) from Udesc. He is currently a substitute professor at the Federal Institute of Santa Catarina (IFSC). | Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/3236784093903342 | Orcid: https://orcid.org/0000-0002-5298-4756 | e-mail: vj.babinski@gmail.com

4 Reviewer of the article. Graduated in Letters - Portuguese and English - from the Federal University of Rio Grande do Sul. | Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/5290723911468214 | e-mail: luisa.lerina@gmail.com

1 INTRODUCTION

Understood as a book of sketches that gathers image references and textual annotations based on a certain point of view about a subject of interest of its authors, the sketchbook can be seen as a tool present in the phase of project ideation common in the routine of designers and artists (JONES, 2005; MORRIS, 2007; HOPKINS, 2011). Also known as workbook, the sketchbook can be used as an inventory of insights and ideas that might otherwise be lost through trivial activities and tribulations of these professionals' lives (BRUM; COSTA, 2012; FERRETTI, 2013; SOUZA; NAKATA, 2014).

The present article aims to report how the sketchbook can also be used as a tool to record information on social groups, scenarios, and perceptions. To do so, the article presents as a sample a group of lacemakers from the artisan community of the Rio Vermelho neighborhood in Florianópolis (SC). The objective information permeates the artisan knowledge of these women and the description of their manual practices. As data collection tools, we used: (I) a bibliographic survey with a selection of authors chosen by their affinity to the axis of investigation established about the production of Bobbin Lace in the municipality; and (II) interviews with the coordinator of the nucleus of the artisan community in question, Fernanda Gonçalves. In total, two interviews were conducted in October 2019, each lasting approximately two hours.

2 EXPERIENCE REPORT

The construction of the sketchbook followed two steps: (I) conducting a survey of content with the Núcleo de Rendeiras de Bilro of Rio Vermelho neighborhood in Florianópolis (SC); and (II) assembling the sketchbook to register technical and subjective information on the artisan knowledge of the community from notes and imagery panels.

The verbal information obtained from the lacemakers and the coordinator of the center was registered in the sketchbook during and after the visits and allowed to elucidate how the bobbin lace produced by the artisans of the Rio Vermelho community can be understood in its distinctive characteristics and as a cultural heritage of the city.

In order to keep the sketchbook close to the reality of the investigated lacemaking community, we chose cardboard as the supporting material to assemble it. As was observed during the site visits, cardboard is used by the lacemakers as a base to support the pricking patterns (graphic motifs) and is perforated for the demarcation of pikes. The pikes support the pins that allow the thread to be cast, creating the lace. Some photographs were also used as a form and source of registration of the bobbin lace.

After the image panels were elaborated with the photographs, they were printed and fixed in the sketchbook. Their inclusion in the sketchbook was accompanied

by notes on the stitches, materials, and tools used by the artisan community, in the past and the present, following some reports collected from the lacemakers. It is believed that the confrontation between past and present can serve as a basis to uncover details about the filling of the designs through the manipulation of bobbins and threads, the positioning of the cushions on the form support, or even the basic stitches that are used to start the manual activity.

Subjective perceptions about the experience of the interviewer, Elisa Aparecida Corrêa, during her visits to the core of the lacemaking community were also included in the notes. These perceptions were transcribed and arranged by means of short sentences that sought to demonstrate the sensations the interviewer had while immersed in the context of the community. In addition, physical samples woven by the lacemakers and materials, such as threads, piecing, and stitch schemes, provided by the coordinator of the center for the research, were attached to the pages of the sketchbook.

Once the sketchbook was finished, panels and texts were reviewed in order to ensure the relevance of the information collected by the social group investigated, the scenario described, and the considerations perceived by the interviewer. Having reported on the experience involved in the research, we now proceed to the findings.

3 FINDINGS

We understand that the present article was successful in achieving the proposed objective by demonstrating how the sketchbook can be used as a tool to record information about a given social group in a given scenario and from the perspective of the perceptions generated in this context. Unlike some authors who point to the sketchbook as a book of project ideation for creative minds, this article has shown that it can also be used as a source of record for the documentation of artisan knowledge.

REFERENCE

BRUM, Camila; COSTA, Filipe Campelo Xavier da. *Sketchbook* e Planejamento de Cenários no Design de Moda. In: COLÓQUIO DE MODA, 8., 2012, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Florianópolis: SENAI/CETIQT, 2012. p. 1-12. Available in: https://bit.ly/37Jq1xp. Accessed: 07 ago. 2020.

FERRETTI, Fernanda. O *sketchbook* como ferramenta de desenvolvimento de ideais no projeto de design. In: GAMPI PLURAL, 3., 2013, Joinville. **Anais [...]**. Joinville: Univille, 2013. p. 67-75. Available in: https://bit.ly/3kmgXmX. Accessed: 24 out. 2020.

HOPKINS, John. **Desenho de moda.** Porto Alegre: Bookman, 2011. Translation by: Mariana Bandarra.

JONES, Sue Jenkyn. ***Fashion design:*** manual do estilista. São Paulo: Cosac Naify, 2005. Translation by: Iara Biderman.

MORRIS, Bethan. ***Fashion Illustrator:*** Manual do ilustrador de moda. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Translation by: Iara Biderman.

SOUZA, Michel Silvestre de; NAKATA, Milton Koji. Reflexões sobre a importância do *sketch* no processo criativo e sua desvalorização frente às tecnologias digitais. In: GAMPI PLURAL, 4., 2014, Joinville. **Anais [...]**. Joinville: Univille, 2014. p. 414-423. Available in: https://bit.ly/3qUPUBL. Accessed: 03 set. 2020.

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

EXTENDED SUMMARY

THE ARTISTIC OBJECT, THE CRAFT OBJECT AND THE DESIGN OBJECT

Maria Sílvia Barros de Held[1]

1 Possui graduação em Artes e em Publicidade/Propaganda, Mestrado em Artes e Doutorado em Artes, ambos pela Universidade de São Paulo, Pós-doutorado pela Universidade de Lisboa e Livre-docência (Professora Associada / Agregada) pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. É Professora Associada da Universidade de São Paulo, na Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH-USP) em RDIDP no Curso de Têxtil e Moda, na área de Design e Moda e é Membro do ICOM - International Council of Museums / UNESCO, desde 2000. É também professora visitante da Universidade de Lisboa (Portugal), do Instituto Politécnico de Castelo Branco (Portugal) e pesquisadora do Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design (CIAUD) da Universidade de Lisboa (Portugal), onde desenvolveu os seus dois Pós-Doutorados, um em 2016 e outro em 2019. Lattes: http://lattes.cnpq.br/ 5645756396955777, Orcid: https://orcid.org/0000-0003-4373-4955, e-mail: silviaheld@usp.br.

INTRODUCTION

Several intersections, in many aspects, between art, craft and design, contribute to the conceptual evolution and interaction of these areas. This study considered the concepts related to art, handicraft, and design, their ambiguities, correlations, and connections with respective updates over different periods, which involve actions, technical and material terms, from social transformations and contextualization. The methodology used chose for a synthesis and adaptation of the authors Löbach, Munari, and Baxter, as well as Dijon De Moraes.

This study is concerned with reality beyond the physical appearance of objects. In this way, it is appropriate, at first, to clarify concepts related to art, craft, and design, always contextualized, whose purpose is to promote their understanding of these concepts.

Thus, this paper proposes a revision of the concepts, ambiguities, their interrelations, and connections between art, craft, and design considering their updates, which involve actions, technical and material terms, inserted in different periods

OBJECTIVES

This work aims the study concepts, ambiguities, interrelations, and connections between art, craft, and design and their respective updates that involve actions, technical terms, and material, from social transformations and contextualization, considering different times.

Analyzing the origins of shape in art, Read (1981, p. 78) comments that, at some point in the evolution of the object, the utilitarian function will be overcome, obtaining the refined shape of the object itself.

It is not intended, here, a discussion about the erudite and popular aspects, but there is the reflection of Canclini (1980, p. 78) on the determination of the artistic in plastic production. This means that the artistic aspect is subject to variations according to the period of its production when the relations between man and object are observed. Throughout history, there are no constant properties neither in the objectives of the producer nor in the work nor the perceptive habits of the recipients. Everything is a changeable thing.

From the social transformations and contextualization, this work proposes a revision in the concepts, ambiguities, their interrelations and connections between art, craft, and design, and respective updates, that involve actions, technical and material terms, and the same contextualized by different times.

METHODOLOGY

The methodology of this research was based on a qualitative approach and an exploratory and interpretative theoretical scope. With this scope, it is necessary

to contextualize concepts and their interfaces, to facilitate their understanding and direction. Through field research, it aims to analyze concepts of art, craft, design, and their relationships.

Thus, this study prioritizes a methodology based on the Löbach, associated with Munari; Baxter, Moraes (2010), and Munari approach. Löbach's approach focuses on defining the problem with its components, analyzing the problem, and, finally, studying concepts. Baxter's approach focuses on reinforcing the study of concepts, in the direction of generation and analysis of concepts. Based on the proposal of Moraes' meta-project, it is understood that the best way to analyze the concepts related to art, crafts, and design is the association of some proposals, under the way we intend to address each subject. Munari privileges data analysis, experimentation, and verification of the final design or, in this case, final considerations.

RESULTS AND DISCUSSION

Objects in general, produced of the needs of own consumption in pre-capitalism, were exchanged predominantly based on their use-value. Today, with the disappearance of this value, the products are exclusive to sales and are measured from this point of view. In this way, the pre-capitalist system of production establishes a connection with the forms of capitalist exploitation and industrial accumulation (LAUER, 1983, p. 6).

Looking at the field of study, far from the intention to resemble the two areas, art and crafts share common features, especially if the contemporary aspects and ways of production are considered, the predominance of the individual workshop, controlling most of the production process.

In terms of the market, art and craft products have limits on availability, which is not the case with Design. Having freedom in the market, according to Lauer (1983), in a predominantly capitalist economy, is possible only for those who act as entrepreneurs. This means being in a situation outside the strictly productive part of the process: the state and the intermediaries.

Although there are many theoretical issues involving the areas of aesthetics, philosophy, analysis of customs, Eastern and Western, and philosophy regarding these observations, the observations, and reflections generated in this study are considered relevant to the subject addressed.

RESULTS

According to the initial statement, this work was developed from the concern with concepts, ambiguities, interrelationships, and connections between art, craft, and design and their respective updates that involve actions, technical and material terms, from social transformations and contextualizations.

As stated by Juan Acha (1978, p. 3), "art is far from the beginning and ending in production (work)". In this study, this statement can also be extended to

handicraft, taking into account, that production becomes only one of the starting points for object analysis, whether it is art or handicraft, since it also includes other aspects, such as distribution and consumption.

Concerning design, its origin already appears amid several controversies, increased by the aspect of its function, with discussions that, at first, involved both art and technique. It is perceived that these discussions seem to evolve over time and maybe will never cease.

On the other hand, it agrees with Mazza, Ipiranga, and Freitas (2007) when they state that industrial design transits in two aspects: the utilitarian character of the technique and the non-utilitarian character of art. Still, for the authors, there is a strong sign that marks the design: its project aspect.

The semantic and symbolic aspects decided by the “designer-artist”, an expression used by Mazza, Ipiranga, and Freitas (2007), will be projected in the aesthetic quality that the product should express.

Thus, interpretations, based on the creative process of the designer, are considered, according to the authors, as one of the most important aspects in post-industrial societies, since the referent is no longer the object, but the message. In this way, the design also assumes an expressive form very close to art.

Although some authors agree that design does not concern artisanal production, more comprehensive concepts recognize the use of handicraft as an instrument of design expression, highlighting the transformative potential of its intervention, in addition, to add value to the object.

REFERENCES

ACHA, Juan. Las Artes Plasticas como Sistema de Produccion Cultural. Mexico, **Cuadernos Del Centro de Investigacion de Artes Visuales**, 1978.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A Socialização da Arte**: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Editora Cultrix, 1980.

LAUER, Mirko. **Crítica do Artesanato**. São Paulo: Editora Nobel, 1983.

LÖBACH, Bernd. **Design Industrial – Bases para a configuração dos produtos industriais**. São Paulo: Blücher, 2001.

MAZZA, Adriana Carla A.; IPIRANGA, Ana Sílvia R.; FREITAS, Ana Augusta. **O design, a arte e o artesanato deslocando o centro**. São Paulo: Cadernos EBRAPE, BR, v. 5, no. 4, Dez, 2007.

MORAES, Dijon De. **Metaprojeto**. O design do design. São Paulo: Blucher, 2010.

MUNARI, Bruno. **Design e Comunicação Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

EAD, Herbert. **As Origens da Forma na Arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

EXTENDED SUMMARY

MALE SKIRTS: A INTERDISCIPLINARY PROJECT THROUGH ART, DESIGN, HANDICRAFT AND FASHION

Franciele Menegucci[1]
Vanessa Mayumi Io[2]
Marizilda dos Santos Menezes[3]

1 Effective professor at UEL, PhD in Design - UNESP Bauru. Belonging to the research group Language of space and form. Lattes: http://lattes.cnpq.br/3562841238572855; ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5497-3671; e-mail: franciele_menegucci@yahoo.com.br
2 Effective professor at the Federal Institute of Education, Science and Technology Passos, PhD student in Design UNESP Bauru Belonging to the research group Language of space and form. Lattes: http://lattes.cnpq.br/3918327678766719;ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5664-9368; e-mail: vanessa.mayumi@ifsuldeminas.edu.br
3 Effective professor at PPG Design Unesp Bauru, PhD in Urban Environmental Structures - USP. Coordinator of the research group Language of space and form. Lattes: http://lattes.cnpq.br/4760173147289270; ORCID: http://orcid.org/0000-0003-4242-0698; e-mail: marizilda.menezes@gmail.com

INTRODUCTION

The interdisciplinarity in the Course of Fashion Design at the Federal Institute of Education, Science and Technology - Campus Steps have been implemented and perfected constantly, so that students experience it theoretical and practical content in an integrated manner, with better use of the course, thus affecting future professionals who will enter the job market.

The educational process permeated by interdisciplinarity is efficient in the various areas of knowledge and, in the teaching of design, numerous researches and authors point out this path as a means of transposing the characteristics of the practice in design to teaching, since it is a field with wide theoretical, technological, economic and political-social connections, a field constantly expands its borders (NAVALON, 2010).

The present study of an applied nature is based on the bibliographic survey about interdisciplinarity, having as methodological procedure the exploratory research, defined by Gil (2002, p.41) as “the improvement of ideas or the discovery of intuitions”, using the technical procedure of bibliographic research to substantiate the pedagogical practice and finally reporting the interdisciplinary practice as a teaching tool in order to contribute to the construction of efficient teaching-learning strategies in fashion design.

The result of this study brought benefits in the construction of the students’ knowledge and its assimilation, since the integration of the teachers in the orientations of the different design stages gave rise to a fashion product exhibited in the seventh edition of the “Passos para a Moda” event, through a fashion show fashion and exhibition of their respective illustrations, giving rise to discussions presented here about the main teaching-learning objectives through the achieved interdisciplinarity.

The disciplines that deal with the history of clothing and fashion address the use of the skirt by men over time. However, in Brazil, there are still recurring episodes of prejudice regarding the use of this artifact by men. This association is reinforced even in the traditional bibliographies of modeling and fashion design, in which skirts are always associated with the body and the female gender. It was glimpsed in the choice of the male skirt, in addition to the main objective of relating the disciplines mentioned above, guiding the reflection on body, gender and fashion, expanding the perspective of the students on the subject.

2 DEVELOPMENT

The article was structured based on theoretical considerations about interdisciplinarity, survey and analysis of the summary of the disciplines of the first period with potential for integration in the project, organization and report of the sequence of stages of the project ending with a qualitative analysis of the results obtained from products developed and on the reports of the students involved in the project.

Fashion Design is characterized as an interdisciplinary practice, since the projects involve economic, social, cultural, environmental, functional, aesthetic, symbolic, technological, communication and use aspects. Thus, a resource used by teachers is the application of interdisciplinarity, in which there is no methodological synthesis, but a sum of several methodologies in the search for cooperation between disciplines with a theoretical methodological connection associated with science in this interdisciplinary process (PAVIANI, 2008; ROQUETE et al., 2012).

According to Santomé (1998, p. 55) “a discipline is a way of organizing and delimiting a territory of work, of concentrating research and experiences within a certain angle of view”.

Therefore, for interdisciplinarity to occur, cooperation between disciplines is necessary, extinguishing the fragmentation of knowledge, in this way, Teixeira (2007, p. 60) defines “[...] the excessive fragmentation of science is one of the causes the breakdown of the university ”.

Based on these assumptions, the contribution of its application is verified, but bureaucratic procedures with definitions of schedules and specific disciplines to be fulfilled present in the pedagogical project of the courses still bring difficulties for the total implementation of this practice. Thus, in the course under analysis, it was identified that the fragmentation of disciplines makes it difficult for students to understand and assimilate the articulation between the content presented.

The teachers conducted the project in 3 stages:

-Theoretical basis about men’s skirts and visual research carried out in the discipline of Fundamentals and history of design and History of fashion and clothing I;

- Study of form and pattern making carried out in the discipline of Pattern Making I;
-Illustration of the finished skirt made in the discipline of Fashion Drawing I.

CONCLUSION

Interdisciplinarity as a didactic-pedagogical practice brings in its characteristic constant innovation, attending to economic, cultural, social and behavioral aspects, aiming to meet the diverse demands of incoming classes. Thus, this process has cyclical characteristics, in which teachers analyze the experiences carried out in order to polish the stages of the teaching-learning process.

Based on the reflections traced in the results and discussions, in line with the literature, it is understood that the interdisciplinary project has unleashed in those involved the ability to understand the theoretical concepts of the disciplines in a critical, reflective and associative perspective, that is, it constitutes the praxis, so that theory and practice were unified in the transformation of the existing reality.

The practice of Design starts to be seen by students as procedural and relational, in which the designer has the role of translating artistic, craft and technological knowledge into the designed products. The relevance is not to know how to differentiate

art, fashion, crafts and design, but to know how to articulate these different fields that connect and influence each other.

This practice enabled students to better understand the content, in addition to understanding the importance of connecting theoretical teaching with practical teaching in fashion design.

Still, this practice had the unfolding of the insertion of the skirt in the construction of male bases in the discipline of clothing modeling, contributing to the discussions on the interpretation of form through analyzes of body differences between female adults, male adults and children in the design of the skirt.

Here, some interdisciplinary issues analyzed until now have been presented and discussed. Still, the practice is constantly improving, and can be repeated and reassessed constantly. Even so, it is possible to identify through this study future interdisciplinary possibilities in other periods, using the same methodological strategy in the application of the didactic-pedagogical contents of each class.

In addition, the experience report presented here brings experienced didactic-pedagogical strategies that make it possible to share and expand discussions about the process, aiming at more meaningful and effective practices in teaching in higher education courses in fashion design.

REFERÊNCIAS

ALVES, M. C. **A radiação Basquiat**. **Cienc. Cult**., São Paulo, v. 70, n. 2, p. 64-65, abr. 2018 .

ASHBY, M.; JOHNSON, K. **Materiais e design**: arte e ciência da seleção de materiais no design de produto. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

BLACKMAN, C. **100 Anos de Moda Masculina**. São Paulo: Publifolha, 2014.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

HATADANI, P. S.; MENEZES, M. S.. **O Desenho como Ferramenta Projetual no Design de Moda**. **Projética**, Londrina, v. 1, n. 1, p. 69-81, jun. 2011. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/134673/ISSN2236-2207-2011-02-01-69-81.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 26 fev. 2021.

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO SUL DE MINAS GERAIS (Org.). **Projeto pedagógico do curso de tecnologia em design de moda.** 2019. Disponível em: https://portal.pas.ifsuldeminas.edu.br/images/images/1_Campus_Passos/2019/Imagens/PPC_37-2019_com_resolu%C3%A7%C3%A3o.pdf . Acesso em: 27 dez. 2020.

JAPIASSU, H. **Interdisciplinaridade e Patologia do Saber**. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1976.

KOHLER, Carl. **História do vestuário.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LAVER, J. PROBERT, C. **A roupa e a moda** uma história concisa. Trad. Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MARGOLIN, V. *Building a design research community*. In: PIZZOCARO, S.; ARRUDA, A.;MORAES, D. (org.) **Design Plus Research**: Proceedings, May 18-20, Milan: Politecnicodi

Milano, 2000.

MORAES, D. **Metaprojeto**: o design do design. São Paulo: Blucher, 2010.

NAVALON, E. Projetos Interdisciplinares no ensino de Design de Moda. In: COLÓQUIO DE MODA, 6., 2010, São Paulo. **Anais [...] .** São Paulo: Abepem, 2010. p. 1-11.

PAVIANI, J. **Interdisciplinaridade**: conceitos e distinções. 2. ed. Caxias do Sul, RS: Educs, 2008.

ROQUETE, F. F. et al (ed.). **Multidisciplinariedade, Interdisciplinaridade e transdisciplinaridade**: em busca de diálogo entre saberes no campo da saúde coletiva. Revista de Enfermagem do Centro Oeste Mineiro, Centro Oeste Mineiro, v. 2, n. 3, p. 463-474, set. 2012. Anual. Disponível em: http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/recom/article/view/245/361. Acesso em: 27 dez. 2020.

SANTOMÉ, J. T. **Globalização e interdisciplinaridade** - O currículo integrado. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda, 1998.

TÃO, S. I. S. F. **ARTE LABIRÍNTICA E POÉTICA DO CAOS**: à volta do caos ordenado em Jackson Pollock. 2012. 132 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Psicologia, Psicologia Clínica, Instituto Universitário (Ispa), Lisboa, 2012.

TEIXEIRA, E. F. B.. **Emergência da Inter e da Transdisciplinaridade na Universidade**. In: AUDY, Jorge Luis Nicolas; MOROSINI, Marília Costa (Orgs.). Inovação e interdisciplinaridade na universidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

EXTENDED SUMMARY

DIGITAL PRINTING: RELATIONS BETWEEN TECHNOLOGY, DRAWING AND TEXTILE

Regina Aparecida Sanches[1]

Cláudia Regina Garcia Vicentini[2]

Suzana Avelar[3]

Rejane de Oliveira Souza[4]

Lucimara Cristina Paiva[5]

1 Postdoctoral Degree in Design from the Universidade de Lisboa. PhD and Master's Degree in Mechanical Engineering from the Universidade Estadual de Campinas. Undergraduate Degree in Textile Mechanical Engineering from the Faculdade de Engenharia Industrial. Associate professor at the Universidade de São Paulo. Professor of Postgraduate and Undergraduate Programs in Textile and Fashion at the Universidade de São Paulo. Visiting professor at the Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli" (Italy), Universidade de Lisboa (Portugal) and Instituto Politécnico de Castelo Branco (Portugal). Lattes: http://lattes.cnpq.br/5363947733511902. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-2489-8540. e-mail: regina.sanches@usp.br.

2 PhD in Mechanical Engineering from the Universidade Estadual de Campinas and Master's Degree in Communication and Semiotics from the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Undergraduate Degree in Textile Engineering from the Faculdade de Engenharia Industrial. Professor of Postgraduate and Undergraduate Programs in Textile and Fashion at the Universidade de São Paulo. Lattes: http://lattes.cnpq.br/9606500622271822. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-5059-4271. e-mail: claudiagarcia@usp.br.

3 PhD and Master's Degree in Communication and Semiotics from the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Undergraduate Degree in Fashion Design from Faculdade Santa Marcelina. Professor of Postgraduate and Undergraduate Programs in Textile and Fashion at the Universidade de São Paulo. Lattes: http://lattes.cnpq.br/0112830078679808. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-0831-9652. e-mail: suzana.avelar@usp.br.

4 Master's student in Textile and Fashion from the Universidade de São Paulo. Undergraduate Degree in Industrial Design at Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" and Lato Sensu Postgraduate Education in Aesthetics and Fashion Management from Universidade de São Paulo. Lattes: http://lattes.cnpq.br/4285932455114520. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-1378-5498. e-mail: rejanesouza@usp.br.

5 Translator and proofreader. Undergraduate Degree in Social Communication from Faculdades Oswaldo Cruz and Lato Sensu Postgraduate Education in Translation from Universidade Estácio. Email: lucimarapaiva@gmail.com.

1 INTRODUCTION

The result of image reproduction in textile printing is often influenced by instruments and techniques used in its production process. In current processes, textile digital printing stands out for its ability to reproduce images. For Neira (2012, p. 62), “In a way, this gave us the illusion that ‘anything is possible’ in relation to creation for textile printing...”.

The textile digital printing technology has reduced production stages, resulting in a new workflow that saves time, space, and natural resources. As the market goes digital, new products and business models are created. According to Ferreira (2015, p. 12), “Contrary to what is commercially disclosed, textile digital printing is not a simple activity nor is it exempt, for an instance, from a complex learning curve.” The designer has a key role in this scenario, as they clarify and interconnect the stages of design, creation, and production so that resources are better used and the process is optimized.

Knowing the textile substrate is essential to develop products. All processes, including textile printing processes, are determined according to the type of fiber to be used and the desired final product. The color variation from the different electronic devices used and the different chemical reactions from the combination of fabric and ink may change the results. Changes resulting from the composition, structure and color of the fabric are more difficult to be noticed (SOUZA, 2016).

The purpose of this article is to analyze the result of applying different types of images (photographic or drawn) on textile substrates with different compositions and structures using digital printing technology. It also aims to understand the transformations that my occur in the image from its digital matrix and to observe whether the final result of the image reproduction has significant differences.

For this purpose, a bibliographical survey was carried out on the technical factors related to the digital printing process on textiles that could influence the result of the reproduction of images. To complement the study, printing tests were also carried out to clarify and help to understand this process.

2 DEVELOPMENT

During the bibliographic research, due to the lack of information about the transformations of the images, some experiments were carried out to generate material for this analysis. There was a need for practical examples based on the flows proposed by this new technology. Thus, different images were printed on different textile substrates.

The images were selected so that there were different technical characteristics and technical characteristics common to the print designs. The print files had three copies of the images in full size in the following resolutions: 300 PPI 150 PPI and PPI 72, therefore, it was also possible to analyze this characteristic.

Textile printing bureaux that produce small quantities of prints were used for the tests, and the smallest purchase quantity was 1 linear meter. It was also mandatory that the textile substrates had different compositions and were supplied by the textile printing bureau itself. The following fabrics were selected: tricoline (100% cotton); canvas (100% cotton); satin (100% polyester); oxford (100% polyester); jersey (100% polyester);

The fabrics were chosen based not only on the composition, but also on the variables of visual and physical aspects.

Taking into account the flow of the productive processes itself, the analysis of the results is based on the transformations undergone by the images. It begins with the process of converting from analogue to digital mode and proceeds with the analysis of possible influences arising from the composition and structure of textile substrates.

According to Lupton and Phillips (2008, p.13): “Point, line, and plane are the building blocks of design. From these elements, designers create images, icons, textures, patterns, diagrams, animations, and typographic systems”. Based on this definition, it was possible to delimit these elements to analyze the images.

The ability to reproduce colors in textile digital printing is a key differential and, given its relevance, this element was also included in the analysis.

The results were subdivided into: image results (resulting from the conversion process from analogue to digital mode), post-printing results (resulting from the composition and structure of fabrics), and color results (changes in hue, saturation, and value).

As a result of converting the images to the digital mode, it was noticed that: images digitalized with high resolution preserve the details of the original images; with low resolution, these elements have undergone changes, some of which have not been reproduced (smaller dots and lines) or have lost sharpness.

Regarding the results of fabrics with equal structures and different composition, the photographic image was the one that most changed on cotton canvas, losing details and very fine lines.

In fabrics with different structures and the same composition, the satin fabric presented the clearest images. High gloss and a smooth surface are two important characteristics of satin, and it is clear how these characteristics influence the result of the image.

The difference in resolution between the 300 PPI and 72 PPI files is best seen on the smoothest fabrics. However, it is observed that the more prominent the weave of the fabric, the greater the change in the quality of the printed image, even in 300 PPI images. It is also observed that apparent weaves tend to harm the visualization of the textures of the images, especially in bright areas.

Regarding the change of the image due to the physical aspects of the fabrics, elasticity was the most relevant characteristic, especially in jersey. Changes in the images were only noticed when the jersey was pulled and stretched.

In general, polyester fabrics showed intense, saturated colors, good

sharpness and contrast. They were also more visually similar to the digital matrix. The three dimensions of colors on the cotton samples varied significantly when compared to the matrix and the polyester samples. In relation to compositions, color changes related to the different structures were not identified.

3 FINAL CONSIDERATIONS

The development of a print design has infinite artistic possibilities and is subject to adaptations during the development process. Developing based on this technology is not exempt from interference during the production process; on the contrary, it is still very susceptible to interference.

The communication between customer and supplier is important to obtain the correct information about the process used and to avoid unforeseen events. Different surfaces and different suppliers tend to have different results. The composition of the fabrics was the main difference among the samples received.

The designer must consider the relationship between drawing technique, image quality and result of application on fabric as more complex than printing on paper. It is difficult to get access to information about the technology used in textile printing bureaux, however basic information, such as guidelines for closing files, would not compromise the company and would help the consumer to get access to this type of service.

Suppliers and customers are recommended to give or search for clear information about the file, color profile, image resolution, characteristics of the raw material, printing area, and fabric conservation information. Based on the need, it is also recommended to use a sample or previous test so that the client knows the characteristics of the material and the quality of the print.

REFERENCES

A QUEDA dos 10 mitos da impressão digital. **Blog Coralis**. São Paulo, 23 ago. 2019. Disponível em: https://coralis.com.br/10mitos. Acesso em: 16 nov. 2019.

ASCHE, Tom P. **Color management & quality output**: working with color form camera to display to print. Reino Unido: Focal Press, 2014.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA INDUSTRIA TÊXTIL E DE CONFECÇÃO (São Paulo) [Website]. Brasil: Consumo industrial de fibras e filamentos - 1970 a 2018. São Paulo, [2019?]. Disponível em: https://www.abit.org.br/uploads/arquivos/Consumo%20Industrial%20de%20Fibras%20e%20Filamentos%20-%201970%20a%202018%20-.pdf. Acesso em: 25 ago. 2019.

BRIGGS-GOODE, Amanda; RUSSELL, Alex. Printed textile design. In: AMANDA BRIGGS-GOODE (ed.). **Textile Design**: principles, advances and applications. Cambridge: Woodhead, 2011. Cap. 5. p. 105-128.

CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a fio**: tecidos, moda e linguagem. São Paulo: Estação das Letras, 2016. 165 p.

CIE, Christina. **Ink jet textile printing**. Cambridge: Woodhead, 2015.

FERREIRA, Herculano. Estamparia têxtil digital jato de tinta direto no tecido com corantes: Parte 2. **O Serigráfico**. Cotia, p. 12-13. set. 2015. ISSN 2175-0335 versão *online*. Disponível em: https://issuu.com/jornaloserigrafico/docs/oserigrafico-edicao-233-setembro. Acesso em: 16 nov. 2018.

LASCHUK, Tatiana; RÜTHSCHILLING, Evelise Anicet. Adequação dos processos de estamparia nas etapas produtivas de produtos de moda e vestuário. In: Colóquio de Moda. 11., 2015, Curitiba. **Anais** […]. Curitiba, 2015. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202015/ARTIGOS-DE-GT/GT04-DESIGN-E-PROCESSOS-DE-PRODUCAO-EM-MODA/GT-4-ADEQUACAO-DOS-PROCESSOS-DE-ESTAMPARIA.pdf. Acesso em: 27 out. 2019.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

NEIRA, Luz García. **Estampas na tecelagem brasileira**: da origem à originalidade. 2012. 306 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-28112012-101324/publico/tese_luz_original.pdf. Acesso em: 10 fev. 2018.

SHUTTERSTOCK. **Flor de lótus**. [Nova York], 2016. 1 fotografia. Disponível em: https://shutterstock.com. Acesso em: 5 mai. 2016.

_____. **Flor com detalhes azuis, digitalização de livro**. [Nova York], 2016. 1 fotografia. Disponível em: https://shutterstock.com. Acesso em: 5 mai. 2016.

_____. **Textura de cobra**. [Nova York], 2016. 1 fotografia. Disponível em: https://shutterstock.com. Acesso em: 5 mai. 2016.

SINCLAIR, Rose. **Textiles and Fashion**: materials, design and technology. Cambridge: Woodhead, 2015. 894 p.

SOUZA, Rejane de Oliveira. **Estamparia têxtil**: relações entre a superfície têxtil e o desenho de estamparia. Monografia (Pós-Graduação em Gestão e Estética da Moda) – Escola de Artes e Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/moda/monografias/RejaneSouza.pdf. Acesso em: 10 fev. 2021.

WILSON, Jacquie (ed.). **Handbook of textile design**: principles, processes and practice. Cambridge: Woodhead, 2001. 152 p.

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

EXTENDED SUMMARY

ARTISTIC AND CRAFTSMAN ACTIVITIES FROM THE PERSPECTIVE OF WALDORF PEDAGOGY: CONTRIBUTIONS TO THE CONSTITUTION OF THE SUBJECT

Sílvia Helena Ferreira Pagliarini Zen Gorayeb[1]

Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de Mattos[2]

1 Mestre em Educação pelo PPGE – Mestrado do Centro Universitário Moura Lacerda. Ribeirão Preto (SP). Docente da ETEC "José Martimiano Silva" Centro Paula Souza. Ribeirão Preto (SP). Lattes: http://lattes.cnpq.br/1725558016491972; ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6055-6962; e-mail: silviagorayeb@uol.com.br

2 Doutora em Artes pela ECA/USP (SP). Docente do PPGE-Mestrado do Centro Universitário Moura Lacerda. Ribeirão Preto (SP) Lattes: http://lattes.cnpq.br/7366400398808875; ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6275-8595; e-mail: mffmattos@gmail.com

1 INTRODUCTION

In the Waldorf Pedagogy discourse, we find a way to understand education as a strategic axis for the promotion of human and social development, integrating art and science, strengthening the capacity to face the challenges that threaten the subject in his integral development. These individual potentials require encouragement, and should be favored through education adjusted to the needs of human development and learning. For this purpose, Waldorf Pedagogy created its own methodology, which, through the teaching of the arts and the experiences of each one, aims to make man free from the exploitation, power and manipulation present in a merely materialistic world.

It was the philosophical ideas present in Anthroposophy that gave rise to Waldorf Pedagogy. The principles of this philosophy founded other areas of human activity and, in education, it expressed itself through this pedagogy through an artistic focus, aiming to develop the use of the imagination and creativity of its students.

That said, Waldorf Pedagogy organizes itself in periods of seven years, to develop with its students the pedagogical practices relevant to each of these stages. The first septennium corresponds to Early Childhood Education and it works with willpower. In the second septennium, corresponding to Elementary School, it seeks to develop the forces of feeling and in the third septennium, referring to High School, the forces of thinking.

Pedagogically, none of these phases should be anticipated, thus respecting the time course for the development of each one's own activities. Thus, we can understand that the objective of Waldorf Pedagogy is the development of subjects balanced in their physical, psychological and social aspects who can confidently give meaning and direction to their lives, by seeking to understand the facts, phenomena and ideas that characterize the human being, using the integration between science, art and spirituality.

For Schiller (1990), no impulse should be repressed, but raised to its coexistence through the playful impulse, characterized by the free manifestation of spontaneity, together with the reception of the world and its realization in creation through aesthetic enjoyment. Only education enables this state of esthesia capable of remedying the imbalance between what he called - sensitive impulse and rational impulse.

It is through the experience of art and beauty that man's refined taste can achieve this disposition of playful impulse, an aesthetic will power acting in harmony with the exercise of morality, capable of purifying human feelings and building the character that enables the balance between sensible and rational forces in the development of ethics in human beings.

Waldorf Pedagogy puts itself on the path of improving the artistic, sensitive, creative and imaginative side of the human being, providing its students with an experience closer to nature, believing that these conditions are essential for preparing

for life in the real world. In this way, its methodology is organized so as to promote a balanced alternation between the more intellectualized activity and practical or artistic activities.

Drawing, watercolor painting, music, singing, theater, clay modeling, speaking and crafts, as well as knitting, crochet, sewing, carpentry, cooking, education Physics and gardening are worked on in the daily school life in a way that is well articulated with the formal contents and with the psycho-emotional demands of the student, respecting each stage of their development, so that they can experience learning in a meaningful way.

Within this conception, the body is educated through practical activities that help to strengthen the child's character, as they develop their strength, creating characteristics or impulses in them, such as the willingness to face difficulties and perseverance in continuing or starting over. Emotions are worked through art. Through artistic expression, opportunities are offered for the refinement of sensibility and the harmonization of conflicts in the affective and social area.

This teaching method moves away from the idea of accelerating or anticipating learning. The child's artistic practice gives him a methodology and learning that will be essential to his future life, being important for both boys and girls, since there is no gender distinction related to artistic and pedagogical practices proposed by Waldorf schools, who finds in these activities a way to promote interpersonal relationships of help, individual and group autonomy, important lessons for their current and future development.

When the student paints or sculpts, it is his individual will that is being worked on, and when he represents or sings together with his colleagues, it is his sociability that follows the path through art. When students practice any of the artistic activities, all their corporeality is involved in this, thus developing their will and willingness to act in these practices.

Thus, we realize that practical teachings are also linked to the performance of manual tasks. Students are encouraged to participate in creative workshops where the importance of artistic education and handicrafts is given through the teaching of practical activities. Steiner, its creator, thought that handicrafts had a high educational value because hand-eye coordination keeps the brain in great activity, exercising this through handicrafts.

We currently live in a time when the world turns exclusively to technology, while human activities are increasingly being replaced by machines and as a result of this process, hands have been imprisoned by touches on computers, prevented from developing their potential of work and creation. In this sense, we perceive that the creative and constructive forces no longer express themselves through human hands. Based on this assumption, artistic and craft activities become an exercise of great value for children in today's society, where technique prevails and values are measured by knowledge or production. From this point of view, such activities develop the path from balance to the development of personality, which, as Schiller argued, the

individual thus educated would no longer be located at the extremes of excessively passionate action or rationalistic exacerbation.

REFERENCES

ALVES, R. A utilidade e o prazer: um conflito educacional. *In:* DUARTE, João Francisco. **Fundamentos estéticos da Educação**. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 1988, p. 11-13.

ANTUNES, I.P**. As Artes Plásticas na Pedagogia Waldorf**: O Fazer Artístico da Criança. 2014. Disponível em <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/23514/2/ULFBATES_838.pdf> acesso em 14.03.2019

_____. **Rudolf Steiner**: o retrato do visionário. 2011. Disponível em <http://www.sab.org.br/antrop/artigo-jose-tadeu-steiner-vision.htm> acesso em 09.04.2019.

BACH JÚNIOR, Jonas. **A Pedagogia Waldorf como Educação para a Liberdade:** Reflexões a partir de um possível diálogo entre Paulo Freire e Rudolf Steiner, 2012. Disponível em <http://www.ppge.ufpr.br/teses%20d2012/d2012Jonas%20Bach%20Junior.pdf> acesso em 12.04.2019

Associação Pedagógica Rudolf Steiner. **A Pedagogia Waldorf**: 50 anos no Brasil. São Paulo: Dlippi Arte Editora, 2006.

_____e MARIN, A. A**. A Educação estética na Pedagogia Waldorf**: O Imaginário e a Paisagem Interior. 2012. Disponível em <http://periodicosonline.uems.br/index.php/interfaces/article/view/559/523> acesso em 15.05.2019

BENJAMIN, W. **Reflexões sobre o Brinquedo, a Criança e a Educação.** Trad. M.V. Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2014.

BOS, Alexander. **Desafios para uma Pedagogia Social**. São Paulo: Antroposofica, 1986.

CARLGREN, Frans; KLINGBORN, Arne. Educação para a liberdade. 9ª. ed. São Paulo: Escola Waldorf Rudolf Steiner, 2005.

FEDERAÇÃO DAS ESCOLAS WALDORF NO BRASIL. **A escola Waldorf**. São Paulo. Disponível em: <http://www.fewb.org.br/Norma-Waldof.php> acessado em 08.04.2019

FUZARI, M. F. e FERRAZ, M. H. **Arte na educação escolar**. São Paulo: Cortez, 2001

GORAYEB, S.H.F.P.Z. Atividades Artísticas e Artesanais na perspectiva da Pedagogia Waldorf: contribuições à constituição do sujeito. 2019, 120 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Educação. Centro Universitário Moura Lacerda, Ribeirão Preto / SP, 2019.

HAHN, H. **O nascimento da Escola Waldorf a partir dos impulsos da trimembração social**: Tradução: Rudolf Wiedemann. São Paulo: Federação das Escolas Waldorf no Brasil, 2007.

LANZ, R. **Noções Básicas de Antroposofia.** 7 ed. São Paulo: Antroposófica, 2005.
_____. **A Pedagogia Waldorf**. São Paulo: Antroposófica, 1990.

_____. **Passeios por meio da História à Luz da Antroposofia**. São Paulo: Antroposófica. 4.ed., 2018

_____. **A Pedagogia Waldorf**. Caminho para um Ensino mais humano. São Paulo: Antroposófica, 2003.

MINAYO, M.C.S.(org). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 2001.

MIZOGUCHI, S. M. **Rudolf Steiner e a Pedagogia Waldorf**. *In*: Viver Mente & Cérebro. São Paulo: Duetto Editorial. 2006.

MOREIRA, Antônio Flávio Barbosa. **Currículos e Programas no Brasil.** Campinas: Papirus, 1990.

SALLES, R. **Formação Continuada com Base na Pedagogia Waldorf**: contribuição do projeto dom da palavra. São Paulo ,2010. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/bitstream/tede/1795/1/Rubens%20Salles.pdf> acesso em 08.04.2019

SCHILLER, F.**A Educação Estética do Homem**. São Paulo: Iluminuras, 1990

SCHLESENER, A.H. **Educação e infância em alguns escritos de Walter Benjamin**. Revista Paidéia, 2011, vol 21, n 48, p.129-135.

SOCIEDADE ANTROPOSÓFICA. **Biografia de Rudolf Steiner.** Disponível em: <http://www.sab.org.br/portal/antroposofia/sobre-rudolf-steiner/biografia-de-rudolf-steiner> acesso em 05.04.2019

_____. **Currículo Waldorf**. Disponível em: <http://www.sab.org.br/portal/pedagogiawaldorf/29-o-curriculo-waldorf> acesso em 04.03.2019.

STEINER, R.**A arte da educação I**: o estudo geral do homem, uma base para a pedagogia. São Paulo: Antroposófica, 5 ed.2015.

_____. **A arte de educar baseada na compreensão do ser humano**. São Paulo: Federação das Escolas Waldorf no Brasil, 2005.

_____. **A arte de educar baseada na compreensão do ser humano**. São Paulo: Federação das Escolas Waldorf no Brasil, 2005.

_____. **Arte e Estética segundo Goethe**. São Paulo:Antroposófica,1997

_____. **A Filosofia da Liberdade**: fundamentos para uma filosofia moderna: resultados com base na observação pensante, segundo método das ciências naturais. São Paulo: Antroposófica, 2000.

_____. **História da Arte:** Reflexos e Impulsos Espirituais. Tradução da versão em francês de M.M. de Morais e J. Hosomi. São Paulo: Antroposófica, 2010.

_____. **O** método cognitivo de Goethe: linhas básicas para uma gnosiologia da cosmovisão goethiana. São Paulo: Antroposófica, 2004.

SALLES, R. **Formação Continuada com Base na Pedagogia Waldorf**: contribuição do projeto dom da palavra. São Paulo ,2010. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/bitstream/tede/1795/1/Rubens%20Salles.pdf> acesso em 08.04.2019

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

ISSN: 2594-4630
Vol. 5, nº. 2

Dossiê 9
Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede

SUMÁRIO

Expediente
Editorial

Dossiê

Onde o design encontra sua dimensão local **11**
Carla Paoliello

A arte figurativa de mestras-artesãs do Alto do Moura (Caruaru-PE)
e os sentidos estéticos e sensíveis sobre questões de gênero **31**
Ilzy Gabrielle Soares da Silva
Mário de Faria Carvalho

Atividades artísticas e artesanais na perspectiva da pedagogia Waldorf:
contribuições à constituição do sujeito **49**
Sílvia Helena Ferreira Pagliarini Zen Gorayeb
Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de Mattos

Memória do crochê: Cultura afetiva em objetos biográficos **69**
Nadja Moura
Ana Célia Oliveira

Entre miosótis, morangos e flamboiãs: Os bordados assinados de Barateiro **89**
Madson Gomes de Oliveira

Uso de sketchbook para registro dos saberes artesanais
da renda de bilro: relato de uma experiência **106**
José Alfredo Beirão Filho
Elisa Aparecida Corrêa
Valdecir Babinski Júnior

O objeto artistico, o objeto artesanal e o objeto de design **128**
Maria Silvia Barros Held

Saias masculinas: Um projeto interdisciplinar
por meio da arte, design, artesanato e moda **151**
Vanessa Mayumi Io
Franciele Menegucci
Marizilda dos Santos Menezes

Estamparia digital: relações entre tecnologia, desenho e superfície têxtil **167**
Regina Aparecida Sanches
Cláudia Regina Garcia
Vicentini Suzana Avelar
Rejane de Oliveira Souza

Aberturas Transversáis

Contribuições da teoria das representações sociais
para (re)pensar o upcycling na área de moda **188**
Rita de Cássia Pereira Lima

Maquiagem e moda: disrupturas **209**
Maria Manoela Ceolin

Moda e memórias no Vale do Itajaí:
Registros mnésicos de moradoras do vale **224**
Emanuella Scoz

Traduções

Where design encounters its local dimension **241**
Carla Paoliello

The figurative art of master-artesians from the Alto do Moura, Caruaru - PE,
and the aesthetic and sensitive semantics on gender issus **245**
Ilzy Gabrielle Soares da Silva
Mário de Faria Carvalho

Crochet memory: affective culture in biographical objects **262**
Nadja Moura
Ana Célia Oliveira

Among forget-mw-nots, strawberries and flamboyants:
the signed wmbroidery of Barateiro **266**
Madson Gomes de Oliveira

The use of sketchbook to record the bobbin lace
artisan knowledge: reporting an experience **270**
José Alfredo Beirão Filho
Elisa Aparecida Corrêa
Valdecir Babinski Júnior

The artistic object, the craft object and the design object **274**
Maria Silvia Barros Held

Male skirts: a interdisciplinary project through
art, design, handicraft and fashion **278**
Vanessa Mayumi Io
Franciele Menegucci
Marizilda dos Santos Menezes

Digital printing: relations between technology, drawing and textile **283**
Regina Aparecida Sanches
Cláudia Regina Garcia
Vicentini Suzana Avelar
Rejane de Oliveira Souza

Artistic and craftsman activities from the perspective of Waldorf pedagogy:
contributions to the constitution of the subject textile **288**
Regina Aparecida Sanches
Cláudia Regina Garcia