



Poéticas têxteis:

tradição,
preservação e
ressignificação
dos saberes

JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE ET AL.

canal6 editora

Poéticas têxteis:

tradição,
preservação e
ressignificação
dos saberes

canal6 editora

Rua José Pereira Guedes, 7-14
Pq. Paulista | CEP 17031-420 | Bauru, SP
(14) 3313-7968 | www.canal6editora.com.br



Fotografia da capa

Artista: Juan Ojea

Título: Glúten. Técnica: massa de macarrão fiada à mão

Materiais: farinha, água. Dimensões: 0,50cm x 0,45cm. Ano: 2020

Agradecimentos

Departamento de Artes e Representação Gráfica – Faculdade de Arquitetura, Artes,
Comunicação e Design – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Benitez Catalogação Assessoria Editorial)

P798 Poéticas têxteis: tradição, preservação e ressignificação dos saberes / Joedy
1.ed. Luciana Barros Marins Bamonte... [et al.]. – 1.ed. – Bauru, SP: Canal 6,
2024.
236 p.; 16 x 23 cm.

Vários autores.
ISBN 978-85-7917-639-5
DOI 10.52050/9788579176395

1. Artes visuais. 2. Arte têxtil. 3. Pesquisas. I. Bamonte, Joedy Luciana
Barros Marins.

01-2024/114

CDD 700

Índice para catálogo sistemático:

1. Artes visuais 700

Bibliotecária responsável: Aline Grazielle Benitez CRB-1/3129

JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE ET AL.

Poéticas têxteis:

tradição,
preservação e
ressignificação
dos saberes

Prefácio

“O mundo de nossa experiência está, de fato, continuamente e eternamente se construindo ao redor de nós enquanto tecemos. Se há uma superfície, é como a superfície de um cesto, não tem “dentro” ou “fora”. A mente não está acima nem a natureza abaixo: ao contrário, se nós nos perguntarmos onde a mente está, ela estará na tecelagem da própria superfície”.

Tim Ingold

Fiquei muito feliz em receber o convite da Profª Drª Joedy Luciana Barros Marins Bamonte para apresentar os trabalhos desenvolvidos no grAVA – Grupo de Pesquisas Poéticas em Artes Visuais com seus alunos orientandos e alguns convidados do curso de graduação em Artes Visuais e da pós-graduação em Design da Unesp Campus de Bauru, São Paulo.

A cada ano, novos temas traduzem os vários caminhos abordados pelo grupo que se reúne para pesquisar o têxtil a partir de investigações teóricas e práticas, que contribuem para o enriquecimento do campo.

A academia cada vez mais abre espaço para pesquisas que se relacionam com temas e processos individuais de forma multidisciplinar e orgânica, ampliando as escolhas dos objetos de estudo. É esta riqueza e diversidade que aparece nos trabalhos apresentados em Poéticas Têxteis III.

Estas Poéticas se constituem de histórias narradas pelos fios da memória, do afeto e do pertencimento. Uma investigação que cria novos processos relacionados a práticas manuais cotidianas interligadas a nossa cultura. *Um convite a refletir sobre quem somos, de onde viemos e como essas memórias moldam nossa identidade.*

Podemos estabelecer correlações entre os temas abordados pelos autores, preservando as particularidades de cada pesquisa. Elas reúnem aspectos que as agrupam em três núcleos temáticos distintos, ao mesmo tempo em que mantém um fio condutor que os une. Eles são permeáveis e podem coexistir em outras relações. Essa dinâmica revela a potência de entrelace das temáticas têxteis.

No primeiro agrupamento, são apresentados trabalhos com cunho histórico, que percorrem o início da produção manual têxtil com os teares e as influências sociais que compõem suas nuances. A partir de um cenário nacional e internacional, o estudo da origem dos métodos e tecnologias da produção artesanal mostra os desdobramentos do campo. Está também presente, uma abordagem crítica reflexiva sobre as questões ecológicas da cadeia produtiva do têxtil, sinalizando a importância destes temas para o mundo contemporâneo.

No segundo núcleo, as discussões propõem novos modos de pensar a transmissão e perpetuação dos saberes têxteis, e refletem sobre a memória e os fazeres femininos, historicamente atrelados ao desenvolvimento das técnicas. A elaboração poética das noções de identidade e pertencimento acontece na resignificação das práticas tradicionais.

Já na última vertente, ligada à intimidade e ao afeto, as práticas têxteis são apresentadas como uma linguagem que vai além do fazer repetitivo: são modos de narrar a memória, registrar o cotidiano e relatar a construção de si, traduzindo as texturas sociais que nos constituem.

A dimensão do cuidado também é abordada nas investigações do fazer artístico de cada um, levando-nos às questões do corpo individual e coletivo.

Os fazeres manuais nos convocam a prestar atenção no nosso corpo. Quem trabalha com as mãos coloca todo corpo como um instrumento de uma escrita, que tece e se concretiza através do gesto. A gestualidade, por sua vez, evoca as memórias atemporais. O têxtil tece uma ponte entre o ancestral e o contemporâneo.

Do Oiapoque ao Chuí, a história das práticas têxteis possui uma grande diversidade, cada região tem sua riqueza, sua singularidade. A pesquisa e a resignificação dos fazeres e saberes acontece de forma plural, rizomática, se estendendo da academia aos artistas e a todas as comunidades, ampliando nosso conhecimento.

Na arte contemporânea não cabe mais ismos. Ela não pode estar separada em “artes menores”, artesanato, artes decorativas, *craft*, design: todas estas nomenclaturas ficam cada vez mais orgânicas, se mesclam e se diluem sem caracterizar fronteiras.

Arte é manifestação de uma voz. É campo de encontro, resistência, transformação e expressão, que se concretiza em trabalhos, propostas e discursos. Todos precisam ser ouvidos, tanto os que aqui estão, quanto os que já se foram e nos deram a oportunidade de estar aqui. Aí se encontra a necessidade de abrir a escuta para que novos caminhos sejam abertos.

Através dos textos apresentados, tive a oportunidade de adentrar na minha história, referências e reflexões dentro do meu universo têxtil.

Joedy, parabéns a você e a todos envolvidos por puxarem este fio. Todos os textos reforçam a construção desta trama e ativam suas poéticas. Esta leitura convida ao encontro, à cumplicidade, a reconhecer nossos atravessamentos e pertencimentos.

Obrigada por esta oportunidade e por fazer parte,

Renata Meirelles

Apresentação

Em seu terceiro volume, o grupo grAVA apresenta em Poéticas Têxteis um primoroso e importante registro acerca do panorama da arte têxtil contemporânea. Para o senso comum, a arte contemporânea se caracteriza pela marca da ruptura. Tratando-se de uma arte supostamente despojada de tradições segundo a qual tudo é possível, permitido e desejável de modo a não haver limites de forma, suporte ou material no horizonte das artistas. Tudo seria arte, desde que se exercite a liberdade e se pague tributos ao arcano da novidade. Contudo, esses levianos conceitos do senso comum não se sustentam quando voltamos nosso olhar à arte têxtil.

Ao longo da história, da antiguidade até a modernidade, a arte que advém das fibras e da costura sempre ocupou um lugar muito próprio em nossas sociedades. Um lugar ambíguo, pois, embora em termos de reconhecimento e valorização tenha estado à margem de nossa sociedade, é ao mesmo tempo imprescindível e onipresente na história de cada um de nós. Assim, pensar a arte têxtil é também lidar com questões que perpassam todas as camadas de nossa cultura. O lugar de subordinação do feminino, a importância da tradição e a falta de atenção à nobreza dos saberes populares, o consumismo alienante, os limites que separam a arte e do artesanato, o que sabemos de nós olhando as memórias que nos constituem – todas essas indagações acabam por cruzar o caminho de quem se propõe a estudar a arte têxtil. E muito do mérito deste livro reside justamente em enfrentar de peito aberto essas questões. De modo que, ao lermos sobre a arte têxtil dos mais diferentes ângulos,

quase sem nos darmos conta, descobriremos ao fim que estávamos lendo a nossa própria história comum.

Para conhecer algo há dois métodos que se pode seguir. Duas posturas que exigem movimentos específicos. A primeira postura é a de afastamento. Procurar o quadro geral, sair da ilha para enxergar a ilha. Buscar o mais alto morro para ver a cidade. O outro movimento é o de aproximação. Descartar o quadro geral e perguntar a menor das pedras qual o segredo do sol, do vento, da chuva e das montanhas. O conjunto de artigos que compõem esse livro nos levam por ambos os caminhos. O micro e o macro são igualmente analisados, sempre com seriedade e candura. Assim, a arte têxtil nos é apresentada através de suas mais diversas camadas. Vejamos, artigo por artigo, do que se tratam as páginas que compõem esse livro. Não proponho, como prefaciador, fornecer uma sinopse ou um resumo dos capítulos a seguir. Mas de salientar, ao meu ver, como cada capítulo se alinha em um grande quadro geral. Como cada pedaço reluzente acaba por formar um grande vitral – para fugirmos aqui das metáforas óbvias envolvendo as palavras linha, trama, tecido.

Em “As origens dos teares”, de uma maneira bastante lúcida, Maria Fernanda Paro e Joedy Luciana Barros Marins Bamonte nos apresentam um olhar que, além de notável valor histórico, possui também a rara audácia daqueles que jamais deixam de tratar o objeto histórico como um ser vivo. Assim, o competente recorte temporal – que caminha das origens dos teares até a nossa contemporaneidade brasileira – ganha pinceladas quentes que invocam “quase que instintivamente a ternura que o tecer traz consigo”. Se o primeiro capítulo nos fala acerca da história como memória comum, o segundo a investiga como memória localizada.

Em “O bordado livre como linguagem narrativa da memória afetiva”, Alex Fabiano de Carvalho Moraes e Eliana Patrícia Grandini Serrano nos entregam uma abordagem bastante comum, mas sempre extraordinária, da arte têxtil. Isto é, procuram pensar a arte têxtil como um todo – seu panorama e as relações sociais necessárias para sua frutificação – sem nunca abandonar a memória afetiva e particular que essa arte invoca. Assim são trabalhadas a

tradição, a figura matriarcal, sem fugir das contradições que essas questões evocam.

No curioso “Pixelart antes do pixel” Rebeca Bernardes Trazzi e Joedy Luciana Barros Marins Bamonte investigam a proximidade de linguagens artísticas supostamente díspares. Outra vez pedimos escusas para usar óbvia metáfora e dizer que as autoras traçam uma linha que liga o passado ao presente. Talvez o que esteja em jogo através dessa linha traçada seja um elogio da criatividade, aqui entendida como capacidade de encontrar soluções com os recursos disponíveis. Característica tão marcante na história da arte têxtil que agora começa a se desenvolver na história da arte virtual.

Em “Cicatrizes dos tecidos”, Paula Sayaka Arai e Joedy Luciana Barros Marins Bamonte nos mostram a arte têxtil também como ferramenta da descoberta ou invenção da identidade. Em seu percurso pessoal, a artista encontra no tecido, juntamente com a recuperação de conceitos da arte oriental, uma linguagem própria capaz de enfrentar questões cruciais como a origem e o pertencimento. De certo, a arte têxtil parece carregar sempre uma tradição, uma continuidade de algo que nos foi legado. Contudo, o caminho e as relações que cada um mantém com essas tradições são sempre únicas.

Em “Paninhos: poética da intimidade” – abro espaço aqui para dizer como é impossível não se interessar por um capítulo com um título tão cativante - Elisa Rocha Bueno, Júlia Lasry Benchimol Lanza e Joedy Luciana Barros Marins Bamonte acabam por promover uma cativante investigação acerca da relação de intimidade que mantemos com os objetos feitos a mãos – e como sabiamente a arte contemporânea se apropria desse sentimento. Assim, como o relato de Paula Sayaka Arai, Gabriele Justino Sommer e Joedy Luciana Barros Marins Bamonte nos apresenta em “Livro de artista como catarse emocional: construção com técnicas têxteis e tingimento natural”, um interessante relato de como a arte têxtil é apropriada pela artista para dar conta de uma expressão muito individual. Ao mesmo tempo, por meio desse percurso a artista aproxima a arte têxtil, geralmente isolada, de outro contexto artístico também marginalizado.

Em “Um olhar para o crochê: do ambiente familiar ao ambiente arte-educativo”, Ana Clara Caldeira e Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro nos apresenta, a partir de um olhar sobre a *práxis* do crochê, um importante estudo sobre a relação íntima que a costura possui em nossa formação. Formação essa que hoje, em nosso contexto social, acaba dividida entre o ambiente familiar e o ambiente escolar, nem sempre havendo comunicação entre esses dois mundos, pondero.

Em “Memória e ressignificação das artes femininas no interior do estado de São Paulo: as produções artesanais têxteis contemporâneas na região de Piracicaba”, Luiza Matias de Assis e Joedy Luciana Barros Marins Bamonte partem para um estudo de campo sobre as dinâmicas que envolvem a arte têxtil no contexto do interior de São Paulo, mais precisamente, na região outrora conhecida como boca do sertão. A relação das artistas e artesãs com suas obras, com o mercado, com a tradição e a busca de conhecimentos, tudo é investigando através da criação de um panorama bastante lúcido sobre esse contexto interiorano.

Em “O designer artífice e sua prática criativa”, Luana Crispim Duarte e Joedy Luciana Barros Marins Bamonte realizam uma reflexão bastante atual sobre o fazer. Como uma carga enorme de expectativas, símbolos e tradições se materializa na criação de um objeto? Uma investigação sobre o design da moda, sem dúvidas, que, contudo, também revela muito acerca de nossa condição de homo sapiens e homo fabris. Por fim, “Isto não é descartar! Reaproveitamento têxtil para uma economia circular”, Adriana Yumi Sato Duarte e Regina Aparecida Sanches nos apresentam uma atualíssima abordagem sobre a arte têxtil como indústria e as questões ambientais que aparecem quando pensamos o mundo nessa grande escala.

Por mais que tentemos, não foi fácil escapar de nos valermos das óbvias metáforas que a arte têxtil evoca em nossas linhas. Isto talvez se dê pelo fato de termos no tecido as melhores imagens para abordarmos conceitos demasiadamente amplos como tempo, espaço, e como a vida percorre – sempre única e sempre plural – essas dimensões. A linha, o tecido, a trama, são atos e

também metáforas privilegiadas sobre a aventura humana na terra. Aqui vale lembrar uma ilustre passagem de Jorge Luis Borges. “Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Com o decorrer dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, reinos, montanhas, baías, navios, ilhas, peixes, moradas, instrumentos, astros, cavalos e pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que aquele paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto”. O mesmo, podemos dizer, ocorre com esse livro. Ao se propor, dos mais diferentes modos e visadas, traçar um panorama sobre a arte têxtil contemporânea o livro acaba, quase sem ter consciência, por costurar uma autêntica imagem de nossa própria face.

Túlio Stafuzza

Sumário

PARTE I

Registro e preservação dos saberes

19 **As origens dos teares**

Maria Fernanda Paro
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

41 **Pixelart antes do Pixel**

Rebeca Bernardes Trazzi
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

57 **Isto não é descarte!
Reaproveitamento têxtil para uma
economia circular**

Adriana Yumi Sato Duarte
Regina Aparecida Sanches

PARTE II

Tradição, estereótipos e ressignificação

- 77 Memória e ressignificação das artes femininas no interior do Estado de São Paulo: as produções artesanais têxteis contemporâneas na mesorregião de Piracicaba**

Luiza Matias de Assis

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

- 101 O bordado livre como linguagem narrativa da memória afetiva**

Alex Fabiano De Carvalho Morais

Eliane Patrícia Grandini Serrano

- 123 Um olhar para o crochê: do ambiente familiar ao ambiente arte-educativo**

Ana Clara Caldeira

Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro

- 147 O designer artífice e sua prática criativa**

Luana Crispim Duarte

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

PARTE III

Poética

159 Cicatrizes dos tecidos

Paula Sayaka Arai
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

183 Livro de artista como catarse emocional: construção com técnicas têxteis e tingimento natural

Gabriele Justino Sommer
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

205 Paninhos: poética da intimidade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Introdução

Na presente publicação, trazemos a produção mais recente do grAVA – Grupo de Pesquisas Poéticas em Artes Visuais e de alguns convidados, ao abordar origens, identificações e conexões com a arte têxtil contemporânea, deparamo-nos com demarcações quase inexistentes entre áreas do saber. A produção criativa têxtil surge sem maiores preocupações de pertencimento a nomenclaturas. Brota dos fazeres tradicionais, projeta-se sobre suportes das artes visuais e prolonga-se no design.

Cada texto apresentado é resultante de pesquisas constantes de iniciação científica, produzidos para a conclusão da graduação em artes visuais – bacharelado e licenciatura (FAAC – UNESP), em disciplinas da pós-graduação em design ou oriundas de tese de doutorado. Cada capítulo reflete o interesse pela compreensão do fazer em diferentes dimensões, na complexidade com a qual fios podem ser entrelaçados, tecidos e tramados em infinitos gestos e formas com as quais a humanidade se encontrou.

A permanência da produção artesanal têxtil tem relação direta com sua forma de transmissão. Historicamente, o conhecimento que permite a prática artesanal é transmitido de forma oral e geracional, ou seja, depende tanto do interesse do transmissor em repassar seu conhecimento como do receptor ao adquirir e praticar o conhecimento recebido. Neste sentido, a problemática reside na interlocução entre estes dois atores e como iminentes perdas deste conhecimento e prática artesanal.

Em contrapartida, as técnicas manuais vêm sendo objeto de estudo que busca ser, além de uma fonte de renda para a/o artesã(o), uma forma de legitimar sua própria cultura e conhecimento. Assim, o foco é deslocado de um eixo meramente financeiro para outro que contemple o tripé social-cultural-econômico.

É neste contexto que nasce o livro Poéticas Têxteis III: a partir do relato de pesquisas multidisciplinares que confirmam que contemporaneidade elimina fronteiras entre as diversas áreas do saber.

Destaca-se também o significativo potencial destes conhecimentos como variável de entrada no desenvolvimento de novos produtos, devido à existência de um grupo de consumidores que busca produtos com conteúdo visual, tátil e emotivo, tendo como base a criatividade, habilidades inerentes a este tipo de produtor, que trabalha de forma sensível com formas e materiais.

Muitas das pesquisas aqui apresentadas creditam a manutenção da produção artesanal de objetos ao fato de que estes cumprem melhor sua função de uso e não possuem similar industrializado. Além disso, apostam em uma nova forma de produção, realizada no próprio ambiente da/o artesã(o), para garantir o uso apropriado da cultura local e aplicar o conceito do desenvolvimento sustentável em todas as dimensões. Assim, os estudos mostram que de um único objeto ou costume considerado simples é possível determinar o perfil da sociedade como um todo, com suas particularidades e sistemas lógicos.

Por fim, e não menos importante, as pesquisas deste grupo atendem a um chamado de Mazini (2008, p.32) na busca por “soluções que implicam a requalificação dos bens comuns e a promoção de uma ecologia do tempo; (...) ou a organização do espaço nas atividades cotidianas e o uso compartilhado e flexível dos bens comuns e a infraestrutura de serviço” e a inteligência de um sistema para fortalecer pessoas, desenvolver redes e produzir resíduo zero.

Se um dia descobrimos o fio e, graças a ele, formas para nos abrigar, proteger-nos e adornarmos, hoje olhamos para o que aprendemos, valorizando quem somos, onde estamos e como queremos continuar a existir, revendo os significados do que produzimos. Que as presentes linhas contribuam para isso.

Obrigada por estar conosco nesse caminho!!

Prof^a Dr^a Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Prof^a Dr^a Adriana Yumi Sato Duarte

(Líder e colíder do grAVA, respectivamente)

Verão de 2024

PARTE I

Registro e preservação dos saberes





As origens dos teares¹

MARIA FERNANDA PARO
JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE

DOI 10.52050/9788579176395.c1

¹ O presente trabalho é parte de pesquisa desenvolvida mediante bolsa de iniciação científica concedida pelo CNPq (2022-2023), sob orientação da Prof^a Dr^a Joedy Luciana Barros Marins Bamonte.



Introdução

Primitivamente, o ato de tecer surge como forma de proteção para povos originários, auxiliando no feitiço de casas, abrigos rudimentares e armadura corporal contra o frio ou para defesa pessoal. Com o tempo também se forma a atividade da cestaria, muito presente no artesanato e em atividades culturais milenares, o que ajuda a desenvolver o ato do “entrelaçar” (PEZZOLO, Dinah;2009, p.11-13). A prática com os dedos é muitíssimo similar ao que é observado em trabalhos de tecelões e, posteriormente, em obras contemporâneas visuais.

Ao longo caminho de sua história, o tear repercutiu em muitos desdobramentos. Nascido em um viés utilitário, sua identidade advém de contextos pessoais, sociais, religiosos e culturais. Podemos verificar esse potencial no trabalho de Pezzolo (2009, p.10), no qual a autora aborda a ótica cronológica dos materiais que compõem o primeiro contato da humanidade com as práticas tecelãs, em um cenário globalizado, no qual a tapeçaria surge em linho, algodão, lã ou seda, suas matérias-primas naturais.

O ato de sentir as linhas, de utilizar o tecido sem o uso de maquinário e percorrer este emaranhado proporcionado pelo tear é muito carregado de uma expressividade artística e traz consigo grande influência tradicional oral e familiar. Pezzolo retrata o primeiríssimo vestígio tecelão como datado aproximadamente no Período Paleolítico, 24 mil anos atrás, na comuna de Pavlov da República Tcheca - Leste Europeu. Os vestígios existentes desse tipo de atividade eram de sobrevivência básica, baseando a utilidade de determinado material com atividades de subsistência (PEZZOLO, Dinah;2009, p.13).

Conforme a criação e desenvolvimento de grandes povos históricos, conseguimos entender melhor como foi dada a importância e a escolha de cada um dos materiais citados anteriormente.

Inicialmente destaca-se o algodão, matéria-prima muito presente desde a pré-história, fortemente associado à Ásia - principalmente em regiões como a Índia. Durante a antiguidade, as feitorias que usavam o algodão tinham em si muito da parte animal associada ao seu trabalho, de modo que se misturava o sangue, intestinos e outros vestígios e fluidos do tipo na composição de manufatura com esse tecido. (PEZZOLO, Dinah; 2009, p.14). Nesse sentido, seguindo uma ótica que engloba o ato de tecer com a cultura e o processo de atribuir grande significado ao material usado na produção do têxtil, cita-se o trabalho de Eric Broudy (2021), ao se estabelecer uma correlação entre as práticas do têxtil e a simbologia emocional que este carregava (e carrega) consigo. É interessante observar a associação que acontecia em tempos antigos dentro da tecelagem (dando destaque ao entrelaçar) entre a intervenção humana e o mundo animal.

Existem histórias de aprendizado e observação animal que resultaram no aprimoramento - ou até invenção - de técnicas que antes eram desconhecidas para nós. A exemplo disso, Broudy dá, como exemplo de troca de saber e passado oral, um conto africano que descreve a relação mimética do homem com a natureza, tendo como referência à forma como as aranhas tecem suas teias. No conto, em uma troca quase divina, o ser humano faz pedidos complacentes à aranha para que pudesse alcançar uma técnica de tear tão bela quanto a dela. Dentro dessa leitura que nos aproxima de outros animais, Broudy ainda se remete ao importantíssimo bicho-da-seda, o qual influenciou e mudou para sempre a história da tecelagem chinesa e mundial.

No que diz respeito à tradição chinesa, a simbologia percorre estágios do bicho-da seda desde sua fase de lagarta, atribuindo significado divino (inclusive com uma figura de divindade feminina - a deusa do bicho-da-seda - responsável por representar, absorver e repassar os benefícios desse tecer) e prosperidade aos povos que entrassem em contato com a espécie. (BROUDY, Eric; 1993, p. 10-11).

Por surgir de uma junção de mitologias, ancestralidade e oralidade, a prática de tecer - seja decorativa ou utilitária - começa, com o surgimento de grandes civilizações, tendo um caráter social muito significativo. Ainda fazendo jus ao conceito de técnicas manuais que surgem durante a antiguidade com o tecer, contempla-se um dos métodos que passa a ser utilizado na cestaria.

Reiterando esse tipo de saber comunitário, pesquisas feitas por Toussaint Samat acerca de comunidades nativas no continente norte-americano - em especial na região de Weymontache - pontuam a feitura de roupas como o Arabikouri: uma grande manta, formada pela união da pelagem de lebres, que tinha como função cobrir uma família inteira (TOUSSAINT-SAMAT, 1994, p.9). A própria existência de objetos como este, feitos por muitas mãos, pensando em ser utilizado por todos aqueles da casa - mesmo os que não participaram diretamente em sua produção, em tempos tão remotos, relembra quase que instintivamente a ternura que o tecer traz consigo.

Dentro do contexto socioeconômico das grandes civilizações, o tecido passa a ter um lugar específico na cultura e na tradição como um processo importante geracional e ritualístico na colheita do algodão e, por esse motivo, seu uso era reservado, em grande parte, para cerimônias especiais. Na antiguidade, o uso de algodão chega a ser muito representado na Grécia Antiga, principalmente em pinturas e vasos, depois da sua disseminação feita por Alexandre, o Grande.

Na América Latina, a tecedura em algodão é muito presente no Peru, já no Brasil, destaca-se o uso das chitas e da produção de algodão marcada por forte contexto social em Minas Gerais (PEZZOLO, Dinah; 2009, p.34-39).

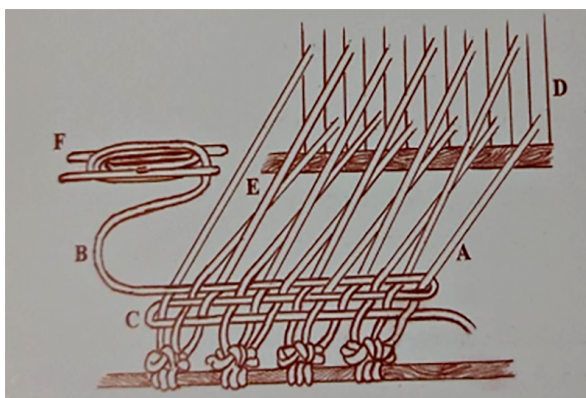
Em último momento, ainda a partir da lógica feita por Pezzolo ao destacar materiais de base e com grande contribuição histórica, encontra-se o linho, tendo sua existência datada em aproximadamente oito mil anos de origem (PEZZOLO, Dinah; 2009, p.75). É usado de forma incessante no Antigo Egito e acaba se tornando uma fibra nobre, principalmente em regiões asiáticas, disseminado pelo comércio e pelo uso na confecção da roupagem de faraós e múmias - mas também pela influência de monarquias no uso e confecção do

material. O linho carrega consigo uma poética simbólica religiosa forte, construída em um referencial bíblico e com uma grande influência do islã (como na feitura de tramas complexas com o material) e, por este motivo, tem seu caráter atrelado ao uso de padrões complexos na confecção, bem como uma aparição grande em obras artísticas e itens religiosos (PEZZOLO, 2009, p. 76-81).

Surgimento do tear no mundo

Segundo Chataignier (2006), a tecelagem tem seu início marcado por um teor extremamente feminino, produzido durante séculos, de maneira majoritária, por mulheres. É proposto como um trabalho categórico da passagem de fios entre o urdume e a trama. O urdume trata-se do fio que segue sentido vertical e, em oposição, a trama aparece horizontalmente. Para o tear plano (ênfase da pesquisa), utiliza-se a arnese - moldura por onde se realiza o trabalho do tecer - para que se passem os fios em sentido de urdimento de encontro com os em trama, que saem da lançadeira (suporte que acopla e dá saída aos fios horizontais). O tecer, portanto, se dá pelo padrão que nasce quando se há esta sobreposição transversal de fios.

Figura 1 - Conceitos básicos do tear. Desenho de Dinah Pezzolo. Legenda: A) Urdume, B) Trama, C) Tecido, D) Pente, E) Cala, F) Lançadeira com a trama.



Fonte: PEZZOLO, Dinah; 2009, p. 144

Na utilização do pente, possibilita-se o levantar de fios da urdidura. Há também o processo da engomagem, que envolve o cuidar direto do fio através do revestimento do fio de urdume, que vive constantemente tensionado na moldura - com uma substância de cola, que possibilita maior resistência para o trabalho (CHATAIGNIER, Gilda; 2012, p. 21-22).

Diferentes tipos de tear têm suas origens muito atreladas aos costumes regionais. Um exemplo é o tear manufaturado da região de Portalegre, em Portugal. Esse tipo de tear utiliza uma combinação de técnicas em sua produção, trabalhando com um desenho inicial do que será produzido pelas tecelãs, se destacando por introduzir a técnica do tear vertical. A história desse tipo de tapeçaria permeia por criações que se subvertem culturalmente, no desafio de criar pontos novos de tear dentro da cultura portuguesa e, distanciando-se da ideia de exclusividade da tapeçaria francesa. É nesse contexto que surge a tapeçaria vertical e o ponto de Portalegre (Manufactura, 09/10/2023).

Podemos caracterizar alguns dos tipos de teares da seguinte forma:

Tear de pregos
Tear de madeira
Tear de Jacquard
Tear vertical (manufatura) de Portalegre
Tear digital

Processo de industrialização

Retomando o material de Pezzolo e assimilando-o com os escritos de “*The Golden Thread*” (St Clair, 2018), é necessário ter em mente, em primeiro momento, o contexto industrial inglês para compreensão do processo de evolução do tear, saindo da manufatura para a confecção em fábrica, bem como as dificuldades envolvidas pelos trabalhadores que atuavam nesse contexto.

A dominância da indústria nesse meio foi gradual, com a construção e aprimoramento de máquinas diversas, considerando-se a descoberta da máquina a vapor na Inglaterra. Os primeiros protótipos do que essa mudança viria a ser ainda utilizavam muito do tear como base, mas se mantinha em realizar pequenos ajustes (como o aumento da largura do tecido que poderia ser produzido), mantendo a ideia do que era proposto pela arnese.

Depois de passar por muitas mudanças (tanto por problemas maquinários quanto pela delicadeza do tecido em se comportar com a força da máquina), o primeiro maquinário que instaura definitivamente a produção em larga escala da tecelagem industrial tem sua origem em 1785, nas mãos de John Kay. A partir disso, surgem diversas reformulações da patente desenvolvida, mesmo durante a Revolução Industrial na Inglaterra (PEZZOLO, Dinah; 2009, p. 144-147). Apesar dessa influência mecanizada do desenvolvimento têxtil, é importante que se tenha em mente uma ótica crítica no contexto social que se forma na época, de maneira que a exploração trabalhista, principalmente em um contexto feminino nesse espaço robótico, ocorre sem freio e ultrapassa toda a poética grupal de subsistência que o têxtil por tantas gerações carregou consigo.

É primordial que o discurso de têxtil se atente a sua origem de forma extremamente intimista e fuja da impessoalidade trazida pela indústria. Corroborando com esta ótica, a existência de relatos pessoais de trabalhadores da época, escancara um ambiente quase que de escravidão, perdurado em condições sub-humanas por muito tempo. É o que faz Kassia St Clare, quando utiliza do relato da historiadora Agnès Humbert e descreve a experiência de trabalho durante anos em indústrias têxteis do século 19, que na época ainda carregava uma grande associação ao guerrilhar, com produção em larga escala de uniformes de guerra (principalmente pelo contexto da época) - situação em que o têxtil industrial se mantém por muito tempo em sua história e ganha grande notoriedade justamente por tal fator em certo momento da cronologia mundial.

Em sua experiência, Humbert relata doenças fisiológicas em ambiente de trabalho como um fator comum, assim como condições de exposição

extrema aos trabalhadores - como na feitura das roupas, que era realizada pelo advento de materiais tóxicos durante o tratamento da peça produzida, envolvendo ácido sulfúrico, soda cáustica, alvejante e outros tipos de banhos em misturas com a consistência que remetia à xarope (CLAIR, St Kassia; 2018, p.191).

Novamente, com a permanência de estados de guerra, a indústria têxtil se vê como protagonista e aparece sendo extremamente útil na fabricação de utensílios como paraquedas, cadarços, mochilas, uniformes, entre outros. A mudança na moda com o passar do tempo também influencia muito a fabricação com nylon e tecidos parecidos - como por exemplo quando o uso de lingerie se torna popular, especialmente quando os modelos de vida norte-americanos se espalham em proporções gigantescas e assumem um pilar cultural importantíssimo, tanto em sua sociedade de origem quanto em nível global (CLAIR, St Kassia; 2018, p.195).

Em um contexto feminilizado, descrito por Toussaint-Samat desde tempos antigos, sobressai-se a alta exploração feminina agora em um contexto urbanizado, mas que nasce desde muito tempo de uma desvalorização do trabalho da mulher. Mesmo dentro do contexto de exploração descrito anteriormente, é imprescindível que se destaque o papel feminino durante a industrialização do tear no mundo. Industrialização, porém, não que deve lembrar instintivamente ao maquinário ou ao pós revolução britânica, mas ao processo que se dá desde tempos mais remotos no feitiço da tecelagem, como na Grécia ou em Roma, caracterizando um período altamente laboreiro para as mulheres e de intenso trabalho físico prestado durante esses serviços, tão árduo quanto o praticado pelos homens na época (TOUSSANT SAMAT, 1994, p. 52) .

Chama atenção a abordagem usada por Toussaint-Samat no processo mencionado dentro da tecelagem: as mulheres faziam a guerra. Guerreavam dentro de seu próprio universo, numa batalha árdua e duradoura com linho e tramas (TOUSSANT SAMAT, 1994, p. 52). Dentro de um período no qual as máquinas já haviam sido instaladas, a opressão não era diferente. Além do trabalho pesado no ambiente fabril - que envolviam dentre muitos outros o cuidar do maquinário, impulsionar carretilhas, passar os fios tensionados,...

- havia a desvalorização do trabalho refletida no que era recebido pelas mulheres, com um salário inferior ao que ganhavam os homens que ali trabalhavam (TOUSSANT-SAMAT, 1994, p. 65).

No cenário industrial, alguns nomes se destacam no tear. Um dos principais nomes é o de Joseph Marie Jacquard, o pai da criação de um novo método da tecelagem, batizado como “jacquard”. Nesse método, cartões perfurados são utilizados, dentro de um sistema de lógica binária, a fim de mecanizar o tear. Posteriormente, sua invenção deu origem ao maquinário que se tornaria o primeiro computador (CUNHA, 09/10/2023). Graças à invenção, o tear digital foi desenvolvido.

Da mesma forma, com base nas invenções criptográficas de Jacquard, cita-se a máquina tear Digital Jacquard fabricado pela Tronrud Engineering Moss – que coloca em prática o ato de tear para o artista. O modelo escolhido pelo autor passa pelo maquinário trabalhando no formato modular e utilizando o sistema Windows. Assim, a peça é confeccionada quase instantaneamente, tendo-se a possibilidade de controle de velocidade e tensão da urdidura, bem como o uso de tramas compostas e o trabalho em diferentes densidades na mesma peça (Tecelagem, 12 out 2023).

Figura 2 - Tear digital/manual.



Fonte: Instituto, 12 out 2023.

No início do século XX, as questões que vinculavam o têxtil às artes menores, distanciando-o do status de artes visuais, vieram a ser problematizadas dentro do contexto da Bauhaus. Na escola, surge a ideia de se trazer *workshops* que aplicassem o tear às artes, destinando-o às estudantes mulheres. Com a justificativa do ofício não trazer consigo uma noção grande de conceitos importantes no campo da elaboração de pinturas e desenhos, o ateliê de tapeçaria foi estruturado por não necessitar de aspectos complexos como a teoria da cor ou na elaboração de noções da arquitetura (SMITH, T'ai., 2014, p. 18). Estes pensamentos estabelecidos, porém, apresentam um rompimento que surge dentro da obra de grandes mestres da Bauhaus e sua feitura de obras utilizando técnicas do tear - praticadas por Leudesdorff (fig. 4) e Kandinsky (SMITH, T'ai., 2014, p. 23).

Figura 3 - Mulheres na Bauhaus. Retirado de: SMITH, T'ai., 2014, p.19.

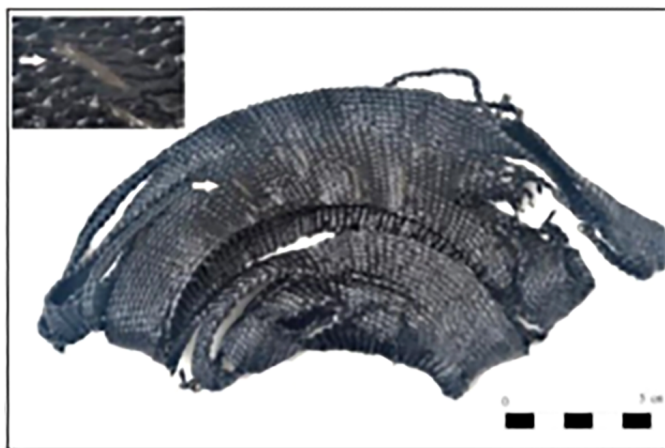


Fonte: SMITH, T'ai., 2014, p.19.

Brasil

Muito antes de se conversar sobre a tecelagem propriamente dita ou se entrar em um contexto industrializado do tear, o entrelaçar dos fios no Brasil tem um caráter cultural indígena muito forte em seu surgimento. Segundo a pesquisa de Rodrigo Lessa e Tania Andrade, antes da colonização, temos como primeiro registro pré-histórico trançados realizados pelos povos que habitavam as terras brasileiras antes do período de colonização, os quais seguiam um padrão similar às urdiduras e tramas que encontramos com o desenvolvimento do tear, acompanhado de criações originais que se assemelham muito ao abstrato - principalmente em comunidades sambaquis (COSTA, R.L; LIMA, T.A, 2018; p.57).

Figura 4 - Artefato Cubatão (detalhe: urdidura).



Fonte: COSTA, R.L; LIMA, T.A., 2018, p. 62.

Já perto da colonização, o principal material de base utilizado pelos grupos indígenas era o algodão, que posteriormente seria ligado ao trançado - utilizando até mesmo cipós, folhas e outros elementos naturais em sua composição (CHATAIGNIER, Gilda, 2006, p. 99). Ainda seguindo a ótica do trabalho de Chataignier, relata-se a chegada dos portugueses ao Brasil uma grande

mudança na maneira de se pensar a cultura de entrelaçar fios, para o início do tecer como prática de trabalho em terras brasileiras.

Com o início da colonização, ocorre um fenômeno de padronização por parte dos europeus colonizadores dentro do tear, de maneira que o fazer artesanal, que muitas vezes era responsável pela produção do que vem a ser denominado artes menores (vide as famosas redes indígenas), dá lugar à um espaço de ocupação, focando no tecer produtivo - afetando cultura, etnia e gênero (CHATAIGNIER, Gilda; p. 100).

Esse teor de capital trazido pelos colonizadores, agora atribuído a tal práxis, implica significado fortíssimo ao tecido e à prática de tear: os fios, o linho e as mãos que tecem carregam consigo a tradição, história e cultura de um povo. Isso pois, quando a mudança ocorre por parte dos portugueses, toda a organização social e posição individual perante a sociedade dos povos indígenas também sofre uma transição, já que as mulheres tecem redes em comunidades tupinambás e os povos precisam esconder seu sexo. Dessa forma, passam a utilizar vestimentas produzidas em teares (CHATAIGNIER, Gilda; p.100).

A tecelagem, segundo Chataignier, trouxe consigo um forte mecanismo de mudanças ao país, estando relacionada às determinações firmadas pelos portugueses, inclusive quando houve o alvará do século XVIII, escrito e publicado pela rainha d. Maria I, que sanciona a suspensão de fábricas e maquinários têxteis no Brasil (Alvará 1785, 12 out 2023). O documento teve o objetivo de proteger a produção que utilizava recursos naturais, instigando o trabalhador a focar-se na lavoura e na mineração - com uma única exceção: a produção de tecidos para vestimentas de escravizados e utilitários para as fazendas.

Ainda segundo Chataignier, observa-se que a ação do proibir em si, a evolução do têxtil pós-industrial no Brasil como um mecanismo de poderio, seja no momento colonial (usado de modo opressor por colonizadores), no Brasil Colônia (legitimando trabalho escravo e reduzindo o acesso do tear à população) ou mais tarde, com a mecanização. Com todos estes fatores

incluídos, em um panorama geral, vê-se a indústria e a produção da arte têxtil muito ligada aos portugueses (seja por influência direta na produção ou de modo estético e artístico): é neste contexto que se ergue um dos pilares para a produção de chitas em Minas Gerais - que passa a estabelecer dominância definitiva após abertura dos portos, com o fim do monopólio luso. O incentivo português de se minerar e o baixo custo do tecido amplia o uso de chita para confecção de vestimentas na região, invadindo as residências brasileiras em seus guarda-roupas (principalmente se tratando de famílias da classe trabalhadora pelo baixo custo), se juntando à mobília através das máquinas de costura e na gaveta de toalhas de mesa, panos e outras decorações (PEZZOLO, Dinah, 2009, p.53).

Artes Menores ou Aplicadas

Quando pensamos em arte brasileira utilitária no campo do têxtil, a imagem da cestaria ancestral ou de objetos advindos da arte de povos originários invade nossa mente, quase que instantaneamente. Dentro de tal aspecto, a arte indígena incorpora em si as técnicas do tear de maneira muito versátil, aplicando-as não somente ao tecido propriamente dito, mas à palha, a folhas e outros tipos de fibras.

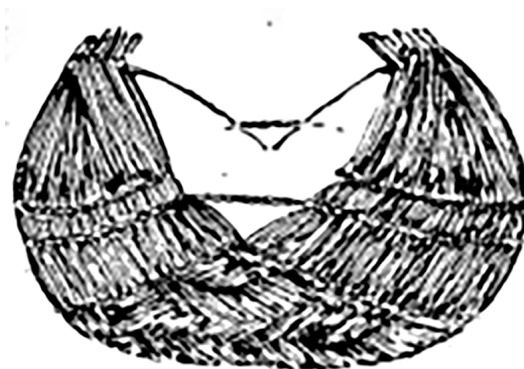
No exercício do tear indígena brasileiro, especialmente, compreende-se uma pluralidade tamanha, capaz de abrigar em si a marca originária de seu povo em cada produção, subdividindo-se em incontáveis técnicas pelo território nacional, fixando-se assim a ideia de oralidade e tradição como forma de expressão prima em seu feito.

A singularidade desse tipo de produção se dá por derivar de diferentes grupos culturais, com diferentes técnicas de aplicação, além da intencionalidade característica da sua origem, que valoriza muito mais o ato de permanência e preservação cultural antes de um corte em padrões estéticos, bem como a escolha de cor, técnica e tipo adaptada para sua crença e valor cultural - portanto, é como se aqui, o têxtil se adaptasse ao homem e seus valores

e espiritualidades. Esta escolha de expressão artística carrega consigo muitas vezes um teor místico e religioso de cada grupo como pilar, o que tem muito valor investigativo na pesquisa, justamente por possuir o fator que nos permite encontrar a partir de um objeto, qual foi o grupo originário - no meio de inúmeros no solo brasileiro - que o teceu.

A técnica utilizada pelos povos originários é muitíssimo avançada - e sua excepcionalidade se justifica pelo uso da cerâmica não ser tão recorrente em alguns dos grupos. O avanço técnico é tamanho que as artes menores aqui se apresentam das mais inúmeras formas, contendo desde recursos que permitem se fazer compacta facilmente, até cestas com o trançado tão metuculooso que se tornam capazes de segurarem líquidos (RIBEIRO, Berta G. 1978, p.103-105).

Figura 5 - Cestaria indígena.



Fonte: RIBEIRO, Berta G. 1978, p.105.

Conforme a influência dos portugueses no Brasil, o tear toma um rumo diferente e abre muitas portas para a arte utilitária e os decorativos. É importante destacar, antes de tudo, a relação entre a chegada do tear português e a violência escravocrata do regime monarquista. O algodão por exemplo, predominante nas produções brasileiras, foi trazido para o país em um contexto escravista, transportado pelos portugueses no mesmo navio em que os escravos africanos foram trazidos (PEZZOLO, Dinah; 2009, p.38). Com o avanço do

tempo, observa-se cada vez mais quão tamanha é a relação luso-brasileira, de maneira em que os gostos estéticos trazidos pela realeza e pela população começam a afetar escolhas pessoais dos brasileiros dentro do têxtil.

O fruto principal dessa relação, que não pode deixar de ser mencionado, é a chita - que constrói morada desigual em Minas Gerais. Aqui não só nasce a chita, mas também a cultura de se inserir a costura cada vez mais ao dia a dia. A máquina de costura agora adentra as casas brasileiras (principalmente nas regiões mineiras) e o apreço por colchas e lenços trazidos pelos colonizadores passam a fazer parte de praticamente toda família, bem como o costume da produção caseira e familiar, principalmente sob a ótica feminina dentro do núcleo particular. Ainda focando nas chitas, sua popularização também toma grande proporção pelo custo-benefício, sendo um material relativamente barato, utilizado principalmente por trabalhadores brasileiros, confeccionada à mão por membros da família (PEZZOLO, Dinah. 2009, p. 49- 53).

Figura 6 - Chita.



Fonte: Museub, 12 jun 2023.

Há também presença tradicional em vestimentas, como no caso do figurino baiano. O pano de cuia ou Alaká traz consigo, além da estética característica, um contexto social do pertencimento de minorias raciais brasileiras no tear. O significado por trás da vestimenta não se mantém ao regionalismo ou ao visual, mas contém intimamente elementos de uma matriz religiosa de

extrema importância à sua ancestralidade, bem como o expressar tênue de um passado muito violento e duradouro, que apesar de todas as coisas, respira em momentos mais tenazes por estes frutos (INSTITUTO, Urdume; 2021, p. 106).

Figura 7 - Pano de cuia baiano.



Fonte: INSTITUTO, 12 jun 2023.

Artes visuais

No contexto das artes visuais institucionalizadas, o têxtil, gradativamente ganhou cada vez maior presença, não somente no Brasil, como no mundo. Desde a permanência nas telas e na sua atuação como o próprio tecido que abriga a tinta até o que traz poética em obras com pluralidades de suporte, seu uso é quase que inacabável e de impossível numeração. O tecido aqui é utilizado das mais diversas maneiras: pode ser utilizado como suporte primário, aparecer como base de composição da obra - dando origem ao retrato desejado a partir do tecer, desfiado, tingido, bordado, servindo como liga para demais objetos da confecção do trabalho, rasgado, engrumado. As

possibilidades são inúmeras, e a arte brasileira - principalmente a contemporânea - as exploram quase em totalidade. A produção nacional de artes visuais no campo do têxtil acontece principalmente durante as décadas de setenta e oitenta, mas também se mantém em atividade durante o período contemporâneo, com uma grande produção, principalmente proveniente de mãos femininas. A gama de sentidos trazida pela produção artística engloba tanto a prática estética e semântica quanto o resgate do contexto familiar e acolhedor que o tear possuía (ou a subversão deste).

Há no Rio Grande do Sul uma imensa produção da arte em tecelagem, impulsionada pela institucionalização desse tipo de arte e apoio de universidades regionais (BAMONTE, Tinta, Barbieri In.: BAMONTE (org.), 2022, p. 17). Com o advento da construção de um cenário propício para a formação de conjunturas artísticas que exploram esse fazer, exportam-se grandes nomes femininos que futuramente compõe “O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres no Acervo do MARGS” - exposição responsável por ressaltar artistas regionais e questionar a presença de mulheres dentro de museus e galerias. A mostra reúne grandes nomes artísticos que praticam o tear, como o já citado Liciê Hunsche, Jussara de Souza, Joana Moura, Maria Helena Cavalcante, Carla Obino, dentre muitos outros.

Figura 8 - Movimento em verde ,1974 - lã e algodão em tear manual; Jussara de Souza.



Fonte: MARGS, 2014, p. 306.

Figura 9 - Natureza II, 1990 – algodão, rami, seda, tecelagem manual em tear; Joana Moura.



Fonte: GRIPPA, 2023, p. 16-17.

Figura 10 - Textura em claro-escuro, 1979 - tear manual com lã, juta e sisa; Maria Helena Cavalcante.



Fonte: MARGS, 2014, p. 307.

Figura 11 - Girassóis, 1976 - lã e juta em tear manual; Carla Obino.



Fonte: MARGS, 2014, p. 306.

Desde meados do século XX as artes visuais passaram a ter uma crescente produção têxtil, que se utiliza das mais diversas técnicas, entretanto percebe-se que a tapeçaria sempre esteve presente. Nos dias atuais, cita-se as obras de Regina Silveira como um exemplo de retomada do que aconteceu

a partir de década de 1960 com a terceirização de obras em teares verticais. A artista produziu, no presente ano, uma coletânea de tapeçarias animais para a galeria Luciana Brito, com teor figurativo e que se diferencia pelo resgate da temática nacional em uma composição rica de detalhes. Opta por encomendar a tecelagem manual em uma manufatura indiana.

Figura 12 - Alados, 2021, tapeçaria em lã tecida em tear.



Fonte: MARCS, 14 ago 2023.

Nota-se não somente no trabalho de Silveira, o retorno e consolidação do têxtil enquanto linguagem artística, a qual, por sua vez, abriga diversas técnicas. Vemos que, embora seja o crochê a técnica mais conhecida dentre as que utilizam os fios, há uma redescoberta das manualidades no século XXI, que as coloca como objeto poético nas artes visuais. Mesmo não sendo tão conhecida quanto outros procedimentos no Brasil, a tecelagem mantém, simultaneamente, sua tradição e atração sobre as pessoas. Seja por teares de prego, de pente liço ou mesmo verticais, a excelência dessa produção ainda é buscada, permitindo inúmeras interpretações e proporções, seja artesanal ou digitalmente, em peças pequenas ou gigantescas, em tons naturais ou cores esfuziantes, em pontos meticulosos ou rústicos. Há muito material a ser organizado a respeito e esperamos poder colaborar com isso.

Referências

Alvará de 5 de janeiro de 1785. Disponível em: http://historialuso.an.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5420&catid=2069&Itemid=121. Acesso em: 05 set 2023.

ARTSOUL, Arte têxtil contemporânea, 2020. Disponível em: <https://blog.artsoul.com.br/arte-textil-contemporanea/>. Acesso em: 12 jun 2023.

BAMONTE, J., TINTA, E., BARBIERI, M. O têxtil e as artes visuais brasileiras: investigação e catalogação. In.: BAMONTE, J. (org.). **Poéticas têxteis nas artes visuais**: pesquisas no Brasil e em Portugal. Bauru: Canal 6, 2022. 172 p. p. 17.

BROUDY, Eric. **The Book of Looms**: a history of the handloom from ancient times to the presente. Waltham: Brandeis University Press, 2021.

CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a fio**: tecido, moda e linguagem - São Paulo: Estação das Letras, 2006.

COSTA, R.L; LIMA, T.A. Artefatos trançados na pré-história do Sul do Brasil: persistências e rupturas tecnológicas em tempos históricos. **R. Museu Arq. Etn.**, 2018.

CUNHA, Renato. O tear Jacquard não só revolucionou a indústria têxtil mas foi o primeiro computador do mundo. **Stylo Urbano**, 2017. Disponível em: <https://www.stylourbano.com.br/o-tearjacquard-nao-so-revolucionou-a-industria-textil-mas-foi-o-primeiro-computador-do-mundo/>. Acesso em 09 out 2023.

INSTITUTO Urdume. **Glossário colaborativo**. Disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/artes-visuais/festa-2021/glossario-colaborativo>. Acesso em: 10 fev 2022.

Manufatura de Tapeçarias de Portalegre. Mtportalegre, 2023. Disponível em: <https://www.mtportalegre.pt/pt/amanufatura>. Acesso em: 09 out 2023.

MARGS, O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS, Secretaria do Estado da Cultura, Rio Grande do Sul, Porto Alegre 2014. In.: GRIPPA, Carolina. **Trama**: Arte têxtil no Rio Grande do Sul. Fundação Iberê, 2022. Luciana Brito Galeria: Regina Silveira Fauna Mix, 2022. Disponível em: <https://luciana-britogaleria.viewingrooms.com/viewing-room/75-regina-silveira-fauna-mix/>. Acesso: 14 ago 2023.

MEC FAE, Fundação Bienal de São Paulo, Bienal Brasil Século XX. 2ª Edição. Galeria Alphaville - Arte e Leilões, 2021. Disponível em: <https://www.galeriaalphaville.com.br/leiloes/192/ lote/163>. Acesso em: 05 set 2023.

Museu A casa do objeto brasileiro, desenho em fibra: 25 anos de artesanato têxtil brasileiro em exposição (2011), 09 de setembro de 2011 a 18 de novembro de 2011. Disponível em: <https://acasa.org.br/exposicoes/desenho-de-fibra-2011/>. Acesso em: 12 jun 2023.

Museu A casa do objeto brasileiro, EXPOSIÇÃO | LIVRO QUE CHITA BACANA (2005) 19 DE JANEIRO DE 2005. Disponível em: <https://acasa.org.br/exposicoes/livro-que-chita-bacana-2005-2/>. Acesso em: 12 jun 2023.

Obras têxteis, Folha de S. Paulo. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1723858866335838-veja-obras-de-artistas-que-tem-trabalhado-com-arte-textil>. Acesso: 14 ago 2023.

OCTAVIANO, Bruna. **Tecer**. Disponível em: <https://cargocollective.com/brunaoctaviano/Tecer>. Acesso em: 05 set 2023.

OCTAVIANO, Bruna. **Tecelagem**. Disponível em: <https://cargocollective.com/brunaoctaviano/Tapecaria>. Acesso em: 05 set 2023.

PEZZOLO, Dinah B. **Tecidos**: história, tramas, tipos e usos. 5a edição. São Paulo: SENAC, 2017.

RIBEIRO, Berta G. **Arte indígena, linguagem visual**. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro-RJ. 1978.

SMITH, T'ai. **Bauhaus weaving theory; from feminine craft to mode of design**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

ST CLAIR, Kassia. **The Golden Thread**: how fabric changed history. London: John Murray, 2019.

Tecelagem Digital Espanha, Francesca Piñol, 2023. Disponível em: <http://www.francescapinol.com/digital-weaving-spain/>. Acesso em: 12 out 2023.

TOUSSANT-SAMAT, Maguelonne. **Historia tecnica y moral del vestido**: 2. Las telas. Madrid: Alianza Editorial S.A, 1994.



Pixelart antes do Pixel

REBECA BERNARDES TRAZZI
JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE

DOI 10.52050/9788579176395.c2



Introdução

Em poucas palavras, *pixelart* é a arte – inicialmente digital – que utiliza *pixels* como único material, que variam em cor e quantidade, resultando em uma imagem formada diante da sua justaposição. O pixel, termo da computação, representa a menor partícula de uma imagem, possuindo uma forma quadrada.

Enquanto objeto primordial da *pixelart*, o pixel pode romper seus limites, reinterpretando-se. Ele é uma unidade singular e irreduzível, uma arte composta por unidades posicionadas lado a lado, com variações de cores ou binárias, em agrupamentos específicos. Dentro dessas mesmas características, podemos encontrar técnicas ancestrais, padrões que podem ser reconhecidos, inclusive nas artes têxteis. Cita-se nesse contexto a tecelagem, a tapeçaria e o ponto cruz.

Têxteis

Começamos pela tecelagem, a arte de tecer através de uma grade composta por fios horizontais e verticais. Simplificando dessa forma, podemos fazer uma analogia direta com a matriz ortogonal, que por sua vez compõe a *pixelart*.

A tecelagem está presente no mundo há séculos, possuindo vestígios no Oriente, na Europa, nos povos Pré-colombianos, e no Egito com as tramas em papiro que seguem o mesmo princípio. A tecelagem não possui uma unidade (*pixels*) clara, é um segmento de linha passado horizontalmente que compõe a trama ao passar ziguezagueando fios verticais, denominados urdidura, conforme podemos ver na obra da artista Anni Albers.

Figura 1 - Intersecting. 1962. Anni Albers



Fonte: https://i.guim.co.uk/img/media/861487da75f8b96f3accd1469b3ef0c300e980f0/0_0_2357_2208/master/2357.jpg?width=620&dpr=2&s=none

Segundo Coxon,

As obras de Albers deste período caracterizam-se por uma redução da paleta de cores e uma ênfase na estrutura de padrões e tecidos, sendo as interseções vertical e horizontal da teia e da trama enfatizadas por desenhos geométricos rigorosos. (COXON, 2019)

A tecelagem possui unidades e são similares à *pixelart*, mas a lógica de produção manual pode diferir um pouco. É uma técnica com outras limitações e liberdades, possibilitando um trabalho mais orgânico. Por exemplo,

as linhas que atravessam o desenho da figura 15, em momentos é possível ver suas unidades, em outros as linhas possuem curvas bem definidas e orgânicas.

Como é possível observar nas imagens a seguir, em que a primeira é uma *pixelart* digital e a segunda é uma peça de tear, colocadas lado a lado, é possível perceber uma similaridade, em especial no pôr do sol. Porém, cada uma possui suas limitações e possibilidades. Como no tear, que foi possível criar nuvens salientes e com textura macia e a franja na parte inferior da obra. A *pixelart* possui liberdade de cor, afinal pixels são gratuitos e conferem uma fluidez na hora de desenhar cada forma. O tear também possui fluidez, mas cada “risco do desenho” conta com uma série de movimentos desempenhados para que o fio da cor específica chegue naquele ponto desejado.

Figura 2 - 1- Pixel Art. 8pxl_ e 2- Tear. Adrienne Lee



Fonte: <https://8pxl.co/> e <https://mymodernmet.com/painted-sky-textiles-loom-weaving/>

Com essas semelhanças e diferenças evidenciadas, podemos notar que é possível realizar uma “tradução” quase que direta entre uma obra de tear analógica para uma *pixelart* digital. A partir da imagem de um manto inca (figura 3), foi retirado um fragmento do padrão utilizado na obra têxtil (figura 4) e interpretada em *pixelart* (figura 5)

seguir, um exemplo que fiz para ilustrar a presença da “lógica da *pixelart*” que há no tear. A partir de uma tecelagem Inca de 1476 d.C, fez-se uma “tradução” uma parte da estampa para a pixelart digital.

Figura 3 - Manto Inca. 1476-1534 AD



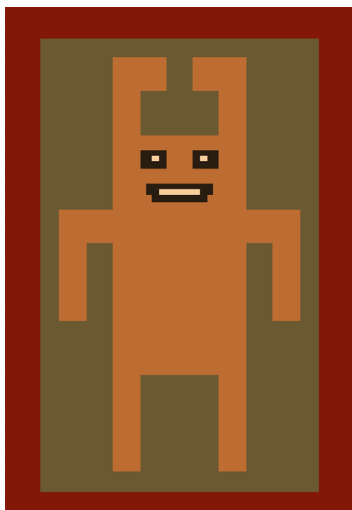
Fonte: https://www.1stdibs.com/furniture/folk-art/antiquities/pre-columbian-inca-mantle-16-figures-peru-1476-1534-ad/id-f_10250443/

Figura 4 - Detalhe com o padrão utilizado no manto inca 1476-1534 AD



Fonte: https://www.1stdibs.com/furniture/folk-art/antiquities/pre-columbian-inca-mantle-16-figures-peru-1476-1534-ad/id-f_10250443/

Figura 5 - Pixelart produzida a partir da imagem referente à figura 4



Neste exercício inverso da proposta da pesquisa, de realizar uma *pixelart* digital a partir de uma arte analógica previamente feita, não foi possível

realizar uma tradução direta com quantidades exatas de *pixels*, pois a partir de fotos não há uma clara visualização dos pontos da tecelagem em si.

Seguimos agora para o ponto cruz. Este possui uma associação mais direta com a *pixelart*. Basta lembrarmos das revistas de padrões para ponto cruz que existem até hoje, as quais começaram a ser produzidas em 1524, na Alemanha pela gráfica de Johann Schönsperger the Younger (fig. 19).

Entre suas páginas de padrões de design para tecelagem e bordado estão desenhos de letras. Essas fontes “pixel” da Renascença, séculos antes de aparecerem em nossas telas, teriam se mostrado acréscimos inestimáveis para aqueles que desejavam bordar iniciais em uma peça de roupa ou uma frase em latim incisiva em uma tapeçaria. (BOARDLEY 2019 tradução nossa.)

Figura 6 - Ponto Cruz.



Fonte: <http://crossstitchsupplies.weebly.com/home/the-history-of-cross-stitch>

Há registros também da produção de livros quadriculados para a criação de “*pixelart*” no papel, com o intuito do desenho passar para o bordado depois. Sendo assim, um livro com diagramas quadriculado que surgiu antes da

criação oficial do papel quadriculado para a matemática, conforme pode ser verificado na figura 7.

Figura 7 - Colagem 1- 1529. Johann Schönsperger the Younger. Colagem 2 e 3- 1596. Artista anônimo.



Fonte: <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/680263/1517980/main-image> e <https://ilovetypography.com/2019/07/27/the-first-fashion-books-renaissance-pixel-fonts-and-the-invention-of-graph-paper/>

Observa-se uma inegável aproximação as peças têxteis apresentadas e a lógica dos *pixels*, tanto pelos diagramas impressos em revistas quanto pelo resultado no tecido.

O ponto cruz é derivado do bordado, uma técnica de costura com amplas possibilidades orgânicas, que está presente em registros e materiais

arqueológicos em diversas civilizações. O material datado mais antigo que possui ponto cruz é o produzido por uma mulher chamada Jane Bostocke, na Inglaterra em 1598. (Figuras 8 e 9).

Figura 8 - Egito sec. 14, Alemanha 1500, Itália sec. 16 respectivamente. Victoria and Albert Museum.



Fonte: <https://www.vam.ac.uk/articles/embroidery-a-history-of-needlework-samplers/>

Figura 8 - Amostra. Jane Bostocke. 1598. Inglaterra. Ponto Cruz.



Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O46183/sampler-bostocke-jane/sampler-jane-bostocke/>

Todos os exemplos mencionados possuem a técnica do ponto cruz, portanto, de alguma forma, possuem a lógica da *pixelart*, pois têm a mesma configuração: pontos iguais, colocados lado a lado, podendo variar em cor, o que comprova que esta forma de pensar e fazer artístico já está presente no imaginário humano há séculos. Não é apenas uma adaptação de acordo com a capacidade dos computadores da época, é uma forma de simplificar uma ideia e representá-la com módulos iguais. *Pixelart* é uma técnica mais ampla do que aparenta ser, e não precisa continuar enraizada em sua origem digital.

Do Analógico ao Digital: Jacquard

No início do século XIX, o fazer manual da tecelagem passaria por uma mudança. Com o aumento do interesse e da produção de tecidos, o francês Joseph Marie Jacquard desenvolveu um tear programável, que veio a receber seu sobrenome, sendo uma das primeiras máquinas capazes de receber uma programação e desempenhar uma atividade de forma automática. Como resultado, muitos passaram a utilizar tal máquina e dessa forma o trabalho de manufatura foi perdendo seu espaço, causando uma polêmica na época por tirar o trabalho de muitos.

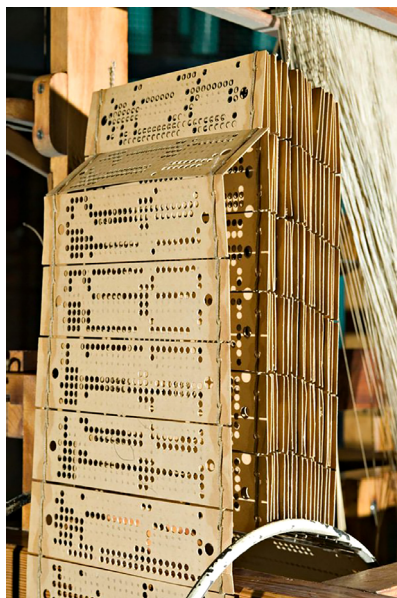
Apesar dessa influência negativa no campo do trabalho, o Jacquard trouxe avanços tecnológicos que posteriormente ajudaria no desenvolvimento do computador. Esse tear possui um sistema binário, ou seja “0 e 1”, “ligado e desligado”, a mesma linguagem dos computadores. O que torna esta máquina mais admirável é que ela é um antecessor mecânico do computador, pois ela não depende de fiação elétrica para funcionar e mesmo assim possui um sistema binário. Esses dados enfatizam a união dos polos digital e analógico que proponho desde o início dessa pesquisa.

O Jacquard tirou o trabalho de muitos, mas melhorou em muito as condições da produção de tecidos. Na época, eram necessárias três pessoas para operar um tear, entre elas uma criança responsável para puxar fios

determinados para compor o desenho. O próprio inventor Jacquard foi uma dessas crianças, pois seus pais trabalhavam com tear. E seu principal objetivo era produzir um tear que não precisasse desse cargo: puxador de fios.

Toda essa “genialidade” destacada por Grogner, tem a ver com a habilidade do inventor em aperfeiçoar e incrementar ideias anteriores sobre cartões perfurados e dispositivos mecânicos para sua respectiva leitura. O tear programável foi o objetivo único de Jacquard e, embora a leitura dos cartões tivesse sido a forma que ele encontrou para essa mecanização, seu foco de atenção sempre foi liberar operários de um trabalho penoso e repetitivo. (COSTA, 2008)

Figura 9 - Cartões binários do Jacquard



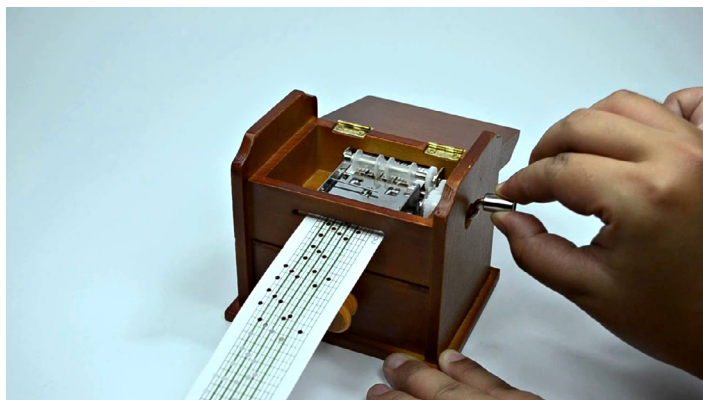
Fonte: https://www.scienceandindustrymuseum.org.uk/sites/default/files/styles/embedded_image/public/2019-06/Jacquard-cards-2.jpg?itok=nCaLOVro

O tecido produzido no tear é composto pela urdidura e pela trama, linhas verticais que são cruzadas por linhas horizontais, respectivamente. A forma mais comum de tecer é “*taffetas*”, em que ora a linha horizontal passa por cima da urdidura, ora passa por baixo. Existem outras variações básicas

como a *Serge* e *Satin*, que variam a quantidade de fios que passam por baixo e por cima da urdidura, de forma irregular. E dessas três é possível realizar outras combinações. Trazendo para o sistema binário, temos “por cima” e “por baixo”, que variando entre essas duas possibilidades é possível produzir desenhos complexos tal qual uma *pixelart 1bit* (com apenas duas cores). Então, os cartões perfurados do Jacquard – similar a uma caixinha de música – determinam quando um gancho será puxado ou não, pois sua ponta será empurrada pela falta de buraco nos cartões ou adentrará o buraco evitando ser empurrado para o lado, conforme pode ser observado na imagem abaixo e no texto.

Jacquard teve que criar técnicas práticas para registrar em forma de dados representados pelos furos nos cartões, todas as informações referentes às posições a serem tomadas pelos ganchos. Definir o momento exato em combinação com outros ganchos, no qual cada linha da urdidura seria elevada ou não, dependia de uma preparação cuidadosa do conjunto de cartões, baseando-se no desenho a ser tecido destacando os pontos de cada entrelaçamento. Surgia assim uma nova função, quase uma nova profissão: o trabalho intelectual, minucioso e de grande valia do preparador de cartões. (COSTA 2008)

Figura 10 - Fita para caixinha de música com buracos que indicam quando a nota deve ser tocada.



Fonte: https://i.ytimg.com/vi/Z7Cldgll_QE/maxresdefault.jpg

Com a praticidade de ter cartões binários fáceis de ser copiados e a necessidade de apenas uma pessoa para operar o tear, a produção cresceu substancialmente e iniciaram as grandes produções de tecidos em massa e sem a exclusividade proporcionada pela manufatura. Os três operadores do tear foram reduzidos a apenas um, mas, por outro lado outra função foi necessária: a do criador dos cartões. Com essa função, criou-se o que pode ser chamado de um dos “primeiros programadores”, somados aos de caixinhas de música e de relógios, que já existiam. O profissional tinha a função de traduzir o desenho (pensado com a lógica da *pixelart*) para o sistema binário de furos e não furos. Esses cartões, apesar de totalmente analógicos, são equivalentes ao armazenamento de dados dos computadores de forma a facilitar a reprodução da informação que eles carregam.

Uma questão que foi surgindo na época era a respeito do pertencimento dos cartões. Inicialmente, diziam pertencer a quem encomendou o tecido, mas os criadores de cartões que traduziam o desenho com cuidado e até corrigiam certas partes sentiam-se membros importantes na criação daquele desenho para o tear. Iniciou-se assim uma possível busca por direitos autorais dos cartões, sendo considerado errado entregar a outras tecelagens os cartões produzidos por outros.

Havia problema de cobrança e de efetivo pagamento pelos cartões. Toda esta polêmica nos mostra como a “programação” dos cartões já trazia em si um trabalho intelectual criativo que cada vez mais tinha seu valor por si só, desvinculado da produção têxtil propriamente dita. (COSTA 2008)

Passou a ser comum clientes entregarem junto ao pedido os cartões, para que a produção fosse mais rápida e a tecelagem não precisasse gastar tempo e material na produção dos cartões.

Pontua-se a seguinte citação para abordar a questão da autoria quanto aos cartões:

Mas permanecia ainda a pergunta: quem preparou esses cartões, foi devidamente recompensado? Normalmente era um outro artesão que havia confeccionado os cartões, ou seja, elaborado toda a programação, testes e correções. (COSTA 2008).

Essa luta por direitos autorais em cima de algo reproduzível pode ser associada com o artesanato atualmente, que possui receitas para a produção de um desenho na técnica respectiva, mas nem sempre é dada a devida atenção a quem criou, testou e corrigiu aquela receita. Trazendo para a *pixelart*, temos o artista que criou seu desenho no computador e publicou em algum lugar, então alguém encontra esse desenho e reproduz em ponto cruz, ou *perler beads* – ou *hama bead*, são cilindros de plástico posicionados formando uma arte com estética de *pixelart* e ao serem aquecidos com ferro de passar roupa derretem e se fundem – sem dar os devidos créditos ou sem adentrar na *pixelart* para desenvolver seus próprios desenhos. Quando tratamos de um sistema simples, sistema binário ou *pixelart*, como é o caso, torna-se simples também sua reprodução, afinal não estamos lidando com pinceladas ou com o traço específico de um artista.

Este problema vem perdurando até os dias de hoje, pois tudo o que é intelectualmente produzido, ao ser colocado numa mídia qualquer, no caso os cartões, é passível de ser facilmente copiado, gerando assim uma disseminação geralmente desautorizada daquela produção intelectual, a qual com justiça, deveria ser recompensada à altura. (COSTA 2008)

De acordo com COSTA (2008), apenas em 1855, pelas mãos de outro inventor não citado, o tear Jacquard receberia uma modificação com eletricidade que recebeu o nome “*métier Bonelli*”. Os cartões perfurados tornam-se papéis metálicos com pontos de condução/não condução específicos. Aproximando-se cada vez mais das pequenas placas soldadas com fiação capazes de armazenar grandes informações que os computadores possuem.

Referências

8pxl_. Disponível em: <https://8pxl.co/>.

Arte Têxtil Contemporânea, 2020. Arte Soul. Disponível em: <https://blog.artsoul.com.br/arte-textil-contemporanea/>. Acesso em: 30/08/2023.

Aseprite. Igara Studio S.A. Disponível em: <https://www.aseprite.org/>.

BOARDLEY, John. **The First Fashion Books, Renaissance Pixel Fonts and The Invention Of Graph Paper**. Disponível em: <https://ilovetypography.com/2019/07/27/the-first-fashion-books-renaissance-pixel-fonts-and-the-invention-of-graph-paper/>. Acesso em: 16/09/2023.

BOSTOCKE, Jane. **Sampler**. 1598. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O46183/sampler-bostocke-jane/sampler-jane-bostocke/>. Acesso em: 16/09/23

BRAHIC, Marylene, e. SALÓ, Iolanda. **A tecelagem**. Lisboa: Estampa, 1998. Print. Acesso em: 30/08/2023

COSTA, Eli Banks Liberato da. **O invento de Jacquard e os computadores: alguns aspectos das origens da programação no século XIX**. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/13377/1/Eli%20Banks%20Liberato%20da%20Costa.pdf>. Acesso em: 16/10/2023.

COXON, Ann. **Anni Albers**, 2019. Dasartes. Disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/anni-albers/>. Acesso em: 30/08/2023.

Macclesfield Museums. **Binary and the Jacquard Mechanism – demonstration**. Disponível em: <https://youtu.be/pzYucg3Tmho?si=TwncQLQcCmSIgCpR>. Acesso em: 08/10/2023.

Manuscript Album Of Designs For Lace And Embroidery. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/368249>. Acesso em: 16/09/2023.

MEANS, P. A. **A Study of Peruvian Textiles**. Disponível em: <https://www.cuttersguide.com/pdf/Textiles/a-study-of-peruvian-textiles-by-philip-ainsworth-1892-1944.pdf>. Acesso em: 16/09/2023.

OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto: visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência**. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

Painted Sky. Disponível em: <https://paintedskytextiles.com>.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos: História, Tramas, Tipos e Usos**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

SILVA, C. de S. e PINHEIRO, P. C. (2022) **A matemática dos desenhos geométricos presente na tecelagem artesanal de Resende Costa**. Zetetiké. [Online] 30e022024–. Acesso em: 30/08/2023.

The Met Museum. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/>. Acesso em: 16/09/2023.

The Henry Ford. **How an 1803 Jacquard Loom Led to Computer Technology.** Disponível em: <https://youtu.be/MQzpLLhNofY?si=dOYxYEmGhAzo-RP2>. Acesso em: 08/10/2023.

VERSO, Jo. **Threads of History.** The Cross Stitch Guild. Disponível em: <https://www.thecrossstitchguild.com/cross-stitch-basics/stitchers-study/threads-of-history-by-jo-verso.aspx>. Acesso em: 16/09/2023.

Victoria and Albert Museum. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk>. Acesso em: 16/09/2023.

Victoria and Albert Museum. Embroidery: A History of needlework Samplers. Victoria and Albert Museum. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/articles/embroidery-a-history-of-needlework-samplers/>. Acesso em: 16/09/2023.



Isto não é descarte! Reaproveitamento têxtil para uma economia circular

**ADRIANA YUMI SATO DUARTE
REGINA APARECIDA SANCHES**

DOI 10.52050/9788579176395.c3



Introdução

Das lógicas vigentes de produção e consumo do sistema da Moda, têm emergido problemáticas ambientais e sociais em escala global. A indústria têxtil e de confecção, uma das cadeias produtivas de maior extensão e importância econômica, é também uma das principais responsáveis pelo consumo em grande escala e uso indevido de recursos naturais (Clark, 2008; Fletcher, 2014; Roy Choudhury, 2014).

A cadeia têxtil e de confecção atua de forma linear, onde grandes quantidades de recursos não renováveis são extraídas para produzir os artigos finais, que, normalmente, são usadas por um curto período de tempo e, em seguida, descartadas pelos consumidores e enviadas a aterros sanitários ou incineradas (Ellen MacArthur Foundation, 2017).

De acordo com a Associação Brasileira da Indústria Têxtil e de Confeções – ABIT (2023), o Brasil é um importante produtor de têxteis e de artigos confeccionados, sendo a maior cadeia do Ocidente. Responde por 2,4% da produção mundial de têxteis e por 2,6% da produção mundial de vestuário, possui a quinta maior indústria têxtil do mundo, é o quarto maior produtor de artigos confeccionados, possui mais de 22000 confecções formais que produzem 8,1 bilhões de peças. A indústria da moda ocupa o segundo lugar tanto entre os maiores empregadores na indústria de transformação quanto entre os principais geradores do primeiro emprego.

Durante o processo fabril dos produtos têxteis, observa-se o desperdício de água, o uso de energia, o uso de produtos químicos tóxicos, a emissão de resíduos sólidos e a poluição da água (Shirvanimoghaddam *et al.*, 2020). No ano de 2015, a indústria de vestuário foi responsável pelo consumo de 79 bilhões de metros cúbicos de água e 1,715 milhões de toneladas de emissões de CO₂ (Sajn, 2019). De acordo com Treptow (2013), no setor de confecções, cerca 30% das matérias-primas utilizadas são descartadas como lixo.

Frente ao cenário exposto e na tentativa de dirimir impactos sociais e ambientais, há urgência na busca de soluções para o setor têxtil e de vestuário que possam subsidiar não apenas novos padrões de produção e consumo, mas também sistemas de gestão de resíduos têxteis mais eficientes, com base num modelo de economia circular. Por definição, a economia circular está relacionada a um ciclo sustentável, desde a produção até a reinserção da matéria-prima para a fabricação de um novo produto (Avila *et al.*, 2018).

Neste contexto, o principal objetivo deste capítulo é apresentar um panorama da cadeia têxtil e de confecção sob a ótica da sustentabilidade, economia circular e reaproveitamento de resíduos.

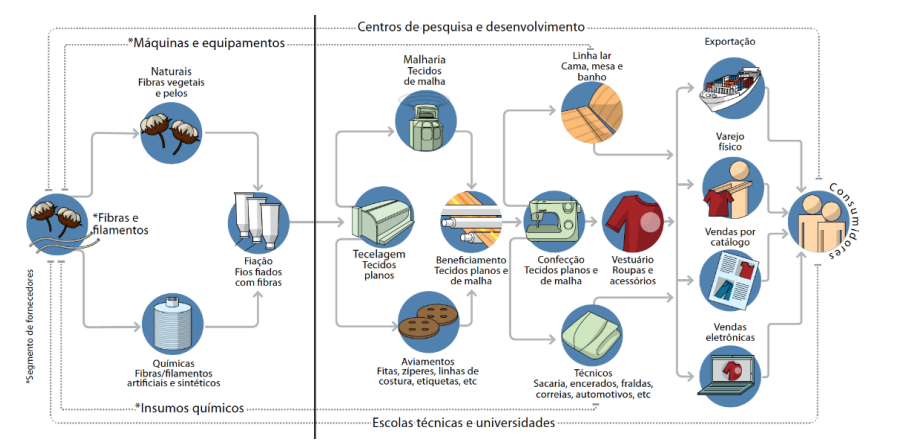
Cenário da Pesquisa

Cadeia têxtil e de Confecção: processos produtivos e implicações ambientais

A cadeia têxtil e de confecção é uma das mais extensas e complexas existentes, envolvendo diversos segmentos industriais autônomos cuja interação é fundamental para sua organização (Figura 1). Diferentemente de outras cadeias de valor agregado, ela inclui um grande número de processos produtivos, realizados por diferentes unidades industriais sucessivas: (i) produção de fibra, (ii) fiação, (iii) tecelagem/malharia, (iv) beneficiamento, (v)

corte e costura, (vi) merchandising, (vii) vendas atacado/varejo, (viii) consumo e (ix) descarte/reciclagem (Tobler-Rohr, 2011).

Figura 1 - Cadeia Têxtil e de Confeção (ABIT, 2013)



Várias destas unidades operam de forma desintegrada, tendo diferentes etapas desenvolvidas por diferentes empresas (Tobler-Rohr, 2011). A Tabela 1 resume as etapas das atividades da cadeia têxtil e de confecção.

Tabela 1 - Etapas do processo produtivo têxtil (Senai, 2015; Ribeiro, 1984; Araújo e Castro, 1984; Pezzolo, 2007)

Etapa	Objetivo	Especificidades da Etapa
Fibras	Obter matéria-prima têxtil de origem natural, química ou sintética	Fibras naturais: podem ser de origem vegetal (algodão), animal (lã) ou mineral (amianto) e são obtidas diretamente da natureza
		Fibras artificiais: obtida pela união de matéria-prima vegetal (lâminas de celulose) e insumos químicos (solventes)
		Fibras sintéticas: obtida pela sintetização de um ou mais subprodutos do petróleo

Etapa	Objetivo	Especificidades da Etapa
Fiação	Transformar as fibras têxteis em fios	Fiação convencional ou anel: produz fios penteado (fios mais finos e regulares) ou cardado (fios mais grossos e irregulares)
		Fiação <i>Open End</i> ou a rotor: produz fios mais grossos e mais regulares que os fios cardados, maior capacidade de alongamento
		Eletrofiação (<i>Eletrospinning</i>): produz filamentos poliméricos com diâmetro em escala nanométrica usando força eletrostática
		Fiação química: produz fios por meio da fusão ou dissolução da massa de polímeros que passam por pequenos orifícios (fieiras), solidificação dos fios e posterior tratamento e acabamento dos fios
Malharia	Transformar fios em tecidos por meio de laçadas	Malharia de Trama: um mesmo fio alimenta todas as agulhas da máquina, movimento das agulhas é individual, artigos são desmalháveis;
		Malharia de Urdume: cada agulha é alimentada por um fio diferente, movimento das agulhas é coletivo, artigos não são desmalháveis.
Tecelagem	Transformar fios em tecidos por meio do cruzamento entre dois conjuntos distintos de fios: trama (disposto no sentido horizontal do tear) e urdume (disposto no sentido vertical do tear)	Preparação do urdume: Conicaleira (máquina que produz embalagem própria para tear); Urdideira (equipamento que reúne os fios de forma paralela contendo a quantidade necessária para a formação do tecido); Máquina para Tingimento (equipamento para tingir as embalagens ou rolos); Engomadeira: máquina que reúne os rolos da Urdideira e reveste os fios com uma solução de goma a fim de torná-los mais resistentes; Remeteção: processo manual ou automático de ordenar os fios passá-los nos liços e nas puas do pente e emendá-los;
		Preparação da trama: Conicaleira (máquina que produz embalagem própria para tear), Espuladeira (equipamento que produz uma embalagem capaz de se alojar na lançadeira e desenrolar com facilidade)

Etapa	Objetivo	Especificidades da Etapa
Acabamento	Modificar características dos tecidos	Beneficiamento Primário: preparar o substrato têxtil para a etapa de tingimento
		Beneficiamento Secundário: dar cor ao substrato têxtil
		Beneficiamento final: modificar, de forma permanente ou não, as características dos tecidos
Vendas	Distribuir tecido pronto	Logística e Setor de Compras
Planejamento de Coleção de Moda	Desenvolver conceito e croquis (desenhos) da coleção	Pesquisa de tendência em sites especializados, bureau de estilo e consumidores
Engenharia do Produto	Transformar o conceito e croquis (desenhos) da coleção em peças prontas para vestir	Modelagem: traspor os desenhos desenvolvidos para um molde plano ou tridimensional
		Enfesto: colocação de camadas de tecido para facilitar o corte simultâneo de várias partes de uma peça
		Corte: separação do tecido em diversas partes usando instrumento cortante
		Costura: união entre as diversas partes de uma peça
		Acabamento: arremate e inspeção da peça pronta
Vendas	Distribuir peças prontas para vestir para o mercado consumidor	Logística e Setor de Compras

A complexidade e fragmentação dessa cadeia de suprimentos leva, assim, inevitavelmente à falta de transparência sobre as várias etapas envolvidas na fabricação de produtos e os seus potenciais impactos ambientais e sociais (Roy Choudhury, 2014). Para a produção de uma peça de roupa ou qualquer outro artigo têxtil, é necessário disparar um grande número de processos produtivos que podem gerar impactos mais ou menos significativos.

Na produção de fibra, destacam-se problemas tanto na atividade agrícola associados ao uso de fertilizantes, herbicidas e inseticidas, quanto pela extração e conversão de petróleo para fabricação de fibra sintética (Fletcher, 2014; Slater, 2003, 2008; Tobler-Rohr, 2011). Na produção de fios, os efeitos ambientais incluem aqueles causados pelos produtos químicos usados na lavagem, limpeza, branqueamento, juntamente com a emissão de gases dos maquinários de secagem e nas operações de enfardamento, abertura e cardagem (Slater, 2003; Tobler-Rohr, 2011).

Problemas semelhantes são observados na produção de tecidos, onde produtos químicos, resíduos de fibras e ruído também são evidentes. Por fim, as etapas do processo de beneficiamento de tecidos concentram a maioria das atividades de impacto conhecidas, destacando-se os processos de tingimento e estamparia, que resultam na contaminação de imenso volume de água por produtos como corantes e auxiliares químicos de natureza tóxica ou carcinogênica (Roy Choudhury, 2014; Slater, 2003; Tobler-Rohr, 2011).

É necessário salientar que além dos problemas citados, todo material derivado de sobra da produção das indústrias da cadeia têxtil e de confecções geralmente são descartados e causam impactos sobre o meio ambiente.

Lorenzetti (2018) relata que o setor têxtil em geral produz pouca sobra de material em relação a sua produção, onde muitas empresas já fazem o reprocessamento dos produtos intermediários e finais. Entretanto, a etapa de confecção descarta em média 10% de todo tecido utilizado somente no processo de corte.

Quando o produto se encontra em uso, uma das questões mais críticas é o seu descarte prematuro, seja pela baixa qualidade, o que o faz durar muito menos que o esperado, seja porque não satisfaz mais as exigências do consumidor, por exemplo, aquelas motivadas pelas tendências de moda (Slater, 2003).

Sustentabilidade e Economia Circular: conceitos e definição

A degradação dos recursos naturais tem como fatores potencialmente agravadores o consumo desenfreado de bens, aumento na desigualdade entre países produtores e consumidores e diminuição do ciclo de vida de produtos (Borchardt et al, 2008). Outras questões ambientais também são relevantes na discussão sobre sustentabilidade, como a disponibilidade de água potável, o aumento do desmatamento, a redução da biodiversidade e a destruição de ecossistemas (Crul *et al.*, 2009).

Em resposta a estas problemáticas, ao longo de décadas, foram estabelecidas metas e normas para atenuar os efeitos deletérios das alterações climáticas na busca pelo desenvolvimento sustentável que, por definição, é aquele que “atende às necessidades do presente sem comprometer a capacidade das gerações futuras satisfazerem as suas próprias necessidades” (Brundtland, 1987, p.43).

Mesmo com diferentes definições encontradas na literatura, é consenso que sustentabilidade relaciona economia, sociedade e meio ambiente. Para IUCN, UNEP e WWF (2013), o desenvolvimento sustentável mantém os recursos naturais dentro dos limites de capacidade do planeta, preservando a vitalidade e diversidade, cria uma aliança global e empodera as comunidades no cuidado com o ambiente local.

De acordo com Sachs (2008), a sustentabilidade deve ser analisada em cinco dimensões: social, econômica, ecológica, cultural e espacial. A dimensão social pretende desenvolver uma sociedade igualitária, que está intimamente relacionada com a dimensão econômica, sugerindo uma maior eficiência de recursos. A utilização dos recursos naturais com o mínimo de danos aos sistemas ecológicos, substituindo recursos finitos por renováveis, reduzindo o volume de resíduos e poluição por meio da conservação de energia e reciclagem, limitando o consumo de matérias-primas naturais, intensificando a investigação tecnológica são possíveis soluções para as questões ecológicas. O autor

continua com a dimensão espacial ao sugerir uma configuração equilibrada na distribuição territorial, com ênfase na redução da concentração em grandes centros urbanos. Finalmente, a dimensão cultural contribui para a sustentabilidade ao propor o processo de modernização local.

Os indivíduos estão começando a considerar o seu senso de responsabilidade com o meio ambiente a curto, médio e longo prazos. Uma vez que os consumidores se tornam agentes ativos, novas demandas e conjunto de valores estimulam o desenvolvimento de um sistema de produção diferente. Neste sentido, surge o conceito de economia circular que contempla a redução, a reutilização, a recuperação e a reciclagem dos materiais, formando um ciclo sustentável desde a produção até a reinserção da matéria-prima para a fabricação de um novo produto (Avila *et al.*, 2018).

De acordo com Pearce e Turner (1990), o conceito de economia circular foi concebido no início da década de 1990; nesse modelo não existe descarte de materiais ou de produtos, sendo definidos o destino e reciclagem dos refugos em todas as etapas do processo produtivo, desde a concepção até o pós-consumo. Leitão (2015) complementa que o modelo, baseado na própria natureza, é implantado por meio da inovação, do design e de processos que visam reduzir o consumo de matérias-primas, energia e água.

Para Morsetto (2020), a economia circular pode ser definida como um modelo econômico voltado para o uso eficiente de recursos por meio da minimização de resíduos, redução de exploração de recursos primários e ciclos fechados de produtos, componentes e materiais dentro dos limites da proteção ambiental e benefícios socioeconômicos.

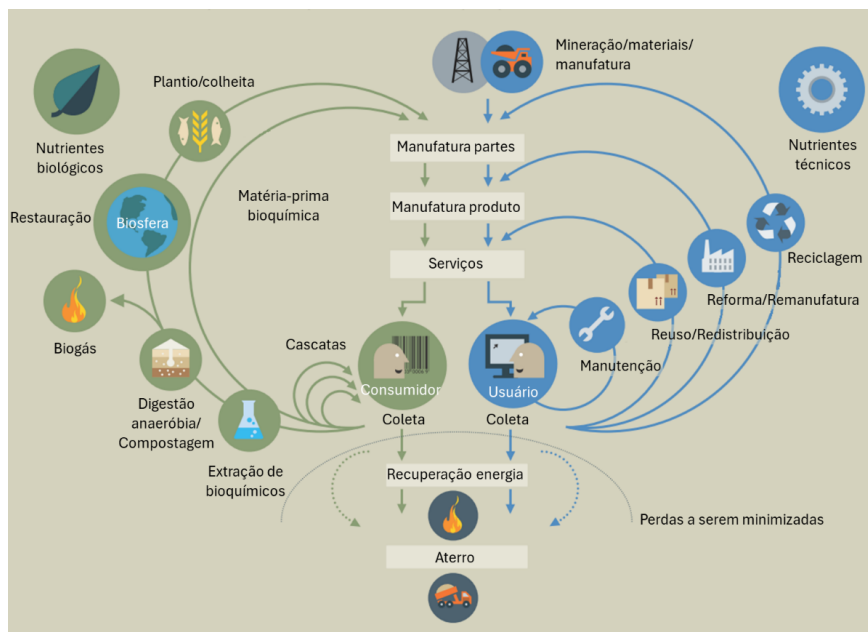
O modelo circular possui três princípios básicos:

- preservação e aumento do capital natural: os recursos no sistema produtivo são determinados a partir de tecnologias e de processos com melhor desempenho e utilizam recursos renováveis;
- circulação constante: produtos, componentes e materiais transitam tanto no ciclo biológico como no técnico, contribuindo para a otimização da produção de recursos;

- eficácia do sistema: identificação e exclusão das externalidades negativas (Ellen MacArthur Foundation, 2015).

Para McDonough e Braungart (2010), os recursos podem se regenerar em dois ciclos: o biológico e o técnico. O consumo ocorre somente nos ciclos biológicos, em que os alimentos e materiais de base biológica retornam ao sistema de forma natural, podendo ocorrer com ou sem a intervenção do ser humano. Esses ciclos regeneram os sistemas vivos como, por exemplo, o solo, que fornece recursos renováveis para a economia. Nos ciclos técnicos, com energia suficiente, a regeneração ocorre somente com a intervenção humana. Nesses ciclos, os materiais são recuperados e restaurados por meio de estratégias como reuso, reparo, remanufatura e reciclagem, conforme figura 2.

Figura 2 - Ciclos da economia circular (adaptado de Ellen MacArthur Foundation, 2017)



Assim, uma economia circular é restaurativa e regenerativa por princípio no momento em que busca a otimização dos materiais, ampliando a vida útil dos produtos e ativos durante e após o seu uso, reduzindo o uso de

insumos e recursos não renováveis e optando pela utilização de recursos renováveis e insumos de base biológica (Ellen MacArthur Foundation, 2017). Além disso, propõe uma maior circulação de resíduos e subprodutos pela reutilização, seja na mesma cadeia produtiva ou para o reaproveitamento em outras indústrias (Gonçalves e Barroso, 2019).

Economia Circular na Cadeia Têxtil e de Confecção: problemática do descarte

Diante dos problemas ambientais da cadeia têxtil e de confecção, associados às dinâmicas de consumo imposta pelo sistema da Moda, muitos processos e insumos utilizados vêm sendo reavaliados e novas alternativas de produção e consumo têm sido exploradas (Fletcher, 2014), difundindo-se mais amplamente o conceito de consumo consciente. Soma-se ainda um consumidor engajado, cujo ato da compra é determinado por um rigoroso processo de escolha.

Para a mudança do modelo econômico linear para o circular na cadeia têxtil e de confecção é necessário intervir em todos os seus elos e o primeiro elo, das fibras têxteis é um dos maiores desafios do setor, pois ao invés de retirar as matérias-primas da natureza será necessário reciclar materiais descartados tanto pelas confecções como pelos consumidores.

Já a indústria da confecção, penúltimo elo da cadeia, é caracterizada por um alto grau de diferenciação em relação às matérias-primas utilizadas e processos produtivos, pois conglomeram a fabricação de roupas e acessórios de vestuário em geral, têxteis para cama, mesa e banho, artigos para o lar, têxteis técnicos para várias aplicações, dentre outras.

As matérias-primas utilizadas pelas confecções são geralmente tecidos planos e malhas que podem ser de origem natural – fabricados a partir de fibras obtidas de fontes renováveis e se decompõem rapidamente no meio ambiente – ou de origem química – produzidos a partir de polímeros

naturais com matérias-primas renováveis que se decompõem rapidamente no meio ambiente (no caso das fibras artificiais) ou a partir de polímeros sintéticos cujas matérias-primas não renováveis, na sua maioria à base de petróleo, e demoram décadas para se decompor na natureza (no caso das fibras sintéticas).

De acordo com Echeverria *et al.* (2019), os resíduos têxteis são classificados em resíduos pré-consumo – gerados durante o processo de fabricação de um produto – e resíduos pós-consumo – produtos descartados pelos consumidores após sua vida útil. Shirvanimoghaddam *et al.* (2020) classificam os resíduos pós-consumo em gerados nas residências, como vestuários, bolsas, roupas de cama, carpetes, cortinas; e gerados no comércio e indústria, como uniformes, têxteis industriais e de construção.

Cabe destacar que parte desses resíduos têxteis são descartados diretamente no meio ambiente. De acordo com Fletcher e Grose (2011), o descarte indevido desses materiais provoca mudanças climáticas, efeitos adversos sobre a água e seus ciclos, poluição química, perda da biodiversidade, uso excessivo ou inadequado de recursos não renováveis, geração de resíduos, efeitos negativos sobre a saúde humana e efeitos sociais nocivos para as comunidades produtoras. Segundo a Fundação Ellen MacArthur (2017), cerca de 100 bilhões de peças de roupas foram produzidas no ano de 2015, aproximadamente 70% dessas roupas produzidas foram para aterro ou incineração ao final de sua vida útil.

No caso do Brasil, de acordo com a Política Nacional de Resíduos Sólidos (PNRS), os consumidores, fabricantes, importadores e todos os envolvidos na cadeia produtiva possuem responsabilidade compartilhada no descarte pós-consumo, que deve ser feito de forma consciente e sustentável (Brasil, 2010). Desta forma, tanto os materiais descartados pelas confecções como pelos consumidores, podem ser reciclados, utilizando-se o modelo de economia circular, e transformados em novos produtos.

Especificamente, os resíduos sólidos têxteis gerados pelas confecções são caracterizados por aparas de malhas, tecidos planos, tecidos não tecidos,

linhas, fios, acessórios e classificados como não perigosos e não inertes (Classe II A) (ABNT, 2004). De acordo com Lorenzetti (2018), 170 mil toneladas de resíduos têxteis são geradas pelas confecções por ano no Brasil, estima-se que pelo menos 40% (aproximadamente 70 mil ton) são reprocessadas por empresas recicladoras e 60% (aproximadamente 100 mil ton) são descartadas nos aterros sanitários, que já estão com suas capacidades comprometidas pelo excesso de resíduos sólidos a eles enviados.

Reaproveitamento de resíduos têxteis: ações práticas para uma economia circular

A crescente preocupação com aspectos sociais e ambientais tem despertado o interesse do consumidor, que vem buscando produtos diferenciados, principalmente no que se refere à sustentabilidade. A adoção de posicionamento ecologicamente e socialmente corretos é uma tendência mundial e está sendo amplamente difundido pelo meio empresarial.

A indústria têxtil e de confecção, de cadeia produtiva longa, está presente em todo o planeta, desde em países desenvolvidos, até nos de menor desenvolvimento econômico relativo. O sistema atual de produção adota a forma linear, ou seja, grandes quantidades de matérias-primas não renováveis são extraídas para produção de peças que, quando prontas, são usadas por um curto período de tempo, e logo encaminhadas para o descarte. Esse modelo produtivo se inicia na extração e termina no descarte, sem previsão para reinserção da matéria prima no ciclo produtivo (Madeira, 2021).

Visto os problemas com o descarte têxtil, uma nova economia ascendeu: a circular. Reduzir o desperdício de materiais, a poluição e os resíduos tóxicos, ao passo que aumenta o tempo de uso de produtos e materiais, reinserindo sempre que possível, a matéria prima no ciclo produtivo, conservando seu valor de mercadoria é a dinâmica de implementação deste modelo econômico (Ellen MacArthur Foundation, 2017).

Quanto aos recursos materiais, são levantadas algumas estratégias para que seja feita a transição da economia linear e mantido o processo circular:

- Desaceleração do ciclo de recursos (*slowing down resources loops*): por meio do desenvolvimento planejado do produto, promove significativo aumento da vida útil e retarda o descarte;
- Ciclo fechado de recursos (*closed resources loops*): o ciclo entre pós-consumo e produção se fecha, por exemplo, pela reciclagem;
- Eficiência de recursos (*resources efficiency*): visa a redução no uso dos recursos na produção e ao ser implementada com as duas estratégias citadas anteriormente, minimiza ainda mais o impacto na cadeia (Madeira, 2021).

A reciclagem, por sua vez, pode ser classificada em:

- Reciclagem em ciclo fechado: em que o material é transformado em um produto relativamente idêntico ao original;
- Reciclagem em ciclo aberto: em que o material é reciclado para outra categoria de produtos;
- *Upcycling*: o material transformado em um produto com maior valor agregado do que o original;
- *Downcycling*: o produto possui menos valor agregado em relação ao original (Sandin e Peters, 2018).

Quanto à reciclagem específica para o setor têxtil, as principais rotas são classificadas em mecânica, química, térmica e biotecnológica (Ribul *et al.*, 2021; Sandin e Peters, 2018).

Na rota mecânica, ou desfibragem, os retalhos de tecidos e as peças descartadas pós-uso são cortadas, para uniformizar o material a ser reciclado. A máquina utilizada possui detectores de metais, e picota peças inteiras de vestuário. O material picotado é processado por uma desfibradeira, para transformar os retalhos de confecção e o vestuário pós-consumo em mantas de fibras recicladas, que serão enviadas à fiação e utilizadas na fabricação de um novo produto (Malinverno *et al.*, 2023; Ribul *et al.*, 2021).

A reciclagem mecânica dos tecidos e não tecidos, fabricados a partir das fibras termoplásticas, é feito seguindo as seguintes etapas: coleta dos tecidos e não tecidos, seleção do material a ser reciclado, moagem dos tecidos e não tecidos, fusão do material moído e resfriamento da resina que será utilizada como matéria-prima para a fabricação de um novo produto (Zanin e Mancini, 2004).

Existem dois tipos de processos químicos para reciclagem têxtil: reciclagem de monômeros e reciclagem de polímeros. A reciclagem química pode, em princípio, ser aplicada à maioria das fibras têxteis; no entanto, a reciclagem de monômeros só está sendo utilizada para fibras sintéticas. No processo de reciclagem química os tecidos são picotados, dissolvidos e recuperados, em seguida são enviados a uma fiação química para serem transformados em novas fibras (Ribul *et al.*, 2021; Fletcher e Grose, 2011).

Os processos da rota biotecnológica são a utilização de enzimas em reações bioquímicas e de microrganismos em transformações biológicas para converter matérias-primas em produtos de valor agregado. A rota biotecnológica se subdivide em processos: biológicos, ou seja, decomposição biológica, onde os microrganismos desconstroem os materiais têxteis em moléculas simples, e bioquímicos, isto é, despolimerização enzimática que utiliza enzimas para desconstruir têxteis (Ribul *et al.*, 2021).

Ao longo da última década, o termo *upcycling* foi cunhado e adotado no discurso dos esforços de sustentabilidade por parte dos designers. O termo foi descrito pela primeira vez na obra de McDonough e Braungart (2010). O conceito do *upcycling* tem uma série de definições e práticas, sendo usado principalmente em conexão com moda e têxteis.

O *upcycling* pode ser definido como uma abordagem de reciclagem onde “resíduos” – sobras têxteis que normalmente acabariam em aterros ou incineração – são usados para criar produtos com valor de varejo mais alto do que o tradicional (Aus *et al.*, 2021). O *upcycling* é uma solução que contribui para limitar a quantidade de roupas usadas que entram no fluxo de resíduos (Bhatt *et al.*, 2019).

Tradicionalmente, a reciclagem de resíduos têxteis refere-se ao reprocessamento de resíduos têxteis (mecanicamente ou quimicamente) para uso tanto em novos produtos têxteis quanto em produtos não têxteis (Sandin e Peters, 2018). O *upcycling* é entendido como uma abordagem de moda circular baseada em design, onde os resíduos têxteis pré ou pós-consumo são reaproveitados para criar novas roupas. Wilson (2016) definiu *upcycling* como uma prática de remodelar algo não útil em algo útil sem desperdiçar nenhuma matéria-prima e sem a entrada de recursos não renováveis.

Já o *downcycling* é entendido como processo de transformar um material reciclado de valor (ou qualidade) inferior ao produto original. As rotas de reciclagem têxteis existentes são, na maioria dos casos, *downcycling*. Os têxteis são transformados em, por exemplo, panos industriais, materiais de reforço, isolamento e estofamento (Sandin e Peters, 2018).

Considerações finais

A indústria têxtil e de confecção, de cadeia produtiva longa, está presente em todo o planeta, desde em países desenvolvidos, até nos de menor desenvolvimento econômico relativo. O sistema atual de produção adota a forma linear, ou seja, grandes quantidades de matérias-primas - não renováveis - são extraídas para produção de peças que, quando prontas, são usadas por um curto período de tempo, e logo encaminhadas para o descarte. Esse modelo produtivo se inicia na extração e termina no descarte, sem previsão para reinserção da matéria prima no ciclo produtivo.

O termo resíduo têxtil é usado para descrever produtos feitos de materiais de origem têxtil. No entanto, na prática, a definição de resíduos têxteis é ainda mais desafiadora por causa da ampla gama de produtos que podem têxteis e a possibilidade de substituição de fibras, fios e tecidos por outros materiais.

Assim, este capítulo apresentou um panorama da cadeia têxtil e de confecção e o potencial do reaproveitamento de resíduos têxteis. Os materiais têxteis são regenerativos com potencial de uso para criação de novos produtos com maior valor agregado, de novos materiais de qualidade virgem, e de soluções para produtos de qualidade inferior. Ainda que o processo de reaproveitamento seja dificultado pelo fluxo de materiais e diferentes elementos que compõem os resíduos têxteis, é uma oportunidade para inspirar futuras pesquisas em processos têxteis inovadores e mudanças no paradigma dos sistemas produtivos.

Referências

ABIT – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA INDÚSTRIA TÊXTIL E DE CONFECÇÃO. **Cartilha Indústria Têxtil e de Confecção Brasileira - Cenários, Desafios, Perspectivas e Demandas**. 2013. Disponível em: <http://abit-files.abit.org.br/site/publicacoes/cartilha.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2020.

ABIT – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA INDÚSTRIA TÊXTIL E DE CONFECÇÃO. **Perfil do Setor**. Disponível em: <https://www.abit.org.br/cont/perfil-do-setor>. Acesso em: 15 out. 2023.

ABNT – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **NBR 10.004 - Resíduos sólidos - Classificação**. 2004.

ARAÚJO, Mário; CASTRO, E. M. de Melo. **Manual de engenharia têxtil**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. Vol. I e II.

AUS, Reet et al. Designing for circular fashion: integrating upcycling into conventional garment manufacturing processes. **Fashion and Textiles**, v. 8, p. 1-18, 2021.

AVILA, Ana Paula Santos et al. Os resíduos têxteis sólidos no contexto de abordagens sustentáveis: ciclo de vida, economia circular e upcycling. **Mix Sustentável**, v. 4, n. 3, p. 17-24, 2018.

BHATT, Dipti; SILVERMAN, Jillian; DICKSON, Marsha A. Consumer interest in upcycling techniques and purchasing upcycled clothing as an approach to reducing textile waste. **International Journal of Fashion Design, Technology and Education**, v. 12, n. 1, p. 118-128, 2019.

BRASIL. **Política Nacional de Resíduos Sólidos**. Lei nº 12.305, de 2 de agosto de 2010. Presidência da República, Departamento da Casa Civil. Brasília, 2010.

BRUNDTLAND, G.H. **World commission on environment and development: Our Common Future**. Oxford: Oxford University Press, 1987.

CLARK, Hazel. SLOW+ FASHION—an Oxymoron—or a Promise for the Future...?. **Fashion theory**, v. 12, n. 4, p. 427-446, 2008.

CRUL, M. R. M.; DIEHL, J.C; RYAN, C. **Design for sustainability: a step-by-step approach**. UNEP, 110p., Paris, 2009.

ECHEVERRIA, Claudia A. et al. Cascading use of textile waste for the advancement of fibre reinforced composites for building applications. **Journal of Cleaner Production**, v. 208, p. 1524-1536, 2019.

ELLEN MACARTHUR FOUNDATION. **A new textiles economy: Redesigning fashion's future**. 2017. Disponível em: <http://www.ellenmacarthurfoundation.org/publications>. Acesso em: 25 ago 2021.

ELLEN MACARTHUR FOUNDATION. **Rumo à economia circular: o racional de negócio para acelerar a transição**. 2015. Disponível em: https://www.ellenmacarthurfoundation.org/assets/downloads/Rumo%CC%80-economia-circular_Updated_08-12-15.pdf. Acesso em: 12 mar 2019.

FLETCHER, K. **Sustainable Fashion and Textiles**. 2nd. ed. London: Routledge, 2014.

FLETCHER, K.; GROSE, L. **Moda e sustentabilidade: design para mudanças**. São Paulo: SENAC, 2011.

GONÇALVES, Taynara Martins; BARROSO, Ana Flavia da Fonseca. A economia circular como alternativa à economia linear. **Anais do XI SIMPROD**, 2019.

IUCN; UNEP; WWF. **Caring for the Earth: A Strategy for Sustainable Living**. ISBN 781844079360, Routledge: London, 2013.

LEITÃO, Alexandra. **Economia circular: Uma nova filosofia de Gestão Para o séc. XXI**. *Jornal Português de Finanças, Gestão e Contabilidade*. v. 1, n. 2, 2015.

LORENZETTI, Luiza. **A importância do reaproveitamento de resíduos têxteis em São Paulo**. 2018. Disponível em: <http://www.tratamentodeagua.com.br/artigo/reaproveitamento-residuos-texteis-sp/>. Acesso em 18 fev 2020.

MADEIRA, G.N. **Superação das barreiras tecnológicas pelo setor têxtil segundo as premissas de Economia Circular**. FEP – Uporto. Porto, Portugal, 2021.

MALINVERNO, Nadia et al. Identifying the needs for a circular workwear textile management—A material flow analysis of workwear textile waste within Swiss Companies. **Resources, Conservation and Recycling**, v. 189, p. 106728, 2023.

MCDONOUGH, William; BRAUNGART, Michael. **Cradle to cradle: Remaking the way we make things**. North point press, 2010.

MORSELETTO, Piero. Targets for a circular economy. **Resources, Conservation and Recycling**, v. 153, p. 104553, 2020.

PEARCE, David W.; TURNER, R. Kerry. **Economics of natural resources and environment**. Londres: Harvester Wheashealf, 1990.

PEZZOLO, Dinah Bueno. Tecidos: história, tramas, tipos e usos. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.

RIBEIRO, Luiz Gonzaga. Introdução à tecnologia têxtil. CETIQT/SENAI, 1984.

RIBUL, Miriam et al. Mechanical, chemical, biological: Moving towards closed-loop bio-based recycling in a circular economy of sustainable textiles. **Journal of Cleaner Production**, v. 326, p. 129325, 2021.

ROY CHOUDHURY, A. K. Environmental Impacts of the Textile Industry and Its Assessment Through Life Cycle Assessment. In: MUTHU, S. S.(Ed.). **Roadmap to Sustainable Textiles and Clothing: Environmental and Social Aspects of Textiles and Clothing Supply Chain**. Singapore: Springer, 2014. p. 1-39.

SACHS, I. **Caminhos para o desenvolvimento sustentável**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.

SAJN, Nikolina. **Environmental Impact of the Textile and Clothing Industry**. 2019. Disponível em: [http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2019/633143/EPRS_BRI\(2019\)633143_EN.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2019/633143/EPRS_BRI(2019)633143_EN.pdf). Acesso em: 20 out 2021.

SANDIN, Gustav; PETERS, Greg M. Environmental impact of textile reuse and recycling—A review. **Journal of Cleaner Production**, v. 184, p. 353-365, 2018.

SENAI – SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM INDUSTRIAL. **Tecnologia dos processos têxteis**. São Paulo: Senai-SP Editora, 116p., 2015.

SHIRVANIMOGHADDAM, Kamyar et al. Death by waste: Fashion and textile circular economy case. **Science of The Total Environment**, v. 718, p. 137317, 2020.

SLATER, K. **Environmental impact of textiles: Production, processes and protection**. Cambridge: CRC Press, 2003.

TOBLER-ROHR, M. I. **Handbook of sustainable textile production**. Cambridge: Woodhead, 2011.

TREPTOW, Doris. **Inventando Moda: Planejamento de Coleção**. 5ª edição. Editora: Cia. dos Livros. 2013.


WILSON, Matthew. When creative consumers go green: Understanding consumer upcycling. **Journal of Product & Brand Management**, v. 25, n. 4, p. 394-399, 2016.

ZANIN, Maria; MANCINI, Sandro Donnini. **Resíduos plásticos e reciclagem: aspectos gerais e tecnologia**. SciELO – EdUFSCar. 2004. 143p.

PARTE II

Tradição, estereótipos e ressignificação





Memória e ressignificação das artes femininas no interior do Estado de São Paulo: as produções artesanais têxteis contemporâneas na mesorregião de Piracicaba²

**LUIZA MATIAS DE ASSIS
JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE**

DOI 10.52050/9788579176395.c4

² O presente trabalho é parte de pesquisa desenvolvida mediante bolsa de iniciação científica concedida pelo CNPq (2022-2023), sob orientação da Prof^a Dr^a Joedy Bamonte.



Introdução

Desde os primórdios das atividades coletivas humanas, o ato de amarrar fibras, trançá-las, tingí-las esteve presente como meio utilitário, servindo às necessidades dos sujeitos que se adaptavam ao ambiente em seu entorno (BAMONTE, 2004, p. 105). Na confecção de sapatos, roupas, cobertas, bolsas e afins, a humanidade encontrou no têxtil um meio de sobrevivência e conforto, permitindo o desenvolvimento de novas sociedades. Essa habilidade - do manuseio de fibras naturais, feitas às vezes com ferramentas próprias - apesar de parecer muito comum à espécie humana (de forma quase espontânea), trata-se de um processo tecnológico, no qual os recursos são modificados pelo sujeito para criar novos objetos. Assim, ocorre o uso abundante da racionalidade para a sua execução, além é claro, da devida memória para a apropriação e disseminação das técnicas.

É através da memória que a perduração do têxtil foi possível. Esse processo se deu pela transmissão familiar, por gerações e de membros de comunidades formadas, tendo seus conhecimentos técnicos preservados de modo fundamentalmente social. É importante ressaltar que esses aspectos do legado têxtil, - de aprendizagem e de ensino - foram inseridos no universo feminino desde as primeiras culturas, quando foram estabelecidos os vínculos da mulher com o lar e com a família (MAGALHÃES, 1980). Dessa maneira, a produção artesanal passou a ser uma atividade habitual às mulheres enquanto “donas de casa” ou previamente a isso, quando se preparavam para tal função.

Antigamente, a valorização dos conhecimentos têxteis se dava justamente pela questão doméstica da mulher ao ser incumbida de conhecer técnica e ser habilidosa ao bordar, tecer, costurar ou trançar, produzir algo belo e útil à família. Nesse sentido, um exemplo comum é o preparo do enxoval de casamento ou nascimento, que se tornou uma tradição baseada nessa afirmação de valores femininos. As mulheres já em idade de casamento deveriam ter um acervo de produções artesanais, como um catálogo demonstrativo de sua feminilidade, além, claro, de aptidão na cozinha e na limpeza, elementos antes estruturais na vida doméstica.

A iniciação para a domesticidade foi, majoritariamente, o elemento condutor das criações têxteis até então, além de ser parte substancial da educação de mulheres, ocorrendo no ambiente no qual as mulheres atuavam como administradoras: o contexto do lar. As técnicas e saberes do artesanato têxtil eram ensinadas por mães e avós e deveriam ser passados adiante para as futuras filhas e netas, criando uma rede de aprendizado geracional e essencialmente feminina.

Nessa concepção, pode-se dizer, de maneira geral e breve, que o trabalho têxtil no contexto feminino apresenta duas faces: a individualidade e a coletividade. A individualidade está presente durante a produção de uma peça artesanal, que requer um momento introspectivo para alcançar a concentração e aptidão únicas a um sujeito, muitas vezes na intenção de não interromper o ritmo manual e o racional. Já a coletividade se insere nos meios sociais que o têxtil abrange, o que caracteriza sua existência tanto imaterial - no legado aprendido e ensinado - quanto material - onde perpassa corpos e épocas, reestruturando-se de modo significativo ao passo em que envolve ou é útil a alguém.

Para melhor contextualizar essa ideia, nos é necessária uma visão profunda acerca do mundo material que nos cerca. Esse pensamento no campo do têxtil, trazido por Stallybrass (2012), baseia-se na percepção de que uma peça é recebida por diferentes indivíduos durante sua existência útil, passa pelas mãos de uma ou mais pessoas na sua produção, podendo,

posteriormente, envolver muitos outros corpos com o passar do tempo. Dessa forma, o artesanato têxtil tem o potencial de carregar inúmeros valores temporais, em sua passagem por diversos períodos, além de abrigar a subjetividade de muitos sujeitos nesse processo e modificar a materialidade do têxtil conforme seu uso: “Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem” (STALLYBRASS, 2012, p. 11).

Inclusive sob o referido ponto de vista, o olhar direcionado a um produto artesanal, somado à experiência feminina, pode ir além da superficialidade. Ultrapassando a estética e a forma, devemos ver o que há por trás - ou melhor, quem está por trás. Em uma única peça pode haver muitas gerações de mulheres representadas. Por suas mãos, de aprendizes, instrutoras, artesãs, saberes foram eternizados. O manuseio de fibras permite essa profunda relação de legado, algo que é significativo e perdura através dos tempos.

Dentro da contemporaneidade, a produção artesanal têxtil ainda está fortemente interligada com o passado feminino e doméstico, o que pode acarretar um estranhamento ou indagações nas artesãs atuais. Isto extrapola delimitações impositivas feitas às mulheres, pois a sua atuação no que toca as manualidades é atemporal, longo. A escritora e historiadora de arte Rozsika Parker fez uma análise sobre o impacto do bordado nas relações femininas, mas esta pode ser aplicada a qualquer outra produção artesanal têxtil:

Por causa de sua história e associações, o bordado evoca e inculca a feminilidade na bordadeira. Mas também pode levar as mulheres a uma consciência das extraordinárias restrições da feminilidade, fornecendo às vezes um meio de negociá-las e, outras vezes, provocar o desejo de escapar. (PARKER, 1984, p. 11)

Nesse sentido, é válido acrescentar que a construção simbólica e poética do têxtil permitiu às diversas sociedades, uma representação visual de seus ideais. Seguindo padrões ou não, o artesanato têxtil usa de artifícios estéticos como desenhos bordados, estampas, coloração, formas de trançados e nós para transmitir uma mensagem de forma artística. Essa simbologia visual serviu a muitos contextos sociais, como uma ferramenta de poder político,

religioso ou cultural, nos quais uma peça poderia carregar os valores de toda uma comunidade ou linhagem familiar (BAMONTE, 2022, p.12).

No Brasil, tal percepção antropológica do têxtil se torna mais extensiva quando relacionada à preservação das muitas culturas que aqui se estabeleceram. Em seu processo de formação, o território nacional abrigou uma enorme diversidade dentre os povos originários, que se dividiam em diferentes comunidades (PAGLIARO, AZEVEDO, SANTOS, 2005, p. 16), além das muitas matrizes culturais que imigraram para cá (RIBEIRO, 1995). No contemporâneo brasileiro, essas matrizes se encontram mescladas, graças à convivência nesse espaço comum e às relações criadas entre as culturas. Assim, foram proporcionadas trocas de experiências, unificando e criando significados dentro do contexto atual.

Dentre as maneiras de preservação dos aspectos artísticos dessas culturas, o artesanato têxtil fez parte de uma formação patrimonial, que pode ser considerada tanto na produção em si – materialidade –, quanto nos saberes preservados – imaterialidade. Novamente, esses feitos de trabalho manual e de compartilhamento e conservação do conhecimento artesanal podem ser atribuídos às mulheres. As artesãs foram as possuidoras dos saberes e das técnicas têxteis através dos séculos, permitindo a passagem dessa prática até a atualidade.

O Têxtil Artesanal na Mesorregião de Piracicaba

Nesse sentido, é importante que se tenha um aprofundamento a respeito dos caminhos percorridos pelos saberes mencionados e saber o quanto tal conhecimento é relevante dentro da formação histórica e cultural brasileira. Cada variedade técnica e cultural abrangida pelo têxtil em território nacional traz características visuais específicas de uma determinada produção artesanal, além de mesclas que geram uma produção particular. Desde a arte plumária dos povos originários (FONSECA, 2021, p. 17), passando pelo bordado

português (RESTIVO, 2022, p. 18) e a estamparia africana (MARTINS, 2014), as técnicas têxteis inseridas no Brasil formam um relevante campo de produção, ainda a ser muito estudado, que perpassa diferentes instâncias, sejam elas autorais ou estereotipadas.

A fim de explorar um pouco mais o contexto de legado feminino e multicultural, adentraremos na produção têxtil do interior do Estado de São Paulo, mais especificamente na mesorregião de Piracicaba, composta por 22 municípios. Como parte cultura caipira paulista, é caracterizada por sua simplicidade e relação com o espaço rural e a natureza. Um exemplo disso é o próprio rio Piracicaba, que dá nome à cidade, a poemas, músicas, desenhos e pinturas, tornando-se parte essencial da identidade da população, que se autodenomina “caipiracabanos”, tamanha a afetividade e a conexão com suas raízes.

A composição cultural da região, assim como em muitos lugares dentro do país, é densa e ampla. A formação de Piracicaba começou como “boca de sertão”, sendo, inicialmente, um local estratégico para a rota do ouro de Cuiabá. Nesse processo de habitação já haviam comunidades de indígenas paiguás instaladas nas terras, mas que foram expulsos e capturados posteriormente com a chegada do povoador-diretor português Antônio Corrêa Barbosa e sua família. Além disso, a região contava com uma população de africanos escravizados e imigrantes em busca de trabalho nas fazendas (NETTO, 2000, p. 31), em especial os italianos, que constituem grande parte da demografia local.

Assim, os processos têxteis que se desenvolveram na região carregam uma variedade cultural extensa, tornando-se mais profunda em valores sociais estabelecidos e até hoje preservados nas produções artesanais. Da mesma maneira que abordada previamente, são essencialmente as mulheres os sujeitos de ação por trás desse processo. Foram as residentes e participantes da formação da região de Piracicaba que conservaram os conhecimentos de suas antepassadas e deram continuidade ao trabalho manual característicos dessas culturas.

Esse viés educacional espontâneo, de apropriar-se dos conhecimentos e ensiná-los para as futuras gerações, permitiu que a cultura caipira fosse prolongada e manifesta artisticamente pelo têxtil, mesmo que de modo não consciente. Esse trabalho se baseia em manusear as fibras para dar materialidade a ideia inicial, um processo lógico, mas não essencialmente imaginativo.

Grande parte dessas produções artesanais, feitas de modo espontâneo, voltam-se para o ambiente doméstico. São mantas, tapetes, cortinas, almofadas e demais elementos que fazem parte da composição de uma casa além do seu estrutural. Pensando na agregação estética e no conforto proporcionado por esses componentes, a casa deixa de ser um espaço nulo, apenas um recurso para a sobrevivência humana, e passa a ser um lar, um local afetivo e de significados.

Sob essa perspectiva, a cultura interiorana paulista tem sustento na simplicidade dos ambientes domésticos, muitas vezes participante do imaginário rural construído por trabalhadores e donas de casa. Ao abrigar o artesanato como forma de complementar o ambiente, é inserida a intencionalidade feminina que conduziu o trabalho manual, executado justamente para a formulação de um lar. Essa concepção pode nos acarretar uma percepção mais sensível acerca do têxtil que nos envolve, ao notar que ele fora planejado e realizado para uma função dentro da casa, seja pelo próprio residente ou por alguém externo, e está presente em parte de nossas atividades cotidianas, das mais banais e corriqueiras às mais íntimas e subjetivas.

A Festa do Divino

Para um melhor aprofundamento acerca do simbolismo do têxtil na região piracicabana, trazemos como exemplo a Festa do Divino, como uma apropriação de significados locais materializados em elementos visuais. Essa festividade, já em sua 197ª edição, é proveniente da tradição portuguesa e é essencialmente cristã. O evento conta com rituais e teatralidades durante sua execução, nas quais o têxtil faz parte de fantasias e objetos simbólicos (figura

1). O encontro das bandeiras, momento em que os devotos vão pedir por saúde e cura das doenças, ocorre sobre o rio Piracicaba e é um demonstrativo de simbologias por meio de vestimentas, o que pode ser visto no encontro de barcos dos “irmãos do Divino ou de Rio-Acima vestidos com roupa azul e detalhes em branco” e os “irmãos do Pouso ou do Rio-Abaixo, tudo em vermelho sobre branco” (Prefeitura do Município de Piracicaba, 1997).

Podemos verificar exemplos de tais vestimentas na figura 1, tendo em vista a necessidade de fornecer um recurso visual, entretanto, há o empecilho de não se encontrar registros em cores. Para tentar suprir tal falta, trazemos, na figura 2, a obra do pintor piracicabano Joaquim Miguel Dutra (1864-1930), apresentada a fim de servir como uma base para a análise simbólica da Festa do Divino. Na imagem, é possível ver os barcos levando os devotos, pintados de azul, vermelho e branco, enquanto um grande grupo de pessoas se encontra nas margens do rio Piracicaba.

Figura 1 - Registro da Festa do Divino em Piracicaba-SP, s.d.



Fonte: Instituto Histórico Geográfico de Piracicaba.

Figura 2 - Joaquim de Miguel Dutra. Festa do Divino, óleo sobre tela, 1914.



Fonte: Itaú Cultural.

Indústria e artesanias

Ao adentrar a investigação sobre o têxtil e suas relações com as mulheres da mesorregião de Piracicaba, encontra-se também um importante dado sobre as atividades fabris locais. Nas grandes fábricas voltadas para o setor têxtil da região – a fábrica de tecidos Boyes, em Piracicaba (JUNQUEIRA, 2021), a tecelagem Matarazzo, em Rio Claro (HUMMEL, MENDES, 2005), e a companhia de chapéus Prada, em Limeira – o corpo operário era majoritariamente feminino (figura 3), tornando as mulheres agentes ativos do processo de industrialização dos municípios. Apesar de ser um passo relevante para a construção da independência feminina, assumindo uma posição além do zelo pelo ambiente doméstico e pela família, as mulheres ainda estavam constantemente sujeitas a situações de desrespeito, como assédio e salários mais baixos.

Figura 3 - Funcionárias da Companhia Prada, em Limeira-SP.



Fonte: Sistema Integrado de Acervos Limeirenses.

Já em um contexto artesanal, baseado nas relações de legado do têxtil antes mencionadas, é preciso abordar a sua perduração e seu resgate na contemporaneidade. Nos resultados obtidos durante a pesquisa realizada na região abordada, entre 2022 e 2023, foi possível mapear algumas produtoras locais e suas técnicas artesanais (figura 4). O objetivo principal da busca era compreender as relações que o artesanato têxtil pode criar entre as mulheres e a região, adentrando os aspectos econômicos, ambientais e sociais. Ao todo, foram entrevistadas dez artesãs em viagem a campo, a fim de ouvir seus relatos sobre as suas produções particulares e registrar seus trabalhos, na intenção de formar um catálogo sobre estudos têxteis.

Figura 4 - Mapa das artesãs e técnicas têxteis na região de Piracicaba-SP.



Fonte: Elaboração própria.

Nas entrevistas, foi possível notar nas práticas artesanais, um contraste entre as mulheres mais idosas e as mais jovens, o que leva o têxtil a assumir características distintas de comércio. Nas primeiras, notou-se uma dinâmica mais informal, com as vendas feitas no bairro. Nas segundas, identificou-se o predomínio da venda virtual, nas redes sociais, incluindo-se a identidade visual. Entre ambas, há a presença de técnicas em comum para a criação de peças, mas com finalidades e uso de estéticas diferentes.

Além disso, a classificação etária das artesãs tem uma forte relação com a forma como adquiriram os saberes técnicos do têxtil. Enquanto grande parte das artesãs de maior idade aprenderam de modo tradicional, no meio familiar, as artesãs mais jovens foram em busca desses conhecimentos por conta própria, por meio de cursos *online*. Tal fenômeno se deu, segundo as entrevistadas, pela vontade de aprender a produzir mais artisticamente e ter um trabalho mais flexível, com maior tempo em casa.

Artesanato e arte têxtil

Para tornar o estudo mais completo, houve também uma classificação das artesãs dentro das categorias de artesanato utilitário e decorativo, observando-se aproximações gradativas da arte têxtil (tabela 1). Essa categorização se faz necessária quando notamos o porquê e como uma peça foi produzida, características que se apresentam distintamente durante os estudos de casos. O artesanato têxtil, como supradito, é produzido de maneira espontânea, surgido de uma ideia inicial que muitas vezes se dá por um viés utilitário (e/ou cópia). Já a arte têxtil, surge de um processo consciente, requer um planejamento prévio, uma busca de referências visuais e simbólicas (em um processo mais, ou menos, autoral) e atende a uma necessidade poética durante sua produção.

O material ao qual tivemos acesso durante a pesquisa não possibilita que seja confirmada uma produção de arte têxtil, mas sim que seja considerada uma proximidade com a mesma. Dessa forma, foi elaborada uma tabela que estabelece as diferenças entre os trabalhos encontrados, observando-se a identificação com o artesanato utilitário, reprodutivo e decorativo e a aproximação da arte têxtil, mediante a busca de uma poética, de um trabalho autoral.

Tabela 1 - Classificação das artesãs da região de Piracicaba-SP.

Identificação com o artesanato têxtil	Aproximação da arte têxtil
Andréia Caires	Aline Cruz
Cristina Oliveira	Andreza Zacabi
Isaura	Cintia MiyaO
Ludmilla Guerrero	Jacqueline Ferraz
Roseli Bento	Susy Quessada

Fonte: Elaboração própria.

É importante ressaltar que, apesar de poder abrigar a poética, o têxtil não se encontra num lugar de prestígio, como outras práticas artísticas (LIMA, MELECH, 2022 p. 40). Por ser constantemente interligado ao feminino e ao doméstico, o artesanato têxtil ficou restrito ao utilitarismo. Assim, foi considerado uma prática menor de arte, visto como um labor apenas.

As artesãs atuais buscam esse reconhecimento do artesanato têxtil como prática artística válida por meio de suas produções subjetivas, levando o fazer artesanal a lugares além do comércio e do doméstico. Nas entrevistas, algumas artesãs também afirmaram o desejo de não produzir peças com “cara de vovó”, referindo-se a uma ideia mais tradicional do artesanato têxtil, como prática feminina desatualizada. Apesar deste comentário parecer contraditório em relação ao conceito de preservação dos saberes mencionados – base principiadora da pesquisa – o real significado, na verdade, é que elas buscam uma valorização adequada de seus trabalhos, um reconhecimento maior do que a visão de utilitário recebida pelo artesanato têxtil.

Para contribuir com estudos acerca do têxtil no território nacional, inserindo-se no nicho paulista, cujo o material ainda é bem escasso em informações, a formulação de um pequeno catálogo pareceu necessário para criar um recurso visual. Esse feito foi possível por meio dos registros fotográficos das pesquisas em campo e de imagens cedidas pelas próprias entrevistadas.

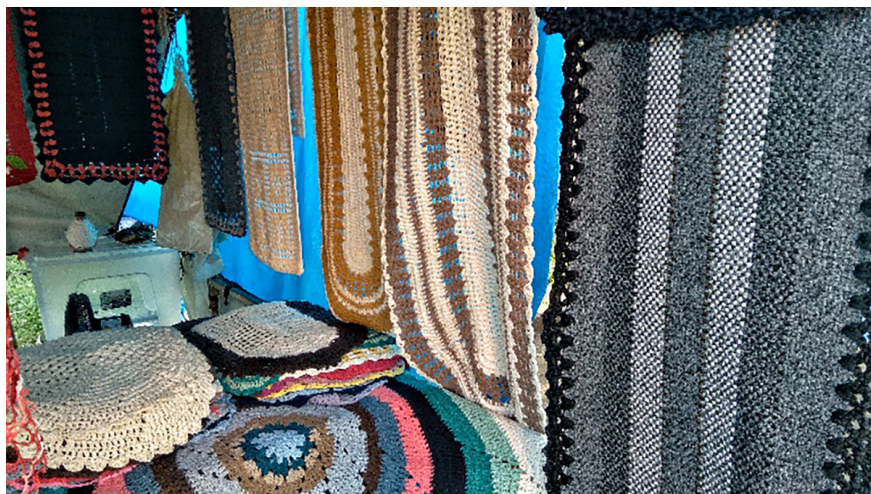
Utilitários e decorativos: entre a reprodução e possibilidades autorais

Crochê

Entre as artesãs, as técnicas têxteis são diferenciadas, mas a finalidade de seus trabalhos, em primeira instância, é similar. Tratam-se de tapetes, toalhas, roupas e acessórios para bebês, bonecas e afins. Em Piracicaba, as artesãs Cristina Oliveira, que trabalha com tapetes de crochê (figura 5), e Isaura, que trabalha com costura criativa, principalmente bonecas de pano (figura 6), são autodidatas e participantes da Feira da Rua do Porto, evento semanal

voltado para o comércio artesanal à beira do rio, promovido pela secretaria de turismo da cidade.

Figura 5 - Cristina Oliveira. Artesanato têxtil, tricô, 2023. Piracicaba-SP.



Fonte: Luiza Assis.

Em Limeira, a artesã Andreza Zacabi trabalha de inúmeras formas com o crochê, produz bolsas, cachepôs, amigurumis e demais (figura 11). Em seu próprio ateliê, além de atender às encomendas feitas virtualmente, oferece cursos e oficinas de técnicas de crochê, onde o público é majoritariamente feminino. As artesãs, nas conversas proporcionadas, afirmam ainda que suas peças não são facilmente comercializadas em feiras, por não terem um papel utilitário e pela ideia de “luxo” na compra de um artigo.

Figura 6 - Andreza Zacabi. Artesanato têxtil, crochê, aprox. 20 x 18 cm, 2023. Limeira-SP.



Fonte: Luiza Assis.

Por fim, Jacqueline Ferraz, de Piracicaba, tem 35 anos e trabalha com crochê, mas usufrui do bordado também, já que aprendeu o ponto cruz com familiares aos dez anos de idade. Já os saberes do bordado livre e o crochê foram apropriados mais recentemente, de maneira autodidata. Aplica essas técnicas dentro da moda, criando acessórios (figura 14) e modificando roupas, fazendo parte do movimento *upcycling*³. Tem seu trabalho divulgado e comercializado nas das redes sociais, seguindo e desenvolvendo tendências contemporâneas.

3 Proposta de reutilização de criativa, a partir de peças usadas ou resíduos em geral.

Figura 7 - Jacqueline Ferraz. Artesanato têxtil, crochê, aprox. 40 x 35 cm, 2023. Piracicaba-SP



Fonte: Jacqueline Ferraz.

Costura

Em Limeira, temos as artesãs Andréia Caires e Ludmilla Guerrero, que trabalham com o artesanato em feltro (figuras 7 e 8). Enquanto Andréia comercializa suas peças em uma loja de artesanato no *shopping* da cidade, Ludmilla trabalha com encomendas via *internet*, passando a maior parte de seu tempo no próprio ateliê.

Figura 8 - Isaura. Artesanato têxtil, costura criativa, 2023. Piracicaba-SP.



Fonte: Luiza Assis.

Figura 9 - Andréia Caires. Artesanato têxtil, artesanato em feltro, aprox. 35 cm, 2023. Limeira-SP.



Fonte: Luiza Assis.

Figura 10 -: Ludmilla Guerrero. Artesanato têxtil, artesanato em feltro, aprox. 25 x 15 cm, 2023. Limeira-SP.



Fonte: Luiza Assis.

Cintia Miya, também de Piracicaba, produz através da costura criativa, fazendo bolsas, estojos e necessários (figura 10) com as estampas de sua escolha. Possui uma loja no centro da cidade, onde comercializa com demais artesãos locais.

Figura 11 - Cintia MiyaO. Artesanato têxtil, costura criativa, aprox. 12 x 20 cm, 2023. Piracicaba-SP.



Fonte: Luiza Assis.

Bordado

A artesã Aline Cruz, de Piracicaba, trabalha com o bordado livre (figura 9) e aplica seus interesses próprios – músicas, filmes e literatura – nas peças produzidas, comercializando-as via *online*, além das encomendas externas.

Figura 12 - Aline Cruz. Artesanato têxtil, bordado, aprox. 17 cm, 2023. Piracicaba-SP.



Fonte: Luiza Assis.

Roseli Bento, do município de Santa Gertrudes, é uma artesã de sessenta anos que trabalha majoritariamente com tricô, em sapatos e roupas para bebês, e bordado em panos de prato (figura 12). Ela aprendeu a bordar quando nova com a mãe, aplicando seus conhecimentos desde cedo. Após o falecimento da mãe, que seguia produzindo artesanalmente até seus últimos dias, Roseli decidiu dar continuidade a seu trabalho, assumindo seus antigos clientes e mantendo o bordado como um negócio familiar. Além disso, foi uma das iniciadoras da feira de artesanato de Santa Gertrudes, visando a necessidade de unir as artesãs locais e ter um espaço de venda com maior proximidade do público, recorrendo ao apoio da prefeitura para esse feito.

Figura 13 - Roseli Bento. Artesanato têxtil, bordado, 2023. Santa Gertrudes-SP.



Fonte: Roseli Bento.

Macramê

Susy Quessada, de Limeira, tem 34 anos e trabalha com o macramê (figura 13). O interesse surgiu durante a pandemia, onde buscou cursos online a respeito da técnica. Com isso, começou a produzir peças para sua própria casa e, posteriormente, mediante apoio de amigas, passou a divulgar sua produção virtualmente por meio das redes sociais. Afirmar que ganhou confiança aos poucos, passou a assumir encomendas e a anunciar mais criações próprias, o que a levou a sair do antigo emprego para produzir em sua residência. As plataformas digitais constituem o maior meio de divulgação do trabalho da artesã e seu público é formado por pessoas da região, principalmente. Apesar de afirmar não ter um salário regular, Quessada consegue se manter somente com a venda de sua produção, atualmente.

Figura 14 - Susy Quessada. Artesanato têxtil, macramê, 94 x 70 cm, 2023. Limeira-SP.



Fonte: Susy Quessada.

Do tradicional ao contemporâneo

Roseli Bento, Susy Quessada e Jacqueline Ferraz podem ser mencionadas, de maneira mais específica, a partir do resgate do têxtil como legado, de seu resgate e uma busca por ressignificação na contemporaneidade. Essa elaboração é possibilitada quando conhecemos um pouco além dos aspectos visuais de seus trabalhos, aprendendo sobre suas vivências e experiências com o têxtil, através dos relatos fornecidos pelas próprias artesãs.

A escolha de unir essas três artesãs em uma análise vai além da questão local (cada uma representa um município da mesorregião: Santa Gertrudes, Limeira e Piracicaba), pois considerando o método de aquisição dos conhecimentos têxteis, é possível afirmar que as três artesãs formam uma linha do tradicional ao contemporâneo. Roseli Bento, que aprendeu o bordado com sua mãe, passou pelo método tradicional, já Susy Quessada utilizou métodos contemporâneos em seu aprendizado, ao buscar por conta própria

curso de macramê na *internet*, e Jacqueline Ferraz utilizou dos saberes passados por familiares e dos que posteriormente aprendeu por vontade, usando recursos virtuais.

Além dos aspectos mencionados, a inserção das três artesãs no mercado de trabalho também denota formas que oscilam entre contextos tradicional e contemporâneo. Enquanto Roseli assumiu o bordado como negócio familiar, para dar continuidade ao trabalho de sua mãe, Susy encontrou no macramê uma nova possibilidade que oportunizou a saída de seu antigo emprego para produzir artesanalmente e Jacqueline, usou dos conhecimentos prévios do ponto cruz e dos que adquiriu posteriormente no crochê e no bordado livre, para adentrar o mundo da moda artesanal.

Considerações Finais

As artistas têxteis demonstram uma maior diversidade em seus trabalhos, tendo em vista a subjetividade de cada uma inserida na produção manual. Esta subjetividade pode garantir, em maior ou menor grau, o caráter autoral nos trabalhos, permitindo que busquem uma poética própria. Para um maior acompanhamento dessas características seria necessária uma proximidade maior da produção das artesãs, por um maior período.

Essa relação aqui criada não é realizada na finalidade de definir qual o melhor método ou o que tem mais valor, mas sim de explorar o conceito de legado e resgate que o artesanato têxtil pode ter na região. Ao passo que saberes antigos são trazidos para a atualidade, novas formas de conhecimento surgem para que as práticas artesanais não desapareçam. O artesanato têxtil tem sua continuidade garantida nas muitas artesãs que produzem e que ensinam, e assim se eternizam em seus trabalhos.

Finalmente, o reconhecimento das práticas artesanais têxteis deve acontecer tanto nos campos artísticos, como prática poética e estética válida, quanto nos sociológicos, como um processo cultural de essência feminina

contínuo. Aprofundar-se nessa arte implica também se aprofundar nas vivências das mulheres e enxergá-las como potenciais produtoras de significados ao longo da história da humanidade. Nessa perspectiva, através do têxtil pode-se encontrar uma história da arte muito diferente da tradicional, produzida e preservada por mulheres, numa rede de vivências e trocas que significam ainda mais seus trabalhos.

Referências

BAMONTE (org.). **Poéticas têxteis nas artes visuais**: pesquisas no Brasil e em Portugal. Bauru: Canal6, 2022.

BAMONTE, Joedy Luciana B. M. **Legado – gestações da arte contemporânea**: leituras de imagens e contextualizações do feminino na cultura e na criação plástica. – São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2004.

FONSECA, Sylvia Maria da. **De prenda à resistência**: A tradição cultural da arte têxtil como práxis transformadora no Brasil e no México. Dissertação (doutorado em Ciências Sociais). Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília. Brasília, 2021.

HUMMEL, Carla Patrícia; MENDES, Auro Aparecido. “Brownfields” e atores sociais no município de Rio Claro (SP - Brasil): Memórias e revitalizações. **Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina**, Universidade de São Paulo, 2005.

JUNQUEIRA, Fabiana R. de A., Caipiras, uni-vos! Uma breve história da classe operária em Piracicaba no século XX. Curitiba: Editora CRV, 2021.

KOK, Glória Porto. **Sertão Itinerante**: Expedições da Capitania de São Paulo no Século XVIII: 56. São Paulo: Editora Hucitec, 2005.

MAGALHÃES, Teresa Ancona Lopez de. O papel da mulher na sociedade. **Revista da Faculdade de Direito**, Universidade de São Paulo, v. 75, p. 123-134, 1980.

MARTINS, Edna. **Linguagem visual e panos africanos**: Uma abordagem gráfica a partir de estampas. Dissertação (mestrado em Design). Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, UNESP. Bauru, 2014.

NETTO, Elias Cecílio. **Memorial de Piracicaba**: século XX. Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba; Jornal de Piracicaba; UNIMEP. Piracicaba, 2000.


PAGLIARO, Heloísa; AZEVEDO, Marta Maria; SANTOS, Ricardo Ventura. **Demografia dos povos indígenas no Brasil**. Editora Fiocruz, 2005.

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch**: Embroidery and the Making of the Feminine. Londres: Bloomsbury, 2019.

Prefeitura do Município de Piracicaba. Festa do Divino em Piracicaba. Centro de Comunicação Social, Secretaria do Turismo. Piracicaba, 1997.

RESTIVO, Maria Manuela. **Arte popular e artesanato em Portugal**: atores, redes e narrativas. Dissertação (doutorado em História da Arte). Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Porto, 2022.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: A evolução e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.



O bordado livre como linguagem narrativa da memória afetiva⁴

ALEX FABIANO DE CARVALHO MORAIS
ELIANE PATRÍCIA GRANDINI SERRANO

DOI 10.52050/9788579176395.c5

⁴ Conteúdo parcial de pesquisa apresentada como trabalho de conclusão de curso para obtenção de graduação em Artes Visuais – licenciatura, na Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicações e Design, da Universidade Estadual Paulista – UNESP, em 2023, sob orientação da Prof^a Dr^a Eliane Patrícia Grandini Serrano.



Introdução

Segundo pesquisa realizada em 2011 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o bordado é a prática artesanal mais presente no país, praticada em 75,4% dos municípios brasileiros. No entanto, poucos estudos tratam da relevância que o bordado assume no Brasil, em particular no nordeste brasileiro, onde o bordado não se trata apenas de uma técnica, mas da representação da identidade de um povo.

Além disso, por ser uma prática própria do ambiente doméstico, seu caráter afetivo é bastante presente. Muitas vezes podemos associá-lo a nossa família, a nossa mãe, tia ou avó, remetendo-nos às memórias de infância e ao que conhecemos como lar, como podemos ver na obra do grupo Matizes Dumont, trazida abaixo:

Figura 1 - Ciranda de meninos. Coletivo Matizes Dumont.
bordado sobre tecido.30x45cm. 2012.



Fonte: <https://www.matizesdumont.com/collections/gravuras-certificadas/products/colecao-brincadeiras-e-criancas-quadro-fine-art-obra-encantamentos>. Acesso em: 25 de maio de 2023

Segundo o dicionário da língua portuguesa, bordado é o “trabalho feito à mão ou à máquina sobre tecido ou tela, com fios de linha, lã, seda, prata, ouro, etc”. Para mim, bordar não é apenas o trabalho de criar figuras sobre tecidos, atravessando o suporte com o auxílio da agulha, marcando-o com o intermédio de linhas. Bordar é mais do que técnica, está além do “fazer”. O bordado escreve uma história através do tempo e atravessa o tecido com sentimentos, memórias e afeto.

O bordado é uma prática que tem em sua essência a preservação da memória, sendo essa uma técnica que atravessa gerações, muitas vezes passada através da oralidade, de mãe para filho, tradicionalmente dentro do universo feminino e do ambiente familiar, preservando-se sua tradição popular.

A prática está associada às classes mais pobres da população, já que em muitos lugares o bordado aparece como um importante meio de subsistência, como por exemplo na cidade de Passira, no interior pernambucano, onde o bordado é tido como um ofício que movimenta a cidade economicamente.

Dentro do contexto artístico, inúmeros artistas, homens e mulheres, abordam e exploram, dentro da linguagem têxtil, questões ligadas ao seu

mundo interior e às suas lembranças, podendo incidir em obras de cunho político ou sentimental.

Contexto Histórico e a Relação do Bordado com o Feminino

Há poucas pesquisas sobre as origens do bordado no Brasil. Muitas vezes, seu surgimento é creditado à colonização europeia ocorrida em território brasileiro a partir do século XV. No entanto, é possível encontrar muitos trabalhos de bordado anteriores à colonização. Segundo QUEIROZ (2011), essa é uma questão ideológica vinculada à supervalorização das influências europeias e apagamento de nosso passado indígena.

A redução do tecido ou do bordado à introdução na colonização é incorreto e indolente, e se configura uma questão ideológica de sistematizar uma hierarquia cronológica em que as técnicas vindas da Europa são hipervalorizadas ou as técnicas indígenas invisibilizadas [...] A literatura sobre artesanato e cultura material por vezes coloca sua introdução nas Américas como parte da colonização, como reflexo da ideologia que permeia os trabalhos históricos, mas que a busca de fontes nos faz encontrar trabalhos de bordados anteriores a colonização. (QUEIROZ, 2011, p.7)

Por milhares de anos antes da colonização europeia, os povos pré-colombianos utilizaram e produziram artes têxteis, incluindo bordado. Na figura abaixo (figura 2) podemos ver o fragmento de uma manta produzida pela cultura Paracas, no Peru, aproximadamente entre os séculos III a II a.C.

Figura 2 - Embroidered Mantle Fragment . povos peruanos da região de Paracas. Bordado sobre manto. 10,16x10,8 cm. séc.2° a 3°a.c



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/307855>. Acesso em: 25 de maio de 2023

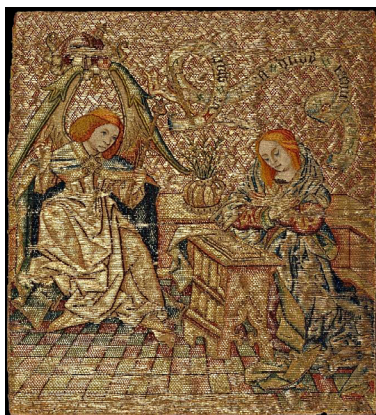
Segundo QUEIROZ (2011), essas técnicas dos povos pré-colombianos, que eram bastante complexas, foram ensinadas aos colonizadores, posteriormente influenciando no bordado e nas artes têxteis que passaram a ser produzidas no Brasil.

Na América latina os tecidos pré-colombianos têm uma riqueza de pontos e de texturas que faz com que a Arte têxtil indígena, inclusive a renda e o bordado, seja um campo vastíssimo de produção da materialidade, que certamente teve uma influência decisiva da produção da renda e do bordado particular no nordeste do Brasil (QUEIROZ, 2011, p.6)

Na história ocidental recente, o bordado aparece muitas vezes como uma prática feminina, que acompanha a história das mulheres. (BAHIA, 2002). Ainda que os dados sobre seu surgimento sejam poucos, é certo que por muito tempo o bordado esteve restrito ao ambiente familiar, sendo feito em grande parte por mulheres e crianças.

Na figura abaixo (figura 3), temos um bordado de meados do século XV que representa uma cena bíblica, a Anunciação. Originalmente, fazia parte de uma vestimenta sacerdotal. Foi produzido na Holanda, por artista desconhecido, com seda e fios metálicos sobre linho.

Figura 3 - bordado com a anunciação. Autoria desconhecido.
Bordado sobre tecido. 21x19,1 cm. Séc.15.



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/466182>. Acesso em: 25 de maio de 2023

Ao longo dos anos, as artes têxteis foram perdendo seu valor, fator que contribuiu para sua “feminilização”. Segundo SIMIONI (2007), a feminilização dos meios têxteis, incluindo o bordado, não deve ser naturalizada, uma vez que tem origem na sociedade capitalista que se configurou no século XIX e reduziu as práticas têxteis a um trabalho mecânico:

A feminilização dos meios têxteis, bem como a associação do gênero às atividades menos intelectualizadas dentro do campo artístico (como artesanato, por exemplo), não devem ser naturalizados. Sua gênese encontra-se no modo como a sociedade capitalista do século XIX foi, por meio de práticas diversas, sucessivamente destituindo o trabalho no ramo têxtil de sua condição de criação, reduzindo-o a uma tarefa mecânica, a um labor (SIMIONI, 2007, p.95)

Destituídos de seu caráter criativo, essas práticas foram consideradas “apropriadas” para mulheres. Gêneros outrora valorizados, como a tapeçaria e o bordado, passaram a comportar duas cargas simbólicas negativas: a do trabalho feminino, inferior, e a do trabalho manual, desqualificado e pouco intelectualizado.

Assim, por muito tempo, bordar era uma forma de ocupar a mente “ociosa” das mulheres, para que mantivessem sua virtude intacta. Era comum que as mulheres bordassem seus enxovais reclusas, sempre sob vigilância da família, aguardando o momento do matrimônio.

Associado até ao século XX às “artes menores” ou “artes aplicadas”, o têxtil configura-se como espaço de ambiguidades que, na tradição artística ocidental, entrecruza questões culturais, estéticas, de gênero, sociais, já que sobre si recai uma representação das atividades manuais como formas de diminuir a importância do trabalho feminino (remetida para um espaço da domesticidade). (PEREIRA, 2016, p. 45.)

Figura 4 - The Needlewoman. Diego Velázquez . óleo sobre tela. 74x60 cm. 1640/1650.



Fonte: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.88.html>. Acesso em: 25 de maio de 2023

Em meados do século XX temos uma quebra nessa configuração. Com a inserção das mulheres no mercado de trabalho se originam um grande

número de oficinas de práticas de tradição doméstica das quais faziam parte tanto homens quanto mulheres (BAHIA, 2002). Mas mesmo que o bordado tenha se expandido, sendo praticado por uma variedade cada vez maior de pessoas, ainda se mantém a crença do bordado como uma prática de mulheres, uma vez que são exigidos dos bordadores e bordadeiras características tidas como “femininas”, como a paciência e a delicadeza.

Já no campo da educação formal brasileira existia o ensino de trabalhos manuais. Tanto a prática do bordado como outras manualidades do universo feminino, eram presentes nas escolas. Até antes da LDB de 1996, era ministrada para as meninas uma disciplina chamada Educação Doméstica, ou Trabalhos Manuais (bordados, por exemplo), “preparando-as, assim, para o casamento, a maternidade, o cuidado com a família.” (SILVEIRA, 2013. p. 55). Esse fato histórico revela o espaço ao qual as práticas têxteis eram colocadas, tidas exclusivamente como um ofício doméstico.

O bordado artesanal é comumente feito sobre tecido, mas podem ser empregados outros suportes, tais como folhas, papéis e até mesmo a pele humana. Vemos isso na obra “marca registrada” de 1975 da artista Letícia Parente, que borda em sua própria pele a frase “Made in Brasil”. Nessa obra a artista rompe com o arquétipo de delicadeza atribuído ao bordado e deixa claro um exemplo de suporte que rompe com o tradicional.

Figura 5 - Marca Registrada. Letícia Parente. frame do vídeo performance. 1975.



Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa216185/leticia-parente>. Acesso em: 25 mai 2023.

Assim, através dessa breve contextualização histórica, vemos que ao longo do tempo o bordado foi em algumas vezes mantido apenas como técnica ou ofício, valorizando-se sua função decorativa, enquanto em outras preservou-se sua tradição popular e sua ligação com a memória e com a oralidade. Em outras ainda, serviu como um relevante meio de expressão artística.

O Bordado Enquanto Ofício: a cidade de Passira

Para trazer este recorte do bordado enquanto ofício, será trazido o exemplo da cidade de Passira-PE, a “Terra do bordado manual”. Muitas cidades espalhadas pelo Brasil cunham o título de referência em bordado, mas o que torna Passira um diferencial entre as outras é a forma como esta cidade trabalha em prol da manutenção do conhecimento das técnicas ancestrais. Da prática do bordado manual, desde o risco do tecido com a técnica do anil em flor, até a produção dos pontos, buscando a junção do contemporâneo ao ancestral.

A trajetória dessa cidade na manutenção da cultura memorial de seu povo através do bordado é fascinante, e digna de ser referenciada sempre que possível em pesquisas acadêmicas que se relacionem com memória, história, cultura e arte. Assim, essa foi a principal motivação por trás da escolha desta cidade, dentre outras que têm o bordado como base de sua economia local.

Figura 6 - Praça da Matriz de Passira - PE, Brasil. (2015)



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/heldersantana/26857221369>. Acesso em: 25 mai 2023.

Passira é uma cidade do agreste pernambucano que se destaca pela produção artesanal do bordado e que tem essa tradição sendo transmitida de geração a geração, perpetuando a técnica como uma tradição cultural da região. Segundo (AMORIM, s.d, p.1) “Dos poucos mais de trinta mil habitantes do município, pelo menos seis mil dedicam-se à arte de bordar, que hoje representa uma das maiores atividades econômicas da cidade.”

Na imagem acima (figura 11), podemos ver uma escultura dedicada ao ofício, localizada na praça matriz da cidade. O poeta popular Thiago Ramos da Silva também ilustra bem a tradição através dos versos:

As bordadeiras de Passira
Fazem os trabalhos caprichados
Com produtos garantidos
Bonitos e qualificados
Passira tem outra vida
Está muito conhecida
Como a terra dos bordados.
(Tiago Ramos da Silva, 1992)

No Brasil, particularmente no Nordeste, as atividades manuais passaram a fazer parte da rotina de vida das pessoas. Segundo RIOS (1962) o artesanato tem uma importante função social e econômica no Nordeste, porque assegura o emprego, sem grandes investimentos, já que a transmissão do ofício acontece pela apreensão do saber na unidade familiar. De forma geral, o artesanato absorve muita mão de obra, gerando uma melhoria na renda, sobretudo nos estratos inferiores da sociedade (BORGES, 2011).

O processo produtivo artesanal é visto estrategicamente como complementação de renda, como uma nova forma de trabalho, cuja formação se dá a custo baixo e a curto prazo. (SILVA, 1995, p.29)

Assim como em outros lugares, em Passira o bordado é comumente feito por mulheres, e muitas vezes dentro do núcleo familiar, desde a

aquisição da matéria prima até a comercialização do produto. Na figura abaixo vemos uma bordadeira passando o risco para o tecido, uma das etapas da produção, também descrita por SILVA (1995):

O bordado como atividade predominantemente feminina, conta com a força de trabalho da família e dentro dessa estrutura se organiza a produção, desde a aquisição da matéria-prima, o tecido, ao corte da peça baseado em medida padrão, à escolha do desenho ou motivo, o repasse do risco ou desenho sobre o tecido, a definição das cores, o bordado, os acabamentos, isto é, arremates e costuras, além de lavar, engomar, ensacar e comercializar. (SILVA, 1995, p.13)

Figura 7 - D. Lúcia passando o risco para o tecido, s.d.



Fonte: <http://mulheresquetecempe.com.br/arte/bordado/>. Acesso em: 25 mai 2023.

O risco é passado para o tecido através da técnica *anil em flor*, que consiste em colocar sobre o desenho um papel vegetal, que será perfurado com um alfinete, seguindo os traços do desenho. Após esse processo, o papel vegetal perfurado é colocado sobre o tecido. Em seguida, uma esponja embebida numa mistura de anil e querosene é esfregada sobre o papel, de forma que o anil passa pelas perfurações, riscando assim o desenho. Essas etapas são também descritas por SILVA (1995):

O papel vegetal é perfurado com alfinete no local do desenho e colocado sobre o tecido - linho, percal e cambraia - já cortado na dimensão exata da peça -toalha de mesa, colcha, centro de mesa. Em seguida, toma-se de uma esponja que será embebida numa mistura de anil e querosene, esfregando sobre o riscado no papel. Pelos orifícios do papel vegetal o líquido passa, marcando no tecido o contorno do desenho ou risco. (1995, p.152)

Por ser uma prática feminina e familiar, a bordadeira acumula suas atividades do bordado com as atividades domésticas, o trabalho no roçado e o cuidado com os filhos, sendo o bordado muitas vezes um meio de complementação de renda, especialmente no núcleo das famílias camponesas (SILVA, 1995). Outro dado importante sobre o perfil das bordadeiras é que a média de idade diminuiu com o passar dos anos, em virtude da falta de outras oportunidades e da necessidade de sobrevivência.

Se até então o bordado era executado por pessoas mais velhas da comunidade, o movimento inverteu-se; a idade dos que ingressaram no bordado foi ficando cada vez mais baixa. A falta de alternativa de emprego, e de qualificação de mão-de-obra, vão garantindo o desenvolvimento desta produção, contrapondo-se mais tarde, a vontade de saída dos membros mais jovens da comunidade para outras atividades. Esse tipo de atividade tende a absorver cada vez mais cedo aqueles que entram na luta pela sobrevivência, como complemento de renda familiar. (SILVA, 1995, p.33)

Como podemos ver, a tradição do bordado em Passira está intimamente relacionada à questão econômica, já que o bordado surge como forma de complementar a renda ou como um emprego viável para a população mais jovem. Segundo SILVA (1995, p.30) “O artesanato, cada vez mais liga-se ao sistema econômico, não perdendo de vista o seu caráter tradicional, de manifestação do saber do povo”

Além de estar ligado à questão econômica, o bordado, sendo uma atividade artesanal, é também representação da vida em sociedade, se relacionando aos rituais e à estética próprias desta vida. Assim, o bordado acaba por se tornar produto: artigo decorativo, muitas vezes de luxo.

O bordado, enquanto atividade artesanal, está relacionado simbolicamente aos rituais, a estética e a representação de vida de uma sociedade; como produto econômico, é considerado artigo decorativo, de luxo a serviço de um mercado que poderia ser considerado como “socialmente definido” (FIRTH, 1974:193).

Para finalizar este capítulo, podemos dizer que mesmo sendo o bordado encarado como um ofício, cada bordadeira imprime sua marca pessoal nos seus trabalhos, que assumem um caráter artístico.

Figura 8 - colcha bordada a mão. artesãs da AMAP. Bordado sobre tecido. 2015.



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/heldersantana/34877698576/in/photostream/>. Acesso em: 25 mai 2023.

Na imagem acima (figura 8), temos uma colcha bordada a mão pelas artesãs da AMAP (Associação das Mulheres Artesãs de Passira), produzida especialmente para a exposição “A Casa Bordada”, no “Museu A CASA”, instituição criada em 1997 “com o objetivo de contribuir com o reconhecimento, a valorização e o desenvolvimento artesanato e do design brasileiros, incrementando a percepção consciente a respeito do produto brasileiro” (BORGES, 2011, p.168)

A Memória Afetiva Presente no Bordado

A memória afetiva guarda fragmentos de imagens, sons, sabores, cheiros, que permanecem por muito tempo. São essas memórias, carregadas de sentimentos afetivos, as mais difíceis de serem esquecidas, as que ficam cultivadas em nosso íntimo. “Durante nossa trajetória o que reverbera em nossa mente são as memórias ligadas ao campo afetivo sejam elas dentro do seio familiar ou nas esferas sociais de nossas vidas” (VYGOTSKY, 2007, p.42)

Segundo o sociólogo David Le Breton (2009), o homem está afetivamente presente no mundo, seja nas relações com os outros, nos espaços que o cercam, ou nas suas relações com os objetos. Mourão traz que devemos olhar para os objetos e considerar seu processo de criação, suas técnicas e atividades manuais:

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 das pessoas. (MOURÃO, 2021, p.72)

ASSMANN (2016) afirma que nossa memória “existe somente em interação constante, não apenas com outras memórias humanas, mas também com ‘coisa’, símbolos externos.”. Neste caso, o objeto carrega consigo um repertório de memórias e atua no campo simbólico, agindo como signos que ativam memórias de um determinado grupo que os identifica perante sua experiência ou conhecimento acerca de si.

Assim como hábitos podem ser responsáveis pelo disparo da memória, objetos também podem, afinal estão carregados de histórias, significados e simbologias, podendo funcionar como elos de uma memória coletiva ou individual, conforme traz MOURÃO (2021):

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 (MOURÃO, 2021, p. 81)

Assim, vemos que os objetos também estão repletos de valores afetivos. MOURÃO (2021) traz que os objetos se tornam afetivos a partir do momento em que adquirem importância para o usuário e que nesse processo a transmissão de geração para geração dos valores afetivos contribuem para a relevância da afetividade para com os objetos.

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. (MOURÃO, 2021, p. 85)

Aqui nessa pesquisa, quando falamos de objeto, estamos falando dos objetos artesanais, que surgem como um contraponto nesse mundo impessoal. BORGES diz que, nesse mundo de massificação, os objetos artesanais oferecem uma experiência real, já que são imperfeitos, mas únicos e feitos por pessoas “reais”, com nome e história:

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 sentimento de pertencimento. Por tudo isso, podem tocar – e o uso do verbo tocar não é fortuito – o nosso coração, a nossa alma. (BORGES, 2011, p.205)

Quando falamos do bordado propriamente, nos deparamos também com todas essas questões. Estamos falando de uma prática, que é também objeto. Que carrega não só a história de quem o fez, mas dos antepassados de seu criador. Carrega a história do lugar e da cultura onde foi feito e das influências que essa cultura recebeu. O bordado feito à mão é único e carrega além da história, a personalidade de quem o bordou.

Um objeto bordado, seja um lenço, um guardanapo ou uma peça de roupa, evoca lembranças. Essas lembranças podem ser individuais e ter relação com a vida pessoal do espectador, ou podem ser lembranças coletivas, que remetem ao passado, às tradições culturais.

A Materialização da Memória através do Bordado

Durante minha formação como ser humano e cidadão, tive a referência das mulheres de minha família, que assim como as mulheres do município de Passira, tinham o têxtil como suporte. Tenho presente em minhas memórias as tardes de sábado onde minha tia e minha mãe sentavam-se à máquina de costura para realizar pequenos reparos em nossas roupas e nas de seus clientes. Recordo também minha tia avó, costurando à mão colchas de retalho, sentada no chão da sala, ocupando suas tardes com esse ofício. Também minha avó, costurando um novo cobertor para mim, à medida em que eu crescia.

Mantendo algumas dessas lembranças em mente, assim como outras de minha infância, produzi três cenas, utilizando a linguagem do bordado, com o objetivo de materializar de certa forma essas memórias. Busquei também inspiração na artista Michelle Kingdom e no Grupo Matizes Dumont, algumas das referências do meu trabalho enquanto artista. Kingdom, que traz sempre mulheres como base referencial de sua produção, explorando o universo místico que circunda as relações femininas e Matizes Dumont, cujas obras proporcionam verdadeiras viagens, despertando em mim lembranças vivas da minha infância. Abaixo, seguem os registros da minha produção:

Figura 9 - A brincadeira. Autoria própria. Bordado em tecido. 10x10cm. 2023.



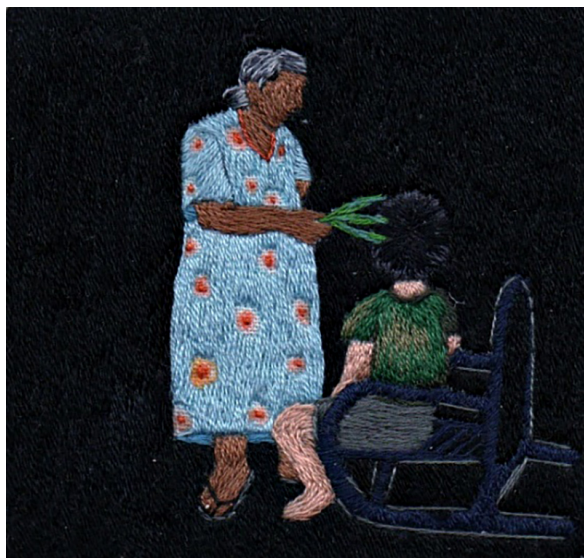
Fonte: Acervo próprio

Figura 10 - Assim eram os dias. Autoria própria. Bordado em tecido. 10x10 cm. 2023.



Fonte: Acervo próprio

Figura 11 - a benzedeira. Autoria própria. Bordado em tecido. 10x10 cm. 2023.



Fonte: Acervo próprio

Assim, ao experienciar a proposta, busquei revelar as memórias recorrentes de minha mente. Memórias das brincadeiras de que eu mais gostava, aquelas que eram verdadeiros desafios para mim, que me faziam correr mais rápido e pular mais alto, testando o limite do meu corpo e do espaço. Para o bordado “A brincadeira”, trouxe aquela que chamávamos de “mané mula”, onde pulávamos por cima uns dos outros, sendo cada salto nomeado de modo distinto e devendo obrigatoriamente ser cumprido.

Para o segundo registro, que eu chamei de “Assim eram os dias” trouxe a lembrança que tenho de minha tia avó Orismidia de Jesus. Ela costumava dizer que se sentava no batente da porta “da casa lá no sertão, e assim me perdia no tempo, unindo os retalhos, pra criar colchas que serviriam nos dias de inverno”. Essa não foi uma memória que vivi, essa era a história que ela me contava sempre que perguntava “de onde veio essa colcha de retalhos”? Assim, eu incorporei essa memória ao meu repertório, e ao ver aquele tecido estendido em minha cama, sentia o aconchego das lembranças que tivemos juntos.

Sempre que me via doente ou entristecido, eram os braços de minha tia avó que eu buscava. Ela logo tirava um raminho das ervas do quintal e me benzia. Mesmo quando nenhuma dor havia, eu logo fingia uma, só pra poder ser benzido e ouvir sua voz baixinha recitando a reza como se fosse um poema decorado. Foi essa lembrança que serviu de base para o meu terceiro bordado, “A benzedeira”.

Assim, para a minha produção, busquei inspiração em artistas que tinham produções próximas do campo figurativo ao qual me identifico e mantive como base das criações, as minhas próprias memórias e o ambiente em que cresci.

Considerações Finais

Ao longo deste trabalho de pesquisa pudemos ver um pouco sobre o contexto histórico do bordado e entender por que essa linguagem normalmente é associada às mulheres. Além disso, também foi trazido o exemplo da cidade de Passira, “A terra do bordado manual” que guarda a memória dessa prática ancestral. Também vimos um pouco sobre a relação que a memória guarda com os objetos, onde deu-se destaque ao objeto têxtil: o bordado. Por último, promovendo um resgate das minhas próprias memórias, bordei três cenas, com o objeto de materializar e tornar permanente algumas das minhas lembranças.

Referências

AMORIM, M. do R. F. B. LIMA, K. M. S.; SOUZA, M. M. B. **O interesse do homem no bordado na perspectiva das mulheres em Passira-PE: um estudo exploratório.** S.d Disponível em: http://www.xxcbcd.ufc.br/arqs/gt1/gt1_34.pdf. Acesso em: 23 fev.2023.

ARNAULT, Renan & ALCANTARA E SILVA, Victor. 2016. “Os ritos de passagem”. In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo,

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. **História Oral**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 115–128, 2016. <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/642>. Acesso em: 1 abril. 2023.

BAHIA, Ana Beatriz. Bordaduras na Arte Contemporânea brasileira: Edith Derdyk, Lia Menna Barreto e Leonilson (artigo de conclusão de curso de especialização, Linguagem Plástica Contemporânea/UDESC). **Periscope Magazine**, Florianópolis, n. 3, ano 2, maio/2002. Disponível em: <http://www.casthalia.com.br/periscope/casthaliamagazine3.htm>. Acesso em: 23 fev 2023.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BARBOSA, Ana Mae (org.). **Ensino da Arte: memória e história**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

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

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 15 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARVALHO, Vânia C. de. **Gênero e artefato**. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material: São Paulo, 1890-1920. São Paulo: Edusp/FAPESP, 2008

DEWEY, John. **A escola e a sociedade: a criança e o currículo**. Lisboa: Relógio D'água, 2002

DURAND, J.-Y. **Bordar: masculino, feminino**. Seção de Antropologia, Universidade do Minho, Guimarães, Portugal. 2006 Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5480/3/BORDAR.pdf>. Acesso em: 23 fev 2023.

ERTZOGUE, M. H. Quando o bordado e a memória se entrelaçam: imagem e oralidade em Arpilleras amazônicas. **História Revista**, Goiânia, v. 23, n. 3, p. 104–120, 2019. DOI: 10.5216/hr.v23i3.51464. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia/article/view/51464>. Acesso em: 20 mar 2023.

FAVARO Cleci Eulalia. OS LENÇOS DE NAMORADOS. TRADIÇÃO, CULTURA POPULAR E AFETIVIDADE. Fronteiras: **Revista de História** [en linea]. 2011, 13(24), 151-168 [fecha de Consulta 4 de Abril de 2023]. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=588265645010>.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa** / Paulo Freire. – São Paulo: Paz e Terra, 1996. – (Coleção Leitura).

FIRTH, Raymond. **Elementos de Organização Social**. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

LETÍCIA Parente. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pes-soa216185/leticia-parente>. Acesso em: 30 mar 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

MALTA, Marize. Paninhos, agulhas e pespontos: a arte de bordar o esquecimento na história. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVIII, 2015, Florianópolis/SC. **Anais...** Florianópolis: Anpuh, 2015, v. 1, p. 1-12.

MORAN, José Manuel. Influência dos meios de comunicação no conhecimento. **Ciência da Informação**, v. 23, maio/ago. 1994. p. 233-238.

MOURÃO, N. M.; OLIVEIRA, A. C. C. Memória do crochê: cultura afetiva em objetos biográficos. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 69-88, 2021. DOI: 10.5965/25944630522021069. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/19746>. Acesso em: 10 abr 2023.

NORA, P.; AUN KHOURY, T. Y. ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA: A PROBLEMÁTICA DOS LUGARES. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S. l.], v. 10, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 14 mar 2023.

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

PEREIRA, Teresa I. M. Suturar e bordar: o têxtil como metáfora de identidade, memória e violência na obra de Cláudia Contreras. **Revista Croma, Estudos Artísticos**, 4 (8), p. 43-55, 2016. https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/35747/2/ULFBA_C_v4_iss8_p43-55.pdf. Acesso em: 31 mar 2023.

RIOS, José Arthur *et al.* **Artesanato e desenvolvimento: o caso cearense** Rio de Janeiro: SESI, 1962.

SILVEIRA, R. M. G. **Educando em direitos humanos, Fundamentos culturais**. Volume 2. João Pessoa: Editora da UFPB. 2016

SIMIONI, A. P. C. (2007). Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, (45), 87-106. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi45p87-106>.

TERRA, Ernani. **Minidicionário da língua portuguesa Ernani Terra**. São Paulo: Rideel, 2011

VIEIRA, Marta; CASTRO, Marinella de. Artesanato associado à tradição cresce em 83,7% dos municípios de Minas. **Jornal Estado de Minas**. 25 dez. 2016. Seção Economia. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/economia/2016/12/25/internas_economia,835015/artesanato-associado-a-tradicao-cresce-em-83-7-dos-municipios-de-mg.shtml Acesso em: 22 fev 2023.

VIGOTSKY, Lev Semyonovich. **A formação social da mente: o desenvolvimento social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SALVES DE BRITO, T. F. Narrativas, repertórios e aprendizado: bordados e bordadeiras. **ILUMINURAS**, Porto Alegre, v. 14, n. 34, 2013. DOI: 10.22456/1984-1191.44384. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/44384>. Acesso em: 5 abr. 2023.

SILVA, Maria Regina M. Batista e. **O universo da bordadeira**: estudo etnográfico do bordado em Passira. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/16973/1/39S586u%20Disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em 10 abr 2023.

QUEIROZ, Karine Gomes. **O Tecido Encantado**: o cotidiano, o trabalho e a materialidade no bordado. 2011. Doutorado em Pós-colonialismos e Cidadania Global pelo Centro de Estudos Sociais/Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra. Disponível em: Acesso em: 3 abr. 2023.

WESTBROOK, Robert B. TEIXEIRA, Anísio (trad. e org. José Eustáquio Romão, Verone Lane Rodrigues). John Dewey. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 2010. Coleção Educadores (MEC). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me4677.pdf>. Acesso em: 25 mai 2023.



Um olhar para o crochê: do ambiente familiar ao ambiente arte-educativo⁵

ANA CLARA CALDEIRA
REGILENE APARECIDA SARZI RIBEIRO

DOI 10.52050/9788579176395.c6

⁵ Conteúdo parcial de pesquisa apresentada como trabalho de conclusão de curso para obtenção de graduação em Artes Visuais – licenciatura, na Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicações e Design, da Universidade Estadual Paulista – UNESP, em 2023, sob orientação da Prof^a Dr^a Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro.



Introdução

A arte têxtil, principalmente o crochê, está intrinsecamente inserido nas esferas do lar e do dia a dia, sendo muitas vezes tido como uma herança cultural e familiar, visto que essa arte, especificamente, é muito difundida nas relações mãe-filho. O termo mãe-filho, aqui cunhado, não necessariamente representa uma mãe ensinando para seu filho/prole, mas sim essa relação de uma mulher que, agindo como uma mãe, ensina para seus iguais em uma relação de troca de conhecimento, cultura e arte. Logo, também é comum que essa arte seja passada entre avós-netos e entre tias-sobrinhos também.

Mesmo a passagem de conhecimento sobre o crochê sendo comumente informal por se tratar de uma arte ligada à família e ao afeto, algumas escolas com pedagogias que focam no desenvolvimento manual, como a Waldorf, ensinam a arte do crochê e tricô, onde são inseridas formalmente em seu currículo educacional logo nos primeiros anos escolares das crianças, além de vários outros trabalhos voltados para o melhoramento hábil das mãos, também havendo escolas públicas que optam pelo ensino do crochê nas pausas entre aulas de forma não-formal curricularmente. Por se tratar de uma arte manual, o crochê tem notório potencial de estímulo sensorial nas crianças, ajudando no desenvolvimento dos sentidos e da imaginação.

Essa arte também é amplamente difundida na educação informal, como oficinas no SESC – Serviço Social do Comércio, que também será abordado nesse artigo. Embora a arte do crochê esteja sendo amplamente

difundida em toda nossa sociedade, não só brasileira, mas também global, pouco se fala do crochê como possibilidade educativa. A presente pesquisa traz a problemática da pouca aplicação dessa arte em ambientes educativos, tanto formais quanto não formais, dando atenção para algumas histórias que conseguiram resgatar o crochê no ambiente educativo.

A motivação para a presente pesquisa tem cunho pessoal, visto que boa parte das mulheres de minha família são ligadas à essa arte e aprenderam sempre com uma figura materna, não necessariamente sendo a mesma matriarca da família. Nota-se que cada artesã na família tem seu próprio estilo artístico, onde uma apresenta um ponto mais fechado, outra mais aberto, outra prefere fazer intercalando ambos os tipos, enfim, cada uma trazendo uma marca pessoal e criatividade ao fazer artístico do crochê.

Desta feita a pesquisa voltada para o crochê na arte-educação formal visa compreender melhor como essa arte tão popular é ensinada formalmente no contexto escolar, e como o ensinamento dessa arte estimula o desenvolvimento sensorial, motor e criativo da criança e do adolescente. No contexto da arte-educação informal, é abordado como essa arte tem forte potencial terapêutico e contribui para a manutenção das habilidades psicomotoras.

Antes de apresentarmos parte dos resultados da pesquisa realizada intitulada “Um olhar para o crochê: do ambiente familiar ao ambiente arte-educativo”, cabe mencionar que este material é resultado de um TCC - Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como um dos requisitos para formação em Artes Visuais – Licenciatura, junto ao curso de Artes Visuais da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da UNESP, Bauru.

Crochê – Linguagem e Arte

Nesta pesquisa foi tratado das relações entre a arte com fios e como ela têm potencial de mudar um ambiente não só na esfera do lar e da família, mas também na intervenção urbana.

Foi investigado o trabalho de alguns artistas que realizam intervenções tendo como matéria principal as artes têxteis com crochê. Uma das artistas referenciadas na sessão da intervenção urbana é a texana Magda Sayeg, criadora do movimento “Yarn Bombing”. A artista intervém nas ruas de Houston, TX, e conta que uma das primeiras intervenções feitas foi em uma maçaneta de uma loja, onde Magda a chamou de “Alpha Piece”, Magda conta que todos paravam para fotografar a intervenção.

O nascimento do Yarn Bombing se deu pela necessidade de Magda de sentir calor e afeto humano vindo de ambientes sem vida, como uma maçaneta (primeiro objeto que recebeu intervenção artística com os fios de Sayeg). Isso mostra o quanto o crochê é ligado ao afeto, visto que é um dos pilares do nascimento do Yarn Bombing.

Figura 1 - Magda Sayeg, Alpha Piece, crochê sobre maçaneta, 2005.



Fonte: <https://dsvc.org/event/magda-sayeg>.

No Brasil, Ernesto Neto, um artista conhecido por sua poética contemporânea, cria uma relação entre o corpo humano e a arte com fio. Na

arte “Dengo”, o artista cria uma espécie de “úvula” com fios, onde a mesma é preenchida com especiarias, criando diferentes formas de estímulos. Wilson (2010), nos diz:

Essas obras de arte causam uma resposta física e envolve os sentidos da visão, tato e olfato à medida que o participante caminha através destas instalações do tamanho de uma sala. [...] O visualizador (re)descobre seu próprio corpo enquanto experimenta o ambiente da instalação. (WILSON, 2010, p.1)

Figura 2 - Ernesto Neto, Dengo no MAM - Museu de Arte Moderna, 2010.



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/360o/5164976474>.

Crochê no ambiente familiar

Segundo Oliveira e Mourão (2021), o crochê é tido como uma forma muito familiar de arte, onde o objeto/material traz consigo o apego e o afeto, onde de fato acontece: Quantas famílias não passaram essa arte de gerações em gerações? O fortalecimento e a manutenção dos vínculos familiares é outro ponto significativo, pois grande maioria de artistas crocheteiros aprenderam a arte em uma relação de ensino mãe-filho, seja em uma família de sangue ou em uma família onde o artista se encontra inserido. Dentro de uma

família ou comunidade, o crochê tem a capacidade de mostrar a cultura de um povo, seus traços únicos, suas religiões e suas tradições.

No livro “Memória do Crochê: Cultura Afetiva em Objetos Biográficos”, escrito por Nadja Mourão e Ana Célia Oliveira (2021), as autoras se focam na memória que o crochê carrega, sendo amplamente ligado ao coletivo, onde essas artes “[...] preservam, em sua história, os diversos saberes e fazeres das gerações anteriores, sendo importante relembrar os objetos nos contextos em que estão inseridos.” (Mourão & Oliveira, 2021)

O crochê é intrínseco em muitas expressões culturais, históricas e familiares, podendo haver variações de traços, cores, tipos de linha, tipos de agulha, agregando para a história de um povo, trazendo sua singularidade dentro da pluralidade de culturas. Cada peça sempre será única, e, segundo Borges (2011) o crochê tem a dádiva da beleza da imperfeição, ou uma “boniteza torta”, resgatando a importância da arte feita à mão e resgatando, também, a importância dos saberes ancestrais e das culturas locais. Borges (2011) ainda afirma que os trabalhos em crochê “[...] 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).

Um grande exemplo de arte em crochê que sentimos um forte vínculo afetivo é o *granny square*, ou quadradinhos de vovó, que fizeram parte da infância e vida de muitas pessoas, não só no Brasil, mas havendo relatos da presença dessa arte por todo o mundo. Também sendo comumente ensinado pelas avós e mães, o *granny square* marca presença tanto estética quanto afetiva no nosso cotidiano.

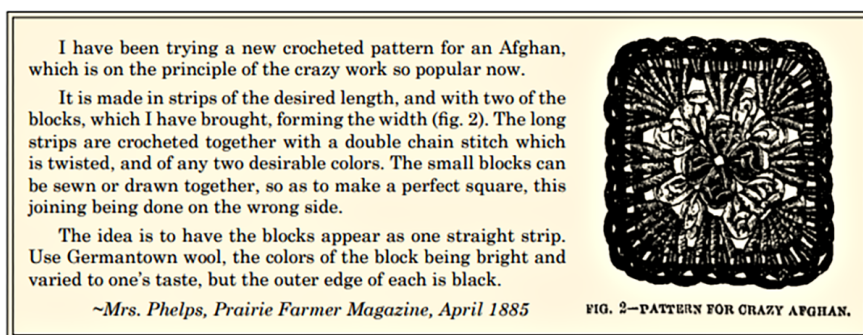
A primeira aparição dessa forma de arte foi na revista estadunidense “Prairie Farmer”. Mrs. Phelps publicou na revista que estava tentando fazer uma nova forma de crochê e ensinou o que sabia até então:

Estou experimentando um novo padrão de crochê para um afegão [tradução de Afghan, nome dado às colchas feitas com junções de *granny squares*], que se baseia no princípio do trabalho maluco [tradução de *Crazy Work*] tão popular atualmente. Ele é feito em tiras do comprimento desejado e com dois dos blocos que eu

trouxe formando a largura (fig. 2). As tiras são crochetasdas juntas com um ponto de corrente duplo que é torcido e de quaisquer duas cores desejáveis. Os blocos pequenos podem ser costurados ou puxados juntos, de modo a formar um quadrado perfeito, essa junção é feita do avesso. A ideia é fazer com que os blocos pareçam uma tira reta. Use lã Germantown, as cores do bloco podem ser vivas e variadas a gosto do freguês, mas a borda externa de cada um é preta. (MR. S PHELPS, *Prairie Farmer Magazine*, 1885)

Os termos citados por Mrs. Phelps, como “trabalho maluco” e “crochê para afegão” eram referentes aos termos em inglês “*Crazy Work*” e “*Afghan*”, que estavam em alta em 1880 nos Estados Unidos. “*Crazy Work*” foi o nome escolhido pois as colchas crochetasdas na época eram feitas com cores vibrantes e que não necessariamente havia concordância estética entre elas. Era basicamente uma experimentação em forma de colchas. “*Afghan*” eram os nomes dados às colchas feitas de vários quadradinhos de crochê, no estilo *granny square*, juntos, como o nome bem diz, essas colchas tiveram sua origem no Afeganistão.

Figura 3 - Recorte da postagem da Mrs. Phelps na revista *Prairie Farmer Magazine*, em abril de 1885.



Fonte: The Yarn Queen.

A fim de buscar compreender melhor sobre como o crochê atua dentro de uma família, transpassa gerações e aproxima pessoas e culturas, Fabiana Cristina Mengue, mãe da pesquisadora da presente pesquisa e também

crocheteira, aceitou responder algumas perguntas voltadas para a arte do crochê. A entrevista foi realizada no dia 30/04/2023, de forma remota.

- A.** Fabiana, como sua história com o crochê se iniciou? Com quem aprendeu?
- F.** Em uma época de férias, eu, quando tinha 28 anos de idade, tinha uma vizinha muito querida, era uma verdadeira mãezona. Era cadeirante, não tinha muito o que fazer pra passar o tempo, então ela crocheta o dia todo, eram cada crochês lindos... Eu fui me encantando e ela me disse que me ensinava, comprei umas linhas e agulhas e fui aprender. Hoje com meus 43 anos ainda crocheto com muita alegria, graças aos ensinamentos da Vó Amélia.
- A.** Você entende o crochê como uma arte? Qual a importância do crochê na sua vida e seu cotidiano?
- F.** O Crochê é uma verdadeira arte, existem trabalhos lindíssimos feitos com crochê, inspira pessoas a ir além do que se pode imaginar, no meu cotidiano, além de terapêutico, também é importante como fonte de renda.
- A.** Você acredita que o crochê tem importância cultural? Tem a capacidade de conectar culturas e perpetuar antigos costumes?
- F.** O crochê tem uma grande importância cultural, quando aprendi a crocheter, aprendi a fazer com a Vó Amélia por amostras de crochê feitas na Itália. Ela veio “mocinha” da Província de Vicenza, na Itália. Tinha 89 anos e ainda passava os ensinamentos que aprendeu em sua juventude!
- A.** Acredita que o crochê tem o poder de aproximar as pessoas?
- F.** Sempre, adoro trocar amostras minhas entre mim e minhas irmãs, até mesmo com as amigas, sempre é bom ter um modelo novo de biquinho [se referindo aos bicos de crochê feito em panos de cozinha], uma toalha diferente.

Algumas fotos foram tiradas do trabalho de Fabiana, sua mãe Ivone e sua irmã Célia, a fim de comparação entre cada arte/amostra. As artes em crochê da artista, além de possuírem um ponto mais fechado e delicado, são feitas em linha de crochê fina e colorida, podendo ter também degradê nas cores da linha.

As obras de sua mãe, Ivone, são majoritariamente feitas com lã grossa/espessa e colorida. A técnica do *granny square* é muito presente em seu acervo

e como Ivone costumava produzir muito, algumas obras não chegaram a ser finalizadas, pois ela já se encontrava crochecendo outras.

Irmã de Fabiana, Célia, costuma trabalhar com barbante como base para seus crochês, onde as obras apresentam a cor branca como foco. Os crochês de Célia também apresentam pontos mais largos, pois o barbante escolhido possui maior espessura, se assemelhando às artes de sua mãe Ivone.

Figura 4 - Fabiana Cristina Mengue, pano de prato pintado e crochettato



Foto tirada pela autora.

Figura 5 - Célia Regina Mengue Santos, caminho de mesa em crochê.



Foto tirada pela autora.

Figura 6 - Ivone Andreoli Mengue, tapete colorido no estilo *granny square* (usando sobra de linhas).



Foto tirada pela autora.

Crochê no ambiente escolar

De acordo com reportagem do Balanço Geral Itajaí (2017), na cidade de Itajaí, no bairro São Vicente, no estado de Santa Catarina, uma escola municipal usa o intervalo entre as aulas para criar um momento de recreação para os alunos. Nessa iniciativa instituída desde 2012, os estudantes aprendem a fazer crochê e tricô, além de também aprenderem a costurar com máquinas para costura, estando presente nas aulas tanto o público masculino quanto feminino.

Todo o material utilizado é doado pela comunidade, inclusive também contam com a ajuda dos pais dos estudantes. A escola possui 148 alunos e a maioria são meninos. No início, houve várias resistências por parte dos garotos, afinal, essa arte sempre foi muito ligada à esfera feminina, porém, após o aprimoramento das habilidades com a arte, os meninos mostraram se divertir muito com os trabalhos manuais, dando preferência em criar bolas e tapete, e as garotas, cachecóis e bolsas.

A diretora da escola, Adriana dos Santos, afirma que essa atividade ajuda a quebrar alguns conceitos pré-estabelecidos na sociedade vigente atual. A diretora complementa: “Há tanto preconceito, há tanta discriminação. E a gente quer tornar o ser humano cada vez mais amoroso, mais sensível. A gente acredita que com essas atividades a gente estimule isso” (Balanço Geral Itajaí, 2017).

A professora Fátima ministrava aulas de Língua Portuguesa e hoje seu foco é exclusivamente na arte-educação, ministrando aulas de crochê na escola para crianças de 6 anos até adolescentes de 14 anos. A professora diz que qualquer um pode aprender essa arte, e que o projeto conta com outros objetivos além do aprimoramento hábil. Fátima afirma que a arte do crochê vai muito além de montar suas próprias peças: “Trabalhando também a questão do consumismo, descarte de material, o cuidado com o uso dos produtos que a gente tem, o descarte que a gente vai fazer” (Balanço Geral Itajaí, 2017), explicando que o pensamento crítico também permeia os ensinamentos que o crochê trabalha.

O crochê é muito presente em algumas pedagogias específicas, dentre elas, a Pedagogia Waldorf, criada pelo filósofo alemão Rudolf Steiner, logo após a Primeira Guerra Mundial. Steiner propôs um ensino onde o aluno passasse por uma construção de um ser integral, para isso a pedagogia tem como um dos principais pilares a Arte e suas linguagens. A arte tem um papel muito importante na vida dos estudantes, onde “as atividades artísticas não devem processar-se à margem dos estudos; devem constituir, pelo contrário, o próprio coração do trabalho escolar”. (KÜGELGEN, 1984, p.63).

Para Lanz (2016, p.135), “[...] matérias artísticas e artesanais não constituem, na Pedagogia Waldorf, apenas um complemento estetizante; trata-se de disciplinas que recebem a mesma atenção que as demais e são consideradas de igual importância para a formação do jovem.”

Tendo isso em vista, nota-se a grande importância que a arte tem na vida dos estudantes, beneficiando inúmeras áreas não apenas da imaginação,

mas também das habilidades psicomotoras e da noção de consciência pessoal, física e mental.

O currículo que a Waldorf segue nas áreas de trabalhos manuais e artes aplicadas têm início bem cedo na vida dos educandos, começando já nos primeiros anos do aprendizado. No primeiro ano, estuda-se o tricô, e no segundo ano estuda-se o crochê. A diferenciação de atividades se dá pelo motivo do tricô usar as duas mãos, sendo uma arte mais fácil de aprender no início, e o crochê ser feito apenas com uma mão, necessitando de um certo avanço nas habilidades motoras.

O Crochê na Arte-Educação

Antes de abordarmos o que é o crochê na arte educação, é necessário discorrer sobre o que são arte e educação propriamente ditas. Para Ana Mae Barbosa (2006), em seu livro *Arte-Educação no Brasil*, a arte é uma junção da criatividade e do desenvolvimento cognitivo, que ocasionam em ideias e atos. De acordo com a autora, a arte envolve então o fazer e o pensamento criativo. Nesse sentido, Duarte Junior (2007) diz que a arte sempre é a criação de uma forma, podendo ser ela estática ou dinâmica. Essas formas, que se apresentam na arte, constituem maneiras de exprimir os sentimentos. A arte tem o poder de dar expressão ao sentir, concretizando os sentimentos. Segundo Duarte (2007), a arte se revela no seguinte excerto:

A arte, em todas as suas manifestações, é, por conseguinte, uma tentativa de nos colocar frente a formas que concretizem aspectos do sentir humano. Uma tentativa de nos mostrar aquilo que é inefável, ou seja, aquilo que permanece inacessível às redes conceituais de nossa linguagem. As malhas desta rede são por demais largas para capturar a vida que habita os profundos oceanos de nossos sentimentos. Ali, quem se põe a pescar, são os artistas. (DUARTE JUNIOR, 1994, p.48)

Atualmente, as escolas seguem uma linha de ensino voltada para o aprimoramento dos saberes sistematizados. Saviani (2016, p.58) afirma que “pela mediação da escola, dá-se a passagem do saber espontâneo ao saber sistematizado, da cultura popular à cultura erudita”, onde a escola usa de base as culturas populares para chegar, enfim, na obtenção dos saberes sistematizados, Saviani também diz:

Mas, se a escola se justifica em função da necessidade de assimilação do conhecimento elaborado, isto não significa que este seja mais importante ou hierarquicamente superior. Trata-se, na verdade, de um movimento dialético, isto é, a ação escolar permite que se acrescentem novas determinações que enriquecem as anteriores e estas, de forma alguma, são excluídas. Ao contrário, o saber espontâneo, baseado na experiência de vida, a cultura popular, portanto, é a base que torna possível a elaboração do saber e, em consequência, a cultura erudita (SAVIANI, 2016, p. 58)

De acordo com o referido pelo autor fica evidente que a construção do conhecimento deve partir do repertório e da bagagem cultural que o aprendiz já possui. Porém, na prática, vemos que as culturas populares, muitas vezes são tidas como menos importantes. Mostra-se nítido a notabilidade do crochê para o desenvolvimento hábil, cognitivo dos educandos, principalmente as crianças.

Mas muitas vezes, esse papel de desenvolvimento fica à cargo de atividades desinteressantes e que não prendem a atenção das crianças, sendo estas práticas perpetuadas através de várias décadas, como a pintura com lápis de cor em desenhos já impressos e entregues aos alunos.

Esse tipo de conduta pedagógica não instiga a criatividade nas crianças, sempre havendo, também, um cânone artístico de cores a se seguir, ou seja, os alunos já recebem os desenhos impressos, muitas vezes sem poder escolher qual o desenho prefere e as cores já são definidas, também não permitindo que a criança experimente diferentes possibilidades e possa se expressar artisticamente.

Sabemos que o crochê permite a escolha de diferentes materiais, como lã, barbante, linhas, linhas grossas, com glitter, com pompons, texturizadas e de diferentes cores, fibras naturais, retalhos de tecido, malhas e o que a imaginação quiser e puder crochetar. A criança tem a possibilidade de escolher qual linha mais tem afinidade e é capaz de produzir diferentes formas de arte, sendo uma arte extremamente lúdica que tem o poder de prender a atenção das crianças, além, claro, de conseguir cumprir com sua função de apoio pedagógico e melhorar as habilidades psicomotoras das crianças.

O ensinamento de artes que são culturalmente populares ajuda a criança a perceber qual a importância da cultura, sendo essa arte já presente no cotidiano da criança, fazendo também com que o aluno sinta importância da arte que ela e que outros membros de sua família fazem, compreendendo melhor sobre artes que são tão importantes e que muitas vezes acabam sendo esquecidas com o tempo.

Segundo Felix (2022), o atual enfoque de conhecimento nas escolas ignora uma parte importante para o aprendizado:

O conhecimento gerado nas escolas vem acompanhando e dando suporte ao sistema dominante das ciências modernas e à sua lógica do pensamento simplista e hiper especializado. O predomínio do ensino compartimentado, desconexo dos fenômenos da natureza e da vida contribui para formação de uma visão reduzida e acortinada das variadas dimensões da realidade da vida vivente, levando-nos a uma “cegueira branca” [referência ao livro de Saramago, “Ensaio sobre a Cegueira”, de 1995]. Segundo pesquisadores essa premissa é a principal causa pelos inúmeros problemas sociais que atingem a sociedade contemporânea ocidental. (FELIX, 2022, p.13)

Gramsci (2004) propôs que o educando precisa, nos sistemas educacionais, ter sua formação integral. Isso significa que, além do conhecimento acadêmico, o educando precisa ter em seu currículo educacional a inserção do trabalho. A concepção de trabalho para Gramsci é a alteração da natureza pelo homem, e ações de trabalhos manuais como o crochê se enquadram como trabalho. Gramsci revela que a escola precisa ser um ambiente livre,

onde além de aprendizados acadêmicos também deve haver momentos em que o aluno possa se expressar.

[...] Uma escola que não hipoteque o futuro da criança e não constrinja a sua vontade, sua inteligência, sua consciência em formação a mover-se por um caminho cuja meta seja prefixada. Uma escola de liberdade e de livre iniciativa, não uma escola de escravidão e de orientação mecânica. Também os filhos do proletariado devem ter diante de si todas as possibilidades, todos os terrenos livres para poder realizar sua própria individualidade do melhor modo possível e, por isso, do modo mais produtivo para eles mesmos e para a coletividade. (GRAMSCI, 2004, p. 75).

Mediante isso, torna-se visível que a educação sistematizada e de áreas específicas têm importância na vida dos educandos, porém esse método de ensino prioriza esse sistema em detrimento dos ensinamentos ancestrais e culturas populares, como no caso do crochê, excluindo, também, uma parte importante da cultura dos educandos, impossibilitando que o aluno experimentalmente possibilidades educativas diferentes e impossibilitando-o de compreender sua própria individualidade e opinião.

Crochê na educação formal

É abordado, nesse tópico, o crochê como promotor do desenvolvimento de habilidades na Pedagogia Waldorf, que é citada como uma possibilidade de inserir o crochê na educação formal. As etapas da educação Waldorf também tem enfoque, visto que o crochê está intrinsecamente ligado aos primeiros anos de infância do educando, trazendo notória importância no desenvolvimento psicomotor, além, claro, de desenvolvimento estético e criativo, levando o aluno a achar sua própria individualidade e formas diferentes de se expressar.

A Pedagogia Waldorf contempla várias formas de trabalhos manuais, dentre eles estão o tricô, o crochê, trabalhos com tear, bordados em ponto

cruz, costura, macramê e diversos outros trabalhos que tem como base a arte têxtil.

Lanz (2016, p. 117) afirma que “o currículo Waldorf contém, do jardim de infância até a última série um programa de atividades artísticas e artesanais, tão intimamente adaptadas à faixa etária de cada classe quanto o é o ensino das matérias tradicionais.” A Pedagogia Waldorf busca criar um pensamento vivo na criança através do aprimoramento da movimentação dos dedos e mãos, em diferentes atividades, como trabalhos manuais, tocar flauta, jogos rítmicos de dedos, entre outras.

No primeiro ano, os alunos iniciam seus aprendizados em trabalhos manuais. O tricô é introduzido na educação dos pequenos, sendo ensinado primeiro o tricô de dedos, onde essa técnica é mais fácil para ensinar para crianças pequenas, visto que a coordenação motora delas ainda não permite que saibam manusear as agulhas. Logo após estarem mais hábeis no tricô de dedos, é iniciado o tricô com agulhas para tricô, fabricadas, geralmente, pelos próprios pais dos alunos.

No segundo ano, as crianças começam a aprender mais sobre o crochê. Inicialmente, assim como o tricô, os alunos aprendem primeiro a versão da arte só com os dedos. Assim que estiverem mais hábeis no crochê de dedos, as agulhas para crochê também são introduzidas no ensino.

Nessa etapa da vida dos educandos, já pode-se perceber a predominância de uma mão, então os alunos utilizam a mão dominante para segurar a agulha do crochê (que só se usa uma agulha, diferente do tricô que são duas agulhas). Enquanto o educando usa uma mão para a agulha, a outra serve como apoio na hora de passar em cada ponto. Como os pontos de crochê podem ser pouco espaçados, as cores das linhas de crochê são importantes para ajudar o aluno a não se perder no processo.

Nas aulas, os trabalhos manuais permitem um desenvolvimento inicial da motricidade-fina em ambas as mãos. A criança aprende a usar, a princípio, as duas mãos, conseguindo sensibilizar e enfocar posteriormente suas habilidades em apenas uma, para fazer o crochê. Tanto o tricô quanto o crochê são

atividades desenvolvidas respeitando a evolução do aluno, que é uma ação fundamental no início do aprendizado dos pequenos.

A música também possui extrema presença no dia-a-dia e nas atividades didáticas cotidianas das crianças Waldorf. Ela se mostra assistente no ensino do crochê e tricô, visto que a música tem a capacidade de transformar as atividades manuais em aprendizados mais lúdicos, sendo uma forma de obter conhecimento por meio das cantigas e brincadeiras em sala de aula.

O crochê na educação não-formal

Oficinas que remontam ao mundo do crochê ganham cada vez mais espaço na arte-educação, sendo muito comuns em todas as faixas etárias.

Thiago do Vale, nascido em Tabatinga – SP, é um artista/artesão crocheteiro que tem como enfoque a arte do amigurumi, uma arte que surgiu no Japão e atualmente está presente em todo o mundo. Nessa arte, são confeccionados bonequinhos de crochê, podendo ter várias aparências, das mais diversas espécies e fantasias.

Thiago do Vale falou um pouco mais sobre suas vivências em uma entrevista redigida, que busca trazer maior aporte sobre o crochê como possibilidade de ensino não-formal e maior visibilidade para esse tipo de arte. A entrevista foi realizada no dia 30/04/2023, de forma remota.

A. Thiago, como iniciou sua história com o crochê? Com quem aprendeu?

T. Minha história como o crochê inicia-se em 2013 quando morei com uma prima que faz crochê, eu estava no mestrado e a via fazendo e tive curiosidade, ela não conseguia me ensinar e então fui ver vídeos no Youtube e fiz alguns tapetes sem nem entender ao certo o que estava fazendo e o porquê das coisas (risos). Deixei as linhas e agulhas de lado e nunca mais as peguei, até que em 2020, em casa e desempregado eu lembrei delas, peguei novamente, vi outras vídeo aulas e iniciei um tapetão, não tinha linha suficiente e fui emprestando de familiares que fazem crochê porque não queria gastar com algo que era só uma ocupação pro momento.

Quando acabei esse tapete postei no Facebook e pessoas começaram a me perguntar se eu não aceitava encomendas e eu disse “sim!”, aí dava início ao crochê como trabalho e não mais como hobby, fui fazendo mais e mais até que uma amiga de São Carlos - SP viu e disse:

“Thi, por que você não faz amigurumi?”. Confesso que eu nem sabia o que era, ela me mandou fotos e eu vi prontos e pensei que jamais daria conta de fazer aquilo (amigurumi é uma técnica do crochê para fazer coisas tridimensionais, que saem do plano, bem diferente do crochê tradicional), pois bem. Em maio de 2020 me rendi aos amigurumis e trabalhei única e exclusivamente com encomendas. É válido dizer que sou dentista de formação e deixei a odontologia para ser artesão.

A. Em quais locais ou instituições costuma ensinar a arte do crochê?

T. Já fui convidado pelo SESC de Araraquara para uma oficina de crochê online que foi um sucesso em 2021 ou 22. Fora isso, tenho meu projeto social Amigurumis do CRAS onde ministro aulas pela prefeitura 2 vezes na semana, na manhã e tarde.

Particpei também em 2022 de um programa de TV (programa aprenda e faça da TV Pai Eterno), levei um projeto do que pode ser feito com o básico dos amigurumis para mais uma vez mostrar para as pessoas oportunidades. Também já ministrei aulas particulares em casa e tenho alguns projetos futuros (risos).

A. Quais os públicos que mais frequentam suas aulas e oficinas?

T. Depende muito: na oficina do SESC minhas alunas eram mais senhoras aposentadas, mas tinha também pessoas mais novas, donas de casa.

Já no meu projeto social, ano passado, na primeira turma, tive mais senhoras também, na nova turma desse ano estou com mais jovens e adolescentes de 10 à 11 anos além de alguns adultos, na turma passada tive também dois alunos do sexo masculino, nessa [desse ano] é cem por cento mulheres.

A. Você acha que o crochê aproxima as pessoas?

T. Sim, o crochê auxilia e muito num melhor convívio social, tenho a experiência de transformação de alunas que eram tímidas, introspectivas, que não abriam a boca para nada e nem socializavam e no final estavam interagindo, participando e mais falantes que nunca.

Além do mais, ele iguala pessoas porque, embora o projeto seja destinado a pessoas de baixa renda, qualquer cidadão pode se inscrever e já tivemos de todas as classes sociais interagindo de igual para igual. Foi e é surreal.

- A. O que sente quando trabalha com essa arte? Tem alguma história legal que gostaria de compartilhar sobre ensinar crochê?
- T. Me sinto realizado, me sinto completo e com o desejo que mais e mais pessoas pudessem ter essa experiência e oportunidade, é transformador, eu amo o que faço!

Um marco de ensinar e ter escrito esse projeto foi ano passado que fui convidado pelo SEBRAE/SP a levar e expor o projeto social na feira do empreendedor com os produtos que meus alunos tinham produzido em aula, é muito importante ter o nosso trabalho reconhecido e poder levar essa ideia para tanta gente que por lá passou.

Figura 7 - Thiago do Vale (Amiguruthi), "Ursus". Feito em 2021.



Fonte: www.instagram.com/p/CU8YAoAPAFt/.

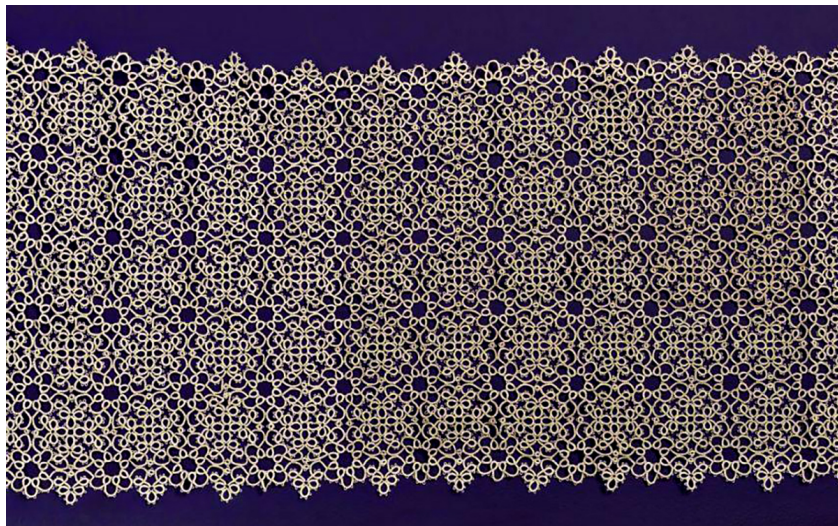
Como citado anteriormente, Thiago foi convidado pelo SESC Araraquara para ensinar a arte do crochê para diversos públicos diferentes. A oficina Entre Meadas, exposta no SESC de Bauru de 2022 a 2023, também oportunizou o contato do público com essa arte.

A arte e cultura de várias mulheres toma voz nessa exposição, contando com artes de 18 municípios diferentes do estado de São Paulo. Diferentes técnicas também se tornam presentes, como a arte em amarrido, bordados, utilização de fibras vegetais para confecção de trabalhos artesanais, nhanduti, artes indígenas e africanas, entre outros.

O que desperta curiosidade nessa exposição é uma arte chamada renda *Frivolitê*, um tipo de arte em crochê bem delicada, podendo utilizar em sua produção a agulha de crochê convencional ou um instrumento próprio para essa arte, chamado naveta, também sendo conhecida como navete. A arte em frivolitê exposta no Entre Meadas foi a renda de Eliana Bojikian Polito, que aprendeu a arte com sua mãe, quando tinha 13 anos, mostrando que a relação mãe-filha no aprendizado do crochê também ocorreu com Eliana.

A artista conta que a mãe aprendera com uma freira, e rapidamente a ensinou. Eliana também disse que passou o mesmo conhecimento para suas filhas, perpetuando essa arte pouco conhecida no Brasil.

Figura 8 - Eliana Bojikian Polito, Frivolité. Exposta na Exposição EntreMeadas.



Fonte: <https://www.socialbauru.com.br/2022/10/28/exposicao-gratuita-em-bauru-evidencia-a-singularidade-do-artesanato-brasileiro/>.

O Projeto Crisálida, nascido em Bauru - SP, também incentiva a presença do crochê nas exposições. O Projeto conta com a ajuda de catadores e catadoras, que recolhem peças de roupas, onde as mesmas recebem um processo de triagem, lavagem, reparos e que podem ser usados novamente. Essas peças também adotam a criatividade dos participantes do Projeto, onde algumas peças recebem customizações exclusivas. Algumas peças são utilizadas como matéria-prima para confecção de tapetes de crochê, que são feitos em formato hexagonal, chamados de Tapete Colmeia.

No Instagram do Projeto Crisálida, há um relato de como esses tapetes são produzidos: “Feito por favos, o tapete colmeia é modular, onde nossas meninas trabalham em conjunto. É o produto que nos dá mais aproveitamento do fio de malha, podemos misturar cores e usar muitas sobrinhas.” (Projeto Crisálida, 2022). Esse relato reitera o quanto o crochê é uma arte acessível e ecológica, pois as sobras de linha que seriam jogadas fora podem ser reaproveitadas para criar peças únicas de arte.

Figura 9 - Artesãos do Projeto Crisálida confeccionando um Tapete Colmeia.



Fonte: <https://www.instagram.com/p/CiV1IKKOOjM/?igshid=MTc4MmM1Yml2Ng%3D%3D>.

A exposição também conta com um espaço próprio para experimentações artísticas, usando as mãos para conhecer e criar texturas novas e únicas.

O espaço se propõe a criar um ambiente para prática livre de trabalhos manuais e oficinas, onde as pessoas presentes podem trocar experiências entre si e aprender mais sobre as artes têxteis na prática.

Considerações finais

Em síntese, podemos compreender que a arte do crochê possui forte valor não só afetivo, mas também um forte valor cultural. Essa arte permite que um povo perpetue seus ensinamentos e crenças, carregando história e diferentes significados, possui em si a habilidade de construir redes de afeto, construir novas histórias e novas formas de se expressar.

O intuito dessa pesquisa foi também de pesquisar a presença dessa arte nas escolas, em tempos em que não parece haver muito espaço para a criatividade unida as manualidades, como a arte do crochê, tendo em conta que o ensino é focado em resultados e metas decorrentes das exigências do atual mercado de trabalho e da estruturação da sociedade capitalista. Sendo assim, pode-se depreender que nesse formato de educação não há espaço para “perder tempo” com atividades voltadas ao estímulo criativo por meio da cultura popular. Portanto, o ensinamento de nossa cultura popular se torna resistência frente aos ensinamentos conservadores, carrega grande poder para podermos capacitar criativamente nossos alunos, fazer com que eles tenham uma personalidade própria, única, singular, além de reconhecerem sua própria história.

A arte-educação não formal também ganhou espaço na pesquisa, tendo a participação do professor e artista crocheteiro Thiago do Vale. Thiago foi convidado pelo Sesc Araraquara a dar aulas de crochê, e em sua entrevista diz que a arte atrai todos os públicos possíveis, já tendo ministrado aulas para turmas jovens, idosas, pobres e ricas. Todos interagem livremente durante as aulas, mostrando como essa arte permite que pessoas de diferentes tipos se aproximem, troquem dicas, se ajudem na execução da obra, criem laços.

A Exposição Entre Meadas reúne uma coletânea de artes femininas do estado de São Paulo. Dentro da Exposição, podemos focar no Projeto Crisálida, que, com a ajuda de catadores e catadoras, criam peças únicas em crochê, onde a venda é revertida para os próprios trabalhadores e contribuidores do projeto. Projetos como esse são importantes para reduzir o resíduo têxtil da cidade de Bauru, gerando fontes de renda para os cooperados e estimular reflexões acerca da educação ambiental, problema grave que assola todas as regiões do Brasil e do mundo.

Apesar de tudo isso, o crochê não recebe tanta atenção quanto poderia, porém com pesquisas como essa, podemos mudar o olhar das pessoas acerca da relevância histórico-cultural e educadora dessa arte, trazendo potentes formas de aumentar e libertar a criatividade nas crianças, ajudando o desenvolvimento e criando vínculos entre as pessoas.

Referências

BALANÇO GERAL ITAJAÍ. **Conheça uma escola que disponibiliza aulas de crochê para os alunos.** Youtube, 27 de set. de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zQ8ZAPiAn4Y>. Acesso em: 18 mai 2023.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte-Educação no Brasil.** 5. ed - São Paulo: Perspectiva, 2006.

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

DUARTE JUNIOR, João Francisco. **Por que arte-educação?** 6.ed. Campinas, SP: Papirus, 2007.

Exposição ENTRE MEADAS. Bauru: SESC - Serviço Social do Comércio, 2023.

FELIX, J.C.R. **CROCHÊ E EDUCAÇÃO:** Uma proposta pedagógica prática para transdisciplinaridade no IFES Campus São Mateus. Monografia, Práticas Pedagógicas, INSTITUTO FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO. Linhares – ES. p. 1-52. Ano de publicação: 2022.

G1 SC. **Meninos e meninas passam o intervalo em escola pública fazendo crochê em Itajaí.** G1 Globo, 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/meninos-e-meninas-passam-intervalo-em-escola-publica-fazendo-croche-em-itajai.ghtml>. Acesso em: 08 abr 2023.

LANZ, R. **A pedagogia Waldorf**: caminho para um ensino mais humano. 12 ed. São Paulo: Antroposófica, 2016.

OLIVEIRA, Ana Célia Carneiro; MOURÃO, Nadja Maria, **Memória**, 2021, v. 5 n. 2, ISSN 2594-4630, pp. 69-88.

PROJETO CRISÁLIDA. **Tapete Colmeia**. Bauru - SP, 3 de outubro de 2022. Instagram: @crisalidabauru. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CjREYI6ueCi/?hl=pt>. Acesso em: 25 mai 2023.

SAVIANI, D. EDUCAÇÃO ESCOLAR, CURRÍCULO E SOCIEDADE: o problema da Base Nacional Comum Curricular. **Movimento Revista de Educação**. p. 54-84. 2016.

SESC Vila Mariana. **Vídeo de Eliana Bojikian sobre Frivolité**. São Paulo, 21 de novembro de 2019. Facebook: Sesc Vila Mariana. Disponível em: <https://www.facebook.com/sescvilamariana/videos/2544653762293939/>. Acesso em: 11 jun 2023.

KÜGELGEN, H. V. **A educação Waldorf**: aspectos da prática pedagógica. Tradução Alcides Grandisoli. São Paulo: Antroposófica. 1984.

WILSON, S. **O Corpo do Brasil**: The Role of the Brazilian Body in the Art of Ernesto Neto. [s.l.], 2010. Disponível em: <https://openscholarship.wustl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1507&context=etd>. Acesso em: 29 abr 2023.



O designer artífice e sua prática criativa⁶

LUANA CRISPIM DUARTE
JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE

DOI 10.52050/9788579176395.c7

6 Trabalho desenvolvido durante o Curso de Design – mestrado e doutorado, do Programa de Pós-graduação em Design, da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, sob orientação da Prof^ª Dr^a Joedy Luciana Barros Marins Bamonte.



Introdução

Projetar design é lidar com o desconhecido para gerar algo novo e ainda não visto, mas que se conecte ao ser humano, que gere pertencimento, que comova. Ser designer é como se aventurar por trilhas não percorridas, em um cenário que demanda agilidade na disseminação de informação, justamente porque nos encontramos em um mundo complexo, que Cardoso (2012) descreve movido por mudanças ou como Sanches (2017) sintetiza: “Transformações socioculturais da globalização criaram um mundo intrincado, marcado por uma realidade multifacetada. Híbrida e em constante movimento” (Sanches, 2017, pg. 84).

Nesse contexto, novos valores são apreciados, outras formas de ver o produto, principalmente o de moda são exigidos, isso porque, nossa conexão com a sociedade ocorre, também por meio da vestimenta, comunicando intenções pessoais e sociais. Logo, novos valores são exigidos: os imateriais - a história, os símbolos, significados e as emoções.

Para fomentar essas conexões identitárias, entra em cena o fator emocional, acionado tanto pelo criador quanto pelo observador ou usuário. Moura, et. Al. (2016) comentam que os artifícios da memória e da autoria desempenham um papel crucial nesse processo, pois, em um cenário contemporâneo inundado por excessos de informação e desinformação, a perda de pertencimento torna-se uma realidade. Isso eleva o valor das narrativas pessoais, das interpretações individuais, no âmbito do design.

O uso da memória atua como catalizador da sensibilidade, tanto para quem cria quanto para quem observa ou utiliza o produto. Nesse sentido, Cardoso (2012) embasa esse pensamento ao afirmar que os significados observados e sentidos pelos objetos não são fixos, mas sim particulares e coerentes a: culturas, sociedades e indivíduos. Cada sujeito ou usuário forma sua própria interpretação, moldada por associações mentais e memórias individuais e coletivas.

A busca por pertencimento e a imersão na complexidade do mundo contemporâneo levam o designer a explorar diversas abordagens. Uma dessas trilhas conduz ao resgate de fazeres artesanais e tradicionais. Num cenário dominado por máquinas, a busca por conexões por meio de técnicas e práticas ancestrais emerge como uma estratégia para reencontrar nossa humanidade. Borges (2012) nos mostra como o fazer artesanal contribui para esse panorama, onde a fusão entre Design e artesanato atua como um antídoto para a massificação. A conexão vai além da estética, alcançando os processos de produção, mergulhando num tempo distinto, numa relação entre matéria-prima, ferramenta e autor.

O design usa desse artifício de resgate e ressignificação, podendo, dessa forma, utilizar de técnicas manuais tradicionais que possuem uma relação direta com o passado, viabilizando um reconhecimento estético, já que esses fazeres constituem parte de uma cultura imaterial, remetendo ancestralidade e permanência de tradições, somadas às transformações e adaptação particulares que tiveram ao longo do tempo. (Duarte, 2020, p 35.)

Nesse contexto, as reflexões atuais convergem para uma síntese entre o fazer artesanal, o processo de design e a expressão pessoal e autoral, onde a prática criativa pode ser parte influente no projeto, proporcionando experimentação e busca por identidade de expressão pessoal, afinal a autoexpressão é uma fonte de inovação, como argumenta Moura et.al (2016), que veem a autoria como a força motriz por trás da criação, pesquisa ou estabelecimento de algo novo.

A possibilidade de um Designer Artífice

Conforme apontado por Fiorini (2008), o projeto de design é intrínseco a um processo de pensamento que abarca a análise crítica das condicionantes de um problema. Essa análise culmina na convergência dos diversos caminhos percorridos, conduzindo a um resultado inexplorado. Nesse contexto, surgem abordagens variadas que se desenvolvem de maneira orgânica, fluindo livre e não linear. Este processo vai para além dos limites de um único campo de conhecimento, promovendo, em vez disso, uma relação holística. A própria natureza desse processo impulsiona múltiplos elementos simultaneamente, evocando uma visão panorâmica que conecta informações sem se prender a uma lógica estrita, conforme elucidado por Sanches (2017, p. 94). Assim, esse enfoque inspira os profissionais a cultivarem uma habilidade integradora e harmoniosa e não uma abordagem fragmentada.

No campo do design de moda, assim como em outras áreas do design, o profissional desempenha um papel essencial ao identificar um problema, analisar o contexto circundante, conceber soluções e, finalmente desenvolver um resultado concreto. A visão desse processo pode, à primeira vista, parecer rigidamente estruturada e estática, porém cada uma dessas etapas oferece espaço para uma miríade de abordagens distintas. Essa mentalidade aberta encontra aplicação tanto na prática profissional quanto na atuação de pesquisadores e alunos. Nesse cenário, o papel da autoria e da expressão pessoal assume uma presença marcante e explícita, pois é exatamente nesse ponto que emerge a figura do designer-autor.

Refletindo sobre esse conceito de autor-criador, encontramos uma analogia valiosa no termo “Artífice”, como explorado por Sennett (2019), que define esse termo como aquele que se dedica à arte pela própria arte. As atividades do artífice transcendem a mera busca por um resultado final; ao contrário, representam uma manifestação singular do engajamento humano. O artífice opera a partir de uma habilidade artesanal que é impulsionada por um desejo profundo de executar o trabalho com maestria. O Artífice,

segundo Sennett, não é simplesmente um artesão. Sua perícia abarca desde o processo de concepção e reflexão até a concretização e manufatura de um produto/ objeto, sempre buscando alcançar a excelência em termos práticos, funcionais e estéticos.

Se pensarmos em concepções mais tradicionais sobre o artesão, ele é frequentemente retratado como alguém que domina uma técnica específica, executando-a com maestria adquirida por meio de um conhecimento informal. Este, muitas vezes, por estar inserido em um contexto sociocultural, traz técnicas que possuem raízes ancestrais ou tradicionais, as quais, por serem geralmente manuais, dependem de tecnologias simples e não industriais. Sennett (2019), no entanto, expande essa perspectiva.

Para o autor de “O artífice”, há um aprofundamento da ideia do artífice como alguém que estuda sua prática de maneira excessiva e se envolve nela de forma comprometida, resultando em um estado de engajamento que busca a excelência. Esse profissional é mais que um executor mecânico de tarefas; ele é movido por uma curiosidade incessante. O gesto prático realizado pelas suas mãos se funde com o pensamento e a mente, onde o ato de projetar e planejar se integra à execução. A consciência material, segundo Sennett (2019), está intimamente ligada à atividade laboral, criando uma consciência engajada. As mãos e o cérebro colaboram, envolvendo aspectos emocionais e intelectuais na prática diária do artífice.

Sendo assim, o que difere o designer desse artífice? Talvez a diferença não resida na ação e no pensamento, mas sim no intervalo entre conceber e realizar: o artífice integra ambas simultaneamente, ao passo que o designer introduz um hiato entre planejar e produzir. Setorizando etapas, realizando terceirizações e frequentemente não realizando a execução direta do projeto. Nesse sentido, a figura do designer-autor pode ser vista como um sinônimo contemporâneo do artífice, alguém que ultrapasse a mera execução técnica para se envolver ao processo criativo, abraçando tanto a habilidade manual quanto o pensamento crítico. Como Sennett (2019) aponta, essa fusão entre o fazer e o pensar, entre o gesto prático e a reflexão intelectual,

é fundamental para a excelência e o engajamento humano no contexto do design e da criação. Parte superior do formulário Parte inferior do formulário

O tempo do Criar e Configurar em um projeto

Compreendida essa relação profunda entre as etapas projetuais e produtivas, levamos as reflexões às etapas criativas no design, já que a conexão entre estas e prática de design é incontestável. Um projeto de design nasce de um problema a ser solucionado, o que demanda um pensamento criativo e inovador. Fayga Ostrower (2014) destaca que o ato de criar está intimamente ligado ao ato de agir, de vencer a inércia e dar forma a algo novo. Se levarmos esse pensamento ao contexto do design, essa noção de «formar» está diretamente relacionada ao processo de desenvolvimento do projeto. A estática reside na propensão de solucionar problemas, enquanto o processo projetual é o ato concreto do agir, manifestado em cada uma de suas etapas. No design de moda, «formar» equivale a dar existência a uma solução para um problema, muitas vezes manifestada na forma de um produto de vestimenta.

O ato de criar é inerente à experiência humana, uma parte do próprio ato de viver. Conforme expresso por Ostrower (2014), “O ato de criar abrange, portanto, a capacidade de compreender, e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar.” (Ostrower, 2014, p. 9). A autora acrescenta que criar é sinônimo de dar forma, de materializar uma ideia em um objeto tangível. Ela ressalta que, seja nas perguntas formuladas pelo ser humano ou nas soluções que ele encontra, ao agir, imaginar ou sonhar, o homem sempre está envolvido em relações e na formação de significados. Esse processo é o cerne da experiência criativa humana.

Com base nesses conceitos, é possível derivar algumas breves conclusões. O criar, conforme discutido, está intimamente ligado à saída do estado estático, à ação efetiva. Criar representa um processo que envolve a

execução, abarcando tanto o ato de pensar quanto o de moldar. Nessa linha de pensamento, Bachelard (2019) também corrobora com a ideia de que a necessidade de romper com a inércia é vital para despertar nossa essência, onde o autor coloca que desde os primórdios, quando o ser humano adquiriu a primeira ferramenta em sua posse, foi instigado a agir, a transformar o ambiente ao seu redor. Essa interação constante com o mundo, marcada pela ação, tornou-se a própria raiz do impulso criativo. “O ser humano que desperta a matéria, é o contato da mão maravilhosa, o contato dotado de todos os sonhos do tato imaginante que dá vida às qualidades que estão adormecidas nas coisas”. (Bachelard, 2019, p. 19).

Dentro do contexto do ensino design de moda, Sanches (2017) apresenta uma síntese de abordagens projetuais organizado em três fases distintas: Delimitar, gerar e avaliar / consolidar. A delimitação envolve a exploração de contextos, a identificação de relações e referências. A etapa de geração consiste em experimentar combinações desses referenciais, ampliando as possibilidades. E por fim, avaliar / consolidar envolve a avaliação e a direcionamento das possibilidades para formar uma proposta viável e realizável (Sanches, 2017, p. 103)

Cada uma dessas abordagens é acionada por ações específicas: explorar, experimentar e avaliar. Isso evidencia como um designer precisa unir seus conhecimentos científicos e de pesquisa com os processos técnicos e produtivos. Desse modo, o ato de experimentar vai além do desenvolvimento de croquis; ele também abrange a modelagem e a manipulação dos tecidos. Esse processo supera a criação mental e incorpora um entendimento profundo dos aspectos técnicos e produtivos, moldando assim a ação de concretizar. De acordo com essa afirmação Sanches (2017) completa, que no caso da moda, à facilidade de manipulação das técnicas produtivas, o próprio designer experimente a materialização da solução, o que transforma a experimentação concreta em uma ferramenta criativa poderosa.

Trilhar etapas como compreender necessidades para definir abordagens de projetos, gerar possibilidades, desenhar e criar painéis não

representa o ponto final na jornada da mente criativa. Ao aproximarmos o artífice do designer, o experimentar prático ao modelar e avaliar os resultados se torna um elemento diferenciador. Ostrower (2014) argumenta que o pensamento racional não se limita das atividades criativas; pelo contrário, ele contribui para a elaboração. Nesse contexto, destacamos a relação particular entre a delimitação e a geração. Sennett (2019), por sua vez, acentua que o conhecimento surge a partir da vivência e da experimentação. Isso guia o processo orgânico e dinâmico de criar e experimentar. Aqui, o gesto prático harmoniza com a mente criativa, manifestando-se de forma artesanal e experimental.

A Proposta de um Tempo para a Prática Criativa

O design de moda oferece um ambiente propício para a integração do gesto prático, experimentação e artesanato têxtil. A moda tem raízes profundas nesse universo, onde por anos a criação de roupas e acessórios estava intrinsecamente ligada à formação de enxovais e trabalhos manuais nos lares. Embora atualmente a moda tenha se industrializado, as técnicas artesanais ainda desempenham um papel fundamental, seja como um hobby, uma forma de expressão artística ou até mesmo uma terapia.

Hoje em dia, a relação com o artesanato têxtil vai muito além de representações folclóricas e culturais. Essas práticas se tornaram expressões pessoais que encontraram um novo espaço na contemporaneidade, especialmente entre o público jovem no movimento “faça-você-mesmo” (DIY) das redes sociais. Elas também se aproximaram da arte contemporânea como uma forma de expressão e ativismo político, representado pelo Craft ativismo, informando nas peças e objetos um resgate cultural e uma manifestação artística e criativa.

Atualmente, essas técnicas são abordadas não apenas por sua estética, mas também por seu significado e modo de execução. No design, essas

se tornam elementos compositores de objetos, podendo até mesmo assumir um caráter político em um estilo de vida: O *slow fashion*, em contrapartida ao *fast fashion* insustentável e massificado. De modo a valoriza o tempo ao fazer artesanal e manual como parte fundamental.

No entanto, quando pensamos nessas técnicas na prática criativa, elas têm o potencial de serem os próprios protagonistas do projeto de design, reinventando as construções formais. Assim, a integração do: gesto prático, da experimentação e do artesanato têxtil no design de moda, não apenas enriquece a criação, mas também estimula a autoria e a inovação, propondo uma abordagem que podemos denominar como “prática criativa”.

Esse processo sugere uma nova arena no âmbito do projeto de design, originando-se da necessidade de um gesto que transcenda a própria criação, valorizando a essência interior do criador para a materialização no objeto. Nesse sentido, Romero (2009) ressalta a importância do gesto prático, destacando a conexão íntima entre a matéria-prima, a expressão e a comunicação na gênese criativa. É nesse processo de fazer que a presença autoral se torna primordial ao desenrolar do projeto de design.

Não importa os objetos, a mão da memória preserva no objeto a lembrança do órgão que gerou. Assim como preserva a sua forma e gestualidade de sua cultura como ritmo, a materialidade, as cores, as linhas que informam as formas, enfim, o desenho – design – que carrega a gestualidade da mão que fez. (Romero, 2009, p. 97)

Sanches (2017) corrobora essa perspectiva ao salientar que a forma projetada é um terreno fértil para a experimentação sensorial e de significados. O gesto de tocar a matéria e o ato de criar - o gesto técnico - supera a mera manipulação física; eles alteram a forma como o indivíduo percebe o mundo, constituindo uma maneira essencial de existir. A abordagem manual e artesanal no processo projetual não apenas transforma a matéria, seja em seu nível físico ou simbólico, mas também dá origem a produtos que são portadores de significados e histórias.

A memória propõe uma faceta crucial nisso, ativando a sensibilidade tanto do criador quanto do observador, leitor ou usuário. Como salientam Moura, et. Al, (2016). Nesse diálogo com a memória, as técnicas adquirem uma dimensão de resgate, à medida que reverberam influências passadas no panorama atual, transformando-se em projetos contemporâneos e, por fim, em objetos que transpiram expressão e poesia no futuro.

Bachelard (2019) encapsula essa interação entre o homem e a matéria, evidenciando como a técnica e a matéria coexistem em um diálogo incessante, em que ambos se condicionam mutuamente. O homem, nesse contexto, é moldado pela matéria à medida que a condiciona também. Essa relação fundamental com o ambiente e os elementos que o compõem se traduz em uma dinâmica única que inspira gestos novos, originando uma forma de existir que transcende o simples ato de criação.

Costurar, bordar, desenvolver superfícies de renda, crochê, etc. São meios de expressão, de resgatar modos de fazer, que acionam a memória e a mão do autor. Provocando a ação profunda do criar/ experimentar no projeto de design. Em última análise, o diálogo contínuo entre o gesto prático, a prática criativa e as influências do passado convergem para moldar a identidade do designer de moda e informar a própria essência de sua criação.

Retomar o fazer manual artesanal, dentro do espaço de design, é um meio de inovar no projeto. Quebrando a ordenação linear proposta pela indústria massificada, recuperando o tempo lento e a autoria individual nos projetos. É um meio de aproximar o design do fazer artístico, com menos preconceito e mais espaço para a tentativa e erro. O têxtil pode ser visto como um conector do interior / autor, com o exterior / contexto.

Considerações finais

Em suma, projetar design é adentrar um território desconhecido, onde a geração de algo novo, porém conectado ao ser humano, é o desafio primordial. O design é uma jornada por trilhas não exploradas, em um mundo caracterizado por mudanças e complexidades. Diante da globalização e das transformações socioculturais, a demanda por novos valores e perspectivas no design, especialmente na moda, torna-se evidente.

Nesse contexto, o uso da memória e de técnicas artesanais relacionadas a lembrança e o afeto, tanto do criador quanto do observador, emerge como uma ferramenta para resgatar pertencimento e autenticidade em meio à massificação. A interseção entre o fazer artesanal, a reflexão intelectual e a expressão autoral enriquecem o campo do design. A figura do designer-artífice surge como alguém que transcende a mera execução projetista para se envolver profundamente no processo criativo e prático - produtivo, integrando habilidades manuais e pensamento crítico. A habilidade de incorporar tanto o gesto prático quanto a reflexão intelectual resulta em uma abordagem mais holística, possibilitando a apreciação de múltiplos elementos simultaneamente. Assim, o designer-artífice não apenas cria produtos, mas também forja identidade e conecta passado, presente e futuro em uma narrativa contínua.

No cerne desse processo, a prática criativa emerge como um espaço de autoria e experimentação no projeto de design de moda. Através do gesto prático, o designer encontra uma maneira de dar forma às suas ideias e expressar sua identidade única. A experimentação se torna uma ferramenta poderosa para materializar soluções e estimular a imaginação. Ao resgatar técnicas tradicionais e artesanais, o designer-artífice redefine a relação entre o criador e a matéria-prima, criando objetos que transcendem o mero funcionalismo e incorporam significados profundos. Nesse contexto, o gesto prático se funde com a mente criativa, gerando uma síntese entre a habilidade manual, a reflexão intelectual e a expressão pessoal. Assim, o ato de

criar, configurar e formar torna-se uma jornada enriquecedora que molda não apenas produtos, mas também identidades, narrativas e experiências significativas.

Referências

BACHELARD, Gastón. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

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

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DUARTE, Luana Crispim. **O crocheter de superfícies têxteis**: uma investigação no âmbito do design. Dissertação de mestrado – Faculdade de Arquitetura e Artes, Universidade Estadual de São Paulo. 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/202652>.

FIORINI, Veronica. Design de moda: abordagens conceituais e metodológicas. In: PIRES, Dorotéia Baduy (Org). **Design de Moda**: olhares diversos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008. p.305-318.

MOURA, Mônica; ANDRADE, Ana Beatriz Pereira de; TAROZZO, Marina Jardim; AMBIEL, Izabela Muniz. **Design contemporâneo e o resgate da memória**: projeto interdisciplinar. In: Anais do 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design [Blucher Design Proceedings, v. 9, n. 2]. São Paulo: Blucher, 2016. Disponível em: <http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/designproceedings/ped2016/0246.pdf>.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, Vozes, 2014.

ROMERO, E. L. G. A gestualidade das mãos: o gesto técnico e o gesto poético. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 3, n. 7, p. 89–98, 2009. DOI: 10.26563/dobras.v3i7.265. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/265>.

SANCHES, Maria Celeste de Fátima. **Moda e projeto**: estratégias metodológicas em design. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

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



PARTE III

Poética

Cicatrizes dos tecidos⁷

PAULA SAYAKA ARAI

JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE

DOI 10.52050/9788579176395.c8

⁷ Conteúdo parcial da pesquisa “Cicatrizes dos Tecidos: um estudo têxtil acerca da identidade de nipo-brasileiros”, apresentada como trabalho de conclusão de curso para obtenção de graduação em Artes Visuais – bacharelado, na Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicações e Design, da Universidade Estadual Paulista – UNESP, em 2023, sob orientação da Prof^a Dr^a Joedy Luciana Barros Marins Bamonte.



Introdução

Quando pensamos sobre nossa identidade, é comum associá-la à construção de diversas categorias, entre elas a visualidade, a etnia e as experiências pessoais. A princípio não nos damos conta, mas observando de forma mais cuidadosa, percebemos que o têxtil une todas elas. Ele traduz nossos estilos, costumes, culturas e interpretação de mundo. Tal percepção trouxe o interesse em produzir uma pesquisa que desenvolvesse essas relações.

“As cicatrizes dos tecidos” constitui uma pesquisa que trata dos conflitos sobre pertencimento e busca da identidade vivenciados por uma brasileira com ascendência japonesa. Tendo como eixo central um percurso poético, focando na ressignificação de peças têxteis por meio de intervenções plásticas que objetivam a expressão do conflito acerca do pertencimento cultural e étnico. A apropriação conceitual do espaço da casa também corrobora para a potencialização dos lugares de intimidade no contexto da série.

Pertencimento

O que significa ser um nipo-brasileiro? O que o torna diferente de outros brasileiros ou outros japoneses? Essas são perguntas que iniciam a reflexão por trás dessa pesquisa. À primeira vista, parece relativamente simples definir o que é ser um nipo-brasileiro. Quando procuramos no dicionário, o

termo é descrito como “Aquele que tem sua origem no Brasil e no Japão; quem se identifica, ao mesmo tempo, como brasileiro e japonês” (RIBEIRO, 20 jun 2023). Contudo, o que define alguém como brasileiro ou como japonês? O que seria essa tal origem?

Em seu artigo, o professor e sociólogo Mori (2021), utiliza o termo nipo-brasileiro para se referir a imigrantes e descendentes de japoneses. Com base nisso, é possível, até certo ponto, analisar o uso da palavra em nível regional, admiti-lo para denominar o indivíduo cujo nascimento se deu no Brasil e cujos ancestrais possuem nacionalidade japonesa ou o indivíduo cuja nacionalidade é brasileira e japonesa. Para mais, devemos levar em consideração o contexto cultural, fenotípico e social da pessoa como algo que ultrapassa o local de nascimento.

No Brasil, quando falamos sobre indivíduos não caucasianos⁸, é recorrente nos depararmos com o sentimento de “descoberta” da sua ascendência, e, a partir de então compreender que essas pessoas entendem que aqueles ao seu redor não as veem como brasileiras, principalmente quando seus traços físicos são mais próximos daqueles do leste asiático. Ao mesmo tempo, essas pessoas não são vistas como conterrâneas pelos nativos japoneses, devido ao local de nascimento e diferença cultural. Esse choque da descoberta faz o espaço ao seu redor mudar, começam a perceber as hostilidades causadas por terceiros. É nesse momento que as noções de lar, de casa se tornam confusas.

Questionamentos pessoais

Por ter crescido em Mogi das Cruzes, uma cidade com grande número de descendentes de asiáticos, por isso, nessa época, eu, Paula Arai, acreditava que todos me reconheçam como brasileira. As coisas tomaram um rumo distinto quando me mudei para Bauru em 2018. Além de estar em um espaço

8 Deixo alertado que me refiro ao conceito de caucasiano dentro do Brasil, aquele que é descendente de europeu e ou com traços parecidos a europeus. Já que, para o resto do mundo, os brasileiros são considerados latinos e não brancos.

novo, senti dificuldades para me adaptar à cidade, porque não havia tantos indivíduos com a mesma ascendência que a minha, o que me fez começar a sentir saudades dos meus costumes, das comidas japonesas, de encontrar rostos parecidos com o meu. Com o passar do tempo, tornei-me mais consciente a respeito do preconceito e das microagressões vividas por mim e por outros nipo-brasileiros.

Aos poucos, a arte se tornou uma espécie de válvula de escape quando me sentia incompreendida e, gradativamente fui incorporando elementos da cultura japonesa em minhas obras, à procura de uma identidade. Se eu não pertencia a apenas a um espaço, Japão ou Brasil, poderia ao menos criar meu próprio “lugar” por meio da arte. Em meus trabalhos busquei me familiarizar com a estética e conhecimentos nipônicos e em como eles são traduzidos ao entrarem em contato com o modo de se viver no Brasil.

O fazer artístico se transformou em uma maneira de me aproximar das experiências e contextos vividos pelos japoneses que de fato moram no Japão, uma vez que não estou inserida no mesmo espaço. Como dito por Yi-Fu Tuan “as esculturas têm o poder de criar uma sensação de lugar pela sua própria presença física” (TUAN, 1983, p. 180) e, da mesma forma utilizei a arte como lar e como a busca por ele. O que eu produzia era uma forma de afirmação e reação, senti uma grande necessidade de conduzir uma pesquisa intimista, relacionando o eu ao contexto, o interno ao externo.

A identidade não é construída apenas pelo eu, também se desenvolve a partir da alteridade, pela absorção de elementos externos, e para além disso, ela depende de como se é visto pelos outros. No meu caso, senti-me mais próxima de minha ascendência quando entendi que era racializada no Brasil e tida como estrangeira no Japão. Elaborar uma série que envolve essas questões me possibilitou investigar, mais a fundo, onde se encontra o limite entre o ser e o próximo no estabelecimento de lugar no mundo e se realmente existe esta tal separação. Talvez, nem sempre as divergências socioculturais se excluam mas sejam somadas.

Elementos japoneses

Após toda a reflexão anterior, prossegui na pesquisa por informações sobre elementos da cultura japonesa, mais especificamente as ideias de *ma*, *wabi-sabi* e *kingsugi*, necessitando entender e me conectar mais profundamente com o que podemos chamar de minhas origens.

Ma

Existem algumas definições distintas entre estudiosos para o termo *ma*, contudo é entendido, de forma unânime, como algo que pode ser sentido e reconhecido, mas que não pode ser conceitualizado, tornando difícil sua compreensão. Michiko Okano (2012) cita que alguns acreditam que *ma* não pode ser explicado de forma lógica, e que ele é o que é justamente por esse ilogismo. A sua busca puramente racional faz com que ele perca a sua essência.

A ideia de *ma* também pode se manifestar como uma espécie de limiar, separando e juntando elementos, uma coexistência de ideias, diversas vezes consideradas opostas pelos ocidentais, porém codependentes para os japoneses, como é o caso da forma e da não forma, do som e do silêncio, da ação e da não ação. Nesse sentido, sua estética se conecta ao budismo devido ao apreço pelo “elemento residual na arte”, o resquício dessa fronteira de elementos que a arte cria e que nos permite sentir a efemeridade e o vazio.

O *ma* pode ser encontrado em pinturas, xilogravuras, na música, no teatro, na arquitetura. Uma dessas artes é o Haiku e sua pintura, o Haiga, no qual as áreas escritas e desenhadas coexistem com os espaços em branco. Estão ali a escrita e a pausa, a forma e a não forma. Tanto a escrita quanto as figuras apresentam certa simplicidade, o artista sugere o tema e a forma, não sendo necessário sua completa explicação e detalhamento. A imagem e o texto não simplesmente se traduzem, eles se complementam.

Figura 1 - Morikawa Kyoroku; Sparrows, with Five Haiku by Basho;
Ink and color on paper; 28,6 x 76,5cm. 1656-1715



Fonte: Acervo Stephen Addiss

Ma não é simplesmente aquilo que o ocidente compreende como “vazio”, Okano o descreve como uma possibilidade, algo que ainda não existe. Podemos dizer que *Ma* é potência, é aquilo que pode vir a ser.

Existe uma grande relação entre o *ma* e a arte japonesa. Foi na virada do século XVI para o XVII que houve sua disseminação, quando os samurais decidiram implementar uma estética mais refinada em artes como o canto, a dança e o teatro, tendo como influência a cultura popular dos vilarejos. Entretanto, foi com a exposição de 1978 “*Ma: Espace-Temps du Japon*”, organizada por Isozaki, que tal tema passou a ser mais citado em escritos. A partir de então, sentiu-se a necessidade de expressar de forma verbal essa manifestação que os japoneses já experienciavam, “o próprio olhar japonês sobre o *ma* se estabelece, efetivamente, após o referido evento” (OKANO, 2012, p. 34).

Wabi-Sabi

Assim como o *ma*, o *wabi-sabi* também possui definições ambíguas, e nem todos os japoneses conseguem explicar. Ele se desenvolveu entre a Era Heian e a Era Muromachi, em conjunto a outras estéticas, à poesia e ao teatro *No*, para, em seguida, ser consolidado juntamente ao budismo e à cerimônia do chá.

De acordo com Okano (2012), as palavras *wabi* e *sabi* podem conter diversos sentidos; *wabi* pode significar simplicidade tranquila, beleza imperfeita e irregular. Já *sabi* pode apresentar-se como beleza que aprecia a passagem do tempo, traduzido por cores esmaecidas e estado de pátina, é o reconhecimento e valorização da efemeridade, da transformação antes da destruição. Entendemos, portanto, que a estética não possui uma única definição exata, seu significado dependerá das relações feitas.

Como comentado, a concretização de *wabi-sabi* se deu com o desenvolvimento da cerimônia do chá por Rikyu (1521-91), seu conceito estava em meio à simplicidade, à vida modesta, ao afastamento do luxo e à valorização da liberdade espiritual. Rikyu foi o mestre que mais incorporou o zen-budismo na cerimônia do chá, pensamento esse que defende que tudo parte do nada e se encaminha para o nada. Os indivíduos estão no mundo sem possuir uma coisa sequer.

Dessa maneira, o *wabi-sabi* é um elemento a afirmar que o valor estético aumenta com tempo, sendo também uma “confirmação do ciclo natural da vida orgânica”. Essa estética valoriza a beleza da natureza. Okano (2012) entende que a relação entre o homem e a natureza é de união. O homem se torna parte da natureza. O *wabi-sabi* diz respeito à inconstância, à impermanência das coisas, tudo está em constante transição, como consequência, são apreciadas as marcas do tempo, como a cor da ferrugem, as manchas, as dobras das roupas.

A pintura monocromática denominada *sumi-e* assume uma intimidade com a estética *wabi-sabi*, com a tinta preta chamada *sumi*, o artista produz imagens por meio de poucas pinceladas e formas reduzidas e simplificadas, não há excessos. Essa técnica de pintura também se apresenta como potência, a “monocromia significa a presença de todas as cores por meio da ausência” (OKANO, 2018, p. 152), logo, na eliminação de cor, os tons de cinza e preto conseguem se transformar nas cores que o interlocutor sentir serem necessárias.

Figura 2- Mitsuru Nagata; Bamboo- pintura sumi-e



Fonte: Mitsuru Nagata

Outro ponto a ser citado é a beleza da imperfeição. Dentro da estética há a admiração pelo irregular, pela aceitação do real. O que para muitos pode ser considerado como defeito, no *wabi-sabi* é tido como beleza.

Okano esclarece que a estética não se manteve sempre em evidência nos livros sobre a cerimônia do chá, era recorrente no final do século XVII para, logo após, diminuir sua frequência, retornando como uma busca pela “essência japonesa” por volta de 1930. ou seja, assim como o *ma*, a estética *wabi-sabi* também ajudou os japoneses na compreensão de sua própria identidade.

Por último, um aspecto interessante do *wabi-sabi* é o seu não entendimento. Segundo Leonard Koren, alguns críticos japoneses acreditam ser necessário que as suas características permaneçam não muito claras, por serem algo que nunca pode ser compreendido em sua totalidade. “Desse ponto de vista, a indefinição ou falta de informações é apenas mais um aspecto da ‘incompletude’ inerente ao *wabi-sabi*” (KOREN, 2019, p. 12). Portanto, explicá-lo completamente pode ter um efeito contrário do que se espera.

Kintsugi

Kintsugi é uma técnica que consiste em restaurar peças de cerâmica e porcelana quebradas, utilizando laca e em seguida cobrindo o preenchimento

com ouro, prata ou platina. A filosofia do *kintsugi* se aproxima fortemente do *wabi-sabi*, enxergando beleza na imperfeição e nas marcas deixadas pela passagem do tempo. Essa técnica não tenta esconder as rachaduras das peças, muito pelo contrário, ela evidencia os locais em que a peça se quebrou, ressaltando a beleza daquilo que se transformou. Há, portanto, a valorização da fragilidade, da resiliência.

Tal prática entende e aceita a mutabilidade das coisas, nada permanece estático, o tempo age sobre todas as coisas. A transformação não se restringe somente a uma configuração física e estética, mas também se trata de uma questão simbólica. Em muitos casos, as peças restauradas com o *kintsugi*, apesar de mudarem visualmente, mantêm seu valor utilitário, um recipiente para colocar comida continua sendo um recipiente para colocar comida, mas seu significado aumenta.

Figura 3 - Naoko Fukumaru; Bowels of The Earth — Water; 2020



Fonte: Naoko Fukumaru

Processo Criativo

Todos os conhecimentos citados anteriormente, somados à minha história, tiveram como consequência a série “As cicatrizes dos tecidos”. Esta retrata o sentimento de ser uma pessoa brasileira com ascendência japonesa que procura uma identidade para chamar de sua, a sensação de não pertencimento, de ser um híbrido. A obra possui como condutor, minha experiência pessoal, minha trajetória buscando entender onde me encaixo no mundo, mostrando os traumas e as “cicatrizes” que adquiri devido a minha nacionalidade e minha ascendência. Há uma tentativa em resgatar minha ancestralidade, entrando em contato de forma mais aprofundada com a cultura japonesa que tanto negligenciei. Não apenas o resultado, mas também o próprio fazer das peças é uma procura mútua por conexão coletiva e individual. Todo o processo de criação da série é um mergulho interno de ordem sensível, buscando algo que possa ser chamado de identidade.

Coloco em pauta, como a experiência de cada ser afeta o modo de se observar e absorver fenômenos. Entender as particularidades que me cercam, impacta a forma como vejo e como me relaciono com o mundo ao meu redor. O ser humano, ao agir, interage com o mundo. Eventualmente ele agirá sobre o próprio contexto cultural (OSTROWER, 2001, p. 103). Portanto, este trabalho se configura como uma reação ao ambiente em que existo agindo de maneira mais consciente.

Antes de qualquer execução do projeto, foi feita uma espécie de diário, para que pudesse colocar de forma mais organizada e íntima meus sentimentos e vivências. Consequentemente, tornou-se mais claro aquilo que desejava expressar.

Para a poética, foi escolhido o têxtil, uma vez que a roupa é vista como uma extensão da pele, é um dos materiais mais íntimos do ser humano, estamos constantemente em contato com ela e ela, em contato com o mundo. Da mesma forma, a minha ascendência e ancestralidade estão sempre comigo, não são aspectos que podem ser distanciados de mim; não apenas isso,

mas assim como as roupas, elas são visíveis ao próximo. A minha ascendência está estampada em meu rosto, em meu vocabulário, em meu comportamento, em minha maneira de vestir, o que acaba por influenciar minhas relações sociais. O material têxtil é uma superfície onde se encontra o intermédio entre o interno e o externo. Semelhante à pele, a roupa é a parte visível do íntimo, é a parte que interage com o alheio, seja por meio de seu conceito ou de sua forma.

Entendemos o tecido como parte de nós mesmos, nossas vestimentas possuem memórias, contam histórias, guardam o formato de nossos corpos, nossos cheiros, guardam o tempo de uso em suas manchas e desgastes. Suas aparências revelam nossas personalidades, muitas vezes se comunicam por nós. A roupa se molda a nós, e nós nos maldamos a ela. Temos assim, um paralelo com a construção da identidade, ela se dá a medida em que eu interfiro no ambiente e ele também interfere em mim.

Para além de algo que se usa todos os dias, o tecido é, pessoalmente, uma lembrança afetiva, uma vez que cresci observando pessoas da minha família, especialmente minha mãe, criando roupas, seja costurando, bordando, tricotando. O têxtil sempre me foi familiar, não somente pela necessidade de seu uso no cotidiano, mas porque está de fato no contexto de lar. De geração em geração, compartilhando esse universo, é passado uma tradição, uma sensação de pertencimento e identidade.

É muito comum, ao menos em países ocidentais, as pessoas associarem as palavras “roupa” e “têxtil” a ideias de proteção, aconchego, maciez, confiança, beleza, conceitos esses geralmente vistos como positivos. A roupa, em seu estado inicial, pode ser vista como algo nesse sentido, contudo, em determinados contextos e configurações, ela também pode representar sentimentos de tristeza, luto, angústia. Gerando assim, sentimentos mútuos de conforto e desconforto. “O vestuário tornou-se objeto de reflexão, transformando-se em veículo de sustentação de novos ideais” (SOUZA, 2018, p.26).

Em seu trabalho “*Nuku nuku nurmilintu*”, de 2012 (figura 4), por exemplo, a artista Lotta Pia Kallio consegue trabalhar com a dualidade do têxtil,

abordando a questão da violência doméstica. O tecido que à primeira vista parece estar protegendo os objetos, em sua realidade os sufocam.

Figura 4- Lotta Pia Kallio; Nuku nuku nurmilintu



Fonte: Lotta Pia Kallio

Já a artista e designer Lena M Áine speak trabalha com o conceito de *flesh fashion*, com uma estética visceral, a artista cria peças de roupas desconcertantes, explorando a problemática da hiper sexualização da mulher na indústria da moda, conforme pode ser visto na figura 5. Suas obras questionam, de forma irônica, até que ponto a indústria consegue fetichizar o corpo feminino. As vestes que inicialmente se encarregam da proteção, agora parecem partes de corpos expostos e feridos, quem as usa se torna uma espécie de pedaço de carne qualquer.

Figura 5 - Lena M Áine speak; Sem título



Fonte: Instagram de Lena M Áine speak

Outra artista que consegue transmitir sentimentos duais, é Chiharu Shiota. Em seu trabalho “Memory of Skin” (figura 6), a artista explora a presença na ausência e vice-versa. Não há ninguém usando os vestidos, contudo as roupas com corpos físicos ausentes, trazem consigo uma sensação fantasmagórica. A inexistência de corpos destaca a presença dos vestidos, e esta intensifica ainda mais a falta de algo que preencha as vestimentas.

Figura 6 - Chiharu Shiota; Memory of Skin; 2001



Fonte: Sunhi Mang (2011)

A escolha dos materiais

A partir das artistas mencionadas, foram selecionadas as peças que seriam usadas para o trabalho, para isso foram escolhidas minhas próprias vestimentas e de brechós, uma vez que o estudo se baseia na experiência e no contexto pessoal. As roupas já usadas carregam histórias, presença de outros indivíduos, aquilo que sou e que vivo, carregam também parte de outras histórias, conhecidas ou não. A minha realidade se entrelaça com as realidades de outras pessoas.

Os outros materiais foram escolhidos para que causassem sentimentos de angústia, desconforto, algo mais visceral, mas que também pudesse conversar com o pensamento japonês. Um dos materiais muito importante são as linhas vermelhas utilizadas, pois no Japão o vermelho tem uma presença muito forte na cultura, que vai desde pinturas faciais, como no teatro kabuki,

até construções arquitetônicas e esculturas, e dependendo do contexto, pode significar beleza, proteção. Essa visão acaba contrastando com a ideia de vermelho do ocidente, na qual este tom pode ser associado a uma certa agressividade, intensidade, sangue, carne. Sua aparição recorrente no cotidiano dos japoneses, acaba por ser parte identitária desse povo.

Uma dualidade possível de se identificar é na própria materialidade do têxtil, os tecidos maleáveis e macis remetem, de forma recorrente, ao aconchego, proteção, segurança, mas simultaneamente eles podem apertar, sufocar, esquentar demais; as linhas, que geralmente mantêm peças unidas, conseguem também amarrar, restringir movimentos. Pensamento que traduz parte da ideia de sentir que ser uma brasileira de ascendência nipônica é uma experiência muito rica e plural devido a multiplicidade cultural e, ao mesmo tempo, é uma vivência confusa a procura de uma identidade, a procura de um pertencimento.

Desenvolvimento das Obras

Durante o processo de execução, tive em mente o contexto geral da série, cada obra contém uma narrativa que permeiam o mesmo tema, mas não são idênticas. Em cada peça refleti a respeito das minhas experiências e como elas poderiam se materializar. Comecei manuseando as roupas e os materiais, observando o que eles me transmitiam, fui testando composições, e fazendo esboços para obter um melhor entendimento do que queria fazer. De início, deixei que a intuição agisse em meu trabalho, tanto na escolha dos materiais, como na execução das obras. As escolhas tomadas foram se tornando mais claras ao longo da criação das peças, o que diversas vezes aparentava ser aleatório e sem sentido, ao longo do fazer artístico, foi se mostrando cheio de motivações. No entanto, muitas decisões tomadas se mantiveram no inconsciente, sem exporem suas razões, e as que tiveram seus porquês explicitados, nem sempre era de modo conceitual.

A Série

As ideias e pensamentos japoneses se apresentam ao longo de toda a série. O conceito *ma* pode ser identificado na ausência do corpo, ressaltada pela presença das roupas não vestidas, tal presença produz o silêncio, a imobilidade. Ele está nos espaços entre os fios vermelhos, na transparência do tule bordado que nos permite ver a falta do corpo. Ao mesmo tempo em que a presença das roupas reforça ainda mais o corpo ausente; a própria ausência destaca a existência das vestimentas. O *ma* se faz presente na potência. As vestimentas inabitadas estão carregadas de possibilidades, bem como uma peça no cabide de uma loja ou de um brechó, enquanto não está sendo utilizada, pode vir a ser diversas coisas.

O pensamento por trás de *wabi-sabi* e *kintsugi* é visível nos cortes e rasgos das vestimentas, que não receberam costura para que ficassem com um acabamento polido, as imperfeições foram mantidas, a possibilidade de os tecidos desfiarem está presente, o tempo é livre para agir sobre as peças. As emendas das costuras podem ser vistas, realçando a beleza daquilo considerado imperfeito. É possível, também, perceber a transitoriedade nas roupas, os vestuários que eram novos envelheceram, e agora foram novamente modificados, servindo para um propósito distinto.

Contudo ressalto que, para mim, a ideia por trás da técnica de *kintsugi* em minha obra, não permanece apenas na questão do belo na “rachadura” em si, e entra no campo da transformação. O intuito não é romantizar os traumas sofridos, a beleza não está nessas violências, mas no que é feito a partir delas. O fato de estar usando minhas experiências para criar trabalhos artísticos é onde realmente se encontra a beleza, a ressignificação está no fazer, na possibilidade, na perspectiva.

Não apenas visual, a série também é tátil, ao passar a mão nos fios, é possível sentir as texturas, as ondulações, os volumes dos nós, sentir o enroscar das linhas que se entrelaçam, as mãos não conseguem correr livremente pelas obras. A própria ação de costurar os fios nos tecidos foi truculenta,

pois eles se embaraçavam uns nos outros, são como feridas que dificultam o movimento.

Esta série se tornou um meio de tentar me aproximar do *ma* e do *wabi-sabi*, elementos do cotidiano dos japoneses, cujo contato, até então, havia acontecido apenas conceitualmente. Essa busca por melhor compreensão da minha cultura através da prática veio, pois, assim como Yi-Fu Tuan defende, a experiência também é uma forma de aprendizado. Como dito anteriormente, o *ma* e o *wabi-sabi* foram pensamentos que serviram para reforçar a identidade dos próprios japoneses, e igualmente para mim, essas estéticas em minhas obras possuem um grande valor identitário.

Vestido num guarda-roupa

O vestido branco e delicado de festa transmite uma sensação de inocência, ingenuidade, e ao ser dividido ao meio, há este rompimento entre duas partes que eu enxergava apenas como uma única coisa. No caso, ele se refere ao momento de “descoberta” da minha ascendência, o momento em que eu percebi que os brasileiros não me veem totalmente como um deles, assim como os japoneses não pensam em mim como uma japonesa completa.

Foram feitos dois cortes, um na horizontal, na barra, a fim de obter um comprimento que se assemelha a vestidos de criança, resultando em uma sensação ainda maior de inocência, que acaba por ser rasgada pelo segundo corte que se dá na vertical, ele se reparte em dois, cada parte uma cultura, mas apesar de estarem distantes, essas partes continuam conectadas pelas linhas, e é ali onde eu me encontro, no vazio entre os fios que mantem os dois lados interligados. É nesse espaço, nesse silêncio em que o *ma* se encontra, em todas as possibilidades desse local, A peça é interligada para ser considerada como apenas um objeto único, porém é provida de espaço suficiente entre ela para ser compreendida como duas partes.

Figura 7 - Vestido num guarda-roupa; 100 x 66 cm; 2022



Fonte: Acervo pessoal (2023)

Saia do sofá

Na saia, foram feitos cortes aleatórios, expondo o forro embaixo, algumas linhas vermelhas costuram o tecido querendo manter expostos os rasgos, outras saltam para fora do orifício parecendo órgãos internos. As linhas trazem consigo um teor visceral para o trabalho. Com seu tecido felpudo, a saia de tom marrom se assemelha a uma pele com bastante pelos, concedendo uma aparência maior de machucados num corpo. Esses rasgos retratam as micro agressões que sofro constantemente, são experiências que aparentam ser pequenos esfolados, porém ao longo do tempo esses esfolados vão se repetindo no mesmo lugar, e consequentemente, se toram feridas abertas.

Figura 8 - Saia do sofá; 54 x 43 cm; 2022



Fonte: Acervo pessoal (2023)

Sutiã sobre cama

O sutiã bege, representa a sexualização povo nipônico e seus descendentes, mais precisamente da mulher desses grupos. Os braços feitos de tule bege e linhas vermelhas se cruzam por cima da roupa íntima como uma espécie de abraço, que supostamente, fornece confiança e proteção. Contudo, o tule é translúcido e vazado, ou seja, será que realmente há alguma proteção neste ato? Este abraço é um acolhimento verdadeiro ou apenas uma maneira de encostar no corpo? A resposta se dá na origem dos braços, costurados ao fecho do sutiã, sua intenção é apenas abri-lo.

Seu tom de bege é próximo a um dos tons de pele, dando ainda mais a sensação de uma extensão corporal, o sutiã é uma peça íntima no toque com sua proximidade aos seios, e íntima na cor. Dele saem linhas vermelhas que, novamente, remetem ao grotesco, à carne, mas desta vez, elas não se esticam como no vestido, simplesmente se penduram, como se estivessem cansadas, como se aquilo fizesse parte do cotidiano. A ação das linhas é para baixo como sangue que escorre, como um peso que foi costurado.

Figura 9 - Sutiã sobre cama; 2022

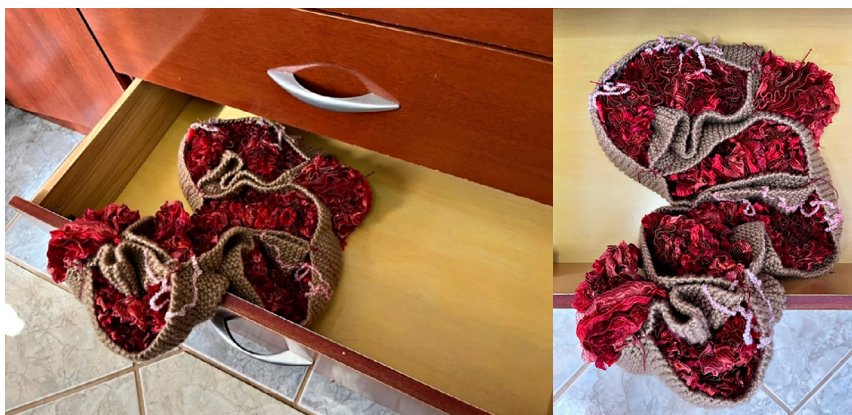


Fonte: Acervo pessoal (2023)

Cachecóis numa gaveta

Para a última peça, foram utilizados dois cachecóis, um repetindo a tonalidade bege, e outro vermelho. Costuradas uma na outra, as vestimentas se transformam em um híbrido, as curvas criadas se assemelham tanto ao sistema digestório, quanto a ferimentos expostos. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa me deparei com fatos e sentimentos dolorosos, difíceis de serem digeridos, por esse motivo, tive a necessidade de criar tal imagem. Simultaneamente, as curvas criadas por mim e as curvas do próprio cachecol vermelho formam um labirinto, cheio de linhas tortuosas e confusas, porém aqui não se trata de encontrar uma saída, e sim a própria identidade. As costuras são o que mantem esse corpo mole em sua configuração, pois é frágil, pronto para se desfazer, precisa ser manuseado com cuidado, parece sempre estar à beira de trocar de forma.

Figura 10 - Cachecóis numa gaveta; 42 x 33cm; 2023



Fonte: Acervo pessoal (2023)

A Casa

Durante a execução das intervenções feitas, as perguntas “Qual o meu lugar no mundo?” e “Quais os lugares das minhas peças?” ecoavam em minha mente. E me ocorreu que, talvez, a casa seja a melhor resposta no momento.

Em seu livro “A Poética do Espaço”, Gaston Bachelard comenta: “Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo” (BACHELARD, 1993, p. 24).⁹ É nela que o ser humano firma seus primeiros vínculos pessoais e culturais. No meu caso ela é onde se deu meu primeiro contato com costumes japoneses e brasileiros.

A casa transcende o espaço geométrico (BACHELARD, 1993, p.66), ela, tal qual a roupa, é íntima, convive conosco, sabe dos nossos segredos, é moldada por quem a habita e este é moldado por ela. Nosso lar possui o nosso cheiro, adquire nossas características, nossos gostos, abriga nossos devaneios e sonhos. Ele conecta-se com o eu do ser humano, com o autoconhecimento.

A ideia da casa geralmente é associada a uma sensação de aconchego e proteção, é onde podemos descansar depois de um dia difícil, onde conseguimos nos isolar do mundo, se defender de ameaças externas, é o lugar onde podemos ser vulneráveis. Mas novamente, da mesma maneira que a roupa, ela não se restringe a isso. Para muitos ela é um local de experiências mistas, onde se encontra o amor, o carinho e a alegria, e ao mesmo tempo, a raiva, o medo e a tristeza. Para outros, a casa traz lembranças de violências e traumas.

A casa possui forte relação com o têxtil, é onde nossas roupas habitam. Todas as vestimentas da série foram modificadas dentro de minha residência, suas transformações se deram nesse espaço, elas, de certa forma, renasceram e foram ressignificadas aqui, agora minha casa também é o lugar delas, cria-se assim, um diálogo entre o lar, as peças criadas e o ser.

Refletindo sobre onde deixar cada peça, decidi colocá-las em lugares onde geralmente se encontram na casa, onde não prestamos muita atenção por já estarmos acostumados a vê-las ali, desta forma as intervenções nas roupas trazem um impacto maior. As vestimentas estão em seu “habitat natural”, porém não estão em sua forma comum, estão em uma configuração diferente, gerando, dessa maneira, certo desconforto, uma vez que a narrativa

9 Deixo informado, entretanto, que infelizmente, viver em uma casa, não é a realidade de diversas pessoas.

da série se encontra fortemente nas violências sofridas diariamente, mas que não nos damos conta, até se tornar extremamente incomodas.

O espectador está observando minhas histórias íntimas, entrando em minha casa, em meu mundo, e de forma síncrona, também consegue identificar sua própria casa, ali ele é livre para projetar seu lar. As cenas aparentam ser de um dia comum numa casa, as roupas estão largadas, guardadas, entretanto tudo está estático, sendo assim, apenas indícios de vida.

O *ma* se reflete no silêncio da casa, na ausência do corpo, na espera por uma resposta que não se sabe quando vai chegar. A casa imóvel, ainda sugere atividade de alguém que mora ali, a pausa, a ausência de som, estão cheias de possibilidades, de lembranças, de existências. É na quietude de nosso cômodo que ele se preenche de pensamentos, de memórias, de saudades, de dores.

Considerações finais

A identidade e a cultura são interdependentes, uma influenciando a outra, a alteridade é a condição do ser humano que permite que o individual interfira no contexto coletivo e vice-versa. Logo, para prosseguir com tal pesquisa, foi preciso considerar minhas próprias vivências, uma vez que elas são uma espécie de aprendizagem. A experiência de cada pessoa será diferente, no caso, a minha se mostrou tanto enriquecedora por me envolver em culturas distintas, quanto agressivas por ser constantemente racializada.

O *ma* é uma estética que ultrapassa a ideia de vazio, silêncio e não ação, ela está carregada de potência, sentimentos e significado, é o limiar e a sobreposição de elementos diferentes. O *wabi-sabi* enxerga beleza na simplicidade, na inconstância das coisas. Já o *kintsugi* é uma técnica artística se aproxima das ideias do *wabi-sabi* quando valoriza e ressignifica a imperfeição causada pela passagem de tempo.

Foi constatado que o *ma* e o *wabi-sabi* transcendem o conceitual, vão além da linguagem verbal, portanto interagir com elas na prática se mostrou

fundamental para seu melhor entendimento. Outro ponto importante de se ressaltar é o fato de ambas reforçarem um senso de identidade dos japoneses, assim como na série “As Cicatrizes dos tecidos” essas estéticas agregaram na construção do meu ser.

A materialidade do têxtil permite que sentimentos e ideias duais sejam expressos ao mesmo tempo quando exploramos suas formas, cores, texturas e até mesmo cheiros.

O têxtil e a casa, como visto, são extremamente íntimos, estão no nosso cotidiano, absorvem as características do corpo e da personalidade, acumulam histórias. Por meio da série, percebe-se que ambas possibilitam a experiência do silêncio, do espaço disponível, da não ação, do acréscimo de significados ao longo do tempo. Assim, é possível concluir que tanto a casa, quanto o tecido apresentam uma forte relação com os elementos nipônicos citados previamente.

Ao longo da pesquisa, foi possível compreender que a busca pela identidade é algo fluido e incompleto, assim como o *ma*, ela sempre transmitirá uma sensação de falta, de vazio, e da mesma maneira que o *wabi-sabi* e o *kintsugi* nos ensinam, ela é algo que está em constante transformação, nunca terminada, vai se ressignificando a medida em que o tempo passa e as experiências vão se agregando. Não existe a tal descoberta da identidade formada, do seu lugar no mundo, porque o eu, o mundo, e sua relação são inconstantes, estão sempre mudando.

Referências

ADDISS, Stephen. **The Art of Haiku**: Its History through Poems and Paintings by Japanese Masters. 1. Ed. Boston: Shambhala Publications, 2012.

ANDRADE, Sara. Kintsugi, a perfeita imperfeição. **Vogue**, 2020. Disponível em: <https://www.vogue.pt/kintsugi>. Acesso em: 10 mai 2023.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

JUNIPER, Andrew. **Wabi-sabi: the Japanese art of impermanence**. 1. Ed. Tuttle Publishing, 2003.

KALLIO, Lotta Pia. **NUKU, NUKU NURMILINTU**. Lotta Pia Kallio. Disponível em: <https://lottapiakallio.fi/portfolio/nuku-nuku-nurmilintu/>. Acesso em: 06 abr 2023.

Kintsugi: aceitar e valorizar as imperfeições. Japan House, 2020. Disponível em: <https://www.japanhousesp.com.br/artigo/kintsugi/>. Acesso em: 06 abr 2023.

KOREN, Leonard. **Wabi-sabi: para artistas, designers, poetas e filósofos**. Cobogó, 2019.

Lena M Á Speak. Graduate Fashion Week. Disponível em: <https://www.graduate-fashionweek.com/search-portfolios/lena-m-a-speak>. Acesso em: 14 mai 2023.

MORI, Robson Hideki. A fluída condição de nipo-brasileiros nas relações étnico-raciais no Brasil. **Movimentação**, Dourados, vol 8, no 15, Jul/Dez. 2021. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/movimentacao/article/view/15476/8614>. Acesso em: 12 abr 2023.

OKANO, Michiko. A estética wabi-sabi: complexidade e ambiguidade. **ARS** (São Paulo). São Paulo, vol 16, no. 32, Jan./Abr. 2018. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202018000100133&script=sci_arttext. Acesso em: 04 abr 2023.

OKANO, Michiko. **Ma: entre-espaço da arte e comunicação no Japão**. 1. Ed. São Paulo: Annablume, 2012.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 15. Ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

RIBEIRO, Débora. **Dicionário online de português**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/nipo-brasileiro/>. Acesso em: 20 jun 2023.

RICHIE, Donald. **A Tractade On Japanese Aesthetics**. Berkeley, CA. Stone Brigde Press, 2007.

SINZATO, Alice Yumi. Ma, O Vazio Intervalar. **Ciclos**. Florianópolis, vol 2, no. 4, Fev. 2015. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/4979/4084>. Acesso em: 03 abr 2023.

SOUZA, Carolina Oliveira Marques de. **Gestos têxteis para uma linguagem tátil no figurino**. Tese- mestrado 2018.

STALLYBRASS, Peter. **O Casaco de Marx: roupas, memória, dor**. 3. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar: A perspectiva da Experiência**. São Paulo: DIFEL, 1983.

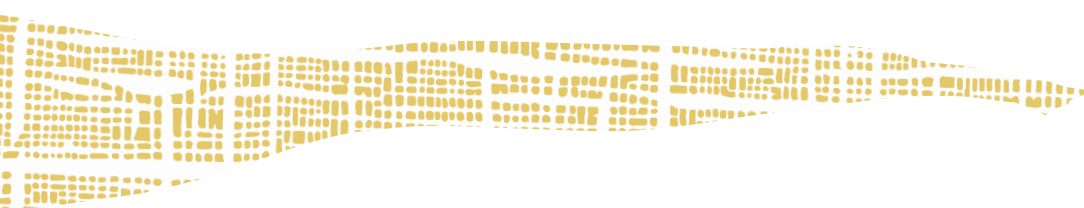


Livro de artista como catarse emocional: construção com técnicas têxteis e tingimento natural¹⁰

GABRIELE JUSTINO SOMMER
JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE

DOI 10.52050/9788579176395.c9

¹⁰ Conteúdo parcial da pesquisa “Livro de Artista – construção com técnicas têxteis e tingimento natural: catarse emocional”, apresentada como trabalho de conclusão de curso para obtenção de graduação em Artes Visuais – bacharelado, na Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicações e Design, da Universidade Estadual Paulista – UNESP, em 2023, sob orientação da Prof^a Dr^a Joedy Luciana Barros Marins Bamonte.



Introdução

As presentes linhas trazem como seu propósito principal, o uso da expressão artística dos livros de artista como um meio para concretizar e obter uma compreensão mais nítida de sentimentos, de maneira mais específica, meus, Gabriele Justino Sommer, sob orientação da Prof^a Dr^a Joedy Bamonte.

A afeição pelos livros de artista surgiu durante a segunda metade da disciplina de Texto-Imagem no segundo semestre de 2021, período em que cursava bacharelado em Artes Visuais. A decisão de concentrar-me nesse tema foi motivada pelas crises de ansiedade, pânico e depressão, agravadas significativamente pela pandemia e pelo subsequente isolamento devido ao COVID-19.

Nesse contexto, a criação de um livro se tornou um refúgio valioso e uma abordagem concreta e prática para lidar com e compreender meus sentimentos. Para a pesquisa, foi examinada a contínua evolução da história do livro de artista, abrangendo tanto o cenário brasileiro quanto o internacional. Além disso, foi enfocada a questão do apagamento do livro de artista como uma categoria artística.

No texto, uma seção destacou a importância de Julio Plaza na cena artística brasileira, enfatizando suas experimentações e investigações contínuas, que visavam constantemente explorar os limites do que a arte poderia oferecer, especialmente no contexto do livro de artista. Além disso, as contribuições de Plaza foram investigadas para a consolidação do termo no cenário

artístico brasileiro. Em paralelo, foram estudados outros artistas que exerceram uma influência significativa para em meu processo criativo durante a produção do meu livro de artista, tanto em termos de estética quanto de temas.

No decorrer do trabalho, o processo criativo que adotei foi delineado e colocada em destaque a criação de um diário gráfico como uma ferramenta fundamental para observar e analisar as escolhas que tiveram um impacto significativo em minhas obras. Nesse contexto, eu exploro como os sentimentos e eventos do meu dia a dia, assim como as experiências da minha infância, exercem influência e servem de fonte de inspiração para as minhas criações e a seleção dos temas abordados. Cada fase do processo é minuciosamente detalhada, revelando as decisões tomadas ao longo da produção, e incluindo uma reflexão sobre a revisitação de lugares familiares, bem como daqueles que haviam sido esquecidos ou negligenciados, com o devido reconhecimento da sua importância. Desta maneira, procuro enfatizar como as minhas referências pessoais ressoam nas escolhas que guiam a minha poética.

Livro de Artista: conceito e contexto

O conceito de “livro de artista moderno” surgiu no final do século 19, diferenciando-se dos livros tradicionais, particularmente os “livros ilustrados” e das obras dos principais movimentos artísticos da primeira metade do século vinte. O livro de artista contemporâneo, em contraste, é uma criação que reflete a visão ampla e experimental de seu autor, muitas vezes desafiando a ordem estabelecida.

Essa forma de arte contemporânea subverte a ideia de que um livro é apenas um objeto literário intocável. Muitos artistas, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, exploram a ideia de desafiar a visão sacralizada do livro, que tem raízes na tradição católica, representando-o como um objeto imaculado. O termo “livros-objetos” foi introduzido por Castleman e descreve obras que incluem textos em contêineres não convencionais. Para ela, os “livros de

artista” são obras onde a imaginação do artista transcende o texto, traduzindo-o para uma linguagem que carrega significados além das palavras. Os artistas conceituais adotaram o livro de artista como uma importante forma de expressão. O termo “livro de artista” foi cunhado por Dick Higgins em 1969, e ele o apresentou como uma forma interdisciplinar de arte que abrange diversas técnicas, linguagens e categorias artísticas.

O livro de artista é uma forma que transcende as categorias tradicionais de literatura e artes plásticas, combinando elementos de ambas. Sua origem como categoria remonta ao final do século 19, mas seu sentido moderno e amplo foi desenvolvido no final do século 19, em meio a uma expressão cultural fragmentada no século vinte. Clive Phillpot, em seu artigo “ABC of Artist’s Books Collections” (1892), descreve várias categorias relacionadas ao livro de artista: o livro de arte concentra-se no tema da arte ou de um artista específico; a arte do livro usa a forma do livro como meio de expressão; o livro de artista envolve o artista desempenhando o papel de autor e surgiu na década de 1970; o livro-obra depende da estrutura de um livro e foi cunhado em 1975; o livro objeto faz referência à aparência formal de um livro.

Phillpot também propôs uma classificação mais recente para os livros de artista, dividindo-os em três categorias: livros que mantêm características formais tradicionais; livros-obra que misturam técnicas de artes plásticas e editoriais; livros-objeto que têm características escultóricas e perdem sua funcionalidade como livros formais.

Inicialmente, os livros de artista valorizavam a integração de todas as partes da obra, em vez de considerar cada página isoladamente. É um campo artístico que combina elementos da literatura e das artes visuais, desafiando classificações simples. Edward Ruscha é frequentemente considerado um pioneiro nesse campo com obras como “Twentysix Gasoline Stations” (1962) e “Royal Road Test” (1967).

No entanto, Johanna Drücker argumenta que o livro de artista não tem uma única origem clara, pois emerge de várias fontes e pontos de vista. Riva Castleman sugere que o surgimento desse conceito está relacionado ao

aparecimento de editoras na Europa e nos Estados Unidos na década de 1960. Há ainda debates sobre qual obra pode ser considerada o ponto inicial do livro de artista, sem uma conclusão definitiva.

Além disso, a existência do termo “*livres d'artiste*” em francês, referindo-se a livros ilustrados por artistas, contribuiu para a confusão quando o termo em inglês “book of artist” foi introduzido. O jazz também desempenhou um papel importante na concepção desse campo artístico. Artistas como Matisse utilizaram técnicas como o estêncil, enquanto Leonardo da Vinci catalogou seus experimentos em cadernos de criação. Apenas no início do século 20 esses cadernos começaram a ser considerados obras de arte por si só.

Uma exposição no Rio de Janeiro em 1992, chamada “A Arte do Livro nos Estados Unidos”, causou choque entre os visitantes, que esperavam ver livros de luxo e exemplares de bibliófilos, mas encontraram obras de artistas que desafiavam as expectativas, muitas vezes ferindo tanto o tato quanto a visão. Essa exposição destacou a natureza desafiadora e diversificada do livro de artista. Nele há uma abordagem na classificação dos livros de artista na visão brasileira, dividindo-os em três categorias: “livros de artistas” propriamente ditos, também chamados de “livros-obras”; “livros literários”, que não têm valores plásticos evidentes; e “livros-objetos”, que são obras escultóricas desprovidas de elementos bibliográficos.

O cenário brasileiro de produção de livros de artistas é influenciado pelo movimento vanguardista concretista, que chegou ao país na década de 1950. O concretismo valoriza a forma sobre o conteúdo, buscando uma exploração poética do espaço e uma perspectiva racional. A liderança do movimento concretista em São Paulo, foi liderado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que fundaram a Revista “Noigandres” em 1956 para divulgar suas ideias. Uma obra importante na história do livro de artista brasileiro é “Poemóbiles” de Augusto de Campos e Julio Plaza, que utiliza recortes e dobraduras para criar efeitos tridimensionais e movimentar os poemas.

A grande influência das técnicas de gravura e a criação de livros singulares no cenário brasileiro, destacando principalmente artistas como Hélio

Fervenza, Ricardo Campos e Otacílio Camilo. A série de Cadernos Livros de Barrio, iniciada em 1966, também é mencionada como uma referência na concepção dos livros de artista no Brasil, especialmente o livro “Livro de Carne” de 1978-1979. Esses artistas ampliam sua área de atuação para além das fronteiras nacionais, buscando influências e correntes artísticas internacionais. Uma exposição em 1985 chamada “Tendências do Livro de Artista no Brasil” trouxe à tona questões importantes sobre a falta de reconhecimento e visibilidade dessa forma de arte no país.

Artistas referentes

Os artistas mencionados a seguir constituem referências no decorrer do processo criativo do livro de artista, objeto de pesquisa do presente texto. São eles: Julio Plaza González, Lia do Rio e Laure Mersch.

Julio Plaza González (1938-2003) foi um artista multidisciplinar e pesquisador, notório por suas inovações na interseção entre arte e tecnologia. Ele explorou diversas formas de mídia, incluindo vídeo, gráficos computacionais, holografia e muito mais. Julio Plaza dedicou-se à comunicação por meio dessas tecnologias e procurou expandir os horizontes da arte contemporânea. Ele acreditava que os artistas deveriam criar experiências significativas e interativas que envolvessem o público, em vez de se limitarem à criação de objetos de arte.

Para ele, o papel do artista era o de interferir na percepção da realidade, tornando-se um criador de situações em vez de simplesmente criar objetos acabados. Acreditava que o artista deveria utilizar sua criação como uma forma de impactar a experiência e a percepção do público, buscando uma relação mais ativa e participativa com a arte. Essa abordagem ressalta a importância de envolver o espectador, estimulando-o a refletir e interagir com a obra, proporcionando uma experiência mais significativa e enriquecedora. Dessa forma, meu objetivo era criar uma obra que adotasse a mesma

abordagem empregada por Plaza, buscando incentivar o espectador a interagir com o livro de artista, observar, refletir e ser transformado pelo tema desenvolvido.

Figura 1 - Julio Plaza, Objetos (detalhe), 1968/69



Fonte: em colaboração com Augusto de Campos. Serigrafias e recortes. Editor: Julio Pacello, São Paulo. Disponível em: Acesso em 04 de jan 2023.

Em seus trabalhos, Plaza adotou uma abordagem ampla e multidisciplinar, quebrando barreiras entre diferentes formas de expressão. Ele também foi um pioneiro na classificação de livros de artistas, reconhecendo a diversidade desse campo. Sua visão abrangeu desde os livros que mesclam texto e imagem de forma sinérgica até obras mais analíticas e discursivas, que promovem a reflexão crítica sobre questões sociais, políticas e culturais.

Lia do Rio Cardoso Costa, também conhecida como Lia do Rio, é uma artista nascida em São Paulo em 1930 e atualmente residente no Rio de Janeiro. Inicialmente focada na pintura, suas obras evoluíram para uma dimensão tridimensional, incorporando elementos que se assemelham a janelas. Ela encontrou inspiração em materiais descartados nas ruas e começou a criar suas obras diretamente nos espaços de exibição. Sua abordagem lembra a corrente artística Land Art, que utiliza recursos naturais e o ambiente para criar arte. No entanto, Lia combina materiais naturais e industriais em suas

obras, ampliando sua escala e proporcionando uma experiência imersiva que se integra harmoniosamente ao ambiente circundante.

Conforme sua prática artística se desenvolveu, Lia passou a intervir diretamente na paisagem, usando folhas secas disponíveis para criar obras que não destacam o material em si, mas sim questões subjacentes. Ela utiliza folhas caídas como símbolos que conectam tempos distintos, representando transformação, vida, memória e morte. Suas obras evocam memórias do passado e expectativas para o futuro, transmitindo uma mensagem simbólica por meio de materiais naturais. Gradualmente, a atemporalidade emerge de suas obras, onde tenta captar o tempo e sua essência. Existe uma semelhança marcante entre a temática que desenvolvo em meu trabalho e a abordagem de Lia.

A identificação com a obra da artista advém do fato de eu também buscar expressar meus sentimentos por meio das significações que os elementos naturais e objetos carregam. Por meio das folhagens presentes nos ambientes e fotografias de momentos especiais que evocam meu lar, procuro assim acessar a essência das minhas memórias e transmiti-las de forma tangível e emotiva. Sua obra *Sem título* (1994) causou um impacto profundo em minha própria produção artística. Trata-se de um livro completamente composto por folhas secas de cacaueiro, o livro é apresentado em um atril ou suporte de madeira de grande porte. Embora possa parecer quebradiço à primeira vista, porém o livro não é realmente frágil, pois as folhas utilizadas são surpreendentemente resistentes, revelando uma delicadeza e efemeridade que se assemelham ao tema central explorado ao longo de meu livro de artista: a fragilidade da vida. Essa obra exemplifica de maneira marcante como a escolha dos materiais pode transmitir de forma poderosa e evocativa uma mensagem tão significativa.

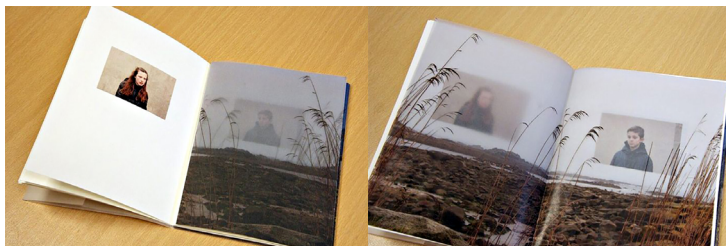
Figura 2 - Lia do Rio. Sem título, 1991. Colagem de esqueletos de folhas.



Fonte: [https://www.obrasdarte.com/exposicao-no-museu-da-republica-celebra-40-anos-de-trajetoria-de-lia-do-rio/#prettyPhoto\[gallery\]/2/](https://www.obrasdarte.com/exposicao-no-museu-da-republica-celebra-40-anos-de-trajetoria-de-lia-do-rio/#prettyPhoto[gallery]/2/). Acesso em: 31 mai 2023.

Laure Mersch é uma artista sobre quem não existem muitas informações disponíveis. No entanto, seu livro de artista intitulado “*Il est déjà demain*” (*It's already tomorrow*) teve um impacto significativo nas páginas finais da minha própria obra. A narrativa presente em seu trabalho se assemelha em alguns aspectos aos temas abordados no meu livro. A forma como Mersch utilizou a paisagem e a transparência do papel para criar uma atmosfera dramática e sensível trouxe um profundo significado à sua obra. Essa abordagem ressoou fortemente em minha própria produção, trazendo uma nova camada de expressividade e tornando-se uma fonte de inspiração importante.

Figura 3 - Laure Mersch, “Il est déjà demain” (*It's already tomorrow*).



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/830773462512062195/>. Acesso em: 12 abr 2023.

O design do livro busca enfatizar a sutileza e a fragilidade do tema, utilizando papel transparente tanto para a capa mole quanto para as fotos das paisagens dentro do livro. Essas imagens de paisagem não estão fixas e podem ser movidas dentro do livro, enriquecendo ou interrompendo a narrativa conforme desejado. Essa abordagem proporciona uma experiência interativa e fluida para o leitor, permitindo que a história se desenvolva de maneira personalizada. Devido à semelhança temática entre nossos trabalhos, senti o desejo de explorar a dualidade abordada por Laure Mersch. Fiquei particularmente intrigada com a forma inusitada com que ela discute a sutileza e a fragilidade. Essa abordagem única despertou minha curiosidade e me incentivou a refletir sobre como posso abordar esses elementos de maneira igualmente surpreendente em minha própria produção.

Produção do Livro

A impressão botânica no tecido para a capa de um livro foi inspirada em plantas lilases e azuis, como lavanda, lírio azul, jacinto e folhagens como costela de adão, hera, guaimbê/xanadu e filodendro. A planta escolhida foi a Hera (*Hedera helix* L.) devido à sua presença constante nos lares do autor, evocando sentimentos de lar e família, bem como sua capacidade simbólica de purificação de energias.

Para criar a estampa da capa, a xilogravura em madeira foi originalmente considerada, mas devido à complexidade, o EVA foi escolhido devido à sua acessibilidade e facilidade de entalhe. Em vez de flores melancólicas, como o jacinto, gerânio escuro, cravo-de-defunto e lírio aranha, a capa apresenta a mariposa lua de Madagascar, simbolizando tanto a morte quanto a transformação, o que contrasta com o conteúdo interno do livro, que explora temas melancólicos.

A contracapa apresenta um padrão de desenho que representa a união e a diversidade de experiências na obra, enfatizando a importância da

colaboração e da multiplicidade de perspectivas. A transformação da mariposa serve como metáfora para a evolução humana, destacando a ideia de que todos passamos por ciclos de nascimento, desenvolvimento e “morte” de situações ou ideias, deixando para trás nossos casulos corporais e emocionais. A capa simbolicamente representa o início da jornada de autodescoberta e renovação, enquanto a contracapa celebra a transformação dessas emoções.

Figuras 4, 5 e 6 - Gabriele Justino Sommer. Capa, página um, página quatro, 2023.



Fonte: Página do livro de artista, acervo pessoal.

O livro de artista “A linguagem das Flores” (1992), editado por Sheila Pickles, desempenhou um papel crucial na criação da obra, abordando três temas fundamentais: o livro como objeto, ilustração/arte e natureza. As cores e a técnica de tingimento usadas nas primeiras páginas do livro foram harmonizadas com a capa e a contracapa, visando criar uma conexão visual coesa em toda a obra. O poema transcrito nas páginas foi escolhido estrategicamente, pois faz referência à planta hera usada na impressão botânica, estabelecendo uma ligação temática entre o conteúdo do poema e as estampas das plantas. Isso resulta em uma interconexão significativa entre a técnica de tingimento e o conteúdo poético, enriquecendo a experiência do livro de artista e fortalecendo a relação entre os elementos visuais e textuais.

As páginas seguintes apresentam uma ilustração de uma mariposa, cuja escolha se baseia em sua conotação simbólica associada à morte. Essa representação visual busca transmitir um significado relacionado ao tema do livro, amplificando as sensações transmitidas pelo poema sombrio. As cores das ilustrações foram escolhidas para comunicar eficazmente as emoções evocadas pelo poema.

Na última página do poema, as ilustrações retratam pássaros em posições que sugerem imobilidade ou morte, reforçando a temática sombria do livro. Uma padronagem foi aplicada para adicionar peso visual, e a cor vermelha foi usada para acentuar a associação com a morte dessas figuras. Esses elementos visuais foram selecionados com cuidado para criar um impacto profundo e enfatizar a temática representada no livro de artista.

Na produção da página cinco à oito, o bordado foi produzido a partir de uma máquina de costura antiga, como um teste para melhor entendimento das mecânicas da máquina de costura. Durante a processo percebi como as linhas me lembravam ondas do mar, a partir dessa percepção, lembrei-me de uma música que teve um impacto profundo em minha vida, especialmente durante minha fase universitária. O título da música é “*Whalien 52*” (2015) e foi lançada pelo grupo sul-coreano BTS. Essa música faz uma analogia entre o ser humano e a baleia dos 52 hertz, famosa mundialmente por ser considerada a baleia mais solitária do mundo, pois seu canto está na frequência de 52 Hz o que torna sua vocalização muito mais alta do que a maioria das baleias, que variam entre 15 a 20 Hz, tornando-a assim inaudível aos outros de sua espécie.

O título da canção combina duas palavras em inglês, “*Whale*” (baleia) e “*Alien*” (alienígena), criando uma expressão poética que retrata a baleia como um ser de outro mundo, estranho e excluído por não se encaixar em nenhuma espécie conhecida, devido à anomalia mencionada. No decorrer da canção eles descrevem a solidão sofrida por essa figura concomitante - ao mesmo tempo em que se descrevem os sentimentos da baleia, se descrevem os sentimentos dos próprios cantores. A letra se conectou muito aos sentimentos vivenciados durante o início da minha vida acadêmica, que acabaram se

intensificando durante a pandemia da COVID-19 e persistem até hoje em meu consciente. Devido à ansiedade, o pânico e a baixa autoestima, a solidão sempre foi minha companheira e que permaneceu ao meu lado todos os dias. Os sentimentos e emoções descritas na música se parecem muito com as minhas experiências emocionais, a frase “uma criança solitária no oceano” desperta fortes lembranças da minha infância, uma vez que fui filha única e passei grande parte do tempo sozinha naquela época.

Figura 7 - Gabriele Justino Sommer. 6ª página parte um, dois e três, 2023.



Fonte: Detalhe do livro de artista, acervo pessoal.

A menor parte da obra é um retalho de tecido sintético e possui algumas costuras retas e onduladas na cor azul marinho que se assemelham muito às ondas do mar, que foram produzidas por mim em uma máquina de costura Singer antiga. Esse retalho foi seccionado em quatro partes e cada separação apresenta uma ilustração de uma baleia feita de xilogravura em EVA. O tecido de base foi tingido com corante sintético para tecido, pois infelizmente a primeira opção de tingimento que seria através do meio natural é inviável, pois a planta *Indigofera tinctoria* L., comumente conhecida como Índigo, tem sua origem no sudeste asiático. Em decorrência disso é um pigmento extremamente caro e de difícil disponibilidade. O verso do tecido apresenta impressões em xilogravura de ondas que sufocam e afogam a página e o telespectador. As quatro páginas não possuem nenhum texto e induzem o observador a contemplar e entrar em estado de introspecção sobre seu significado, neste ponto a obra é melhor observada no sentido vertical seguindo o fluxo do próprio trabalho.

A página seguinte foi feita no formato da planta *Caladium*, foram utilizadas diversas referências dessa planta e suas múltiplas variedades presente no gênero *Caladium*, como por exemplo, a *Caladium Thai Beauty*, *Caladium Spring Fling* e *Caladium Florida Sweetheart*. A planta foi escolhida devido sua semelhança com os tecidos que foram encontrados, pois possuem uma transparência muito característica deste gênero botânico, as folhas são bem delicadas e finas, assim como o tule lilás utilizado na produção da página. Apesar de terem sido utilizadas plantas como referência, os tecidos e linhas selecionados apresentam cores vibrantes e brilhantes. Durante a construção da peça, foi adicionado um papel vegetal, criando um efeito sonoro que remete ao som das folhas secas e mortas, simbolizando a fragilidade da peça, da folha e do poema inscrito no verso do tecido: “A existência é como uma folha... delicada e efêmera”.

A próxima sequência de páginas, em primeira instância, busca um respiro momentâneo na questão temática, somos conduzidos a contemplar os detalhes e a delicadeza do tecido, dos bordados e das linhas existentes na página (Figura 37), ao virá-la temos um texto costurado com linhas de bordado em vermelho sangue com os dizeres: “*a cada momento que passa sigo me afogando em minhas próprias lágrimas e aflições contando as estrelas no céu e implorando que essa tortura se extinga*”, O livro aborda temas como ansiedade, autossabotagem e depressão, explorando como essas questões podem passar despercebidas aos olhos de todos, ocultando o sofrimento vivenciado por aqueles que enfrentam essas condições. Em consonância com essa ideia, o verso do poema encontra-se oculto por trás de uma estampa floral delicada, ilustrando a maneira pela qual as pessoas mascaram suas dores através de sorrisos, piadas e bom humor, mesmo estando, na realidade, imersas em profunda tristeza e frequentemente sem vislumbrar uma saída dessas doenças.

O poema é de característica autoral e fala principalmente sobre minha depressão e ansiedade, as sensações e emoções que sinto quando elas estão em seu ápice, no trecho “*contando as estrelas no céu e implorando que essa tortura se extinga*” me transporta para as memórias de quando era criança e meu

hábito de olhar a lua e as estrelas como forma de me acalmar e conseguir processar esses sentimentos sozinha, através da contemplação ao olhar seus brilhos na escuridão, pois era muito reclusa com meus pais sobre minhas emoções, inseguranças e preocupações.

Devido a isso, foram escolhidos fios dourados e delicados para costurar os bordados já existentes no tecido e produzir também as estrelas, fazendo uma ligação com o poema e as experiências que eu, Gabriele, vivi na infância. O poema é cercado por formas orgânicas e sinuosas, evocando a imagem de ondas ou rochas, como um penhasco em meio ao mar aberto. À medida que as palavras se entrelaçam com essas formas, têm-se a sensação de que estão afundando ou sendo comprimidas, criando uma atmosfera de claustrofobia. Ao virar o tecido nos depararmos com a última página referente a este poema, somos transportados novamente a entrar em um estado de contemplação, mas desta vez como um olhar totalmente diferente do inicial, pois ele nos incita a ver não apenas a delicadeza do tecido e bordados, mas também a delicadeza e fragilidade presentes ao ato de existir.

Durante a criação do livro, um poema autoral adicional surgiu, abordando a reação e os sentimentos vivenciados durante um episódio de pânico. A intenção era transmitir as sensações desencadeadas, como a inundação da mente e do corpo com pensamentos negativos e destrutivos, tanto por meio do texto quanto das ilustrações. É fundamental destacar que, embora a ansiedade seja uma das condições mais prevalentes atualmente, há uma escassez de discussões e produções sobre esse tema específico. Todas as páginas relacionadas a esse poema foram impressas em papel. A primeira e última página consistem em fotografias de aquarelas, enquanto as demais páginas são ilustrações digitais que seguem a mesma atmosfera visual, conferindo ao livro uma qualidade visceral e sombria.

O poema “sinto o medo invadir minhas entranhas, o ser esvair de meus pulmões, meus demônios se aproximando a cada batido do meu coração, o pânico invadindo minhas veias, olho a estrada a minha frente, vejo-a como minha única saída, só me resta deitar em seu quente chão” é desenvolvido

em oito páginas. A ilustração que compõe a primeira e a última página do livro de artista foi criada por meio de experimentações com aquarela e posteriormente transferida para o computador para edição, onde utilizei o aplicativo Photoshop para realizar ajustes de cores, contraste e adicionar uma técnica que costumo utilizar muito em meus trabalhos fotográficos, a dupla exposição.

A arte utilizada nessa produção foi confeccionada a partir de uma única fotografia. Ela contém uma paleta de cores com diversas tonalidades de vermelho, que se assemelham muito com sangue e entranhas, dando um indício do assunto que será abordado. Nela, está o gosto por produzir ilustrações semelhantes ao teste psicológico de Rorschach, que compreende em uma série de cartões contendo manchas de tinta dobradas sobre si mesma que formam uma imagem espelhada. Os psicólogos chamam esse teste de projetivo, pois ao mostrar uma imagem sem sentido como uma mancha de tinta, o cérebro irá trabalhar para criar algum significado e explicação a esse estímulo, dando uma indicação de como elas se veem e veem o mundo.

Na página seguinte, o poema tem início com as primeiras linhas escritas de maneira convencional. No entanto, à medida que avançamos na leitura, as palavras são diagramadas de forma não tradicional, transmitindo a sensação de movimento e perda gradual do ritmo. Essa escolha busca reproduzir as sensações experimentadas durante um ataque de pânico, que gradualmente perturbam o fluxo natural das coisas. A página ao lado também utiliza a técnica fotográfica de sobreposição, ela transmite o estado emocional e físico que o pânico me causa, a sensação eminente de morte e o desespero que sinto, onde a cada momento minha mente se torna um verdadeiro caos.

Na próxima página há um recorte de tecido em formato de um coração anatômico fixado sobre uma ilustração. O tecido usado foi um veludo de cor vermelho sangue, com bordados em linhas cor terracota e vinho para delimitar melhor o formato do coração, com pequenos pingentes que se assemelham muito a gotas de sangue escorrendo pelo tecido.

O poema e a ilustração exploram o ápice do transtorno, quando cada batida do coração intensifica a sensação de desconforto. É como se uma massa negra de pensamentos negativos encobrisse a mente e o coração, causando uma dor física devido ao alto nível de ansiedade, como se o coração estivesse prestes a se despedaçar a qualquer momento. Os pingentes cilíndricos vermelhos pendurados representam lágrimas de dor e emoções intensas experimentadas nesse momento, como se escorressem para fora do peito como uma forma de externalizar essa dor. A página ao lado dá continuidade ao pensamento anterior só que de uma maneira mais simplificada, apenas com linhas coloridas de forma bem inteligível representando as veias do corpo por onde passa o sangue. Podemos perceber que as veias na parte superior estão desconexas da parte inferior, simbolizando como os sentidos e as emoções se tornam totalmente desassociados com o resto do corpo nesses momentos.

Ao passar para a próxima página, encontramos uma ilustração mais simples que representa o momento em que tudo parece não ter mais importância, onde o único desejo é que essa dor termine. É um momento perigoso, pois é quando os pensamentos suicidas podem surgir como uma tentativa de escapar dessa dor avassaladora e dos intensos sentimentos do momento. Na próxima ilustração, o destaque é dado à flor lírio-aranha-vermelho (*lycoris radiata*), também conhecida como *higanbana* () no Japão.

Essa flor é simbolicamente associada ao equinócio de outono e possui uma forte conotação de morte, dor e saudade na cultura japonesa. É comum encontrá-la plantada nos arredores de túmulos, onde se acredita que afasta os animais. Na ilustração, a flor lírio-aranha-vermelho simboliza a experiência de morte e dor, durante um episódio de ataque de pânico. Surpreendentemente, ela floresce em um local inusitado, a rua, o que representa a ocorrência desses ataques em ambientes agitados, como festas ou lugares lotados. Quando isso acontece, procuro um refúgio na calçada ou na rua para encontrar tranquilidade. No entanto, a rua torna-se um palco perigoso para os pensamentos durante esses momentos intensos.

As páginas seguintes foram produzidas enquanto estava em minha cidade natal, revisitando-a tive uma intensa introspecção sobre minha família, meu lar e sobre mim mesma. Essas páginas apresentam uma abordagem completamente distinta em relação às anteriores, que retratavam a cidade de Bauru, onde resido atualmente. A fotografia foi capturada no jardim de minha casa, um lugar que evoca uma profunda reconexão com a natureza. A casa, onde passei minha infância e ainda moro, está cercada por plantas exuberantes e está situada próxima a uma área com uma rica diversidade de vida selvagem, incluindo onças, capivaras, tucanos e outros animais.

Sempre que volto a essa casa, sinto-me plenamente imersa na natureza. As conexões presentes nesse ambiente são muito grandes, sempre visito meus pais me sinto renovada ao voltar para lá, foi nesse lugar que cresci e amadureci, vivenciando momentos extraordinários e desafiadores. Apesar das adversidades, essas experiências não abalaram meu vínculo emocional com o local. Permaneço conectada a ele, lembrando tanto dos momentos maravilhosos quanto dos desafios superados, pois ambos contribuíram para o meu crescimento pessoal.

A ideia inicial dessas páginas era ter uma frase bordada no centro da fotografia, porém quis manter a atenção apenas para os elementos já presentes nela, a fim de deixar o espectador tirar suas próprias conclusões e ter seu próprio momento de introspecção. Os dizeres que iriam ser bordados eram “Floresço ou repouso sob o âmagô da vida”, pois, a casa dos meus pais ocupa um lugar íntimo e essencial na minha vida. A imagem central da fotografia possui semelhanças com uma vagina, um órgão reconhecido como símbolo da criação da vida e do cerne de nossa existência. Desejo transmitir a sensação de retorno ao lar e à minha essência, um espaço que nutre a alma e a mente, permitindo o florescimento do ser humano. Após ponderar sobre as opções, decidi que a palavra “âmagô” seria suficiente para expressar o que desejo transmitir. A ilustração fotográfica foi executada também com a técnica fotográfica de sobreposição de imagens, impressa em papel e tratada

digitalmente com um programa de fotos para dar a ela um ar mais vintage e antigo como se tivesse acabado de ser tirada de um antigo álbum de família.

O próximo conjunto de páginas constitui a obra final, composto por dois elementos independentes, mas que se complementam para dar sentido à obra. A ilustração em papel é uma impressão fotográfica que utiliza a técnica de sobreposição de imagens mencionada anteriormente. A paisagem foi impressa em papel vegetal, o qual cria uma transparência que permite observar a impressão de gravura em segundo plano, concluindo assim a criação. A imagem de fundo foi gravada em uma placa de EVA, juntamente com as demais ilustrações. O tecido no qual a ilustração foi gravada foi tingido com o pigmento extraído da planta *Clitoria ternatea*. Essa escolha de tingimento foi feita com o objetivo principal de criar um fundo para a ilustração, proporcionando maior clareza e nitidez ao observador, ao mesmo tempo em que preserva a transparência e a intenção original da obra.

Os desenhos gravados retratam duas mãos em uma busca incansável por se sustentarem, porém, sem alcançar o sucesso desejado. A temática discutida nessas páginas gira em torno do *burnout* ou síndrome do esgotamento profissional que é um distúrbio emocional causado devido às situações desgastantes na vida profissional e/ou acadêmica, em decorrência da constante pressão, competitividade e responsabilidades. Diante da pandemia da COVID-19 e da necessidade de se adaptar a uma nova realidade cotidiana, o que resultou em atrasos, acúmulos de tarefas e suspensões de aulas, minha situação de *burnout* agravou-se, impactando não apenas minha vida pessoal, mas também minha vida acadêmica.

O que trouxe diversas complicações durante a produção do livro. Essas dificuldades foram especialmente influenciadas pela minha saúde mental. A ilustração retrata exatamente a sensação que sentia nesses momentos, sentia-me como se estivesse sendo submersa em um mar de emoções angustiantes, sufocada por responsabilidades e cobranças que eu mesma impunha, tanto em relação ao meu desempenho acadêmico quanto ao meu papel como

filha. Essa sensação de afundamento era avassaladora, fazendo-me lutar para manter a cabeça acima da água e lidar com o peso dessas expectativas.

As mãos impressas são derivadas de uma única ilustração, simbolizando os momentos desafiadores em que só posso contar comigo mesma como minha própria fonte de apoio. Essa representação visual evoca a ideia de enfrentar adversidades e encontrar força interior para superar obstáculos, lembrando-me da importância de confiar em minha própria capacidade para seguir em frente. O cenário fotográfico criado em papel vegetal é resultado de uma imagem de uma paisagem com árvores capturada em minha cidade natal. Em grande parte das minhas fotografias que utilizo a técnica de sobreposição, escolho paisagens naturais, pois possuo uma profunda conexão emocional com esses ambientes. Essas paisagens naturais representam para mim um vínculo significativo, evocando sentimentos de serenidade, pertencimento e conexão com a natureza, através de retoques no programa Adobe Photoshop transformei o azul presente no céu em uma cor mais intensa e com maior contraste, criando um ambiente mais imersivo e melancólico para complementar a temática discutida.

As últimas páginas do meu livro de artista, as quais possuem um ar mais contemplativo do que as páginas anteriores, como um momento de respiro após a catarse emocional, transcrever meus sentimentos através de imagens e palavras ajudaram muito a entendê-los melhor. A arte é como uma válvula de escape para esses momentos, como forma de expressar tudo o que se está sentindo. A imagem utilizada nesta ilustração retrata a vista diária da minha casa em Araras. Para mim, o pôr do sol e o crepúsculo são os momentos mais especiais do dia. Sou constantemente presenteada com visões deslumbrantes e coloridas de uma paisagem carregada de emoção. Além disso, esses momentos prenunciam a chegada da noite, um período em que me sinto mais confortável e contemplativa.

Cada pôr do sol é uma experiência única e enriquecedora, proporcionando um verdadeiro deleite para os meus sentidos e nutrindo minha alma com beleza e tranquilidade. O tratamento aplicado à fotografia foi

cuidadosamente elaborado para criar uma atmosfera atemporal, carregada de lembranças. Inspirado nos retratos de um álbum de família, busca evocar sentimentos profundos e recordações vívidas de nossa jornada como indivíduos. A intenção é despertar uma conexão emocional, transportando-nos para momentos significativos e repletos de significado em nossa história pessoal. O resultado é uma imagem que transcende o tempo e nos convida a refletir sobre quem somos, de onde viemos e como essas memórias moldam nossa identidade.

Referências

CAMPOS, Augusto de. **Augusto de Campos**: Obras. [S. l.], s.d. Disponível em: <https://www.augustodecampos.com.br/obras.htm>. Acesso em: 19 dez 2022.

DRUCKER, Johanna. **Bio**. [S. l.], s.d. Disponível em: <http://www.johannadrucker.net/bio.html>. Acesso em: 5 mar 2023.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Livro de artista**. In: Livro de artista. [S. l.], 13 out. 2020. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14340/livro-de-artista?gclid=CjwKCAjwrqqSBhBbEiwAlQeqGpGN6OKnnEoKkOe89chZZ8bOhuYLHXrDncFVuO9EI9hUljaRFYcpGxoCoH4QAvD_BwE. Acesso em: 18 jun 2022.

FABRIS, Annateresa. **O Livro de Artista**: da ilustração ao objeto. Minas Gerais: Perspectiva, 22 fev. 2009. Disponível em: <https://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/22/o-livro-de-artista-da-ilustracao-ao-objeto/>. Acesso em: 23 jan 2023.

FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da. **Tendências do Livro de Artista no Brasil**. São Paulo: Editora do C. C. S. P., 1985. Disponível em: https://monoskop.org/images/o/od/Tendencias_do_livro_de_artista_no_Brazil_1985.pdf. Acesso em: 16 nov 2022.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores**: como as cores afetam a emoção e a razão. 1ª. ed. São Paulo: Editora G. Gili, Ltda, 2014. 541 p. Disponível em: <https://loja.ecolebrasil.com/wp-content/uploads/2019/09/Psicologia-das-Cores2.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2023.

JULIO Plaza. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3438/julio-plaza>. Acesso em: 26 mai 2023. Verbete da Enciclopédia.

NANNINI, Priscilla Barranqueiros Ramos. Livro de artista e o universo das palavras: Mira Schendel e Torres Garcías. In: II SIMPÓSIO INTERNACIONAL PENSAR E REPENSAR A AMÉRICA LATINA, II., 2016, Brasil. **Livro de artista e o universo das palavras**: Mira Schendel e Torres García [...]. [S. l.: s. n.], 2016. Disponível em: <https://sites.usp.br/prolam/>

wp-content/uploads/sites/35/2016/12/NANNINI_SP12-Anais-do-II-Simp%C3%B3sio-Internacional-Pensar-e-Repensar-a-Am%C3%A9rica-Latina.pdf. Acesso em: 14 mar 2023.

PERSPECTIVA. **Julio Plaza – O livro como forma de Arte.** In: O livro como forma de Arte. [S. l.]: Perspectiva, 5 set. 2009. Disponível em: 68 <https://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/05/julio-plaza-o-livro-comoforma-de-arte/>. Acesso em: 18 jun 2022.

PERSPECTIVA. **Livro de artista – brevíssima história.** In: Brevíssima história. [S. l.]: Perspectiva, 7 set. 2009. Disponível em: <https://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/07/livro-de-artista-brevissima-historia/>. Acesso em: 25 jun 2022.

PERSPECTIVA. **O Livro de Artista: da ilustração ao objeto.** In: Annateresa Fabris. [S. l.]: Perspectiva, 22 set. 2009. Disponível em: <https://seminariolivrodeartista.wordpress.com/2009/09/22/o-livro-de-artista-da-ilustracao-ao-objeto/>. Acesso em: 25 jun 2022.

PHILLPOT, Clive. **An ABC of Artists' Books Collection.** Art Documentation, [s. l.], Dezembro 1982. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/adx.1.6.27947017?journalCode=adx>. Acesso em: 13 mai 2023.

PLAZA, Julio. **Arte em São Paulo: O livro como forma de arte (I).** São Paulo: [s. n.], Abril 1982. v. 6. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/o_livro_como_forma_de_arteI.pdf. Acesso em: 7 dez 2022.

SILVEIRA, P. **Definições e indefinições do livro de artista.** In: A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista [online]. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, pp. 25-71. ISBN 978-85-386-0390-0. Disponível em doi: 10.7476/9788538603900. Disponível também em ePUB: <http://books.scielo.org/id/2pwn4/epub/silveira-9788538603900.epub>.



Paninhos: poética da intimidade¹¹

ELISA ROCHA BUENO

JÚLIA LASRY BENCHIMOL LANZA

JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE

DOI 10.52050/9788579176395.c10

¹¹ Trabalho desenvolvido durante o Curso de Design – mestrado e doutorado, do Programa de Pós-graduação em Design, da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, sob orientação da Prof^a Dr^a Joedy Luciana Barros Marins Bamonte.



Mas, para além das lembranças,
a casa natal está fisicamente inserida em nós.
Ela é um grupo de hábitos orgânicos.

Gaston Bachelard,
A Poética do Espaço, p. 33

Os Objetos e seus Significados

Os objetos detêm o poder de evocar memórias, ideias, sentimentos. Sua presença física, sua materialidade, são, por si só, impregnadas de significados. Antes mesmo de tocados ou manipulados, sua aparência desperta as mais variadas imagens - formas que se agitam no fundo dos olhos de quem observa. Correspondem às lembranças, remotas ou recentes, vividas ou apenas imaginadas. As superfícies, lisas ou porosas, escorregadias ou felpudas, toscas ou intrincadas despertam sensibilidade amortecidas. As estruturas, complexas ou prosaicas, mecanizadas ou ancestrais, diminutas ou de grandes proporções provocam impressões distintas. A cor, os materiais, a localização - inúmeros elementos são conjugados no interior do cérebro humano durante o contato com um objeto.

De uma perspectiva antropológica, tudo o que é fabricado pelo homem, em contraponto ao que advém da natureza, contribui para constituir o que se entende por cultura material. Os objetos, artefatos de toda espécie,

aí estão localizados. Sua importância mais imediata costuma ser atribuída ao uso prático: o que se pode fazer com ou a partir de determinado objeto? No entanto, esta é uma interpretação bastante rasa quando falamos de elementos materiais que substanciam conceitos, ideologias e que funcionam como símbolos. Os artefatos mediam significados, tratando-se de poderosas ferramentas para auxiliar o ser humano na tarefa de situar-se no mundo. Dentre esses artefatos, talvez os exemplos mais óbvios sejam justamente as peças de vestuário, por meio das quais se obtém uma síntese da personalidade e até mesmo do humor de um indivíduo.

A opção por vestimentas de cores escuras e dessaturadas ou por modelagens que ocultem boa parte do corpo podem fornecer indicações diversas de outras cores vívidas ou de estampas tropicais, de comprimento curto ou ornadas com franjas e rasgões propositais. Em uma única modalidade de artefato – sob o título genérico de “roupa” – reside uma infinidade de variações, cada qual modificando de modo mais ou menos sutil essa mensagem que, querendo ou não, emitimos continuamente ao colocar os pés para fora de casa.

As roupas, portanto, permitem que sejamos definidos pelos outros (e perante nós mesmos). Isso é possível por conta do sistema classificatório para atribuição de significados que rege a cultura na qual estamos inseridos. Trata-se de um conjunto de códigos partilhados por um grupo, cujo entendimento interno dependerá de que seus componentes dominem a linguagem utilizada. A exemplo dos parâmetros ditados pela moda como um sistema complexo e veloz, para que sejamos capazes de identificar alguém como sofisticado ou não segundo os padrões atuais, precisamos estar atentos às tendências estéticas, acompanhar os desfiles e seguir as mídias específicas, os *influencers*¹², de modo que, a partir das informações obtidas, possamos estabelecer parâmetros para julgar.

12 Termo utilizado para designar pessoas com presença de destaque nas redes sociais

A referência aos produtos de moda é útil por seu teor didático, porém, todos os objetos portam mensagens. Podem ser mais ou menos instigantes - impactantes ou banais. Independentemente de como irão reverberar em seus receptores, essas mensagens mudam com o decorrer do tempo. Em uma analogia curiosa ao próprio corpo humano, os objetos também envelhecem. É certo que seu envelhecimento se dá descompassado, sem o ordenamento inexorável que se abate sobre os homens. Uma nota de supermercado corresponderia à brevidade de uma mariposa? Já a sólida cômoda de madeira maciça, herdada por gerações, sugere um animal mais longo - algo como uma tartaruga talvez.

As intenções por trás dos objetos muitas vezes é de que irão definir o comprimento de suas vidas. Em uma era na qual - apesar da crescente vocalização sobre a urgência da adoção de métodos produtivos sustentáveis - a obsolescência programada é prática corrente, um considerável percentual de bens de consumo está destinado a um período de utilização meteórica, sendo rapidamente sepultados no aterro sanitário. Muito se fala sobre um possível antídoto para o descarte sem dó, que demandaria uma força-tarefa multidisciplinar. Novamente pelo artifício da comparação com um fenômeno tipicamente humano - a fragilidade que caracteriza as relações contemporâneas - a reabilitação dos objetos, o adiamento do seu descarte, se daria por meio do estabelecimento de laços afetivos significativos. Em outras palavras, “quem ama não joga fora”.

Bela frase de efeito cujo manual definitivo de aplicação permanece por ser escrito. Em uma sociedade cuja palavra de ordem é vertigem hedônica (de autoindulgência, experiência e prazer) fica difícil determinar o que exatamente poderia ancorar esse amor que salva do lixo. O caminho rumo a uma solução está longe de ser linear ou monotemático. Nossa proposta, neste texto, não é oferecer uma resposta de abrangência global e concludente, mas refletir sobre modelos imagéticos de afeto construídos a partir da presença de certo tipo de objeto em espaços íntimos e a possibilidade de tais modelos serem incorporados em artefatos contemporâneos.

Embora na pós-modernidade tenhamos testemunhado críticas veementes a instituições anteriormente sacramentadas, como no caso da religião e da família, certos ícones permanecem ativos, ainda que esmaecidos e encapsulados por uma atmosfera nostálgica. É o caso dos elementos que compõem o campo semântico e material do “lar”. Se a casa é um espaço objetivo, o lar é um lugar de sonho e aconchego. É onde repousamos e cultivamos a intimidade com os entes mais próximos. Estas experiências são, pois, conduzidas pelo arranjo arquitetônico, assim como pelos artefatos que povoam os cômodos.

Mas, como objetos que habitam ou habitaram lares poderiam ser relevantes no que diz respeito a estreitar laços entre produtos e pessoas na contemporaneidade? Uma resposta fácil seria aderir à estética retrô, a qual não oferece desvios ou lacunas, nenhum tipo de enigma que paire sob o produto e que o torne intrigante. Resume-se à citação literal, sem adaptações notáveis (até porque deixaria de ser retrô) às mudanças de contexto. A estética retrô congela um hipotético passado, remoto o suficiente para ser considerado bom – e isto constitui o chamariz. O que não invalida sua utilização, mas também não esgota as possibilidades.

O lar e seus elementos afetivos

Gaston Bachelard, em seu livro *A poética do espaço*, reflete sobre a figura da casa como uma imagem primordial de proteção e acolhimento. Segundo o autor: “... a casa afasta contingências (...) Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano” (BACHELARD, 1993, p. 26). As experiências vividas na primeira morada, no período da infância, seriam determinantes para todo o posterior desenrolar da sensibilidade ligada à intimidade. Os momentos passados em cada cômodo, em recolhimento, seriam matrizes a serem resgatadas pelo sujeito quando

em devaneios íntimos, mergulhado em si, exercício que, segundo o filósofo, configura atividade que realça a humanidade do homem.

Em suas reflexões, Bachelard também aponta para a imprecisão e agência da fantasia sobre a memória no momento em que reavemos os espaços afetivos: “Evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho. Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida” (op.cit., p.26). Cenários, eventos, pessoas e objetos são, portanto, plasmados e dispostos de acordo com uma lógica interna regida pelo afeto, que, diga-se de passagem, de modo algum se compromete com fidelidade factual.

Voltemos ao início do presente texto, aos objetos comunicantes, evocativos. Propomos que se olhe para trás, com os olhos da memória, em busca desses recantos inefáveis, soterrados por todas as horas mortas e empilhadas. O que surge? Os móveis, louças, cortinas, lençóis, portas, ladrilhos, azulejos, maçanetas, chaves, eletrodomésticos, bibelôs, retratos... o inventário da lembrança pode se estender indefinidamente ou se concentrar em pequenos pontos de interesse - faróis na escuridão do esquecimento. A natureza dessas imagens, capazes de desencadear complexas narrativas pessoais, não é fixa e está vinculada às experiências domésticas de cada um. Para nossa reflexão, iremos nos ater a uma classe específica de artefatos que, apesar de habitualmente interpretados como coadjuvantes, foram cruciais para a composição de um ideal de lar cuja formação teve início no século XIX e permaneceu relevante por boa parte do século XX. Tomando emprestado a designação sugerida por Marize Malta (2015), ei-los: os paninhos!

Paninhos

Mas o que viriam a ser os paninhos? Na atualidade são comumente identificados como excentricidades *kitsch* - as toalhinhas de crochê ou quadradinhos de cambraia arrematados em rendas mimosas costuradas à mão

ou à máquina, apoios para vasos, xícaras, bules, chaleiras e utilitários em geral. Em suas manifestações mais efusivas se abstêm dos subterfúgios de praticidade e repousam, lânguidos, sobre poltronas, cadeiras, fogões, rádios ou qualquer superfície que ouse ostentar sinais de ausência. Multiplicados, parecem tratar de algum tipo de musgo doméstico, cuja expansão se revela diretamente proporcional à “vontade de lar”.

De início, vale salientar que os paninhos, em pleno século XXI, não mantêm, como objetos, o mesmo significado tido no século passado. Como fósseis de uma era já embaçada, perderam seu valor social de origem. Restam as estruturas, que jazem como esqueletos no fundo de gavetas, baús e armários, ou, quando muito, emoldurados, são exibidos como tributos, delicados defuntos em esquifes de vidro. Servem como recordações de um sistema ambíguo, velado, mas paradoxalmente imanente à ideia de lar. Suscitam um não sei quê agri-doce que encanta e entristece, como inválidos já bastante fragilizados, porém adoráveis.

Quais segredos orbitam os paninhos? O que sussurram as flores em ponto-em-cruz, os bicos de crochê, o corpo do tecido recendendo a cânfora? Uma alternativa seria seguir a pista da materialidade: de que são feitos? Como são feitos? Via de regra, os paninhos são confeccionados a partir de tecidos já prontos, de um modo geral de algodão ou linho, aos quais podem ser agregadas rendas por meio da costura e motivos decorativos através dos mais variados tipos de bordados: ponto-em-cruz, bordado livre, crivo, bainha aberta, dentre outros. Também podem ser produzidos a partir de técnicas como crochê, frivolité, renda-filé, bilro, etc. Nestes casos, o material a partir do qual são constituídos são linhas que podem variar de espessura. Apesar de haver, em algumas ocasiões, o auxílio da máquina de costura, são percebidos, genericamente, como artesanato, o que poderia nos fornecer uma resposta diante do “como?”, dado que esta definição pressupõe um modo específico de produção, ou seja, em pequenas quantidades e com a predominância de processos manuais.

Temos aí duas respostas que simulam uma solução para o problema: “paninhos” são artesanatos de pano. Se, à primeira vista tal afirmação parece

bastante razoável, nos subterrâneos de sua singeleza prospera o entrelaçamento e a sobreposição de conceitos profundamente complexos, amparados por estruturas socioculturais hegemônicas. Partindo da classificação como artesanato, localizamos uma primeira questão, que é a abrangência que tal palavra possui. A discriminação das categorias formalmente identificadas como artesanato foge ao escopo deste estudo. Para esta reflexão, pontuaremos o que Adélia Borges (2011) identifica como uma depreciação do artesanato no contexto nacional - em contraponto à atitude de outros países, nos quais este tipo de produção é valorizado - possivelmente por conta de sua vinculação com o trabalho manual, encarado de forma pejorativa, dada a herança escravocrata do país.

Gêneros e Desvalorização do Artesanato

Às especificidades brasileiras, soma-se (desde uma perspectiva ocidental) o histórico posicionamento subalterno do artesanato perante as “belas artes”. Se durante a Idade Média não havia distinção entre artes “maiores” e “menores”, a partir das novas ideologias formuladas no período do Renascimento, emerge a figura do artista - gênio criador. Tais indivíduos seriam responsáveis, por meio de suas obras, de provocar sentimentos elevados – seriam capazes de fazer transbordar a realidade através de arranjos plásticos. Nesse momento, considerados os meios adequados à concretização do talento e do espírito agraciado dos artistas, a pintura, a escultura e a arquitetura ganham o *status* de artes elevadas. Portanto, toda a produção apoiada em suportes outros que não aqueles elencados como os ideais para a expressão das belas artes - tal como os suportes têxteis – estaria já de saída condenada à uma leitura específica que a determinaria como essencialmente técnica e isenta de investimento intelectual e espiritual.

A sina dos “paninhos”, no entanto, não se restringe a carregar a alcunha de mecânicos (no sentido de resultarem da repetição lobotomizada de uma técnica) e esvaziados de exercício crítico. Apesar do contingente de sujeitos

envolvidos na produção de têxteis, no período da Idade Média, ser constituído tanto de homens, quanto de mulheres, este cenário foi se modificando gradativamente conforme políticas voltadas para a clivagem de gêneros foram sendo implementadas, o que teve como consequência a associação de algumas técnicas ao ideal de feminino, então em construção. Vale ressaltar que, sob o termo genérico “artes têxteis”, subsistem manifestações bastante divergentes entre si e é possível observar que sua vinculação com o gênero feminino não se dá de maneira homogênea.

A produção de tapeçarias, por exemplo, antes da ascensão da pintura como meio ideal de reprodução pictórica, ocupava um lugar de destaque nas performances sociais, políticas e religiosas. Mesmo quando relegada à uma posição secundária, a demanda por itens produzidos a partir desta técnica permaneceu uma realidade, dado seus atributos utilitários e decorativos, ou seja, mantinham relevância econômica, estavam voltados para o comércio e os trabalhadores que deles se ocupavam eram majoritariamente homens. A confecção de bordados, por outro lado, é uma linguagem plástica que teve seus significados radicalmente alterados na esteira da petrificação dos conceitos definidores de feminino e masculino. Se no interior das guildas medievais os bordados eram inicialmente feitos por trabalhadores de ambos os gêneros, o afastamento paulatino das mulheres da esfera pública do trabalho ensejou um cenário no qual o bordado passou a figurar como índice de feminilidade (ainda que continuassem sendo feitos por homens em certos casos, como quando sua produção ainda ostentava algum prestígio¹³).

Parker (2010) e Carvalho (2021) salientam como, ao invés de estarem apartadas como autônomas, as noções de feminino e masculino, forjadas no seio de uma sociedade patriarcal, estão inextricavelmente ligadas - suas características só se configuram por meio da oposição. Esta dependência de

13 Como no caso do bordado em ouro para fins eclesiásticos, como comentado em HERNÁNDEZ, Clara. *Labores propias de su sexo: el trabajo de aguja y la educación femenina en España en el siglo XIX. Domesticidad, profesión artística y construcción de género. Historia y Memoria de la Educación*. 17, 2023, p. 343-372.

um contraste pronunciado implicou na formulação de universos simbólicos capazes de conjugar e tornar explícitas tais diferenças. Eram precisos signos, materiais e imateriais, que corroborassem as diretrizes da mulher ideal, que previam docilidade, subserviência e sujeição afônica ao casamento e à maternidade. O bordado, a confecção de rendas e outras técnicas similares atenderam em parte a essa necessidade e passaram, então, a ser entendidas como “trabalhos de agulha”, termo que designava um conjunto de tarefas atribuídas exclusivamente às mulheres. O uso da palavra “trabalho”, no entanto, continha um significado diverso daquele executado por homens, fora de casa, na esfera pública. Não se tratavam de atividades remuneradas. Serviam para assinalar a posição de quem os executava, assim como estavam presentes no processo educativo de meninas, constituindo uma ferramenta poderosa para inculcar os valores já citados.

Doxa

Pois bem, a contínua associação de determinados fazeres têxteis à uma prática feminina, aliada ao seu processo produtivo artesanal, contribuiu para que a leitura de objetos advindos desse contexto ocupasse uma posição inferior, tanto de uma perspectiva artística, quanto de um viés laboral. Talvez isso explique o vago sentimento de dó que os paninhos inspiram. Torna-se fortuito pontuar - tendo em vista tornar nítida essa percepção um tanto difusa - que, como seres inscritos em uma dinâmica cultural, não estamos isentos das influências da *doxa*. Esta palavra, de origem grega, significa o conjunto das informações tidas como senso-comum e partilhadas por uma comunidade. Seu nascimento estaria nas primeiras cidades, nas quais a mistura heterogênea de indivíduos resultaria na sobreposição e atravessamento de códigos particulares, resultando em uma linguagem comum e paralela às “oficiais”, capaz de mediar a comunicação entre todos. Segundo Anne Cauquelin (2005):

...essa doxa é um resumo (pejorativamente, diríamos um ‘amontoado’) de *lugares-comuns*. É a esse uso que ela é destinada, e é esse seu papel principal. Os lugares-comuns são as proposições e crenças comuns que se instalam por repetição e forjam os hábitos de pensar, de sentir e de perceber (CAUQUELIN, 2005, pg.163-164).

Portanto, a partir do conceito de *doxa*, iniciamos um processo de desmistificação da atmosfera de precariedade que ronda os paninhos. O precário, aqui, não se refere ao grau de qualidade técnica e/ou artística com que foram executados, mas à impressão de fragilidade que emanam e que, ao contrário de gratuita, é devida ao acúmulo e repetição de preceitos referentes às categorias nas quais os paninhos se inscrevem.

Sobre a contribuição material e imagética dos paninhos para a sedimentação do ideal de lar, Carvalho (2021) nos auxilia a compreender como esta associação, à primeira vista tão natural, foi forjada com base na delimitação de territórios de atuação distintos para cada gênero. Como já observado, o cenário reservado ao papel feminino consistia no cuidado com a casa e a família. Da mulher se esperava dedicação integral ao atendimento das necessidades dos filhos e do marido, o que deveria ser feito por meio da manutenção do lar, entendido como um espaço de paz e moralidade em oposição ao mundo exterior.

A autora aponta que esse modelo de “lar” se solidifica a partir da configuração da família burguesa, nuclear e urbana. Num momento anterior, em ambientes rurais, as famílias funcionavam como agrupamentos orientados por um patriarca, baseados em sistemas produtivos de subsistência. A transferência para as cidades e o aumento do poder estatal levaria ao enfraquecimento e pulverização desse poder. No entanto, permanecemos nos referindo a um sistema hegemônico patriarcal, ainda que modificado. O novo arranjo, então, pressupõe a separação entre as esferas pública e privada. Enquanto que a primeira seria protagonizada pelos indivíduos do gênero masculino, a segunda deveria ser mantida e administrada pelo gênero feminino.

O trabalho remunerado é um elemento pertencente à esfera pública e de certa forma incorporou e atualizou narrativas míticas sobre os obstáculos

e desafios que deve o herói enfrentar para ser bem-sucedido em sua jornada. São muitas as vicissitudes que o homem enfrentaria em sua luta diária para garantir o sustento e a honra de sua família, o que o exaure e o abate. A casa, portanto, passa a incorporar o arquétipo do porto seguro, um local onde descansar, à salvo das armadilhas e inimigos, resguardo da crueza da vida. Assim, essa morada-abrigo deve ser um local condizente com as expectativas de repouso. Algumas foram as diretrizes estipuladas para a montagem desse palco de beatitude doméstica. A higiene, percebida por meio dos ambientes asseados, por exemplo, era uma delas. A ornamentação do espaço foi outra e é a que diz respeito à nossa reflexão.

Ornamentos

Primeiro, devemos esclarecer em que consistia o processo de ornamentar a casa com o objetivo de transformá-la em um lar. Tratava-se, pois, da disposição de determinados objetos em um ordenamento relacional, ou seja, seus respectivos posicionamentos deveriam estar interligados de maneira a causar uma impressão geral de agradabilidade. Para que o conjunto fosse aprazível, os objetos, individualmente, deveriam expressar, via suas características formais, esse mesmo sentimento de beleza passiva. Os artefatos decorativos, portanto, tonalizavam um microcosmo idílico, no qual a entrega à fantasia e ao devaneio (o período do descanso) estava autorizada.

O apelo estético esperado dos itens decorativos, ou seja, sua concreta capacidade de provocar a sensação de beleza através da harmonia e suavidade de seus aspectos físicos, a princípio, aproxima-os da condição de objetos de arte, na medida em que buscam proporcionar o deleite de quem os contempla. No entanto, a essência de seus objetivos - distrair e encantar - situam tais artefatos em oposição às obras “genuinamente” artísticas, uma vez considerada a qualidade metafísica de transcendência, tradicionalmente atribuída à arte. Portanto, as verdadeiras obras de arte se propõem a inflamar a chama da realidade, resgatar o que se perdeu no prosaico do dia-a-dia, inquietar e

impactar, por fim, o espectador, de modo que este se lembre de que está vivo. Dos paninhos não se espera nem se deseja tamanha grandeza. A decoração doméstica não deve, de modo algum, causar inquietações ou questionamentos - nem mesmo a mais leve sombra de aflição.

Assim mapeada a genealogia dos paninhos, sua insignificância pueril, na escala hierárquica dos valores sociais aplicados aos artefatos em geral, parece irremediável. No entanto, como elementos compositivos de um código, estão sujeitos a reapropriações. Se de início não se prestavam à expressividade, mas somente à decoração, por sua materialidade constituir, em última instância (e por mais que se tenha vociferado contra), uma possibilidade de médium, passaram a funcionar, em alguns casos, de maneira mais ou menos consciente, como suportes para o desenvolvimento de poéticas particulares. Apesar de seu feitio ser comumente pastoreado por guias e receitas (acessadas em revistas e livros especializados ou administradas oralmente) - que deveriam garantir uniformidade e previsão quanto ao resultado - os desvios e adaptações acolhiam as singularidades.

A partir dessa perspectiva, os trabalhos de agulha adquirem nova dimensão. Saturados de ambiguidade, podem ser encarados como refúgio contra uma rotina obliterante, espaço de criação ou atividade tediosa e alienante. Ou todos ao mesmo tempo. Em seus corpos, alvos e enfeitados, macios e perfumados, os paninhos traduzem e aglutinam regras de comportamento e sociabilidade, filtradas pela subjetividade de quem os concebe. Contudo, as propriedades natais desse tipo de produção - orientada para o embelezamento do interior da casa tendo como objetivo a configuração de um espaço pacífico e passivo - favorecem a tendência para a homogeneização da abordagem estética utilizada. Esquemas de cores, elementos formais e materiais específicos, constantemente associados à ideia de lar e aconchego, se tornam, por repetição, ao longo de décadas, sinônimos para estes conceitos.

Detectar os dispositivos sociais que engendraram os significados residentes nos paninhos, tanto os superficiais quanto os intradérmicos, não anula seu valor simbólico - pelo contrário, permite identificar com mais precisão seu

alcance e possibilidades de uso. Uma vez depurados, os gatilhos afetivos ligados aos paninhos podem ser realocados em outros contextos, como por exemplo, em artefatos adequados às demandas atuais, dotando-os de qualidades estimadas (sonho e repouso) e que possuem lastro na memória coletiva.

Entre corpo e lar: os “paninhos” na arte contemporânea

Percebendo a forma como essas relações atravessam também o contexto das artes visuais, acatamos a difícil tarefa de selecionar um restrito grupo de artistas contemporâneos, os quais salientam algumas das inúmeras possibilidades estéticas e conceituais do que sugerimos como “poética da intimidade”. Acreditamos que definir tal recorte não será limitador, mas sim, aguçar os olhos para uma nova – e ainda assim nostálgica - leitura, a qual reconhece os entrelaces afetivos nas escolhas que direcionam tanto a criação artística, quanto suas reverberações.

Para os conhecedores dos caminhos da arte brasileira talvez o primeiro nome tratado não gere espanto algum. Muito pelo contrário, sua aparência sob a luz mansa de um entendimento que protagoniza a intimidade e suas minúcias se reflete quase como tributo a recém falecida artista brasileira Brígida Baltar (1959 - 2022). Parte da geração de 80 – 2000, muito de seus trabalhos ramificaram-se de introspecções emergentes em sua casa-ateliê em Botafogo, Rio de Janeiro em meados da década de 1990. Em específico, a noção de “habitar”, em seus múltiplos sentidos, emerge como um vínculo fantasma, ora ponderado em matéria, ora em gesto.

Tomando como ponto de partida o que talvez seja uma de suas produções mais emblemáticas, pensar a realização do “Abrigo” (1996) (figura 1) e seus desdobramentos prepara o caminho para questionar o que vem a ser a construção do “lar”. A obra, a qual usa como suporte a própria casa, “eterniza” o ato em que Baltar esculpe sua silhueta na parede, subtraindo os tijolos no

contorno vazio de suas medidas exatas. Como casulo, esse espaço de ausência material é então preenchido com o corpo da artista, e em momentânea sobreposição de um ato performático, “casa” e “corpo” tornam-se um único e mesmo organismo.

Figura 1 - Brígida Baltar. “Abrigo”, 1996. Impressão fotográfica. 60 x 40 cm.



Fonte: *site oficial*

Desde então, são muitas as inquietações traduzidas na materialidade coletada do espaço interno da casa, aparente na continuada utilização dos tijolos, da poeira e de vários outros fragmentos para a criação de alguns trabalhos seguintes. Como resquícios do “lar”, os resíduos originários desse espaço surgem como indicativo de um lugar de intimidade, o qual em um movimento de expansão passa a transitar também o mundo externo. Para interesse do presente texto, porém, o momento de um possível retorno poético para esse invólucro primordial, é para onde dirigimos nosso olhar.

Ao longo de sua carreira, a longa batalha contra a enfermidade da qual veio a falecer, desemboca em um direcionamento à narrativa biográfica: dentre abordagens diversas, aflora também em sua poética o interesse em representar as mudanças biológicas (mas não apenas) que marcaram sua existência por meio da prática do bordado. Há algo de significativo na escolha por traçar em “linha e agulha” a natureza árdua das aflições físicas e psicológicas que perduraram essa etapa de vida. Não apenas vem à tona a conexão corpórea entre “tecido” e “corpo”, explícita pela fisicalidade da matéria que assume papel semelhante a pele transmutada, tal como visto na expansão tonal que demarca “Os hematomas” (2016) (figura 2). Mas sobressai também o caráter receptivo do suporte, portador da simbologia própria dos “paninhos”, que acata a proposta do discurso visceral desenvolvido por Baltar na mesma receptividade que integraria um motivo de natureza decorativa, porém, em plena fragmentação de qualquer beleza passiva (figura 3).

Figura 2 - Brígida Baltar. “Os hematomas”, Bordado sobre tecido. 74 x 42cm. 2016.



Fonte: Catálogo “Brígida Baltar: os irmãos”, Galeria Nara Roesler, p.7.

Figura 3 - Brígida Baltar. “Autorretrato com pelos”, 2016. Bordado sobre tecido. 38 x 37cm.



Fonte: Portifolio Brígida Baltar, Galeria Nara Roesler.

Seria a apropriação da estética dos “paninhos” um possível retorno ao “lar”? Afinal, para além dos direcionamentos formais e compositivos ordenados de modo a suscitar o desconforto visceral da mensagem, o gatilho afetivo desses artefatos não se perdem no direcionamento da individualidade poética, mas sim somam-se ao objeto conceituado como “obra”. Como espectadores, somos surpreendidos com signos familiares que simulam a simbologia da orquestra doméstica, reiterada no imaginário coletivo como sussurro de construções historicamente sedimentadas. Esses, debruçam-se também sobre as propriedades tangíveis da matéria, na maciez e leveza que são quase sinônimos do aconchego que esboça a edificação desse espaço de intimidade.

São sentimentos como esses, despertados perante a obra, que possibilitam estabelecer uma leitura em sintonia com a noção de “lugar íntimo” desenvolvida pelo geógrafo sino-americano Yi Fu Tuan em “Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência” (1983). Segundo o autor, muitas vezes o indivíduo adulto, já aclimatizado com o mundo externo e suas exigências, anseia pelo sentimento de segurança nos momentos de fragilidade (seja de doença

ou não), e assim procura retornar ao que ele descreve como “lugar íntimo”, e que muito se assemelha com o “lar”:

Os lugares íntimos são lugares onde encontramos carinho, onde nossas necessidades fundamentais são consideradas e merecem atenção sem espalhafato. Há ocasiões em que até o adulto saudável anseia pelo aconchego que conheceu na infância. (TUAN, 1983, p.152)

Assim, a dupla existência de propriedades contrapostas que transitam entre a receptividade do aconchego têxtil, e o teor estridente dos encaminhamentos poéticos traduzem algumas das soluções que predominam na arte contemporânea. Essa é uma narrativa que surge em condições semelhantes na produção do segundo artista contemplado: José Leonilson Bezerra Dias (1957 – 1993), ou como comumente conhecido, Leonilson.

Artista brasileiro, natural de Fortaleza, Ceará, é também prestigiado por integrar a “geração de 80”, com obras que apresentam caráter altamente biográfico. Assimilando a dimensão de um relato íntimo, Leonilson narrou suas experiências e subjetividades por intermédio da prosa autoral que aos poucos ganhou suporte nas práticas têxteis. Como filho de comerciantes de tecidos, não se trata de uma surpresa sua familiaridade com o movimento interativo entre mão, linha e agulha, ainda mais estando rodeado por mulheres – mãe, irmã e avó – naturalizadas com a prática da costura (CANTON, 2001). O bordado, porém, carimba as últimas etapas de sua produção nos anos que antecederam sua morte prematura: com a crueza genuína de um diário melancólico, linhas traçadas encontraram residência na superfície maleável de objetos tecidos, pontuando os espaços de ausência que atravessam também o espírito (figura 4).

Figura 4 - Leonilson. “Cheio, vazio”, 1993. Bordado sobre voile e tecido de algodão. 54 x 49 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo.



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra58530/cheio-vazio>.

Com efeito, ao analisar as estratégias formais com que Leonilson invoca o “silêncio” em seus bordados, Hugo Bonjour (2017) enxerga a existência de um “lugar íntimo”, que existe no limbo daquilo que fica por dizer. Frequentemente reservadas ao canto da composição, as palavras que aparecem rascunhadas no tecido não exibem preocupação alguma com o domínio técnico esperado desse tipo de linguagem, apenas sinalizam timidamente a mensagem inscrita na totalidade do objeto-suporte:

É então assim que entendo essa qualidade de ausência que reconhecemos na obra de Leonilson: um vazio sintético, que tem tanto de poético, como de triste ou de risível, na procura de uma afirmação que coexista com o silêncio. Do pouco ou nada dizer e falar-se tanto assim. Ficções reduzidas a poucas ou nenhuma palavras e inundadas de vazio. Desta forma as matérias falam, ocupando o lugar do que fica por dizer. (BONJOUR, 2017, p. 42)

São afirmações e inquietações que ganham força alternando entre a apropriação simbólica dos “paninhos” e a velada compreensão socialmente construída do bordado como prática feminina e doméstica. Ao adentrar esse

universo, o artista oscila entre o patamar de intruso, foragido no movimento contínuo da introspecção característica das práticas têxteis (BONJOUR, 2017), e o acolhimento emblemático que atribui ao artefato a simbologia do “lar”. É com essa lógica que se consolida a obra “Ninguém” (1992), executada um ano antes de sua morte. O enquadramento da palavra bordada apenas anuncia o sentimento inscrito na funcionalidade do objeto, subvertendo seu sentido habitual de um espaço acolhedor e receptivo, diante da solidão instaurada e subentendida no vazio: “Ninguém” é então, um lamento de solidão” (BONJOUR, 2017, p. 44).

Figura 5 - Leonilson. “Ninguém”, 1992. Bordado sobre algodão.



Fonte: Revista Badaro

Haja visto essa dualidade frequentemente alcançada diante da correlação entre os universos que circundam os têxteis, e a singularidade poética, as mesmas condições já exemplificadas podem exibir reflexos distintos de acordo com as experiências, inquietações e objetivos que impulsionam a criação artística. Entendendo como a natureza desse processo não atua com o rigor de uma fórmula matemática, a subjetividade se expõe como uma condição fundamental para o aprofundamento nas significações que enriquecem e direcionam a obra para o bom fim. É sob a luz dessa consciência que vislumbramos as especificidades do terceiro, e penúltimo artista apresentado.

Também brasileiro, Renato Dib (1973) é oriundo de São Paulo, Capital, sendo conhecido por investigar o “corpo” sob a ótica das possibilidades poéticas que a materialidade têxtil possibilita na arte contemporânea. Alternando entre dimensões ora bidimensionais, ora tridimensionais, suas experimentações partem de uma iniciativa que difere dos trabalhos até então apresentados: não predomina em sua produção a melancolia das aflições contidas na narrativa biográfica, mas sim, a curiosidade por desvendar os segredos contidos nas camadas que configuram o corpo. Assim, frequentemente flerta com o grotesco, abrindo esses espaços de intimidade carnal, aos olhos de quem possa interessar. Para isso, porém, Dib não deixa de integrar a estética característica dos objetos tecidos, que sucede em flertar com a maciez orgânica, por vezes aveludada, e quase sempre “doméstica” (figura 6) mesmo na configuração dos emaranhados viscerais que preenchem esse invólucro.

Figura 6 - Renato Dib, *Lágrima-prego*, 2010, 52x34x17cm, objeto em tecidos, vidro e madeira.



Fonte: *site oficial*. Acesso em 16 jun. 2021

De certo, novamente tecido e pele se confundem, para além das tonalidades neutras que predominam em suas composições. Há um vínculo quase existencial, que transcende esferas e alimenta a identificação do espectador frente à materialidade da obra. Tal aspecto é salientado na análise da última artista que integra a presente leitura: Louise Bourgeois.

Bourgeois (1911 – 2010) foi uma artista franco-americana, renomada pela expressão de suas inquietações pessoais, sobretudo no âmbito da produção escultórica. Com profundas raízes no universo têxtil, devido a sua relação com o âmbito da tapeçaria já no contexto familiar, a forma com que reivindica tal materialidade em sua poética demonstra uma expressividade avassaladora. Esse direcionamento, que se deu apenas no final da década de 1990, alia o desmembramento figurativo do corpo à fragilidade doméstica própria da matéria, como questionamento das expectativas normalizadas que soterram a figura feminina no constructo histórico social.

Em obras como “*The woven child*” (2002) e “*Femme Maison*” (2001) (figuras 7, 8), a estética dos “paninhos” novamente alude a vulnerabilidade passiva de um feminino submetido aos acordos alheios, aspecto reiterado na configuração fragmentada do torso, que desmembrado, jaz como um simples suporte para a criança e casa.

Figura 7 - Louise Bourgeois. “*The woven child*”, 2002, 177 x 88 x 53 cm. Tecido, madeira, vidro e metal.



Fonte: Worcester Art Museum

Figura 8 - Louise Bourgeois. “Femme Maison”, 2002, 177 x 88 x 53 cm. Tecido.



Fonte: The Easton Foundation, NY

Com isso, a correlação de “corpo”, “lar” e “têxtil” cria intrincado emaranhado simbólico, o qual possibilita expor tanto as agressões contidas nas convenções patriarcais, quanto o sentimento de impotência que aflora dessas. (STOOPS, 2006). Além disso, com a prática da costura, Bourgeois cria o rastro dos procedimentos cirúrgicos que amputam esse corpo, e com isso a manipulam a liberdade desse feminino. Assim, na mistura contraditória de uma estética que se alimenta tanto do grotesco quanto da delicadeza doméstica, como espectadores, somos surpreendidos com o desconforto de uma identificação existencial.

Referências

ARTSOUL, Arte têxtil contemporânea, 2020. Disponível em: <https://blog.artsoul.com.br/arte-textil-contemporanea/>. Acesso em: 12 jun 2023.

Museu A casa do objeto brasileiro, EXPOSIÇÃO | LIVRO QUE CHITA BACANA (2005) 19 DE JANEIRO DE 2005. Disponível em: <https://acasa.org.br/exposicoes/livro-que-chita-bacana-2005-2/>. Acesso em: 12 jun 2023.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BONJOUR, H. M. As elegias bordadas de Leonilson: expressões de afecto. **Revista Gama**, Estudos Artísticos, 2017. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 5, (9), janeiro-junho. 39-46.

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

BROUDY, Eric. **The Book of Looms**: a history of the handloom from ancient times to the presente. Waltham: Brandeis University Press, 2021.

CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira**: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CARVALHO, Vânia. **Gênero e artefato**. São Paulo: Edusp, 2021.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins, 2005.

DIB, Renato. Site oficial. 2023 Disponível em: <https://www.renatodib.com/>. Acesso em: 15 out 2023.

CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a fio**: tecido, moda e linguagem. São Paulo: Estação das Letras, 2006.

COSTA, R.L; LIMA, T.A. Artefatos trançados na pré-história do Sul do Brasil: persistências e rupturas tecnológicas em tempos históricos. **R. Museu Arq. Etn.**, 2018.

CUNHA, Renato. O tear Jacquard não só revolucionou a indústria têxtil mas foi o primeiro computador do mundo. **Stylo Urbano**, 2017. Disponível em: <https://www.stylourbano.com.br/o-tear-jacquard-nao-so-revolucionou-a-industria-textil-mas-foi-o-primeiro-computador-do-mundo/>. Acesso em 09 out 2023.

INSTITUTO Urdume. **Glossário colaborativo**. Disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/artes-visuais/festa-2021/glossario-colaborativo>. Acesso em: 10 fev 2022.

MALTA, M. Paninhos, agulhas e pespontos: a arte de bordar o esquecimento na história. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVIII, 2015, Florianópolis/SC. **Anais...** Florianópolis: Anpuh, 2015, v. 1.

Manufatura de Tapeçarias de Portalegre. Mtportalegre, 2023. Disponível em: <https://www.mtportalegre.pt/pt/amanufactura>. Acesso em: 09 out 2023.

MARGS, **O Museu Sensível**: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS, Secretaria do Estado da Cultura, Rio Grande do Sul, Porto Alegre 2014.

GRIPPA, Carolina. **Trama**: Arte têxtil no Rio Grande do Sul. Fundação Iberê, 2022.

Luciana Brito Galeria: Regina Silveira Fauna Mix, 2022. Disponível em: <https://luciana-britogaleria.viewingrooms.com/viewing-room/75-regina-silveira-fauna-mix/>. Acesso em: 14 ago 2023.

MEC FAE, Fundação Bienal de São Paulo, Bienal Brasil Século XX. 2ª Edição. Galeria Alphaville - Arte e Leilões, 2021. Disponível em: <https://www.galeriaalphaville.com.br/leiloes/192/lote/163>. Acesso em: 05 set 2023.

Museu A casa do objeto brasileiro, **DESENHO EM FIBRA: 25 ANOS DE ARTESANATO TÊXTIL BRASILEIRO EM EXPOSIÇÃO** (2011), 09 DE SETEMBRO DE 2011 A 18 DA NOVENBRO DE 2011. Disponível em: <https://acasa.org.br/exposicoes/desenho-de-fibra-2011/>. Acesso em: 12 jun 2023.

O ALVARÁ que proíbe as fábricas e manufaturas no Brasil. Arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira, 21 jun. 2018. Disponível em: http://historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3674&catid=145&Itemid=286.

Obras têxteis, **Folha de S. Paulo**. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1723858866335838-veja-obras-de-artistas-que-tem-trabalhado-com-arte-textil>. Acesso: 14 ago 2023.

OCTAVIANO, Bruna. **Tecer**. Disponível em: <https://cargocollective.com/brunaoctaviano/Tecer>. Acesso em: 05 set 2023.

OCTAVIANO, Bruna. **Tecelagem**. Disponível em: <https://cargocollective.com/brunaoctaviano/Tapecaria>. Acesso em: 05 set 2023.

PARKER, R. **The subversive stitch**: embroidery and the making of the feminine. Nova Iorque: I. B. Tauris, 2010.

PEZZOLO, Dinah B. **Tecidos**: história, tramas, tipos e usos. 5a edição. São Paulo: SENAC, 2017.

QUINTELLA, P. Um lugar para habitar. **Revista A palavra solta**, 2021. Disponível em: <https://www.revistaapalavrasolta.com/post/um-lugar-para-habitar>. Acesso em: 17 out 2023.

RIBEIRO, Berta G. **Arte indígena, linguagem visual**. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro-RJ. 1978.

SMITH, T'ai. **Bauhaus weaving theory; from feminine craft to mode of design**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

ST CLAIR, Kassia. **The Golden Thread**: how fabric changed history. London: John Murray, 2019.

STOOPS, Susan L., **Louise Bourgeois**: The Woven Child (in context). Worcester, Mass.: Worcester Art Museum. 2006. Disponível em: <https://www.worcesterart.org/exhibitions/past/bourgeois.pdf>. Acesso em: 13 dez 2022.

Tecelagem Digital Espanha, **Francesca Piñol**, 2023. Disponível em: <http://www.francescapinol.com/digital-weaving-spain/>. Acesso em: 12 out 2023.

TOUSSANT-SAMAT, Maguelonne. **Historia tecnica y moral del vestido**: 2. Las telas. Madrid: Alianza Editorial S.A, 1994.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, 1983.


Autores





Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Artista visual. Pós-doutorado em Pintura (pesquisa em Arte Têxtil Contemporânea) pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa, mediante Bolsa FAPESP de Pesquisa no Exterior. Doutora em Ciências da Comunicação – Sistemas de Significação em Imagem e Som pela ECA – USP (2004). Possui mestrado em Comunicação e Poéticas Visuais pela

FAAC – UNESP (1998) e bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade Mackenzie (1991). Docente da UNESP nos Cursos e Graduação em Artes Visuais e de Pós-graduação em Design. Líder do Grupo de Pesquisas Poéticas em Artes Visuais – Arte Têxtil – grAVA.

 <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4533578Z3>

 <https://orcid.org/0000-0002-9519-624X>


 joedy.bamonte@unesp.br




Adriana Yumi Sato Duarte

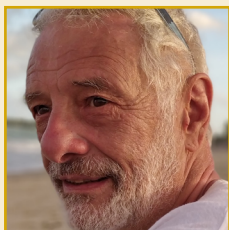
Professora Assistente Doutora do Departamento de Design da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da Unesp, campus Bauru. Possui graduação (2009) em Bacharelado em Têxtil e Moda pela Universidade de São Paulo, Mestrado (2013) e Doutorado (2017) em Engenharia Mecânica pela Universidade Estadual de Campinas.

Realizou um período de Estágio de Doutorado Sanduíche no Exterior (SWE) - Programa Ciência sem Fronteiras (2015-2016) no Fachgebiet Datenverarbeitung in der Konstruktion (Dik), Universidade Técnica de Darmstadt, Alemanha. Colíder do Grupo de Pesquisas Poéticas em Artes Visuais – Arte Têxtil – grAVA.

 <http://lattes.cnpq.br/2850474849921610>

 <https://orcid.org/0000-0003-4441-2691>

 ays.duarte@unesp.br



Juan Ojea

Artista Plástico argentino, designer e curador. Trabalha com têxtil desde 1974. Mora no Brasil desde 1976. Desenvolveu atividade docente na área da arte têxtil em diferentes instituições como Faap, Escola Superior Santa Marcelina, Centro Cultural SESC Pompeia, desde 1977. Tem exposto sua obra nos principais museus brasileiros. Foi organizador, junto com Eva Soban e Norberto Nicola da 3ª Trienal de Tapeçaria do MAM-SP, júri de seleção e premiação da 3ª Trienal no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foi diretor do Centro Brasileiro da Tapeçaria Contemporânea, criado por Norberto Nicola, Zoravia Betiol e Jaques Douchez. Organizador e Curador de diversas exposições têxteis como a TeNet de 2011, 2014 e 2015. Como representante da WTA, Word Textile Art no Brasil, organizador e Curador de TraMares, exposição do Brasil na VIII Bienal de Arte Textil Contemporânea em Madrid e De Fio a Fio nos 25 anos da WTA no Museu de Arte Brasileira da Faap.



Renata Meirelles Papaterra Limongi

Graduada em artes visuais pela FAAP, desenvolve um trabalho de investigação e experimentação no campo têxtil, que transita entre a arte, o design e a joalheria. A artista criou um sistema construtivo que mescla técnicas industriais, digitais e artesanais, utilizando novas tecnologias aliadas ao resgate de técnicas manuais. Desenvolve séries compostas por objetos para o corpo, bem como esculturas e instalações que traduzem seu trabalho em outra escala. Recebeu prêmios do Museu da Casa Brasileira – MCB, do Museu do Objeto Brasileiro, entre outros. Foi jurada do Museu da Casa Brasileira – Prêmio MCB na Categoria Têxtil. Realizou palestras, curadorias e participou de exposições e Bienais no Brasil e no exterior.



Túlio Enrique Stafuzza


Túlio Stafuzza possui bacharelado (UFSCar, 2010) e licenciatura (CLARETIANO, 2013) em Filosofia e pós-graduação em Gestão Cultural (SENAC, 2017). Possui diversos livros de poesia lançados e atualmente também atua na área de curadoria de exposições.


Membros do grAVA



Maria Fernanda Paro Rodrigues de Souza

Graduanda em Artes Visuais (Bacharelado) pela UNESP - Bauru. Contemplada pelo PIBIC com Iniciação Científica em Poéticas na Arte Têxtil Contemporânea: pesquisa e produção a partir da residência artística na 4a Contextile. Ilustradora com enfoque em temáticas contemporâneas envolvendo o feminino.

 <https://lattes.cnpq.br/1834398006053301>


 <https://orcid.org/0009-0004-7441-9477>




Rebeca Bernardes

Graduanda do 5º ano de Artes Visuais bacharelado pela Unesp Bauru. Tem interesse em diversas técnicas, mas seu foco principal é a Pixelart. Por ter estudado em escola com pedagogia Waldorf, desde muito cedo manteve contato com as artes têxteis o que a incentivou a incluir a técnica em suas produções e pesquisas de forma que através do

TCC conseguiu unir a arte digital da pixelart com as artes analógicas têxteis. Também foi contemplada com a bolsa Unesp Presente para a produção de um jogo digital em pixelart com temática de Fast Fashion. Anteriormente, produziu metade de uma Iniciação Científica, também contemplada com bolsa e com temática no têxtil. Todas as pesquisas sob orientação da Prof. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte. Hoje, Rebeca busca aliar seu gosto pelo digital com seu gosto pelo analógico, com pixelart e arqueologia. Membro do grAVA.

 <http://lattes.cnpq.br/5919320277068485>

 <https://orcid.org/0009-0004-1883-5644>




Luiza Matias Assis

Nascida em Limeira – SP, cidade da região interiorana de Piracicaba, é estudante de Licenciatura em Artes Visuais da UNESP – Bauru, e busca nas artes as relações com seu entorno. A cultura caipira é uma grande inspiração para os estudos, movendo processos poéticos e significadores dentro

das produções e estudos das Artes Visuais. Bolsa de iniciação científica CNPq, 2022-2023. Membro do grAVA.

 <http://lattes.cnpq.br/0327592355063167>


 <https://orcid.org/0009-0000-1691-0293>

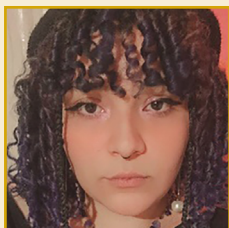


Paula Sayaka Arai

A artista é graduada em artes visuais pela UNESP é membro do Grupo de Pesquisas Poéticas em Artes Visuais grAVA. Com forte influência da cultura japonesa, seus trabalhos apresentam como temas frequentes a melancolia, a angústia e dilemas existenciais. Para isso explora as possibilidades de uso das manchas, das linhas e do silêncio.

 <http://lattes.cnpq.br/5905124419551784>


 <https://orcid.org/0009-0007-8730-0266>




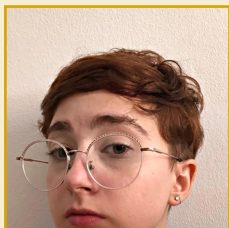
Gabriele Justino Sommer

Técnica em Meio Ambiente integrado ao Ensino Médio. Bacharel em Artes Visuais pela Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Bolsista de iniciação científica – CNPq (2022). Monitora da UNATI – Universidade Aberta à Terceira Idade (2019). Membro do grAVA

(2021-atualmente).


 <http://lattes.cnpq.br/9945710082605334>


 <https://orcid.org/0009-0001-9806-0524>



Júlia Lasry Benchimol Lanza

Mestranda no Programa de Pós-graduação em Design (FAAC/UNESP). Bacharel em Artes Visuais pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP de Bauru (2023). Integrante do Projeto de Pesquisa grAVA - Grupo de Pesquisa em Poéticas em Artes Visuais - Têxtil", liderado pela professora Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte.

 <http://lattes.cnpq.br/7861869006105346>


 <https://orcid.org/0009-0000-4314-9110>




Elisa Rocha Ribeiro

Mestranda no Programa de Pós-graduação em Design da FAAC - Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design UNESP - Universidade Estadual Paulista (Bauru). Membro do grava – Grupo de pesquisas Poéticas em Artes Visuais - CNPq. Especialista em Design de Superfície pelo PPG em Design de Superfície da Universidade Federal de

Santa Maria. Bacharel em Design com ênfase em Marketing pela Escola Superior de Propaganda e Marketing do Rio de Janeiro.

 <http://lattes.cnpq.br/9596202818430009>

 <https://orcid.org/0009-0008-2227-8165>


Convidados para participação na publicação




Regina Aparecida Sanches

Livre docência pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (2011). Possui graduação em Engenharia Mecânica - Ênfase Têxtil pelo Centro Universitário da FEI (1987), mestrado em Engenharia Mecânica pela Universidade Estadual de Campinas (2001), doutorado em Engenharia Mecânica pela Universidade

Estadual de Campinas (2006). É professora visitante da Universidade de Lisboa (Portugal), do Instituto Politécnico de Castelo Branco (Portugal) e da Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli (Itália).


 <http://lattes.cnpq.br/5363947733511902>


 <https://orcid.org/0000-0003-2489-8540>



Alex Fabiano de Carvalho Moraes

Artista têxtil pernambucano; licenciado em Artes Visuais pela UNESP/Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design.


 <https://lattes.cnpq.br/2283102324658303>


 <https://orcid.org/0009-0006-9805-0613>



Eliane Patrícia Grandini Serrano

Professora-artista. Graduada em Educação Artística Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1990); mestra em Projeto, Arte e Sociedade pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1997) e doutora em Letras - Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2003). Docente em RDIDP da Universidade Estadual Paulista - FAAC - Bauru, no Departamento de Artes e Representação Gráfica. É credenciada no mestrado Profissional de Artes do Instituto de Artes da UNESP.

 <http://lattes.cnpq.br/4310738314179496>

 <https://orcid.org/0000-0003-2324-7770>



Ana Clara Caldeira

Graduada em Licenciatura do Curso de Artes Visuais na Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (FAAC) da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP, campus Bauru e atualmente, graduanda no bacharelado no mesmo curso. Bolsista COPE Conecta (2023) e monitora do projeto de extensão UNATI - Universidade Aberta a Terceira Idade.

 <https://lattes.cnpq.br/4489802722242963>


 <https://orcid.org/0009-0005-2776-4179>



Regilene Sarzi Ribeiro

Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Pós-doutorado em Performances Culturais (UFG) e em Artes (UNESP). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia e docente dos cursos de Artes Visuais e Comunicação: Rádio, TV e Internet da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da UNESP, Bauru. Líder do grupo de pesquisa LabIMAGEM – Laboratório de Estudos de Imagem/CNPq.


 <http://lattes.cnpq.br/9617917546962273>


 <https://orcid.org/0000-0001-6267-6549>



Luana Crispim Duarte

Profissional com Mestrado em Design pela FAAC, Unesp/Bauru-SP, especialização em Design Instrucional pelo Senac-SP e Bacharel em Design de Moda pela UEL/Londrina-PR. Professora de design de moda na Unisagrado de 2021 a 2023. Desenvolvi durante esses anos o projeto Crisálida, que se concentra na gestão de resíduos têxteis em Bauru, onde atuei no gerenciamento de projeto e desenvolvimento de produtos de upcycling. Desenvolvo projetos experimentais em artesanato têxtil, principalmente aplicados à acessórios e vestuário. Minhas áreas de interesse incluem design de moda, economia circular, slow fashion, design e artesanato, bem como processos criativos e experimentais.

 <http://lattes.cnpq.br/0478453643443999>

 <https://orcid.org/0000-0001-6440-0247>

Sobre o livro

Formato 16 x 23 cm

Tipologia Playfair Display (títulos)
Alegreya Sans (textos)

Papel Offset 90g/m² (miolo)
Supremo 250g/m² (capa)



Faculdade de
Arquitetura, Artes,
Comunicação
e Design



grAVA

canal6 editora

ISBN 978-85-7917-639-5



9 788579 176395