



Faculdade de
Arquitetura, Artes,
Comunicação
e Design



Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho'
Faculdade De Arquitetura, Artes, Comunicação E Design
Programa de Pós-Graduação em Design

Elisa Rocha Bueno

**Por debaixo dos panos: uma investigação sobre a atribuição de significado ao bordado
artesanal tradicional em produtos de moda no contexto brasileiro**

Bauru
2025

Elisa Rocha Bueno

Por debaixo dos panos: uma investigação sobre a atribuição de significado ao bordado artesanal tradicional em produtos de moda no contexto brasileiro

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Campus de Bauru, como requisito à obtenção do Título de Mestre em Design – Área de Concentração: Planejamento de Produto.

Orientadora: Profa. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Bauru
2025

B928d	Bueno, Elisa Rocha Por debaixo dos panos : uma investigação sobre a atribuição de significado ao bordado artesanal tradicional em produtos de moda no contexto brasileiro / Elisa Rocha Bueno. -- Bauru, 2025 127 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru Orientador: Joedy Luciana Barros Marins Bamonte 1. Design. 2. Design de Moda. 3. Bordado. 4. Artesanato. I. Título.
-------	--

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE ELISA ROCHA BUENO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 17 dias do mês de fevereiro do ano de 2025, às 9h, no(a) <https://meet.google.com/zzd-ciyl-vux>, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de ELISA ROCHA BUENO, intitulada **Por debaixo dos panos: uma investigação sobre a atribuição de significado ao bordado artesanal tradicional em produtos de moda no contexto brasileiro**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Profa. Dra. JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE (Participação Virtual) do(a) Departamento de Artes e Representação Gráfica / Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Professora Doutora MARIZILDA DOS SANTOS MENEZES (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-graduação em Design / Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Profª. Drª. REINILDA DE FÁTIMA BERGUENMAYER MINUZZI (Participação Virtual) do(a) Departamento de Artes Visuais / UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. Após a exposição pela mestranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: Aprovada. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a)

Profa. Dra. JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE

Dedico este trabalho à minha avó Elaine, pela vida e pelos dons.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Joedy Luciana Barros Marins Bamonte por sua profunda sensibilidade e bom humor durante as orientações, elementos fundamentais para a ambientação de uma forasteira. As trocas e conversas foram essenciais para trilhar o caminho da pesquisa de uma forma orgânica e genuína e guiaram meu olhar com muito respeito, serenidade e sabedoria.

Agradeço à Prof.^a Dr.^a Marizilda Dos Santos Menezes e à Prof.^a Dr.^a Reinilda De Fatima Berguenmayer Minuzzi pela criteriosa avaliação do texto, pelo cuidado no momento das sugestões e correções do trabalho, bem como pelas ricas contribuições que colaboraram para torná-lo melhor.

Agradeço aos colegas da pós que de alguma forma participaram deste processo intenso que é gestar uma dissertação, em especial à colega Júlia Lasry Benchimol Lanza, por todos os compartilhamentos e insights.

Naturalmente, agradeço à minha família, meu porto seguro, sem o qual estaria à deriva.

RESUMO

O estudo tem como objetivo investigar os significados atribuídos ao bordado artesanal tradicional em projetos de design de moda, no contexto brasileiro. Como técnica orientada para o adorno de tecidos, o bordado artesanal tradicional é um recurso empregado por designers de moda brasileiros com o intuito de agregar valor às suas criações. Neste sentido, é imprescindível determinar quais as qualidades aportadas à uma peça de roupa quando nela utilizado o bordado, uma vez que irá influir no campo semântico da peça como um todo e contribuir para uma possível identificação e aquisição por parte do público-alvo. A pesquisa apresenta abordagem qualitativa e se classifica como exploratória. O procedimento utilizado foi a pesquisa bibliográfica, a partir da qual mapearam-se as configurações histórico-sociais que contribuem para a constelação de significados atribuídos ao bordado artesanal tradicional no Brasil, no tempo presente. A formação de sentido a ele associado foi investigada a partir de dois processos de significação: seu modo de produção artesanal e uso como significante do gênero feminino. Tais processos são então contextualizados quando cooptados pelo sistema-moda com o objetivo de elaborar produtos de vestuário por meio do emprego do bordado artesanal tradicional. A fim de verificar a presença dos sentidos identificados, são discutidas as trajetórias e produções que envolvem o bordado em questão dos designers de moda brasileiros Zuzu Angel e Ronaldo Fraga. Ao final, registra-se o bordado artesanal como signo da identidade nacional, indicativo de qualidades vinculadas ao ideal tradicional do feminino, bem como recurso plástico para expressões subjetivas.

Palavras-chave: Design de Moda; Planejamento de Produto; Design de Superfície Têxtil; Bordado Artesanal; Semântica do Produto.

ABSTRACT

The study aims to investigate the meanings attributed to traditional handmade embroidery in fashion design projects in the Brazilian context. As a technique used to adorn fabrics, traditional handmade embroidery is a resource used by Brazilian fashion designers to add value to their creations. In this sense, it is essential to determine what qualities are added to a garment when embroidery is used, since this will influence the semantic field of the garment as a whole and contribute to possible identification and acquisition by the target audience. The research has a qualitative approach and is classified as exploratory. The procedure used was bibliographical research, which mapped the historical and social configurations that contribute to the constellation of meanings attributed to traditional handmade embroidery in Brazil at the present time. The formation of meaning associated with it was investigated based on two processes of signification: its artisanal mode of production and its use as a signifier of the female gender. These processes are then contextualized when they are co-opted by the fashion system with the aim of producing clothing products using traditional handmade embroidery. In order to verify the presence of the identified meanings, the trajectories and productions involving the embroidery in question of Brazilian fashion designers Zuzu Angel and Ronaldo Fraga are discussed. In the end, handmade embroidery is seen as a sign of national identity, indicative of qualities linked to the traditional ideal of the feminine, as well as a plastic resource for subjective expressions.

Keywords: Fashion Design; Product Planning; Textile Surface Design; Handmade Embroidery; Product Semantics.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Questões norteadoras e subitens.....	13
Quadro 2 - Relação dos principais autores.	15
Quadro 3 – Resumo do pensamento de cada autor relativo ao sistema-moda.	83
Quadro 4 - Elementos configurativos e suas características	85
Quadro 5 – Depuração dos valores do bordado artesanal pelo sistema-moda.....	90
Quadro 6 – Manifestação do processo de significação atrelado ao gênero feminino no trabalho de cada designer.	114
Quadro 7 – Valorização simbólica do Brasil por meio da moda.....	115
Quadro 8 – Verificação da presença dos processos de significação.....	116
Quadro 9 – Terceiro processo de significação.	117

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Exemplo de bordado em tecido.	19
Figura 2– Agulhas para bordado.	19
Figura 3– Exemplo de bordado com pedraria e bordado em talagarça.....	20
Figura 4– Bastidor para bordar	20
Figura 5– Exemplos de pontos do bordado livre.	21
Figura 6 – Exemplo ponto para bordado sobre fios contados.....	22
Figura 7 - Sapato bordado proveniente da China.	23
Figura 8– Imagem da Imperatriz Teodora em mosaico.	24
Figura 9 - Tapeçaria de Bayeux (detalhe).	25
Figura 10 – Exemplo de bordado Opus Anglicanum.	25
Figura 11 – Traje bordado do rei Henrique VIII.....	26
Figura 12– Traje bordado de Richard Sackville, conde de Dorset.	27
Figura 13– Mostuário de pontos.....	29
Figura 14– Detalhe bordado de peça da coleção circo de Schiaparelli.....	31
Figura 15– Exemplo de bordado Hardanger.	32
Figura 16– Roupas tradicionais com bordado Richelieu.	37
Figura 17– Comunicação estética.....	85
Figura 18– Níveis da percepção estética	87
Figura 19 – Roupas nas temáticas “Baianas”, “Maria Bonita e Lampião” e “Rendeiras”	94
Figura 20 – Vestidos da “moda política” de Zuzu Angel.....	96
Figura 21 – Vestido de <i>patchwork</i> de rendas.....	99
Figura 22 – Bordados das roupas-protesto	100
Figura 23 – Vestido bordado pelo grupo Matizes Dumont.....	107
Figura 24 – Modelos executados em colaboração com bordadeiras da cidade de Passira (PE)	107
Figura 25 – Vestidos bordados da coleção <i>Mudas</i>	108
Figura 26 – Adereço de cabeça em forma de capacete de guerra com arma de fogo acoplada da coleção <i>Guerra e Paz</i>	109
Figura 27 – Chemise com bordados retratando feridas de tiros.....	110

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 PROPOSIÇÃO E PROCEDIMENTOS DE PESQUISA	11
2.1. Questão de pesquisa	11
2.2. Objetivo Geral.....	11
2.3. Objetivos Específicos.....	11
2.4. Classificação da pesquisa	11
2.5. Plano de trabalho.....	11
2.6. Identificação das fontes e coleta do material.....	13
2.7. Bibliografia principal	15
3 O BORDADO ARTESANAL TRADICIONAL	17
3.1. Aspectos técnicos	17
3.1.1. Definição	17
3.1.2. Processo e materiais	18
3.1.3. Pontos.....	20
3.2. Breve história do bordado	22
3.3. O processo de feminização e domesticação do bordado	32
3.4. O bordado no Brasil	36
4 PROCESSO DE CONSTITUIÇÃO DO VALOR ATRIBUÍDO AO ARTESANATO	40
4.1. Artesanato na Antiguidade	40
4.2. Artesanato na Idade Média.....	41
4.3. Cisão entre Belas-Artes e Artesanato.....	43
4.3.1. A indivisibilidade do período antigo	43
4.3.2. A ascensão das artes.....	44
4.3.3. A estruturação das Belas Artes.....	44
4.3.4. Contexto macrossocial	46
4.3.5. O belo versus o útil.....	47
4.3.6. Artista versus artesão	48
4.4. Sentidos do artesanato no Brasil	50
4.5. Relações entre Design e Artesanato	52
4.6. A atuação de Lina Bo Bardi no contexto do artesanato nacional.....	54
4.7. Perspectivas institucionais na década de 1980	58
4.8. Artesanato na atualidade	61
4.9. Identidade nacional e cultura popular	65
5 SISTEMA-MODA E DESENVOLVIMENTO DE PRODUTOS	71

5.1. Hipótese da origem “inata”	71
5.2. Moda como fenômeno moderno e processo de identificação	76
5.3. Desenvolvimento do produto de moda.....	83
6 IDENTIFICAÇÃO E ANÁLISE DE OCORRÊNCIAS NACIONAIS	92
6.1. Zuzu Angel.....	92
6.2. Ronaldo Fraga	101
6.3. Discussão.....	110
7 CONCLUSÃO.....	118
REFERÊNCIAS	122

1 INTRODUÇÃO

Este é um estudo que fala sobre bordado. Encaixá-lo dentro dos parâmetros desejáveis de uma pesquisa acadêmica, a princípio, parecia perfeitamente viável. Não seria uma empreitada exatamente pioneira, dado que, na condição de pesquisadora, tive a felicidade de ter, ao meu dispor, trabalhos anteriores (ainda que não muitos) que abordam o assunto, tais como os de Suono (2024), Pereira (2023) e Parker (2010). No entanto, como é natural nos inícios de uma pesquisa, havia muito entusiasmo e pouca clareza a respeito de como proceder uma abordagem relevante. Minha familiaridade com a técnica e os dissabores envolvidos no modo como era interpretada pela maioria das pessoas ao meu redor me impulsionavam a produzir algum tipo de conhecimento sistematizado capaz de glorificá-la. Mas não sabia muito bem como e foi preciso deixar um pouco de lado a parte afetiva e encarar a questão de uma perspectiva científica¹.

Neste sentido, os incômodos empíricos foram fundamentais, uma vez que me proporcionaram um norte. Por que a palavra “artesanato”, quando surgia em comentários a respeito do bordado, não raro, vinha recendendo a um desdém velado? Este questionamento guiou a primeira etapa da pesquisa, em que foram identificadas as contingências históricas que deram origem a classificação do objeto de estudo enquanto artesanato, bem como sua posterior associação ao gênero feminino segundo um viés tradicional – donde se extraíram os significados atribuídos ao bordado artesanal tradicional no contexto brasileiro. É importante frisar que o termo *bordado artesanal tradicional* é empregado neste trabalho como forma de diferenciá-lo de bordados cuja execução não seja manual, além de acordar com a designação referente às categorias de produção artesanal fornecida pelo SEBRAE (Mescêne; Tedeschi, 2010).

A segunda etapa da pesquisa girou em torno do recorte necessário a adequação do tema ao Programa de Pós-Graduação em Design da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da UNESP (campus de Bauru), especificamente à linha de pesquisa Planejamento de Produto, a qual o presente estudo está vinculado. Investigou-se, então, de que maneira os significados apontados na primeira parte eram cooptados pelo sistema-moda quando do emprego do bordado artesanal tradicional em produtos de vestuário nacionais. Para tanto, foram observadas as produções dos designers de moda brasileiros Zuzu Angel e Ronaldo Fraga - ambos ícones da moda nacional e em cujos trabalhos está presente a utilização do objeto de

¹ O desvio da norma, presente na escrita em primeira pessoa, foi utilizado como forma de enfatizar o caráter bastante pessoal da motivação primária para a pesquisa e estará restrito à introdução do trabalho.

estudo – e o modo como o bordado afetou o campo semântico de seus modelos, tendo como objetivo aferir se os efeitos de sentido coincidiam com os significados anteriormente identificados. Os resultados obtidos com a pesquisa podem ser utilizados no desenvolvimento de produtos de moda que contemplem o bordado artesanal tradicional, especialmente no que tange o planejamento e previsão de sua função simbólica, como descrita por Lobach (2001).

O trabalho está dividido em sete capítulos, sendo o primeiro deles a presente introdução, enquanto o segundo detalha os aspectos metodológicos da pesquisa. O terceiro capítulo fornece uma visão geral da parte técnica do bordado, além de um panorama histórico conduzido desde seu surgimento na Antiguidade até a chegada ao Brasil e posterior adaptação às condições nacionais. O quarto capítulo aborda o conceito de *artesanato*, sua formação e implicações socioculturais, bem como sua posição em relação ao campo de design - com ênfase no cenário brasileiro. O quinto capítulo busca pontuar aspectos relevantes do modo operativo do sistema-moda e a forma como os produtos por meio dele engendrados se relacionam com os sujeitos. No sexto capítulo são observadas as produções dos designer de moda Zuzu Angel e Ronaldo Fraga, tendo como foco a maneira como cada um utilizou o bordado e os efeitos deste uso. Por fim, o sétimo capítulo encerra a dissertação com uma síntese da pesquisa e sugestões para possíveis desdobramentos.

2 PROPOSIÇÃO E PROCEDIMENTOS DE PESQUISA

2.1. Questão de pesquisa

Quais os significados atribuídos ao bordado artesanal tradicional em produtos de design de moda nacionais?

2.2. Objetivo Geral

Investigar os processos de atribuição de significado ao bordado artesanal tradicional e verificar como influenciam o campo semântico de produtos de design de moda nacionais.

2.3. Objetivos Específicos

- Identificar quais são os processos de significação que atuam na formação de sentido do bordado artesanal tradicional no contexto nacional.
- Investigar de que maneira os processos identificados são traduzidos para o campo da moda ao ser o bordado artesanal tradicional incorporado no desenvolvimento de produtos de vestuário.
- Verificar se há a presença dos processos identificados na produção de designers de moda brasileiros que contemplem o bordado artesanal tradicional.

2.4. Classificação da pesquisa

O estudo apresenta abordagem qualitativa e trata-se de uma pesquisa exploratória. Como observa Gill (2008): “Pesquisas exploratórias são desenvolvidas com o objetivo de proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato” (p.27). O autor complementa que os procedimentos mais comumente utilizados em pesquisas exploratórias são: pesquisa bibliográfica, documental e entrevista com especialistas. O procedimento utilizado neste estudo foi a pesquisa bibliográfica.

2.5. Plano de trabalho

O plano de trabalho em pesquisas bibliográficas tem como objetivo listar em itens e subitens os assuntos pertinentes à abordagem da questão de pesquisa de forma a guiar a busca e localização de dados (Gill, 2008). No presente caso, trabalhou-se a partir das palavras-chave da sentença estipulada como questão:

Quais os significados atribuídos ao **bordado artesanal tradicional** em produtos de **design de moda nacionais**?

Partindo das palavras-chave, identificam-se três principais questionamentos:

1. Artesanal tradicional: **Como as técnicas artesanais tradicionais são compreendidas no Brasil e como é forjada esta percepção?**
2. Bordado: **Qual é a interpretação do bordado artesanal tradicional na atualidade, no Brasil?**
3. Design de Moda nacional: **Como o bordado se manifesta no contexto da moda nacional?**

A partir dos três itens principais, foi feito o desdobramento em subitens:

1. Como as técnicas artesanais tradicionais são compreendidas no Brasil e como é forjada esta percepção?
 - 1.1. **Como é a história do artesanato ocidental no que diz respeito ao seu valor social?**
 - 1.2. **Contexto histórico nacional**
 - 1.3. **Revalorização na atualidade a partir do discurso de preservação do patrimônio cultural material e imaterial**
2. Qual é a interpretação do bordado artesanal tradicional na atualidade, no Brasil?
 - 2.1. **História do bordado no ocidente**
 - 2.2. **Processo de feminização da prática**
 - 2.3. **História do bordado no Brasil**
 - 2.4. **Definição técnica do bordado**
3. Como o bordado se manifesta no contexto da moda nacional?
 - 3.1. **Bordado como signo de *status* e poder**
 - 3.2. **Restrições de uso marcadas por gênero**
 - 3.3. **Designers de moda brasileiros que se utilizam do bordado artesanal tradicional**

Como observado, o plano de trabalho funciona como um guia que aponta para quais assuntos devem ser priorizados na etapa de busca e localização das fontes. Possui natureza dinâmica e permite alterações uma vez que se identifiquem lacunas ou a necessidade de ampliação ou estreitamento de determinado assunto, conforme o material coletado é processado. Apesar de estar ordenado em sequência, não determina a pesquisa, dado que esta depende da oportunidade de acesso aos materiais.

Uma vez feito o levantamento bibliográfico e processamento do material relativo aos questionamentos apontados, o plano de trabalho precisou ser complementado para abarcar novas questões que surgiram ao longo da pesquisa. A partir do processo de significação relacionado ao caráter artesanal do bordado estudado, identificou-se que este funcionava como signo da identidade nacional e, por este motivo, julgou-se pertinente aprofundar-se nesta

questão. Dado que seria preciso compreender como os processos de significação apurados atuavam no contexto do desenvolvimento de produtos de vestuário, também se mostrou necessário compreender o funcionamento do campo da moda no que tange à concepção semântica dos produtos. Logo, o desdobramento da pesquisa foi direcionado pelos seguintes questionamentos:

- 1. Como conceituar a noção de identidade nacional?**
- 2. Qual é o sistema operativo do sistema-moda?**

Estas questões foram desmembradas nos seguintes subitens, conforme descrito no Quadro 1:

Quadro 1 - Questões norteadoras e subitens

QUESTÕES NORTEADORAS	SUBITENS
Como conceituar a noção de identidade nacional?	• Identidade e modernidade • Identidade e nação • Identidade brasileira
Qual é o sistema operativo do sistema-moda?	• Moda como linguagem • Moda enquanto signo de classe • Moda e modernidade • Planejamento do produto de moda

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

2.6. Identificação das fontes e coleta do material

No presente caso, o objetivo foi determinar os significados resultantes do uso da técnica artesanal tradicional do bordado em produtos de moda, especificamente em peças de vestuário, no contexto nacional. Apesar do tema abordado estar se tornando, cada vez mais, alvo de estudos acadêmicos, a produção a respeito ainda é rarefeita. Técnicas artesanais de um modo geral não costumam ser registradas de maneira sistemática e isto dificulta o levantamento acerca de seu histórico e processos. Este fato sofre o agravante de que o artesanato, no Brasil, foi menos valorizado ao longo da história da construção do país quando comparado a outras nações, o que resulta em menos registros. Somado a isto, foi observada a quase inexistência de publicações em português que versassem em profundidade acerca da relação entre a técnica de interesse e questões de gênero, vital para a pesquisa, visto que influi diretamente na formação do campo semântico derivado do uso do bordado artesanal em roupas.

A pesquisa bibliográfica se deu de maneira assistemática. Recorreu-se à biblioteca física da UNESP, campus de Bauru, da qual foi possível extrair grande parte das informações acerca

da: história e filosofia da moda; relações entre design e artesanato no Brasil; desenvolvimento histórico do artesanato em solo nacional e parte do conteúdo acerca da cisão entre Belas Artes e artes menores (artesanato). Boa parte dos livros físicos direcionados para a definição do artesanato localizados nessa instituição foram editados durante a década de 1980, por órgãos governamentais, como a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). Isto proporcionou uma visão de como o artesanato era encarado do ponto de vista institucional naquele período. A obtenção de uma definição oficial atualizada do artesanato se deu por meio do “Termo de referência: atuação do sistema SEBRAE no artesanato” (2010), de modo que foi possível aferir as mudanças ocorridas nas últimas décadas relativas à interpretação do governo federal tanto da produção artesanal quanto dos produtores, ou seja, os artesãos.

No que diz respeito ao bordado propriamente dito, como comentado, a produção acadêmica sobre esse processo é exígua, sendo o mais comum encontrar livros editados para cumprir a função de manuais didáticos, sem que haja o compromisso de desenvolver uma reflexão teórica sobre as práticas. Em alguns casos, há alguma explanação superficial sobre as origens históricas e geográficas. Felizmente, tivemos contato com os trabalhos pioneiros de Maria do Carmo Guimarães Pereira (2023) e Celso Tetsuro Suono (2024) no que diz respeito à contextualização do bordado de uma perspectiva científica. O livro “The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine” (2010), da autora inglesa Rozika Parker, sem tradução para o Brasil, foi inestimável para a compreensão da aderência do bordado a determinado modelo social e sua conversão em signo de feminilidade.

Na parte da pesquisa relativa aos temas de identidade e modernidade, o acesso às fontes foi facilitado por ser tratar de um tema que esteve bastante em foco nas últimas décadas e, portanto, há uma bibliografia extensa e consolidada a respeito. As consultas sobre esta temática ocorreram a partir de livros disponíveis na biblioteca física da UNESP, unidade de Bauru. De igual forma se deram as pesquisas relativas ao sistema operativo da moda, com exceção dos aspectos filosóficos abordados, que tiveram por base o livro “A vida sensível” (2010), do acervo pessoal da autora. No que tange o levantamento de dados sobre os designers de moda Zuzu Angel e Ronaldo Fraga, as dissertações de Andrade (2006) e Rosa (2012) foram valiosas. A primeira por proporcionar uma visão histórica e atalhar um panorama simbólico da produção de Zuzu Angel e a segunda por proporcionar uma interpretação intrigante do processo criativo de Ronaldo Fraga.

2.7. Bibliografia principal

A bibliografia completa utilizada na pesquisa se encontra, conforme prevê a ABNT, ao final da dissertação. No entanto, os principais autores utilizados para o embasamento teórico do estudo estão relacionados no Quadro 2, que constitui uma ferramenta de auxílio para facilitar a visualização das relações entre autores e seções de interesse, que, por sua vez, estão agrupadas por assunto.

Quadro 2 - Relação dos principais autores.

AUTOR	SEÇÃO DE INTERESSE	ASSUNTO
Kristeller (1990) Shiner (2001) Sennett (2009)	Cisão entre Belas Artes e artesanato	Artesanato
Cunha (2005)	Histórico do artesanato no Brasil	
FUNARTE (1980)	Artesanato nos anos 80	
Borges (2011) Moraes (2005) Bo Bardi (1994)	Design x Artesanato	
Parker (2010) Carvalho (2008) Pereira e Trinchão (2021)	Processo de feminização do bordado	Bordado
Suono (2024) Pereira (2023)	Definição e história do bordado	
Laver (1989)	História da Moda	Moda
Baudrillard (1995) Castilho (2009) Coccia (2010) Lipovetsky (2009) Squicciarino (1990) Svendsen (2010)	Sistema-Moda	
Lobach (2001) Montemezzo (2003)	Produto de moda	
Bauman (2021)	Identidade e Modernidade	

Hall (2015)		
Ortiz (1994)	Identidade Nacional	

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

3 O BORDADO ARTESANAL TRADICIONAL

Neste capítulo, será abordada a história do bordado, suas origens geográficas e temporais, bem como sua posição na dinâmica social de cada época. Também serão apresentados, de forma concisa, seus aspectos técnicos. Como nosso interesse reside nos processos de significação do bordado quando aplicado em roupas na moda brasileira, o panorama histórico apresentado terá como foco a cultura ocidental, dado que o Brasil herda a herança cultural europeia na condição de ex-colônia portuguesa. Evidentemente, em solo nacional, as condições em que o bordado é praticado assumem matizes particulares que serão explorados ao longo do texto.

Como a pesquisa tem como objeto de estudo peças de roupas bordadas, levou-se em consideração a inserção do bordado no contexto da moda ao longo da história. Ainda que autores como Lipovetsky (2009) afirmem que a moda como o fenômeno de mudança constante na aparência do vestuário seja característico do período moderno, incluiremos os indícios do bordado em roupas desde a antiguidade como forma de evidenciar seu uso com o propósito de agregar valor às vestimentas. Assim, a narrativa da gênese do bordado será apresentada associada a sua aparição em itens de vestuário. No entanto, a vinculação do bordado à estética de artefatos domésticos é essencial à construção de valor associado à prática e seus produtos. Por este motivo, também será exposta a origem desta associação.

3.1. Aspectos técnicos

Esta pesquisa não tem por objetivo o detalhamento profundo dos aspectos técnicos do bordado artesanal, ou seja, o foco aqui não é o escrutínio da parte mecânica do bordado – que compreende os movimentos específicos das mãos e as etapas do processo, bem como as especificidades das ferramentas e materiais. No entanto, será apresentada uma explicação sumária a respeito da técnica com o intuito de melhor ilustrar o objeto de estudo e complementar o entendimento acerca do bordado.

3.1.1. Definição

De acordo com Pereira (2023), bordar é, ao mesmo tempo, a arte e a técnica de agregar valor a um tecido ao orná-lo e enfeitá-lo por meio de fios que se inserem em sua trama. Seu propósito gráfico, portanto, “o insere no campo das linguagens visuais” (Pereira, 2023, p. 167). Em relação ao termo “bordar”, a autora identifica sua origem no antigo costume de guarnecer com bordados as bordas de objetos feitos de pano.

A prática pode ser executada manualmente ou com maquinário apropriado. Neste estudo, aborda-se o bordado artesanal tradicional. O qualificante “tradicional” aqui se fez necessário para salientar sua filiação ao segmento **artesanato tradicional** proposto pela BCAB (detalhada no item 4.8), ou seja, a classificação segundo a qual a produção artesanal deve ser representativa de uma cultura, feito a partir de saberes ancestrais passados de geração em geração, sendo uma forma de perpetuação da memória e tradição dos integrantes de determinada comunidade. O bordado contemplado por esta pesquisa atende às determinações para ser considerado artesanal e tradicional, uma vez que é feito manualmente e sua prática está amalgamada ao percurso histórico e sociocultural das mulheres no Brasil, ainda que sua manifestação guarde particularidades dependendo da região do país onde é praticado.

A especificação como tradicional também se mostra necessária uma vez que, na atualidade, o bordado aparece em outros contextos que extrapolam a tradição. A partir da década de 1960, o bordado manual e outras técnicas têxteis são retomados como meios artísticos e amplamente empregados como formas de protesto contra o sistema hegemônico que até o momento determinara sua posição na sociedade. Neste sentido, verifica-se intensa experimentação plástica e os processos técnicos e usos tradicionais são expandidos e alterados, buscando-se a formulação de novos significados e a expressão da subjetividade (Auther, 2010). Esta vertente do bordado, no entanto, excede o escopo estabelecido para esta pesquisa e não será abordada.

3.1.2. Processo e materiais

O bordado demanda uma **base** sobre a qual serão construídos os **motivos**. De um modo geral, esta base será um **tecido** (Figura 1). Os motivos são feitos de linha, costurada à base com uma **agulha** (Figura 2). Os diferentes tipos de bordado correspondem às diferentes formas de costura. Ao contrário da costura ordinária – utilizada para unir cortes de tecido – a costura do bordado tem por objetivo ser **aparente** e a forma particular como a linha perpassa o tecido irá resultar em um grafismo e/ou textura específico. Estas diferentes formas de costura nada mais são do que os diferentes pontos do bordado. Assim, podemos afirmar que bordar seria uma “costura decorativa”. Decorativo, no presente caso, significa a intenção de aparecer e proporcionar informações estéticas ao tecido base, tornando-o mais atraente.

Figura 1 - Exemplo de bordado em tecido.



Fonte: <https://www.frenchneedle.com/blogs/frenchneedle/6262502-surface-embroidery-flower-theme-linen-tablecloth-kit>

Figura 2– Agulhas para bordado.



Fonte: <https://m.magazineluiza.com.br/agulha-de-mao-tapestry-n-26-para-bordar-ponto-cruz-10-unid-coats-corrente/p/ab515af4fg/am/agcr/>

De um modo geral, não há restrição quanto aos tecidos que podem ser utilizados para bordar, desde que sejam usadas linhas e agulhas de espessura correspondente à gramatura do tecido, ou seja, para se bordar uma cambráia de algodão será necessária uma agulha bem mais fina do que um bordado em sarja. Tanto tecidos quanto linhas podem ser constituídos de fibras naturais, artificiais, ou feitos a partir de fios mistos. Como dito, as agulhas estão disponíveis em uma imensa variedade de espessuras e comprimento, que devem se adequar ao contexto do bordado. Agulhas finas e compridas, por exemplo, servem para o bordado com pedraria, enquanto as grossas de ponta rombuda servem para o bordado em talagarça com fios de lã (Figura 3). A complexidade do trabalho irá depender dos motivos e variedade de pontos utilizados, assim como a extensão de tecido a ser coberta com o bordado. Alguns pontos são mais lentos de serem executados, como o rococó, por seu nível de dificuldade, ou o ponto-cheio, por ser habitualmente utilizado para cobrir áreas extensas.

Figura 3– Exemplo de bordado com pedraria e bordado em talagarça



Fonte: <https://bordadosdecoracao.com/ornamento-bordado-pedrarias/> e <https://www.americanas.com.br/produto/2618291575/tela-para-bordar-tamanho-em-talagarca-tapeçaria-tamanho-1-00-metro-x-1-00-metro#&gid=1&pid=1>

Além dos itens necessários à execução da técnica já citados, podemos incluir o **bastidor** (Figura 4). Trata-se de uma ferramenta de dois aros que se encaixam um no outro e entre os quais será esticado o tecido base. Pode ser feito de madeira ou de plástico, de forma que o tecido não rasgue ao ser esticado. Seu uso não é imprescindível, sendo mesmo desnecessário para alguns trabalhos. No entanto, em certos casos, sua utilização garante a homogeneidade dos pontos, como o ponto-cheio (Suono, 2024).

Figura 4– Bastidor para bordar



Fonte: <https://cenefasdeflores.com/wp-content/uploads/2009/11/bastidores-varios.jpg>

3.1.3. Pontos

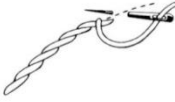
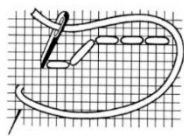
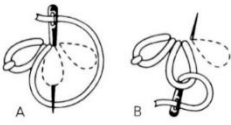
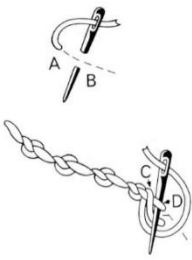
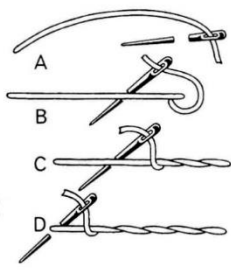
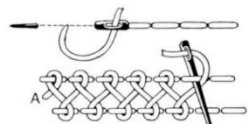
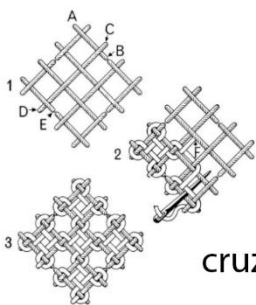
Para esta pesquisa, utilizaremos a classificação de Suono (2024) acerca dos tipos de pontos do bordado artesanal. Dividem-se entre dois grupos: o bordado livre (1) e o bordado sobre fios contados (2). De acordo com o autor (Suono, 2024):

O grupo do Bordado Livre tem como característica abranger os bordados executados com desenhos de riscos que são transferidos para materiais de base como os tecidos planos. Já os bordados pertencentes ao grupo do Bordado sobre Fios Contados utilizam materiais de base como os tecidos de trama uniforme, uma vez que os pontos são trabalhados a partir da contagem de fios do próprio tecido (Suono, 2024, p. 99).

O primeiro grupo se organiza em subgrupos de pontos (Figura 5). A seguir, estes serão listados acompanhados de exemplos de pontos incluídos na categoria. Vale destacar que tal

classificação não impede o uso dos pontos em outros propósitos além daqueles previstos pela categoria. Sua aplicação irá variar dependendo do grau de experimentação e inventividade daquele que está bordando.

Figura 5– Exemplos de pontos do bordado livre.

Pontos de contorno		Pontos em laço	
 ponto haste	 ponto atrás	 p. corrente	 p. margarida
Pontos em nós		Pontos de cobertura	
 p. nó francês	 p. palestrina	 p. areia	 p. apanhado
Pontos compostos			
 barra entrelaçada		 cruz maltesa	

Fonte: Adaptado de Suono (2024).

Pontos de contorno – São aqueles utilizados para fazer os traços que formam os contornos do desenho do bordado. Os mais comuns são o ponto haste e o ponto atrás.

Pontos em laços – São os pontos formados a partir de laçadas presas pelo mesmo fio do laço, como o ponto margarida e ponto corrente.

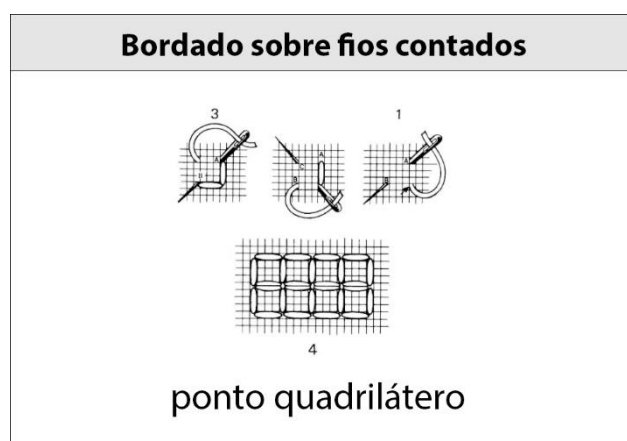
Pontos em nós – São os pontos que se formam a partir de um nó ou sequência de nós, como o nó francês e o ponto palestrina.

Pontos de cobertura – Pontos utilizados para o preenchimento de áreas planas, de forma a conferir textura ao bordado. Exemplos: ponto areia e ponto apanhado.

Ponto compostos – São os pontos confeccionados em duas etapas. Na primeira é feita uma estrutura de base e, na segunda, o bordado é construído sobre a base por meio de entrelaçamento. Exemplos: barra entrelaçada; cruz maltesa.

O segundo grupo (Figura 6), ou seja, o bordado sobre fios contados, por sua vez, abrange três subgrupos: pontos compostos; Hardanger; pontos de tela. Todos eles preveem a contagem de fios para posterior entrelaçamento com a linha para a formação dos padrões, muitas vezes geométricos. Os dois primeiros são trabalhados sobre um tecido em que será desfiada uma parte da trama ou do urdume, de forma a restar um retângulo de fios paralelos. O último não necessita desta etapa de desfiado porque a tela já proporciona a estrutura na qual será feita a contagem dos pontos.

Figura 6 – Exemplo ponto para bordado sobre fios contados.



Fonte: Adaptado de Suono (2024).

3.2. Breve história do bordado

Há duas hipóteses a respeito das possíveis origens do bordado. Uma delas seria a de que começa a ser praticado no continente europeu, em torno de 30.000 a.C., por caçadores Cro-Magnon, dado que foi encontrado um pano bordado na região em que esta população vivia. A segunda hipótese seria a de que tal tradição teria se iniciado no Oriente Médio e Extremo Oriente, como atesta um tecido bordado de procedência chinesa, datado de 3.500 a.C. (Suono, 2024). Foi identificada a prática do bordado na China (Figura 7) no período da Dinastia Shang (1766 a.C. – 1122 a.C.) e sua posterior popularização durante a Dinastia Ming (1368-1644). De todo modo, o surgimento da técnica só teria sido possível a partir do advento da “invenção” da agulha – notadamente um importante avanço tecnológico na história da humanidade. Inicialmente eram feitas de marfim de mamute, ossos de rena ou presas de leão marinho (Laver,

1989). Vestígios desses artefatos foram encontrados em cavernas paleolíticas e datam de cerca de 40.000 anos atrás. As agulhas viabilizaram, então, a costura de peças de roupas rudimentares.

Figura 7 - Sapato bordado proveniente da China.



Fonte: <https://www.britishmuseum.org/collection/image/1083691001>

Supõe-se que, nas civilizações onde ocorreu, o bordado tenha sido a consequência do desenvolvimento da percepção de que o ponto da costura também serviria para fins de adorno, além de estruturação. Sua ocorrência se deu de forma pulverizada pelo globo. Mesmo tendo como propósito mais evidente a decoração de tecidos, em alguns casos mantinha uma função mais prática, como por exemplo, no Egito Antigo, onde se utilizava o bordado para cerzir panos. Há registros de bordados nos chanti egípcios, espécie de tanga presa por um cinto e trajada por reis e altos dignitários no período do Antigo Império (1500 a.C.). Também se verifica a presença do bordado nas extremidades do quítion grego, túnica constituída de uma peça única de tecido, dobrada e drapeada, presa por broches e cinto, usado por homens (até os joelhos) e mulheres (até os pés). Estes bordados retratavam flores e animais. Outro exemplo semelhante é a túnica palmata romana, inteiramente bordada e destinada ao uso de altos governantes do Império (I d.C.) (Laver, 1989).

Na antiguidade, as roupas contribuíam para a afirmação da hierarquia que regia os estratos sociais. Neste sentido, o bordado figura como elemento distintivo de alta posição social, como demonstra o caso exemplar da Imperatriz Teodora (500 d.C. - 526 d.C.) de Constantinopla. Sua imagem em mosaico (San Vitale) (Figura 8) ostenta uma túnica cujo barrado é inteiramente bordado.

Figura 8– Imagem da Imperatriz Teodora em mosaico.



Fonte: <https://www.turismo.ra.it/myravenna/citta-arte/corteo-teodora-giustiniano-basilica-san-vitale/>

A chegada do bordado ao Ocidente teria acontecido por meio da rota da seda, sendo introduzido no continente europeu pela Pérsia, Grécia e Egito (Suono, 2024). Na Europa, de início, compõe decorações cerimoniais e insígnias reais. Se caracteriza como importante recurso comunicativo da Igreja Cristã, que o utiliza para propagar seus dogmas e sinalizar o próprio poder (Parker, 2010). Ao longo da Idade Média, seu uso se expande para objetivos militares, tal como o bordado de bandeiras e estandartes que ostentavam emblemas heráldicos, cuja serventia era identificar exércitos inimigos ou aliados (Suono, 2024). Um caso exemplar do uso do bordado como ferramenta para narrativas política é a Tapeçaria de Bayeux, provavelmente executada no século XI (Figura 9). Apesar de estar intitulada como uma tapeçaria, trata-se de um tecido bordado de quase 70 metros de comprimento e 50 centímetros de largura, em que estão retratados os eventos que levaram à conquista normanda da Inglaterra em 1066, que culminou na Batalha de Hastings. Como se vê, o bordado estava vinculado às classes sociais que detinham poder dentro do quadro social medieval, ou seja, nobreza e clero, sendo um meio de relevância política e artística. Os próprios materiais com os quais era executado, como por exemplo seda e fios de ouro, indicavam o contexto prestigioso no qual se dava.

Figura 9 - Tapeçaria de Bayeux (detalhe).



Fonte: <https://bordadologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/10/tapec3a7aria-bayeux-histc3b3ria-bordadologia.jpg>

Inicialmente realizado por mulheres da nobreza, o bordado esteve presente em roupas sacerdotais entre os séculos XII e XIV. Neste período se destaca o chamado bordado inglês, o *Opus Anglicanum* (Figura 10) (Parker, 2010). Sua utilização em roupas e tapeçarias, tanto para fins seculares quanto eclesiásticos, ocorria em veludo ou linho, e o trabalho era feito em fios de ouro ou prata. Extremamente dispendiosos por conta da matéria-prima e tempo de confecção, os artefatos beneficiados com o bordado inglês eram correntemente utilizados como presentes diplomáticos.

Figura 10 – Exemplo de bordado *Opus Anglicanum*.



Fonte: <http://sidneyeileen.com/wp-content/uploads/2015/04/opus-anglicanum-fragment-on-velvet-250pxresolution.jpg#main>

No século XIV, na Europa, as roupas femininas eram menos “chamativas” do que as masculinas, ainda que se note a presença do bordado nos barrados das saias. Signo de luxo e requinte, era aplicado às roupas da realeza, como atestam as pinturas que retratam o rei inglês Henrique VIII em seus luxuosos trajes bordados a ouro e prata (Figura 11). A esse respeito Parker (2010) observa: “*Embroidery was deeply associated with self adornment as a mark of social power*”² (p.42). A pintura de Isaac Oliver, do ano de 1616, intitulada *Richard Sackville, conde de Dorset* (Figura 12) é um bom exemplo do quão frequente era o bordado no vestuário masculino da época. Na transição do século XVI para o século XVII, o uso de bordados tanto por homens, quanto por mulheres ainda era indiscriminado. Sobre a *toilette* adequada do cavaleiro fino deste período, Laver (1989) comenta: “O cavalheiro elegante também precisava ter um lenço de linho fino bordado ou com rendas nas bordas” (p.102).

Figura 11 – Traje bordado do rei Henrique VIII.



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/After_Hans_Holbein_the_Younger_-_Portrait_of_Henry_VIII_-_Google_Art_Project.jpg

² O bordado estava profundamente associado ao embelezamento pessoal como um distintivo de poder social (Parker, 2010, p.42, tradução nossa).

Figura 12– Traje bordado de Richard Sackville, conde de Dorset.



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Richard_Sackville_Earl_of_Dorset.jpg

O bordado era produzido em mosteiros e conventos, mas também em guildas – as corporações de ofícios medievais - por artesãos. Em oposição ao que seria observado posteriormente, era produzido tanto por homens quanto por mulheres. Além disso, era visto em posição de igualdade frente a outros meios artísticos, como a pintura e a escultura. Como comenta Parker (2010):

*Mediaeval embroidery production and the place of the art in society demonstrated dramatically different conditions from those that later prevailed. Both men and women embroidered in guild workshops, or workshops attached to noble households, in monasteries and nunneries. Embroidery was considered the equal of painting and sculpture (Parker, 2010, p. 17)*³

O caso específico da bordadeira inglesa Mabel of St Edmunds ilustra bem o quanto apreciado era o artesão que lidava com a técnica do bordado e como tal atividade era desempenhada por ambos os sexos. Mabel foi uma notória bordadeira, responsável por encomendas feitas pelo próprio rei Henrique III (1239-1245). Nos documentos preservados em

³ A produção de bordados medievais e o lugar da arte na sociedade demonstraram condições dramaticamente diferentes daquelas que posteriormente prevaleceram. Tanto homens como mulheres bordavam em oficinas de guildas, ou oficinas ligadas a famílias nobres, em mosteiros e conventos. O bordado era considerado igual à pintura e à escultura (Parker, 2010, p. 17).

que há o registro das encomendas, o rei, inclusive, estabelece apenas algumas orientações gerais a respeito das peças que deseja, deixando à cargo de Mabel as decisões relativas à composição dos elementos (Parker, 2010).

No século XV, se registra importante desenvolvimento técnico do bordado, em Florença, na Itália. Trata-se do bordado denominado *Or nué*, a partir do qual é possível alcançar efeitos de perspectiva (Parker, 2010). Este fato é relevante na medida em que intercepta argumentos acerca da inferioridade do bordado enquanto técnica apropriada para representar cenas realistas, que passam a ser cada vez mais valorizadas.

Os reais motivos da queda do bordado como meio artístico estão muito mais ligados a sua condição de arte coletiva, que prevê a divisão de tarefas entre o sujeito que concebe o desenho e aquele que executa, ou seja, aquele responsável pelas cores, texturas e pontos. Como exposto no Capítulo 2, as Belas Artes incorporam a individualidade, ademais, a esta altura a prática do desenho é reconhecida como a técnica que melhor incorpora e traduz o gênio particular do artista, o que tem como consequência a desvalorização do bordado, que é coletivo, exige paciência e persistência. Tais características se opõem a ideia de facilidade e fluidez típicos do gênio.

A partir do século XVI, com a ascensão do poder da Igreja, Roma torna-se o centro de produção dos bordados. O ensino da prática migra dos conventos para escolas especializadas, criadas especificamente no intuito de capacitar bordadeiras que dessem conta da demanda eclesiástica. De acordo com Suono (2024), entende-se que as mulheres capacitadas teriam levado seus conhecimentos para um contexto doméstico, dando ensejo para uma tradição familiar, passada de mãe para filha. Este deslocamento do bordado para o interior dos lares teria provocado sua “democratização”, não ficando mais restrito às classes sociais elevadas.

Teria sido também ao longo do século XVI o processo de popularização de motivos seculares, tais como videiras, flores e animais, que eram aplicados em roupas e utensílios para o lar. Nessa época, surgem as primeiras publicações sobre bordados, provocando a disseminação dos motivos citados e posterior consolidação de padrões para os desenhos. Como meio de aprendizagem e memorização, eram feitos os mostruários de pontos (Figura 13), nos quais breves amostras de cada ponto estavam presentes para facilitar a visualização. Estes objetos, habitualmente feitos em tiras de linhos, de caráter portátil, foram importantes no contexto da evangelização cristã entre os séculos XVIII e XIX, uma vez que reproduziam textos e cenas bíblicas.

Figura 13– Mostruário de pontos.



Fonte: <https://bibliocatolicasc.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/02/mostruc3a1rios.jpg>

Durante o século XVIII, objetos bordados no interior de lares burgueses eram indicativos de poder aquisitivo. No final desse mesmo século identifica-se o ponto cruz como o mais utilizado. Já no início do século XIX, o estilo em voga era o bordado de Berlim, feito por mulheres da era vitoriana, ainda que a feitura do ponto em cruz persistisse em talagarça. De todo modo, a partir de meados do século XIX, na Inglaterra, há um esforço para reformular a estética corrente do bordado, que supostamente assumira um formato *kitsch*. A iniciativa parte das integrantes da Sociedade Feminina de Bordado Eclesiástico e da Escola Real de Bordados Artísticos (Suono, 2024).

Ainda durante o século XIX, as roupas masculinas vão se tornando cada vez mais sóbrias e a cor e adornos característicos de épocas passadas vão desaparecendo, passando a ser consideradas inadequadas. Este fato seria uma consequência do recrudescimento do sistema social patriarcal com base na diferenciação entre os sexos, bem como de outras reconfigurações sociais, decorrentes, principalmente, da Revolução Francesa e a ascensão da burguesia. As roupas, mais do que nunca, passam a assinalar as diferenças entre os gêneros, logo, todo o conceito de enfeite e decoração que rege o vestuário feminino é suprimido do masculino. A este respeito comenta Laver (1989): “(...) a metade do século XIX foi o ponto mais alto da dominação masculina, e, em tais períodos patriarcais, as roupas dos dois sexos são tão claramente diferenciadas quanto possível” (p.184).

Ainda que o bordado tenha deixado de ser utilizado na confecção de roupas masculinas, sua aplicação no vestuário para mulheres prossegue e até mesmo se intensifica, dado que colaborava para deixar as peças mais “femininas”. Nota-se que o bordado, ao menos o bordado artesanal, passa a existir, principalmente, em duas esferas distintas: o espaço doméstico e a alta costura. No primeiro, podia até ser aplicado a peças de roupas, mas seu uso se estendia aos objetos utilitários do dia a dia: lençóis, toalhas de mesa, aventais, almofadas, panos de prato, etc. Quando usado na confecção de roupas finas, destinadas a um público seletivo, normalmente estava associado ao uso de pedrarias e era executado por profissionais. As características vestes da Belle Époque, no início do século XX, por exemplo, ostentavam bordados que formavam arabescos, “(...) ornato[s] de origem oriental, no qual se entrelaçam linhas, ramagens, grinaldas, flores, frutos etc” (Moutinho; Valença, 2000, p.30).

Um caso exemplar do bordado à serviço da alta costura foi a *Maison* Lesage, em Paris, na França. Inicia suas atividades com seu fundador, Albert Lesage (1888-1949), no início da década de 1930. Lesage passara uma temporada nos Estados Unidos, onde adquiriu conhecimentos sobre criação, confecção e gestão de roupas. Em seguida, ao retornar para a França, passa a trabalhar no ateliê do bordador Albert Michonet e presta serviços para nomes famosos do mundo da moda na época, como a casa Worth, casa Paquin e para a estilista Madeleine Vionnet, de quem se torna bordador oficial. A *Maison* Lesage torna-se internacionalmente famosa com seus bordados para a coleção circo (Figura 14) de Schiaparelli, em 1937. Em atividade até os dias de hoje, agora sob a chancela da *Maison* Chanel, forneceu bordados para nomes como Saint Laurent, Christian Lacroix, Jean-Louis Scherrer, Claude Montana, Casa Dior e Chanel (Braga, 2010).

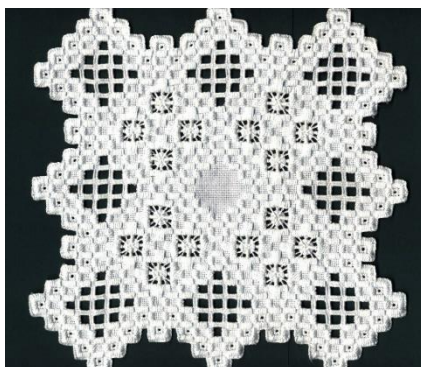
Figura 14– Detalhe bordado de peça da coleção circo de Schiaparelli.



Fonte: <https://www.vam.ac.uk/collections/elsa-schiaparelli>

Em paralelo ao esplendor da alta costura, durante as décadas de 1920 e 1930, os trabalhos manuais têxteis no contexto doméstico e de passatempo são alvo de nova onda de entusiasmo. São oferecidas as “receitas” de bordado em revistas especializadas e se popularizam os kits de ponto cruz, compostos por gráficos. Após a Segunda Guerra Mundial, verifica-se a preferência por bordados de estética minimalista, de construção geométrica, como o bordado Hardanger (Figura 15) e o próprio ponto cruz (Suono, 2024). Neste período, com o fortalecimento de debates acerca dos direitos das mulheres e sua crescente presença no mercado de trabalho, bem como o aumento da oferta de produtos industrializados voltados para suprir as demandas domésticas, a produção manual de itens para o lar decaiu. O que antes era uma necessidade, migra, pouco a pouco, para a posição de *hobby*.

Figura 15– Exemplo de bordado Hardanger.



Fonte: <https://trc-leiden.nl/trc-needles/regional-traditions/europe-and-north-america/embroideries/hardanger-embroidery-norway>

O que se percebe, portanto, é que, ao longo do século XX, o bordado passa a habitar dimensões distintas. De um lado, é reconhecido como técnica complexa, digna de ocupar espaços privilegiados e reconhecidos, como os da alta costura. Neste contexto, sua prática é respeitada e valorizada e inclui nomes masculinos como expoentes, a exemplo de Albert Lesage. De outro, perde, aos poucos, o protagonismo como conhecimento relevante para a composição do cenário ideal de lar, uma vez que objetos anteriormente decorados manualmente passam a estar disponíveis no mercado a preços acessíveis. Assim, torna-se uma ocupação menos relevante do ponto de vista da manutenção da estrutura familiar, assumindo um caráter de relíquia de tradições passadas. De todo modo, ainda que sob uma perspectiva prática, o bordado tenha perdido relevância, as vivências a ele associadas, acumuladas no decorrer de décadas, alimentam o imaginário acerca desta atividade.

3.3. O processo de feminização e domesticação do bordado

A histórica divisão hierárquica entre Belas Artes e Artesanato seria um fator determinante no processo de marginalização das produções materiais das mulheres (Parker, 2010; Pollock; Parker, 2013). O bordado, em particular, além de ser classificado como artesanato, seria visto mais como uma expressão de feminilidade, visão que seria perpetuada do século XVIII em diante. O fenômeno que dá ensejo a tal conjuntura, ou seja, o desenvolvimento de uma “ideologia do feminino”, ocorre durante o período do Renascimento, quando o ato de bordar passa a ser desempenhado dentro de casa, de forma amadora e não remunerada. Como observa Parker (2010): “(...) *embroidery and a stereotype of femininity have*

extens become collapsed into one another, characterised as mindless, decorative and delicate”⁴ (p.06).

No século XVII, o bordado passa a ser uma ferramenta educativa aplicada às meninas desde tenra idade, com o propósito de cultivar características compatíveis ao ideal de feminilidade: retidão, docilidade, paciência, dedicação, etc. Já no século XVIII, é associado ao estilo aristocrático de vida, no qual não há necessidade de trabalhar, possibilitando à mulher a dedicação a atividades supérfluas, como bordar - ato que passa a incorporar simultaneamente significados de opulência e obediência. Não trabalhar era o modelo adequado às mulheres de alta posição social, que passavam longas horas em casa, resguardadas do mundo externo – quadro que constituía uma afirmação pública das condições econômicas da família. De acordo com Parker (2010): “*By her femininity, a wife provided evidence of the status of her husband and family in society*”⁵ (p.63).

No século XIX, o bordado está totalmente plasmado à noção de feminilidade, que atinge o ápice de sua estreiteza: era definida como frágil e não intelectual, ainda que às mulheres fosse delegada a responsabilidade pelo bem-estar espiritual e emocional da família. Neste período, a produção feminina de um modo geral estava associada à natureza e à sua capacidade de nutrição, ou seja, localizada em oposição à ideia de cultura. Em outras palavras, as criações femininas como um todo eram lidas pelo mesmo viés de sua capacidade biológica de reprodução. Assim, pinturas e esculturas, bem como bordados feitos por mulheres, eram entendidos como extensões de sua feminilidade. A esta altura, o bordado, assim como demais atividades manuais artesanais têxteis executadas no cenário doméstico, também passa a ser associado à castidade feminina - atributo altamente valorizado no contexto patriarcal - por demandar concentração e dedicação, além de manter as mãos e mentes ocupadas.

Como observado, encarnada nos papéis de mãe e esposa, à mulher cabia a manutenção da saúde emocional e física dos membros da família. O cumprimento de tal tarefa passava pela orquestração do lar, ou seja, o espaço de convivência privado em que os habitantes da casa deveriam se sentir reconfortados e cuidados. Este processo consiste no fenômeno de “estetização da casa”, a decoração do ambiente, e está ligada à produção artesanal da mulher (Carvalho, 2008). Embelezar a casa tinha como objetivo proporcionar sensações de conforto, que seriam primeiramente apreendido pelo sentido da visão. O efeito almejado, de amenidade

⁴ (...) o bordado e um estereótipo de feminilidade acabaram por colapsarem um no outro, caracterizados como tolos, decorativos e delicados (Parker, 2010, p.06, tradução nossa).

⁵ Pela sua feminilidade, a esposa fornecia provas do status do marido e da família na sociedade (Parker, 2010, p.06, tradução nossa).

e calidez, seria obtido pela dissimulação da realidade externa – hostil - por meio do arranjo harmonioso do espaço, capaz de compensar as dificuldades enfrentadas no dia a dia. Este “arranjo” do espaço colabora para a organização e estruturação dos papéis sociais dentro da instituição “família”.

No caso do Brasil, a unidade familiar moderna toma corpo com a intensificação do processo urbanizador desde meados do século XIX. A estrutura patriarcal latifundiária anterior, em que as famílias operavam de maneira autossuficiente, vai gradativamente sendo substituída pelo modelo moderno, nas cidades. Com os surtos urbanizadores há o aumento da oferta de serviços e produtos importados, o que arrefece o modelo tradicional. O espaço privado burguês é então determinado pela nova forma de organização social política e econômica da cidade. Neste contexto, ainda que dependente da estrutura emergente, o ambiente privado torna-se um local de autodeterminação dos sujeitos (Carvalho, 2008). Assim, a dissolução de modelos tradicionais de família, em que seus membros estão unidos por objetivos mais ligados à subsistência, ocorre em grande medida como consequência do fortalecimento do modelo capitalista de produção, no qual as pessoas deixam de produzir e passam a consumir.

O novo mote de união para os integrantes da família, agora que se encontram “liberados” de preocupações primárias, é a manutenção e cuidado de suas necessidades afetivas-psicológicas, e a casa torna-se o lugar onde as identidades serão forjadas e diferenciadas. Cuidado, carinho e proteção passam a ser concretizados por meio de objetos. Dessa forma, o amor se manifestaria pelo conforto. A este respeito, Carvalho (2008) comenta que o espaço doméstico “(...) organizou-se de modo a dar pleno impulso à expansão da intimidade como parte da identidade de cada membro da família, e a mulher foi peça central nesse processo (...)” (p.289).

Segundo o novo padrão, a mulher faz a manutenção da casa enquanto o homem deve trabalhar para garantir o sustento da família. O trabalho masculino se dá no exterior e é remunerado, enquanto o feminino ocorre no interior e não é remunerado. Defende-se a ideia, então, de que a “rua” é um espaço regido pelas vicissitudes, até mesmo selvagem e, por este motivo, o homem é equiparado a uma espécie de soldado que deve todos os dias enfrentar os perigos que a vida no mundo oferece. De acordo com Carvalho (2008), trabalhar “fora” seria frequentar “(...) um campo hostil, mesmo para o homem, que, fora de casa, vive a cidade como um campo de batalha” (p.281).

Somada à noção do homem enfrentador de ameaças diárias pelo bem da família, identifica-se a premência do discurso segundo o qual, porque a mulher detém características biológicas que prolongam seu contato com os filhos, teria, ao longo da história, desenvolvido

suas capacidades emocionais-afetivas em detrimento de seu intelecto. Por este motivo, seria naturalmente mais apta a administrar a casa por conta de sua afinidade inata à beleza no sentido de harmonia das emoções. Assim, a casa se configura como uma espécie de refúgio e “enfermaria-spa”.

O espaço doméstico ordenado e em bom estado deve denotar higiene, algum bom-gosto e estabilidade material, primeiramente por meio de sinais visuais: harmonia entre cores, proporções e disposição dos objetos, bem como a ausência de manchas e poeira. O resultado desta organização dos objetos nos cômodos da casa, quando bem sucedido, proporciona o que Carvalho (2008) entende como conforto visual, que impacta os membros da família positivamente ao “realiza[r] necessidades de natureza simbólica responsáveis por sensações de bem-estar” (p. 283). Ou seja, o objetivo de dissipar a dura realidade do trabalho produtivo vivida no mundo externo e proporcionar descanso se configura através dos artefatos domésticos e da relação que estabelecem entre si. Em suma, a decoração da casa passa a “funcionar como uma estrutura eficaz para a realização de necessidades psicológicas de alheamento, relaxamento, previsibilidade e integração” (Carvalho, 2008, p. 284).

Os objetos decorativos e/ou funcionais que compõem o cenário doméstico são muitas vezes produzidos pelas próprias mulheres e dentre eles encontram-se os artefatos bordados, comumente encontrados nas cozinhas, salas de estar, banheiros e quartos. Ainda que tivessem como propósito complementar a atmosfera capaz de transmitir sensações agradáveis – principalmente por conta de seu aspecto belo, a beleza, aqui, tem significado diverso daquele ostentado por objetos reconhecidos como artísticos. A aparência dos artefatos, seu formato e particularidades estéticas não é um fim em si mesmo, como o é no caso de obras de arte. Por este motivo, as formas, desenhos e cores da decoração doméstica tendem a seguir um padrão que se distancia de qualquer configuração que possa causar incômodo ou desequilíbrio, algo que nas artes, pelo contrário, é aceito e mesmo congratulado.

Assim, dado que o objetivo fixado para os apetrechos domésticos era, *a priori*, decorar, ou seja, promover conforto visual, a pesquisa e a experimentação estética não eram estimuladas porque não contribuía para o sucesso do objetivo. Neste sentido, os bordados eram feitos segundo receitas e modelos prontos, recebidos de herança ou adquiridos por meio de publicações especializadas, como bem observa Carvalho (2008) ao se referir à produção feminina de maneira geral:

O objetivo aqui não é, de forma alguma, a pesquisa de linguagem, a experiência individual do artista com seu ofício, mas algo que resulte em um ambiente harmonioso na casa, a mulher é orientada para utilizar o repertório, as técnicas e os materiais como alguém que consulta um catálogo (Carvalho, 2008, p. 295).

Portanto, a vinculação do bordado ao gênero feminino e ao espaço doméstico se desenvolve em acordo com a solidificação de determinada estrutura social na qual a mulher fica restrita ao ambiente privado da casa e dele deve se ocupar. Como consequência, o caráter de ofício do bordado é esfumado e seus potenciais técnicos subjugados a formas e motivos orientados para proporcionar sensações de bem-estar. A prática continuada dentro deste formato deu origem a um léxico particular segundo o qual o bordado é sinônimo de conforto e de ambientes domésticos repousantes, agradáveis, passivos, inofensivos e alienados do mundo “exterior”.

3.4. O bordado no Brasil

De acordo com Pereira e Trinchão (2021), as técnicas envolvidas nos trabalhos com agulha para fins decorativos se espalham por territórios outros quando dos processos colonizadores perpetrados por europeus. O bordado que chega ao Brasil apresenta padrões oriundos de países como Espanha, França, Bélgica, bem como de Portugal. Segundo as autoras (Pereira e Trinchão, 2021):

(...) pouco conhecemos sobre a história dos bordados domésticos e seu percurso histórico em solo brasileiro, já que eram realizados por mulheres anônimas na intimidade de suas casas em outras décadas e séculos. Nos espaços museológicos, não nos deparamos com esse tipo de produção, em parte pelo pouco interesse em investigá-los e pelos poucos exemplares que sobreviveram à ação do tempo ou dos herdeiros (Pereira e Trinchão, 2021, p. 07)

Como observado pelas autoras, a investigação dos caminhos do bordado em território nacional tem como obstáculo a desimportância social das pessoas que o produziam, o que resultou na falta de interesse em preservar produções dessa natureza. No entanto, a história do bordado, no Brasil, é indissociável das condições socioeconômicas e políticas das mulheres responsáveis pelos artefatos bordados. Como aponta Pereira (2023):

A história do bordado no Brasil é também a história das bordadeiras brasileiras, a história de um ofício que, no contexto colonial, se apresentava como uma forma de normatização social, uma maneira contumaz de exercer controle sobre as mulheres. O bordado, em diversos lares, servia “para manter as mãos (das moças) ocupadas e os pensamentos disciplinados” (Pereira, 2023, p. 28).

No contexto do Brasil colonial, no qual a sociedade estava organizada de acordo com a estrutura casa grande-senzala, o bordado era executado pelas senhoras da casa, bem como por escravas instruídas na técnica. O modo como mulheres escravizadas e senhoras de engenho se relacionaram com a prática do bordado se deu de forma diversa. As primeiras, iniciadas nas técnicas por suas senhoras, bordavam como trabalho remunerado, o que inclusive contribuía para que reunissem soma capaz de lhes garantir a alforria. De acordo com Pereira (2023): “As

escravas, com prestação de “serviços miúdos”, como bordadeiras, cozinheiras, lavadeiras, parteiras, costureiras, amas de leite, conseguiam juntar pequeno pecúlio que, por vezes, lhes possibilitava almejar a alforria” (p. 105). Além de bordarem como prestação de serviço, escravas ou libertas, estas mulheres direcionavam sua produção para si próprias, para adornar suas vestes (Figura 16) e posses, bem como para confeccionar paramentos de cunho religioso ou festividades populares. Assim, de acordo com Pereira (2023):

As mulheres negras introduziram em suas vestimentas elementos oriundos da cultura europeia e vê-se, ainda hoje, nas ricas camisas, nas fartas saias bordadas das baianas vendedoras de acarajé nas ruas, e também nos trajes usados nos cultos religiosos africanos, candomblé e outros mais, a influência do bordado trazido pelos colonizadores: o *richelieu*, os ilhoses, o bordado branco sobre o pano branco (Pereira, 2023, p. 106).

Figura 16– Roupas tradicionais com bordado Richelieu.



Fonte: <https://www.olabahia.com.br/projeto-resgata-cultura-do-bordado-richelieu/>

No caso das mulheres brancas, o bordado servia, assim como na Europa, ao disciplinamento das meninas e à conformação de seus corpos e mentes ao modelo ideal de mulher traçado pela ideologia patriarcal. Nesse período, as mulheres viviam em reclusão, de forma que sua honra fosse preservada e que o futuro marido tivesse garantias de sua castidade. De fato, o casamento e subsequente procriação era uma das poucas vias para a mulher “decente”.

A prática do bordado poderia ocorrer no espaço doméstico, em quartos resguardados de visitas e de estranhos em geral, ou em conventos. Em ambos os casos, a clausura e o isolamento eram o contexto e a atmosfera da produção. Desde tenra idade, à menina cabia iniciar a confecção de seu futuro enxoval de noiva, o que servia como prelúdio para a vida de casada. Conforme fronhas, lençóis, camisolas e tantos outros artefatos iam tomando corpo, a narrativa do matrimônio se solidificava e entranhava-se no imaginário das moças, habituando-as a tal destino (Pereira, 2023).

Os bordados eram feitos tendo como base os já anteriormente citados mostruários, normalmente confeccionados como forma de aprendizado dos pontos e permanecendo próximos à bordadeira como auxílio à memória. Com base nos pontos aprendidos, eram então bordados motivos baseados em riscos – desenhos em papel que eram transferidos para o tecido. Os temas dos riscos eram principalmente a flora, a fauna e arabescos.

Como se vê, o bordado ingressa no Brasil já embebido da ideologia de gênero e sua disseminação ocorre de maneira informal, de mãe para filha ou de senhora para escrava. Este sistema é sustentado pela ausência de uma estrutura de ensino formal voltada para mulheres, cujo aprendizado, bastante rarefeito, se dava em casa. É somente nos primórdios do período Imperial que se notam avanços no sentido de formalizar o ensino de um modo geral. Ainda assim, como observa Pereira (2023): “Declarava-se então que o objetivo da educação das meninas era leitura, escrita, as quatro operações matemáticas, gramática da língua nacional, princípios de moral cristã e da doutrina da religião católica, apostólica romana, e as prendas domésticas” (p. 88). Nesta última categoria de prendas domésticas se localizava o ensino do bordado.

Com a Proclamação da República, houve nova reforma no programa educacional, no entanto, os currículos continuavam sendo diferenciados por gênero. Exclusivamente para meninas, estavam presentes os “Trabalhos de agulha, Cortes de roupas brancas e Economia Doméstica” (Pereira, 2023, p. 89). Percebe-se que o conteúdo do que era ensinado às mulheres não sofre grandes alterações. O que pode ser considerado uma novidade é que o ensino passa a ser controlado pelo estado e não mais pela família. No início do século XX, a educação também é vista como ferramenta para formação profissional, embora no caso das mulheres a “profissão” continuasse a ser a manutenção da unidade familiar por meio dos cuidados da casa, marido e filhos, como corroboram as disciplinas restritas aos currículos femininos tais como “Educação para o Lar” e “Economia Doméstica”. De acordo com Pereira e Trinchão (2021), a constante vinculação entre o bordado e a dimensão do “feminino”, reforçada institucionalmente por sua inclusão nos currículos escolares, enseja a naturalização do bordado como “coisa de mulher”:

Bordar, uma prática que se configura também como um saber, foi entre os séculos XIX e XX utilizado como ferramenta doutrinadora para as meninas que ingressavam à educação formal nas escolas do Brasil. Ainda no tempo vigente e no cenário brasileiro, é quase inevitável pensar que bordar é um trabalho feito por mulheres e consumido por mulheres. Encontra-se consolidada em nosso imaginário esta premissa, construída em paralelo ao percurso feminino na sociedade (Pereira e Trinchão, 2021, p.07)

O bordado permanece nos currículos oficiais mesmo depois da reforma educacional implementada em 1927, em que as Escolas Tradicionais dão espaço para o modelo de Escola

Nova, que previa o ensino centrado no aluno e que perdurou até 1968. É somente em 1970, com a Lei n 5692 de Reforma da Educação – que instituía a disciplina de Educação Artística como substituta da de Trabalhos Manuais – que o bordado desaparece definitivamente dos currículos escolares (Pereira, 2023).

Ainda que tenha sido retirado dos programas oficiais de ensino há mais de meio século, os efeitos de seu uso como ferramenta para instruir mulheres a desempenhar determinado papel social reverbera até os dias atuais. Se antes de ser incorporado ao sistema formal de ensino o bordado já era signo de uma feminilidade aos moldes patriarcais, após sua inclusão, a associação entre bordado e a figura da mãe-esposa-dona de casa toma proporções institucionais. Os resíduos desse histórico ganham corpo, na atualidade, no habitual vínculo entre a prática de bordar e o gênero feminino, mesmo com todas as mudanças sucedidas no que diz respeito a igualdade entre gêneros. Como bem observam Pereira e Trinchão (2021): “A repercussão da relação estabelecida entre programa educacional, mulheres e bordado sedimentou boa parte dos conceitos que permanecemos identificando no século XXI relacionados à prática de bordar” (p. 12).

4 PROCESSO DE CONSTITUIÇÃO DO VALOR ATRIBUÍDO AO ARTESANATO

O bordado artesanal tradicional é uma técnica manual praticada por indivíduos que dominam seus processos, tendo como resultado produtos cuja estética é unificada por estes mesmos processos, que por sua vez são guiados por certos propósitos e temas. A síntese descritiva do bordado como artesanato engloba: a prática propriamente dita, na qual o uso das mãos é preponderante; aquele que faz, ou seja, o artesão; o produto resultante. Este amálgama está imbuído de significados específicos, que serão transladados integral ou parcialmente para os contextos nos quais o bordado artesanal tradicional se manifeste, como por exemplo, no caso de sua utilização no design de vestuário. Logo, é de suma importância compreender os sentidos advindos dessa classificação como artesanato. Para tanto, neste capítulo, será apresentado um panorama acerca da história do artesanato no ocidente, como ocorre no Brasil e suas atuais acepções.

4.1. Artesanato na Antiguidade

Para os gregos, até o século V a.C., não havia divisão entre atividades artísticas e artesanais - raciocínio e técnica operariam conjuntamente no exercício de lidar com a natureza. Neste período, a sociedade grega se desenvolveu fortemente apoiada no artesanato, nas manufaturas e no comércio (Cunha, 2005). No entanto, o trabalho manual passa a ser visto pejorativamente a partir do século IV a.C., em decorrência de mudanças econômicas e políticas por meio das quais intensificou-se o uso de escravos, aos quais eram delegadas as funções que exigiam a manualidade. Por conta da baixa posição social do escravo, tudo aquilo a ele associado passa a ser interpretado como negativo. A este respeito, Cunha (2005) comenta: “o escravagismo acabou por fundar a separação entre a contemplação e a ação” (p. 09).

Com a conquista dos gregos pelos romanos, a depreciação do trabalho artesanal tem prosseguimento. Com a expressiva expansão do território romano a partir do século II, as relações de trabalho no cultivo da terra são modificadas, contribuindo para a desvalorização do trabalho manual. Até então, o exército de Roma era composto por homens livres - proprietários de pequenos lotes de terra - os quais eram responsáveis pelo cultivo e manutenção de suas propriedades. Depois, se verifica a formação de latifúndios, administrados sob um formato econômico produtivo escravagista. Assim, o que antes era tido como trabalho necessário e honroso de pessoas em estado de liberdade decai em valor no quadro de *status* social (Cunha, 2005).

De todo modo, a atividade artesanal era necessária à manutenção do Império. As primeiras corporações surgem em Roma, reunindo artesãos de acordo com suas especialidades. Estes indivíduos, no entanto, não possuíam terras nem eram considerados cidadãos por se encontrarem na situação de estrangeiros livres ou escravos. A decadência de Roma resultou em um número menor de escravos, o que teve como consequência a redução da mão-de-obra artesã, dado que os escravos compunham boa parte do contingente de artesãos em atividade. Como forma de sanar o problema, foram tomadas medidas governamentais, tais como instituir colégios de formação para artesãos, obrigatoriedade das corporações, além de ser estipulado que as funções seriam delegadas às gerações futuras, ou seja, os filhos de artesãos herdariam o trabalho dos pais. Nenhuma dessas medidas teve efeito duradouro por conta do colapso eminente do Império Romano (Cunha, 2005).

4.2. Artesanato na Idade Média

Com o dismantelamento de Roma, os núcleos urbanos migram para o modelo feudal-medieval. A prática artesanal, então, sobrevive no cenário das cortes senhoriais e no interior dos mosteiros católicos. A ideologia cristã favorece o artesanato na medida em que o entende como meio de afugentar as tentações por meio do trabalho metódico e repetitivo - o que exigiria toda a atenção do religioso, que de outro modo poderia se extraviar por caminhos menos decorosos. É importante destacar que a interpretação católica do trabalho artesanal está mais interessada em um modelo de conduta moral do que propriamente em um sistema de produção (Cunha, 2005).

Durante o século XI, pouco a pouco, voltam a existir cidades. Nestas, são retomadas as corporações de ofícios, politicamente mais interessantes para os artesãos, dado que proporcionavam certa independência dos senhores feudais. Na nova fase, as corporações também eram organizadas segundo o agrupamento de artesãos que desempenhassem o mesmo ofício, ou análogos. O ensino da técnica ocorria na lida diária com a matéria e os processos em questão, o que significa que não era formalizado. Não haviam registros escritos ou documentos que precisassem os detalhes do trabalho, até porque a maioria dos artesãos eram analfabetos, além de existir uma cultura do “segredo” em torno da prática. Os aprendizes eram iniciados no segredo e uma vez completo seu período de formação, tornavam-se guardiões dele (Cunha, 2005).

Nesta época, as corporações espalhadas pela Europa recebem o nome de Guildas. Tratavam-se de organizações complexas, com códigos de conduta - moral e laboral - bastante rigorosos. Acima de todos estava o mestre artesão, responsável pelo ensino dos aprendizes e

pela qualidade das obras realizadas sob sua supervisão. Destaca-se o longo período de treinamento pelo qual os aprendizes deveriam passar antes que pudessem ser considerados profissionais aptos ao desempenho da técnica à qual se dedicavam. Não menos do que uma década para ascenderem, após prova prática, ao *status* de “jornaleiro”. Para galgar o degrau que separava os jornaleiros do precioso título de “mestre”, pelo menos mais dez anos deveriam ser investidos em exercício metódico (Sennett, 2009).

Nota-se que, mesmo quando executadas com espetacular primazia, as produções de um artesão mantinham o caráter coletivo. Os louvores eram creditados à guilda, o que de certa forma anuncia um dos fatores que seria utilizado posteriormente para diferenciar o artesanato da arte. O artesão medieval não assinava seu trabalho (salvo raras exceções), mas em contrapartida tinha suas obras respaldadas pela distinção conferida às guildas por meio da tradição. Críticas ao trabalho da artesão, pelo menos em nível estético, tinham pouca força diante da solidez atribuída ao conjunto de conhecimentos construído ao longo de muitos anos por inúmeros indivíduos (Sennett, 2009).

Uma situação distinta começou a se delinear na época do renascimento, quando a figura do “artista”, guiado por inspiração misteriosa e redentora, começa a tomar forma. Na medida em que se consolidava a posição do artista como sujeito mediador da beleza e do êxtase, apartado do prosaico e do útil, o conceito de arte cingia-se entre Belas Artes e Artes Aplicadas. Esta última categoria englobava as atividades artesanais que tinham por fim a configuração de objetos destinados a finalidades práticas, enquanto a primeira se ocupava em criar obras reservadas à contemplação e ao deleite. Ofícios como marcenaria, vidraçaria, ourivesaria e tecelagem são exemplos de atividades categorizadas como artes aplicadas, também chamadas de artes menores, justamente por, de acordo com o pensamento da época, prescindirem de complexa elaboração intelectual e espiritual, além de serem maculadas por seu fado utilitário (Sennett, 2009).

No final do século XVIII os governos europeus começam a extinguir as corporações, que vão sendo substituídas por manufaturas. Isto acontece por conta da transição para um sistema capitalista de produção, no qual as guildas não eram estruturas interessantes, dado serem responsáveis pela formação da mão de obra, e, por consequência, sua oferta. Um número controlado de artesãos em atividade tinha como consequência remunerações mais altas e produtos mais caros. O controle exercido pelas guildas dificultava pôr em prática a lei de livre oferta e demanda, o que teve como resultado sua extinção paulatina (Cunha, 2005).

4.3. Cisão entre Belas-Artes e Artesanato

Como citado, até o período do Renascimento, as atividades artesanais, ou seja, aquelas que dependiam do domínio manual de alguma técnica, eram valoradas de modo semelhante. O que se observa tendo início na Renascença, e que irá se acentuar até atingir seu formato acabado no século XVIII, é a classificação de tais atividades em categorias separadas, a saber, artesanato e Belas Artes. Os detalhes a respeito do engendramento desta separação são relevantes na medida em que elucidam o porquê da cisão, ademais das qualidades que então passam a ser atribuídas a cada categoria e os atores envolvidos.

Ao contrário de uma evolução “natural” através da qual certos meios se destacam frente aos demais por conta de alguma superioridade intrínseca, a seleção de algumas modalidades artísticas para compor as Belas Artes é o resultado de uma construção histórico-social. No entanto, trata-se de uma narrativa tão profundamente enraizada no discurso ocidental moderno, que sua influência ainda se percebe forte na atualidade.

4.3.1. A indivisibilidade do período antigo

Para os antigos, a oposição entre arte e artesanato não existia. O que havia era uma distinção entre o produto do homem e o produto da natureza. Os termos grego (*techne*) e latino (*ars*) para arte estavam relacionados a atividades que na contemporaneidade seriam interpretadas como artesanato ou ciência. Arte era algo que podia ser ensinado e, por consequência, aprendido. Esta noção instrumental da arte se contrapõe à concepção moderna, de acordo com a qual a arte envolve manifestações transcendentais (Shiner, 2001).

Apesar de, na antiguidade, terem existido obras notáveis nos campos da pintura, escultura e arquitetura, a prática de tais atividades não era alvo de prestígio, assim como também não o eram aqueles que delas se ocupavam. Isto se devia ao fato de todas serem atividades manuais. Mesmo que tenham ocorrido especulações a respeito da proximidade entre a criação divina e o trabalho do artista, as artes visuais não ocupavam uma categoria específica ou de destaque no panorama geral do conhecimento. Outro indício de seu desprestígio era o fato de não serem incluídas entre as “artes liberais” – como gramática, retórica, geometria, etc - estas sim, suficientemente importantes para serem exercidas por homens livres (Kristeller, 1990).

Outro fator que deve ser assinalado é a indissociabilidade entre as funções estéticas e funcionais da arte para os antigos. O belo e o útil estavam permanentemente unidos em prol do atendimento às necessidades socioculturais. Como observa Kristeller (1990):

(...) escritores e pensadores da antiguidade, apesar de confrontados com excelentes obras de arte e bastante suscetíveis ao seu charme, não eram capazes ou mesmo inclinados a desvincular a qualidade estética destas obras de arte de seus conteúdos intelectuais, morais, religiosos ou práticos, ou mesmo a utilizar tal qualidade estética como um padrão para agrupar determinadas categorias artísticas ou para transformá-las em objeto de uma interpretação filosófica compreensível. (Kristeller, 1990, p. 174, tradução nossa)

Durante a Idade Média as artes visuais passam a ser diferenciadas ao serem incluídas entre as artes mecânicas (dentre as quais também figuravam medicina e jurisprudência). Como já comentado, neste período, tratavam-se de atividades praticadas no contexto das guildas, assim como a química, a ourivesaria, a marcenaria, entre outros. Todas compartilhavam um caráter estritamente técnico e profissional. O termo “artista”, inclusive, era utilizado para designar tanto aquele que estudava alguma arte liberal quanto o próprio artesão (Kristeller, 1990).

4.3.2. *A ascensão das artes*

Desde o final do século XIV até o século XVI, a reivindicação de uma posição entre as artes liberais para a pintura se torna recorrente. Isto ocorre porque, neste período, os desenvolvimentos relativos à anatomia, à geometria e à perspectiva alcançados pelos artistas visuais contribui para a evolução do campo científico. Nota-se uma aproximação entre artes visuais e ciências, o que provoca uma elevação no *status* social das primeiras e culmina na dissociação da pintura, escultura e arquitetura das demais atividades artesanais (Kristeller, 1990).

No campo do conhecimento humano, ocorria a disputa entre antigos e modernos que se desenrolava desde meados do século XVIII, provocada pela ascensão e emancipação das ciências naturais ao longo do século XVII. Nesse ínterim, os modernos logo perceberam que mensurar o progresso era mais fácil quando entre conquistas intelectuais calculáveis - notadamente localizadas em meio às ciências experimentais. No caso das “vitórias” artísticas, por dependerem do talento subjetivo, estariam sob *judice* incerto. Por conta disto, abriu-se espaço para uma separação inequívoca entre artes e ciência, que até aquele momento não existia. O antigo esquema das artes liberais foi modificado, resultando na divisão em três categorias separadas: Belas Artes, ciências e humanidades (Shiner, 2001).

4.3.3. *A estruturação das Belas Artes*

Ainda que o conceito de Belas Artes ganhasse terreno de maneira mais estruturada desde o início do século XVIII, é somente no ano de 1750 que de fato se vê definido desde um ponto de vista ideológico. Para que isto acontecesse, concorreram três fatores: chegou-se a um acordo

a respeito de quais modalidades artísticas deveriam estar incluídas entre as Belas Artes; foi eleito um termo que as designasse; são estabelecidos princípios capazes de distingui-las das demais modalidades.

O conjunto de atividades admitidas como Belas Artes aparece pela primeira vez, quase em seu formato definitivo, no tratado de Charles Batteux, em 1746. Nele, o francês define que as artes mecânicas são aquelas que atendem às necessidades quotidianas, enquanto as Belas Artes estão orientadas para o deleite do espírito. O autor ainda acrescenta uma categoria híbrida composta pela “eloquência” e a arquitetura, modalidades que conjugariam a função utilitária à função de despertar reações estéticas. A versão finalizada do conjunto em questão surge com a *Encyclopédie*⁶ (1751), de Diderot e D’Alembert. Nela, consta uma separação com base na divisão de Francis Bacon⁷ das faculdades humanas, ou seja, memória (história), razão (ciência) e imaginação (poesia). Neste último segmento estariam localizadas as cinco modalidades artísticas que compõem as Belas Artes: poesia, escultura, pintura, música e arquitetura (Kristeller, 1990).

No que tange ao termo, optou-se pelo francês *beaux-arts*. Sua adoção em sentido estrito, no entanto, só ocorreu de fato após a metade do século XVIII, como atesta a presença de relojoeiros, cirurgiões e engenheiros entre os membros da *Société Académique des Beaux-Arts* antes desta data. Seu reconhecimento oficial pela Academia Francesa, em verdade, só ocorre em 1798, quando passa a constar no dicionário da instituição (Shiner, 2001).

Os princípios definidores, por sua vez, estavam centrados nas noções de: genialidade e imaginação; prazer *versus* utilidade; gosto. A primeira se relacionava a esfera de produção das obras, a segunda dizia respeito ao objetivo das belas artes, e a última estava vinculada à recepção da arte pelo público. A definição da atmosfera criativa e espiritualizada supostamente característica das belas artes, somada aos seus objetivos, era um dispositivo de separação entre belas artes e artes mecânicas. Já seus propósitos e a maneira por meio da qual seriam absorvidas pela sociedade as diferenciava das ciências e demais artes liberais, como por exemplo da gramática ou da lógica (Shiner, 2001).

⁶ A *Encyclopédie* foi uma das primeiras enciclopédias a serem publicadas, se originando na França, no século XVIII. Foi editada por Jean le Rond D’Alembert e Denis Diderot, tendo como contribuidores figuras ilustres da época, tais como Voltaire, Rousseau e Montesquieu.

⁷ Francis Bacon (Londres, 1561 — Londres, 1626) atuou como político, filósofo empirista, cientista e ensaísta. É considerado como um dos fundadores da Revolução Científica.

4.3.4. Contexto macrossocial

A consolidação do conceito das Belas Artes e o consequente rebaixamento do artesanato podem ser entendidos como repercussões do processo que caracterizou a passagem para o período moderno, com especial destaque para a secularização sofrida pelas sociedades ocidentais da época, especificamente no continente europeu. Como fatores influenciadores, devem ser citados: a ascensão da economia de mercado; o crescimento da classe média e sua aspiração por *status*; aumento do contingente populacional alfabetizado; manutenção dos papéis de gênero.

A nova dinâmica de mercado que então se instalava provocou o aumento do número de colecionadores e especialistas, que propiciam a criação de um novo segmento. Neste, são priorizadas obras com alto potencial de venda, estimado de acordo com os parâmetros estabelecidos pela moderna classificação das artes. Neste sentido, a exclusividade será mais comumente atribuída àqueles itens pertencentes às modalidades valorizadas, principalmente a pintura.

Por outro lado, com a ascensão das Belas Artes, ser dotado do preparo necessário à correta conduta diante de obras de arte torna-se um demarcador social. Se antes do estabelecimento do moderno sistema de artes todas as camadas sociais compartilhavam da mesma cultura popular – ainda que as elites somassem a tal repertório o conhecimento classificado como erudito – após sua consolidação, os membros de camadas sociais elevadas abandonam a dita “cultura popular” e fazem uso de suas escolhas culturais como signo de sua condição na hierarquia social. Isto teve como efeito o rebaixamento do valor da cultura popular como um todo, que passa a ser definida como entretenimento raso. Como observa Shiner (2001):

The result of the use of cultural choices to mark social ascension was not only middle-class aping of aristocratic tastes in the fine arts but also a gradual withdrawal from lower-class culture. One expression of this withdrawal was a tendency to stigmatize popular cultural forms as “mere recreation” when compared to the elite pleasures of the fine arts (Shiner, 2001, p.95)⁸.

A ascendência do moderno sistema de artes sobre os comportamentos sociais foi intensificada a partir do advento dos espaços institucionais nos quais se manifestava de forma mais evidente. No caso, seriam os museus e salões de arte, locais nos quais o público em geral experienciava as obras em sua nova posição social, deslocada de suas funções tradicionais de

⁸ O resultado da utilização de escolhas culturais para marcar a ascensão social não foi apenas a imitação pela classe média dos gostos aristocráticos nas belas-artes, mas também um afastamento gradual da cultura da classe baixa. Uma expressão deste afastamento foi a tendência para estigmatizar as formas culturais populares como “mera recreação” quando comparadas com os prazeres de elite das belas-artes (Shiner, 2001, p.95, tradução nossa).

moralização, educação, recreação, etc. Este deslocamento reforçava a ideia da arte como um domínio autônomo. Entretanto, tais espaços ainda eram zonas de instrução, no sentido de educar as pessoas a como se portar em ambientes do tipo. Em paralelo, se fazia presente a crítica de arte, que também tinha como propósito orientar a nova postura de contemplação estética. Neste contexto, identifica-se o movimento de transplantar as obras de arte do contexto tradicional para o secular, em acordo com a emergente ideologia do período.

Por fim, a desvalorização do artesanato perante as Belas Artes é reforçada por sua associação ao gênero feminino. As últimas são tidas como atividades eminentemente intelectuais, o que as interdita às mulheres, à época tidas como deficientes nessa área. A produção da obra de arte está então vinculada ao artista gênio, de refinado intelecto, o que endossava o argumento para obstaculizar a atuação de mulheres nos meios artísticos valorizados. O fenômeno de desmerecimento das práticas artesanais conectadas ao ideal de feminilidade é especialmente evidente no que tange as artes têxteis, principalmente o bordado – tradicionalmente ensinado às meninas como forma de torná-las “prendadas” (Shiner, 2001).

4.3.5. *O belo versus o útil*

Se desde a Renascença, a arte serviu como forma de proporcionar instrução e prazer – muitas vezes sendo este último interpretado como subalterno à função de aprendizado – a partir do século XVIII, o caráter utilitário da instrução e o prazer obtido de uma obra de arte passam a configurar uma oposição. Tal incompatibilidade funcionou como um recurso diferenciador entre as Belas Artes e o Artesanato. Vale ressaltar que o prazer extraído do contato com uma obra de arte, no contexto semântico próprio das Belas Artes, deixa de ser algo prosaico e se torna extremamente refinado e intelectualizado, o que, posteriormente, dará origem ao conceito de estética (Shiner, 2001).

O afastamento da produção artesanal da arte se deve também à nova ideia da obra de arte como um fim em si mesma, ou seja, um artefato que contém unidade de sentido expressa por sua própria forma, sem a prevalência de um contexto ou propósito externo, como o é no caso do artesanato. Somada a esta noção como fator de diferenciação, identifica-se o surgimento da estética como forma de conhecimento distinta das demais e que une razão e sentimento. O “antigo” sistema de artes previa a conciliação entre prazer e utilidade, os quais eram concebidos instrumentalmente, ou seja, o prazer da arte proporcionava diversão e entretenimento, que contribuíam para o bem-estar civil. No entanto, com o novo sistema, o artesanato será entendido como útil e/ou fonte de prazer meramente sensual, enquanto as Belas Artes propiciarão o prazer contemplativo, muito mais elevado (Shiner, 2001).

A apreciação estética moderna – entendida como forma de conhecimento distinta das demais e que une razão e sentimento - buscará o prazer refinado e intelectualizado obtido por meio da contemplação extática do caráter sublime da obra de arte, supostamente universal. O sublime, no caso, se refere à obra-prima alcançada pelo artista e é uma propriedade de cunho masculino. Aqui, a influência da oposição feminino *versus* masculino sob a cisão entre artes e artesanato é verificada mais uma vez. O feminino é associado à luxúria e à sensualidade assim como ao delicado, o tímido, o pequeno, o macio e o leve – notadamente tudo o que não é sublime e que, pelo contrário, se associa ao prosaico, ao cotidiano e ao decorativo. O “belo” do decorativo, nesta configuração, é inferior ao “belo” do sublime, que, ao seu turno, é posicionado como esteticamente mais importante. Assim, prazeres cuja genitura repouse meramente sob a beleza ordinária deixam de ser objeto da apreciação estética e são relegados ao julgamento de gosto, muito mais vulgar e inconstante (Shiner, 2001).

4.3.6. *Artista versus artesão*

A diferenciação de sentido entre artista e artesão ocorre de fato em fins do século XVIII, em decorrência dos seguintes fatores: o crescente número de academias de arte, especialização do mercado e desenvolvimento tecnológico na produção de insumos – cujo fabrico era anteriormente responsabilidade dos próprios artistas. Igualmente importante para aprofundar o abismo semântico entre artista e artesão é o esquema moderno que estabelece as qualidades atribuídas a cada um (Shiner, 2001).

A fundação de academias de arte provocou a substituição do ensino informal praticado nas guildas pela instrução estruturada, regular e que abarcava disciplinas como geometria e anatomia. A primeira delas surge em Florença, no ano de 1563, quando arquitetos, pintores e escultores rompem suas conexões com guildas e fundam a *Accademia del Disegno*, que servirá de modelo para outras instituições de mesmo propósito em outros países da Europa. Há especial destaque para a França, cuja institucionalização do novo formato de ensino se dá sob diretrizes do governo. Assim, a *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, fundada em 1648, leva à deserção de artistas franceses das guildas (Kristeller, 1990).

Ao longo do século XVIII, as qualidades desejáveis em um artista/artesão, que antes figuravam em conjunto, são separadas. No período anterior, genialidade estava atrelada à disciplina e à atenção a regras pré-estabelecidas. A inspiração se traduzia pela desenvoltura por meio da qual o artista/artesão transpunha os obstáculos encarados em sua lida diária. A inovação tinha a ver com discretos acréscimos à tradição, e a liberdade criativa era indissociável do compromisso em atender determinada demanda. Sob o viés do novo sistema, as qualidades

“poéticas” se tornaram exclusividade do artista, enquanto para o artesão, restam as “mecânicas”.

Apartada da genialidade, retidão e disciplina tornam-se a imitação rotineira do passado. Separada da inspiração, a facilidade com que as dificuldades do trabalho eram superadas passa a ser estigmatizada como mera técnica. Dissociados da liberdade, os serviços prestados pelo artesão são depreciados como reles comércio. Shiner (2001) comenta como a liberdade é um conceito central que embasa todos os restantes: *“Among the many attributes of the artist, genius and freedom seemed to sum up all the superlative qualities that now separated the free, creative artist from the supposedly dependent and routine craftsman”*⁹ (p.111).

Portanto, a ideia de liberdade passa a permear todas as oposições qualitativas entre artista e artesão, este último supostamente atado aos grilhões da tradição. Os conceitos chave que diferenciam o sujeito-artista do sujeito-artesão são, então: originalidade, inspiração, imaginação e criação. Ser original significava não estar preso aos modelos tradicionais, à cópia da natureza ou dos grandes mestres do passado. Passa a haver bastante ênfase no campo do sentimento, que irá servir de guia em lugar das regras. O artista dotado de inspiração, por sua vez, não se submete à razão e nesse momento é resgatada a noção oriunda da antiguidade no que tange a loucura divina que aproxima o artista do Grande Criador. Tal benesse se traduz nas conquistas alcançadas supostamente sem esforço, por vias místicas, o que se coloca como extremo oposto do labor diligente do artesão, cuja expertise só é alcançada após muitos anos de prática e dedicação. Já a imaginação na prática artística é entendida como fantasia sem limites que permite ultrapassar a mera reprodução, resultando na criação. Germina então a noção de que o artista produz sua obra “do nada”. O artesão, por sua vez, trabalha a partir de processos calcificados pelo tempo e sua imaginação operaria a partir da combinação de elementos pré-determinados - o que, supostamente, o impediria de ter ações criativas.

Conforme tais oposições são tensionadas, as qualidades características do artesão e, por extensão, do artesanato, tornam-se inferiores e mesmo indesejáveis de uma perspectiva da performance artística, como asserta Shiner (2001):

Whereas the artist was said to act with the spontaneity of nature, the artisan was said to act “mechanically”, following rules, using imagination only to combine, serving only by filling orders. As a result, the former virtues of rule, skill, imitation, invention, and service were gradually turned into reproaches if not vices (Shiner, 2001, p.115).¹⁰

⁹ Dentre os vários atributos do artista, genialidade e liberdade parecem resumir todas as qualidades superlativas que agora separavam o artista livre e criativo do artesão supostamente dependente e rotineiro (Shiner, 2001, p.111, tradução nossa).

¹⁰ Enquanto se dizia que o artista agia com a espontaneidade da natureza, o artesão agia “mecanicamente”, seguindo regras, usando a imaginação apenas para combinar, servindo apenas para cumprir ordens. Como

4.4. Sentidos do artesanato no Brasil

O desprestígio do trabalho artesanal identificado na antiguidade e agravado pela hierarquização das modalidades artísticas no período moderno atraca em solo brasileiro por meio dos colonizadores portugueses, eles próprios herdeiros desta tradição. Ademais, na península Ibérica, o artesanato não floresceu como no resto da Europa e, portanto, era ainda menos valorizado. Outra forte influência para a sedimentação do artesanato como classe de atividades menos prestigiosas foram as missões pedagógicas levadas a cabo por jesuítas, cuja base era o pensamento clássico (Cunha, 2005).

Assim, a bagagem ideológica que chega ao Brasil através dos colonizadores já de início não era favorável à produção artesanal. No entanto, o fator determinante para a marginalização do artesanato é o emprego massivo de trabalho escravo ao longo do processo de colonização. Em grande parte, os responsáveis pelo trabalho artesanal na Colônia eram africanos e indígenas em situação de escravizados, o que deu origem à associação negativa, como comenta Cunha (2005):

Com efeito, numa sociedade em que o trabalho manual era destinado aos escravos (índios e africanos), essa característica “contaminava” todas as atividades que lhes eram destinadas, as que exigiam esforço físico ou a utilização das mãos. [...] Além da herança da cultura ocidental, matizada pela cultura ibérica, aí está a base do preconceito contra o trabalho manual (...) (Cunha, 2005, p. 16)

Uma vez que a condição de escravo na escala social era a mais baixa possível, havia uma urgência, por parte daqueles em condição de liberdade, de se distanciar de tal posicionamento. Dado que o trabalho braçal, manual, passa a ser, em grande medida, signo do escravizado, os homens livres dele buscam se distanciar, fomentando uma espécie de ojeriza contra atividades desta natureza. Ainda mais em um contexto no qual há intensa miscigenação racial, as práticas quotidianas se tornam importantes sinalizadores da posição social dos indivíduos. A este respeito, Cunha (2005) afirma:

Desde o início da colonização do Brasil, as relações escravistas de produção afastaram a força de trabalho livre do artesanato e da manufatura. O emprego de escravos, como carpinteiros, ferreiros, pedreiros, tecelões etc. afugentava os trabalhadores livres dessas atividades, empenhados todos em se diferenciar do escravo. Ou seja: homens livres se afastavam do trabalho manual para não deixar dúvidas quanto à sua condição, esforçando-se para eliminar as ambiguidades de classificação social. (Cunha, 2005, p.02)

De todo modo, durante o processo de colonização e ocupação do território, surge a demanda por artesãos e seus serviços. Dessa forma, aparecem as primeiras corporações de

resultado, as antigas virtudes da regra, da habilidade, da imitação, da invenção e do serviço foram gradualmente transformadas em censuras, senão mesmo em vícios (Shiner, 2001, p.115, tradução nossa).

ofícios, cuja organização tem como base o modelo da Metrópole – notadamente deficiente quando comparado ao de outros países europeus. No entanto, as corporações de ofício não vingam de forma expressiva no Brasil. Dentre os impeditivos pode-se citar: determinações régias proibindo alguns ofícios; concorrência dos produtos ingleses; ausência de eficientes centros formadores de artesãos; um mercado interno diminuto; a não especialização dos artesãos em atividade; política econômica restritiva de Portugal (Cunha, 2005). Por fim, no período do Império, as corporações de ofícios são dissolvidas como parte do projeto econômico de vertente liberal que então estava sendo implementado. Ainda assim, perpetuava-se a demanda por artesãos capacitados.

Um evento importante que interferiu na fonte de mão de obra no Brasil e, por consequência, na produção artesanal, foram as tratativas político-econômicas com a Inglaterra cujo objetivo era a extinção do tráfico de escravos. Como solução para o déficit de trabalhadores, iniciaram-se campanhas fomentando a vinda de imigrantes para o país. Tal medida, no entanto, não foi capaz de suprir a demanda interna. Como alternativa para sanar o problema, foram criadas instituições beneficentes cujo objetivo era a capacitação de órfãos e desvalidos para o desempenho dos ofícios necessários, o que em tese alimentaria o mercado de trabalho e retiraria tais pessoas da indigência (Cunha, 2005). Disseminada por vários estados, esta prática contribuiu para solidificar o vínculo entre estratos sociais mais baixos e atividades de natureza artesanal ou manufatureira.

A missão artística francesa¹¹, liderada por Joachim Lebreton no século XIX, é outro fator importante para a análise da formação do valor atribuído ao artesanato no Brasil. Uma das repercussões da missão foi a proposta para a criação de uma escola de Belas Artes no Rio de Janeiro. O ensino nesta instituição seria estruturado a partir de dois segmentos: Belas Artes (pintura, escultura, gravura e arquitetura) e artes mecânicas (que reuniram as demais modalidades). Os currículos dos dois segmentos não eram idênticos, mas ambos incluíam e davam destaque ao ensino do desenho. Entretanto, ainda que houvessem coincidências nos programas, se fazia presente uma distinção clara no que se refere à classe social a que deviam pertencer os ingressantes de cada segmento. De fato, Lebreton atentava para que não se repetissem, no Rio de Janeiro, as faltas da Academia de Belas Artes de Paris, cuja gratuidade tinha como inconveniência a admissão de pobres - segundo o francês, sem talento. Esta parcela

¹¹ A Missão Artística Francesa tratou-se de um grupo de artistas e artífices franceses que vieram para o Brasil no início do século XIX. Sua permanência no país teve como consequência dinamizar o parâmetro das Belas Artes em solo nacional. Foi introduzido o sistema de ensino superior acadêmico e fortaleceu-se o surgimento do Neoclassicismo.

da população deveria ser direcionada para o aprendizado de ofícios mecânicos, de forma a evitar que esse “fermento grosseiro” (Cunha, 2005, p.79) contaminasse as belas-artes.

As sociedades civis orientadas para a capacitação de órfãos também proporcionavam o ensino de artes e ofícios, por meio de liceus por elas mantidos. O primeiro desses liceus é criado em 1858, no Rio de Janeiro, e estava vinculado a Sociedade Propagadora de Belas Artes. De acordo com seu regimento, sua missão consistia em disseminar pela classe operária os saberes técnicos necessários à atuação na indústria, artes e ofícios. Entretanto, mesmo que houvessem similitudes entre os programas curriculares da Academia de Belas Artes e o do Liceu de Artes e Ofícios (os dois situados no Rio de Janeiro), tratavam-se de espaços de ensino dirigidos para segmentos sociais distintos. A primeira se posicionando como um local de ensino superior, enquanto a última se direcionava ao “povo”.

Assim, a confluência entre os aspectos sociais, políticos e econômicos ao longo do processo de formação do país agravam a noção - herdada da cultura europeia e já bastante restritiva no que diz respeito ao artesanato - de elevado valor atribuído a determinados formatos e conjunturas de produção em detrimento de outras.

4.5. Relações entre Design e Artesanato

Assim como o artesanato é distanciado das artes por conta de uma estrutura hierarquizante de constituição histórico-social, também o é do design. Sobretudo por conta das bases ideológicas sobre as quais este último é implementado no país. O design brasileiro se desenvolve – desde uma perspectiva institucional - a partir da segunda metade do século XX, sob influência do racionalismo europeu (Moraes, 2005).

Os ideais da modernidade aplicados no Brasil nasceram em outras localizações geográficas – notadamente na Europa, e, portanto, desvinculadas da realidade nacional. Naquele contexto, a ideologia da modernidade buscava proporcionar recursos para estancar as feridas de uma Europa arrasada pela Segunda Guerra Mundial e órfã de suas raízes humanistas. É marcada pela utopia e tem como objetivo a recuperação da autonomia e a conformação de um novo caminho – em teoria balizado pela ordem e o equilíbrio, qualidades que, por sua vez, seriam atribuídas ao futuro das nações que adotassem tal ideologia.

O design seria, então, entendido como o desdobramento evolutivo da cultura material de um povo, iniciado com a construção de cidades, o refinamento de sua arquitetura e, por fim, o design de seus objetos. Isto não se aplicaria ao Brasil, dado sua constituição histórica, na qual tal tradição não estaria presente. Este seria o motivo pelo qual o modelo racionalista foi inadequado para a realidade brasileira, em que se identifica um salto do artesanato incipiente

para a industrialização. A este respeito comenta o designer e arquiteto italiano Andrea Branzi, na introdução do livro “Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem” (2005), da autoria de Dijon De Moraes: “A história do design no Brasil, então, não é a história de uma cultura espontânea, ela é, ao contrário, a história de uma cultura **importada**, na qual, no entanto, se foi inserindo, ao longo dos anos, a sua cultura **autóctone**” (Moraes, 2005, p. 11, grifo do autor).

Ainda de acordo com Branzi, a adoção da ideologia funcionalista estaria imbuída de pressupostos europeus, segundo os quais, a cultura material traduz, por excelência, a identidade de um povo. Isto faria sentido no cenário europeu, no entanto, não engloba os valores da cultura material entendida como “(...) da improvisação, da ausência de tradição e da criatividade não estrutural” (Moraes, 2005, p. 11) que caracterizaria o contexto brasileiro. Como consequência dessa visão eurocentrada, ocorre a exclusão das realidades de outras civilizações que não passaram pelo mesmo percurso cidades-arquitetura-objetos, mas que produziram tão somente objetos. Como por exemplo, podem ser citados os povos nômades da África e da Ásia, bem como “as grandes **civilizações têxteis** como a Índia, que não é reconhecida pela arquitetura, mas pela sua trama têxtil, um verdadeiro sistema cósmico de transmissão da existência individual” (Moraes, 2005, p. 11, grifo do autor). A “tradição” brasileira, então, pode ser vista de forma paradoxal, como a absorção, a aglutinação e a metamorfose de elementos culturais pré-estruturados e díspares, assim como a complementação e a alteração de seus significados.

O modelo de design importado para o Brasil se revelou igualmente incapaz de atender às demandas de uma estrutura econômica capitalista que necessita de contínuas inovações para se sustentar. Profissionais eminentes da área do design, durante as décadas de 1960 e 1970, se esforçaram no sentido de operacionalizar um sistema por meio do qual os designers brasileiros se integrariam à indústria de modo a se tornarem peças-chave no caminho rumo a autonomia do país, que seria alcançada via modernização pautada pela ordem. Em outras palavras, ansiava-se por posicionar o design como protagonista na elaboração da cultura material que deveria espelhar e endossar a modernidade nacional. A este respeito Andrea Branzi (Moraes, 2005) conclui:

Podemos então dizer que este esforço não deu frutos: o **sistema** não nasceu, e talvez tenha produzido mesmo uma espécie de modelo involutivo, preestabelecido e inatingível, para ser proposto a uma nova geração de designers, que dentro de um contexto errôneo não se formou (Moraes, 2005, p.15, grifo do autor).

Portanto, a difusão do design acontece no âmbito acadêmico, de fraco vínculo com a indústria. O interesse pela implementação da prática do design de maneira estruturada não parte de protagonistas do setor industrial, mas de integrantes da vanguarda das artes visuais e da

arquitetura. No que diz respeito ao ensino do design, a primeira instituição voltada para este objetivo, no Brasil, é o Instituto de Arte Contemporânea, na cidade de São Paulo, que permanece em funcionamento por três anos. Em 1963 iniciam-se as atividades da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), na cidade do Rio de Janeiro, cujo currículo sofre forte influência da Escola de Ulm¹². As escolas de design subsequentes seguem o modelo da ESDI.

O modelo de Ulm que serviu para guiar a implementação do design no Brasil tinha como princípios a estratégia do método, eficiência, ordem, coordenação e rigidez projetual. Justamente por conta da inflexibilidade intrínseca a estes conceitos, a absorção dos matizes nacionais e alguma maleabilidade para se adequar às condições locais foram dificultadas ou restringidas. Assim, o design passa a ser concebido essencialmente a partir da noção de projeto característica da modernidade, afastando-se da ideia de artes aplicadas. Moraes (2005) comenta as consequências da adoção desses ideais no Brasil: “Optando de maneira generalizada pelo modelo racionalista, o design brasileiro inibiu as referências locais em sua constituição, que deveriam, de outro modo, fundamentar a criação de uma linguagem própria” (p. 64).

Dessa forma, a implementação do design no Brasil se baseou no transplante de um modelo exógeno, estranho às peculiaridades do país, ao contrário de caracterizar um processo orgânico, resultante de suas tradições artesanais e manifestações culturais (Moraes, 2005). Portanto, torna-se salutar para o exercício do design, na contemporaneidade, a promoção de questionamentos acerca do contexto de formação do campo de saber em questão, até porque configurações diametralmente opostas são identificadas em países altamente industrializados, nos quais “(...) a indústria e o design aparecem como consequência direta da tradição do seu artesanato local” (Moraes, 2005, p. 65).

4.6. A atuação de Lina Bo Bardi no contexto do artesanato nacional

Ainda que a consideração de processos e formas artesanais nativas durante a implementação do design no Brasil tenha sido massivamente rechaçada, há um nome que deve ser mencionado quando se questiona se houve algum tipo de diálogo entre as áreas nesse período. A pessoa em questão foi a arquiteta italiana Lina Bo Bardi¹³, e, por conta de sua

¹² A Escola de Ulm foi uma escola de design baseada na cidade de Ulm, Alemanha, fundada em 1953. Funcionou de 1952 até 1968, sendo encerrada por motivos políticos e financeiros. A escola reuniu profissionais de diversas áreas, tendo como objetivo a formação de designers polivalentes por meio de uma educação interdisciplinar, que estivessem aptos a projetar e desenvolver produtos para um cenário de industrialização acelerada.

¹³ Achillina Bo, mais conhecida como Lina Bo Bardi, (Roma, 1914 — São Paulo, 1992) foi uma arquiteta modernista ítalo-brasileira. Naturalizada no Brasil após a Segunda Guerra Mundial, tornou-se uma das mais importantes arquitetas do país, conhecida por projetos como o complexo cultural Sesc Pompeia, em São Paulo, inaugurado em 1982, e o Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado em 1947.

eminência na temática abordada, o presente item será dedicado a apresentação de suas ideias a respeito do artesanato no país.

A arquiteta foi responsável pela proposta para a criação da Escola de Desenho Industrial e Artesanato - que comporia seu projeto mais amplo para o Solar do Unhão, espaço cuja reforma estava sob sua liderança e que sediaria o Museu de Arte Moderna da Bahia. A dinâmica da Escola (que não chegou a se concretizar por motivos políticos) previa a troca entre artesãos e estudantes, que também teriam a sua disposição o acervo coletado por Bo Bardi pelo Nordeste. Tratava-se de uma coleção de objetos da cultura popular cujos mecanismos vitais deveriam inspirar os projetos estudantis, que, então, teriam maiores chances de estarem vinculados à identidade do país (Anastassakis, 2011). Para Bo Bardi (1994), o transplante dos princípios racionalistas europeus para a prática do design no Brasil foi desastroso:

A regeneração através da arte, credo da Bauhaus, revelou-se mera utopia [...] A metástase de sua incontrolável proliferação arrastou consigo as conquistas básicas do Movimento Moderno, transformando sua grande ideia fundamental – a Planificação – no equívoco utópico da “intelligentza” tecnocrática, que esvaziou, com sua falência, a “racionalidade” posta contra a “emocionalidade”, num fetichismo de modelos abstratos (...) (Bo Bardi, 1994, p.14).

Apesar de ser um nome que aparece com frequência quando se pesquisa o artesanato sob a influência do design (e vice-versa) em meados do século XX no Brasil, em seu livro *Tempos de grossura: o design no impasse* (1994), Bo Bardi garante que não se pode afirmar que tenha havido artesanato no Brasil. Isto parece se dar na medida em que a autora dota o termo “artesanato” de um purismo europeu segundo o qual apenas aquelas configurações sociais caracterizadas como corporações de ofícios ou guildas são dignas do nome. De acordo com Bo Bardi (1994): “(...) o artesanato como corpo social nunca existiu no Brasil, o que existiu foi uma imigração rala de artesãos ibéricos ou italianos e, no século XIX, manufaturas. O que existe é um pré-artesanato doméstico esparso, artesanato nunca” (Bo Bardi, 1994, p.12). Seguindo seu raciocínio, uma das consequências desta situação teria sido um processo de industrialização abrupto, ou seja, ocorre no Brasil um salto entre processos “primitivos” de produção e a implementação da indústria, sem que tenha existido uma lenta e gradual evolução, passando pela tradição do artesanato, como ocorre na Europa. Isto seria danoso para o cultivo de uma cultura autóctone.

A autora distingue a produção popular do folclore, posicionando o segundo como mero enfeite e objeto de condescendência por parte da alta cultura, enquanto o primeiro faria parte de uma rede cultural ativa, suprimindo necessidades e solucionando problemas da ordem do real.

A produção folclórica seria aquele “artesanato” sem o lastro da tradição que se encontra no artesanato europeu. Bo Bardi, inclusive, defendia a extinção do termo para se referir a arte popular, dado que teria um propósito “decorativo”, turístico e condescendente. A palavra seria usada como recurso do discurso hegemônico da “Grande Cultura” para “eliminar, colocando no devido lugar, incômodas e perigosas posições da cultura popular periférica” (Bo Bardi, 1994, p. 20). O folclore, por fim, seria o esvaziamento das formas e processos da arte popular de sua justificativa autêntica como parte atuante de um organismo vivo e dinâmico, tendo como resultado a repetição alienada.

A produção popular, por outro lado, seria a fonte ideal de pesquisa para a elaboração/implementação da atividade industrial no Brasil. No entanto, a autora adverte sobre a utopia - prejudicial ao desenvolvimento do país - que consistiria na tentativa de ressuscitar um modelo puramente artesanal de produção - como já havia acontecido antes na história do design, a exemplo do movimento Arts and Crafts¹⁴. Não haveria subsistência digna para o artesanato no contexto de sociedades industriais. Tanto seu posicionamento como atrativo turístico quanto considerações a respeito do valor daquilo que é “feito à mão”, segundo seu julgamento, não são relevantes (Bo Bardi, 1994):

Não existe um artesanato brasileiro importante. Não existe um artesanato importante em nenhum país do mundo que esteja no estágio de civilização industrial, independentemente do grau de desenvolvimento atingido. A organização social pertence ao passado, o que temos hoje são sobrevivências naturais em pequena escala, como herança de ofício, ou [...] por determinações artificiais, como exigências turísticas ou a crença difundida, de que o objeto feito à mão é mais prezado do que o “feito à máquina” (Bo Bardi, 1994, p.26).

Em princípio, o artesanato popular só poderia existir quando justificado dentro de um esquema social que dele não prescindia. A arte popular brasileira seria o correspondente do que Bo Bardi denomina como pré-artesanato, que seriam as soluções de uso corrente do povo (no caso, o povo nordestino) materializadas em objetos úteis e de estética própria. Estes ostentariam um caráter essencialmente “não alienado”, consequência da demanda por respostas concretas em face a situações econômicas dramáticas. A este respeito a autora comenta (1994):

(...) uma afirmação de beleza conquistada com o rigor que somente a presença constante de uma realidade pode dar. (...) Cada objeto risca o limite do “nada” da miséria. Esse limite e a contínua e martelada presença do “útil e necessário” é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criadas pela mera fantasia (Bo Bardi, 1994, p. 35)

¹⁴ *Arts and Crafts* foi um movimento estético que se deu na Inglaterra como contraponto aos produtos manufaturados que surgem na Era Vitoriana, no século XIX. Seus integrantes pretendiam a reformulação dos processos produtivos. Defendiam o artesanato como resposta à industrialização e seus impactos sociais nocivos. Influenciou esteticamente o projeto de jardins, da arquitetura, mobiliários, dentre outros.

O valor de pesquisar a arte popular também residiria em que, perscrutar em profundidade uma civilização, independentemente de seu grau de desenvolvimento, resultaria em se deparar com as “raízes” de um dado país. Segundo Bo Bardi, seria benéfico que as bases culturais de uma nação coincidisse com sua cultura popular. Assim, sobre as possibilidades de troca entre o artesanato e o design, Bo Bardi (1994) reflete:

Procurar com atenção as bases culturais de um País, (sejam quais forem: pobres, míseras, populares) quando **reais**, não significa conservar as formas e os **materiais**, significa avaliar as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades (Bo Bardi, 1994, p. 21, grifo do autor).

A contribuição de Lina Bo Bardi para a visibilidade do artesanato brasileiro é inegável, ainda que ela mesma não fizesse uso do termo para designar processos e objetos que na atualidade são acolhidos sob este nome. De todo modo, sua interpretação do artesanato no Brasil reflete uma visão de mundo específica, sob influência do contexto político em vigor na década de 1950. De acordo com sua avaliação, o valor intrínseco à manualidade e às técnicas exercidas fora do espectro macro (o que chama de “civilização do nordeste”) no qual atuava deveriam ser desconsideradas. Sua ojeriza ao artesanato doméstico assinalado como feminino, por exemplo, fica evidente na seguinte passagem em que afirma que a arte popular não corresponde ao *kitsch* (Bo Bardi, 1994):

O verdadeiro sentido do kitsch é o medo, medo da morte, a recusa à morte feita pelas donas de casa que amontoam, contra um fantasma, para não ter de enfrentá-lo, o dilúvio das pequenas ternuras familiares, a hipocrisia das rendinhas (...), das cortinas bordadas e dos enfeites, e lembranças de todos os tipos (Bo Bardi, 1994, p. 31).

Por meio do trecho citado é possível fazer algumas inferências. Apesar de crítica ao racionalismo europeu como via de institucionalização do design no país, Bo Bardi partilhava dos princípios modernos de uma perspectiva mais ampla, o que parece ter obstaculizado sua capacidade para apreciar ou conceber outras possibilidades de artesanato. Vê-se que se faz presente o preconceito contra processos artesanais atrelados ao gênero feminino, identificados como vãos e acríticos, além de signos de impotência e até mesmo algum desespero. As palavras-chave “casa”, “enfeites” e “lembrança” resumem a noção, então corrente, e a qual a autora se mostra alinhada, acerca de práticas como o bordado. De todo modo, a pesquisa de Lina Bo Bardi sobre os objetos artesanais quotidianos da região Nordeste foi importante no sentido de acenar para uma proximidade operativa entre design e artesanato.

4.7. Perspectivas institucionais na década de 1980

Por volta do início da década de 1980 o artesanato brasileiro passa por uma reformulação semântica que propicia alguma elevação de seu valor social. Por meio de iniciativas governamentais, os processos, técnicas e populações envolvidas passam a ser pesquisados e catalogados tendo em vista a preservação do que seriam signos da identidade nacional. Para a redação deste item, baseou-se nos livros “Artesanato brasileiro” (1980) e “O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea” (1983), ambos editados pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE).

Na introdução do livro “Artesanato brasileiro” (1980) é colocado que a “fonte” da cultura artesanal coincidiria com o “cerne da identidade nacional”, logo, a preservação e promoção do artesanato implicaria na “afirmação das raízes” do país, ditas como ameaçadas pela homogeneização cultural. A partir de tal afirmação nota-se a emergência de dois tópicos: a tomada de consciência acerca das influências culturais externas como algo negativo e a identificação do resgate do artesanato como uma forma de se precaver contra tal ameaça. A solução para que o país não fosse solapado por prerrogativas culturais exógenas passaria, então, pelo resgate do artesanato em todos os níveis de sua manifestação: prática, praticante e produto.

A ideia do artesanato como signo da cultura nacional, portanto, torna-se uma ideia central para que sejam movidas ações governamentais em seu benefício. A autenticidade desta noção residiria no fato de que as práticas artesanais e todos os aspectos que as compõem formariam códigos autênticos, não importados, dado que teriam sido forjadas no contexto de formação do país. Como comenta a autora Vera de Vives (1983):

(...) na identificação de um grupo, pode-se afirmar que as características, os sinais, emitidos por cada uma das matrizes culturais, reunidos, identificam um país, pela soma de suas matrizes regionais. Não, é claro, a nível do código institucionalizado, nacionalmente adotado – o código onde se agrupam leis, princípios de moral e normas de comportamento, um código praticamente universal – mas a nível do código não institucionalizado, verdadeiro metacódigo, tradutor dos condicionamentos espontâneos e dos comportamentos expressivos da real tradição, gerada no consenso e alicerçada nas necessidades e expectativas sociais (Ribeiro, 1983, p.134).

Em acordo com a tendência de dignificar o artesanato, a figura do artesão é revista. É posto como herdeiro de tradições e dotado, sim, de capacidade criativa. Sua prática incluiria a impressão da própria subjetividade nos artefatos que produzisse, ainda que pautado pelas formas da tradição. Percebe-se que a dicotomia rígida que determinava as características do artesão em oposição as do artista é flexibilizada, mesmo que continue presente. O artesão reconquista qualidades positivas, como a de parte essencial na dinâmica de uma comunidade. Como detalha Vera de Vives (1983):

É o intérprete das técnicas tradicionalmente conservadas, como herdeiro, que é, dos motivos que as originaram. No ato de criar uma cesta, por exemplo, reproduzirá padrões recebidos da cultura a que pertence, porque ditos padrões traduzem, primordialmente, a resposta a determinada necessidade do meio onde surgiram, seja tal necessidade ligada ao trabalho, à vida doméstica, à devoção ou à diversão. Seu produto é assim extremamente objetivo, jamais sem função. Participa da vida, e não só da vida do artesão, se não também da existência coletiva (Ribeiro, 1983, p.133).

Vê-se que existe um esforço em recuperar a ideia do sujeito essencial ao funcionamento do grupo social. Assim como existe a valorização da pessoa que faz o produto artesanal, à prática manual se atribuem novos significados. Por conta da industrialização e massificação dos produtos, estes teriam se tornado incapazes de gerar genuína identificação com o público. O fazer manual, pelo contrário, dotaria os produtos feitos sob este sistema de produção de um caráter essencialmente humano e, por este motivo, seriam mais atraentes. Esta visão holística e humana do artesanato, no entanto, apresenta uma inclinação moralizante e um tanto idealizada frente a real situação do artesanato no Brasil e das pessoas que o praticam. Ainda assim, nas fontes consultadas, tal problema é previsto em parte. Quando surgem questionamentos sobre a preservação das formas artesanais - se devem permanecer imutáveis, já estão presentes considerações a respeito da necessidade de se adequar às demandas contemporâneas, mesmo que com ressalvas. O tênue equilíbrio entre a descaracterização de uma produção artesanal e sua adaptação ao tempo corrente é explicitada no trecho a seguir:

Trata-se de lidar com bens da cultura como se eles fossem bens de consumo. A equação é delicada: estabelecer uma forma de comercialização compatível com a preservação desses bens, e que permita, ao mesmo tempo, ao artesanato desempenhar seu papel econômico na sociedade contemporânea (Ribeiro, 1983, p. 143).

Na esteira de alçar o artesanato a um patamar mais elevado, aponta-se a aproximação entre artesanato e artes no contexto brasileiro (Valladares, 1980): “Os conceitos atuais do artesanato estão muito próximos da arte, ou seja, um plano que une o trabalho de artesanato ao trabalho de criatividade” (p.09). No livro “Artesanato brasileiro” (1980) são apresentadas quatro diretrizes cujo objetivo seria promover a capacitação para uma correta avaliação dos produtos artesanais, referidos de forma genérica como “objetos de criatividade artística”.

A primeira diz respeito ao domínio da técnica pelo artista/artesão – qualquer que seja – porque de outro modo não haveria como concretizar o trabalho. A segunda seria a coerência temática, esta, prerrogativa do artesão – a partir da qual será estabelecida uma linguagem própria, passível de ser comunicada. Este critério expõe a tendência em considerar as qualidades subjetivas do artesão, mesmo que guiadas pelos modelos “herdados”. A terceira diretriz seria a originalidade e aqui ressurge uma distinção clara entre artista e artesão. Este último estaria desobrigado do ineditismo, podendo basear sua atividade em um modelo pré-existente e se

dedicar a sua repetição sem prejuízo à sua função. O artista, ao contrário, deve buscar a inovação estética, formal e temática como premissa de seu trabalho. O quarto critério seria o compromisso em captar e traduzir a atmosfera contemporânea. No caso do artista tal obrigação recairia compulsoriamente, enquanto para o artesão está em absoluto ausente. A ausência é enfatizada ao ponto de que, se porventura se identifica o alinhamento ao tempo presente, deve-se alterar o *status* do artesão para artista em estado “inconsciente”.

A determinação de tais critérios revela que, naquele momento, ainda havia forte conexão com os preceitos modernos conceituadores das Belas Artes e sua oposição ao artesanato. Afirma-se que arte e artesanato estão próximos, mas a premissa de originalidade do artista, por exemplo, se faz presente de forma notável. No entanto, parece haver um movimento em direção ao questionamento do *status quo*, quando se afirma que um dos problemas do artesanato seria justamente buscar lê-lo a partir de noções elitistas que posicionam a arte como aquela em conformidade com os padrões clássicos (aqui interpretados como a hierarquia das modalidades artísticas, ou, a separação entre Belas Artes e todo o resto). O artesanato, então, talvez fosse melhor compreendido como uma manifestação artística plasmada às vivências quotidianas de um grupo, e, por estar integrada ao quotidiano e ao prosaico, é indissociável de suas funções utilitárias, que, é ressaltado, em nada diminuiriam seu potencial estético.

Outro questionamento que desponta nesse período é a suave denúncia contra a estigmatização do artesanato enquanto atividade de classes sociais pobres. Esta tomada de consciência está registrada nos seguintes trechos (Valladares, 1980):

Nós empregamos o termo artesanato dentro de um apego de simpatia, visando a qualificar o trabalho que é feito, às vezes em nível primário, mas dotado de uma situação cultural na base do seu conhecimento tradicional.

(...)

Quando se diz que o artesanato se caracteriza pela produção dos ingênuos, ou da parte mais primária dos grupos populacionais afeitos a elaborar produtos que não são competitivos, de consumo mais caro, e produtos de qualidade rudimentar ou de simples aproveitamento de materiais descartados, assumimos o risco de entender como artesanato esse nível do primarismo. Não é desejável que tal equívoco permaneça e se torne uma conceituação de propósitos. Temos que exigir que o artesão [...] possa merecer o reconhecimento, sobretudo da qualidade, do exercício do trabalho [...] (Valladares, 1980, p.14-16).

Apesar do apelo no sentido de que o artesanato não fosse reduzido a ideia de um conjunto de atividades rudimentares, executadas por pessoas pobres, em paralelo ao movimento direcionado à dignificação do artesanato e da figura do artesão, se fortalece o discurso segundo o qual as atividades artesanais seriam potenciais vetores de geração de renda para contingentes populacionais desfavorecidos economicamente. Ou seja, apesar da promoção de uma narrativa

mais benevolente e laudatória para situar o artesanato, perpetua-se o mesmo perfil socioeconômico do artesão que estivera em vigor até então. Esta visão é exemplificada no comentário de D'Ávila (1983):

(...) sabemos da importância do fator econômico e da urgência da solução do problema empregatício para os quais o artesanato é, ao nosso ver, a junta elástica mais viável a curto prazo [...] de uma imensa parcela das populações dos países em desenvolvimento, como por exemplo o Brasil. Sobretudo os marginalizados e os que não tem outras opções teriam oportunidade de um rápido ingresso - com participação efetiva - no processo de desenvolvimento, deixando de ser peso morto ou negativo na economia do país (D'Ávila, 1983, p. 167).

Independente dos reais benefícios advindos do fomento ao artesanato como atividade econômica, a contradição entre a prática artesanal como atividade portadora de significados genuinamente alinhados à identidade brasileira - cujo valor está inextricavelmente vinculado à vivência quotidiana dentro do contexto de um dado grupo social – e sua utilidade como setor econômico apto a absorver pessoas em situação de indigência *rapidamente* é extraordinária. Em outras palavras, a ideia da formação do artesão ligada à prática continuada e à experiência – que irão, então, propiciar uma produção significativa e de qualidade – é incompatível com a proposta de capacitação “expressa” de trabalhadores do artesanato. De todo modo, nesse período, a ânsia por conciliar o trabalho artesanal às demandas de um sistema socioeconômico capitalista é um eixo central da discussão.

Portanto, de um modo geral, podem-se identificar duas questões centrais que justificam os esforços oficiais direcionados ao artesanato: (1) preservação da cultura nacional e (2) meio de alocar indivíduos de estratos sociais baixos no mercado de trabalho. A vontade de reintegrar as práticas artesanais ao corpo social vivo do país, de maneira que não se perdessem como simples resquícios do passado, se baseia, em essência, em seu posicionamento como patrimônios culturais, tanto materiais quanto imateriais. No entanto, visto que o Brasil, durante a década de 1980, já era um país inegavelmente capitalista e industrializado, o resgate do artesanato, ao menos por vias institucionais, deveria passar por uma conciliação com essa realidade.

4.8. Artesanato na atualidade

Como processo que se intensifica durante a década de 1990 e evolui ao longo do século XXI, a valorização do artesanato iniciada na década de 1980 passa por atualizações. O número de pessoas implicadas em atividades dessa natureza se revela expressivo economicamente e seu fomento ocorre por meio de ações governamentais como: o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) do Ministério do Desenvolvimento da Indústria e Comércio Exterior, iniciado em 1995;

o Serviço de Apoio às Pequenas e Médias Empresas (SEBRAE) que começa em 1998; o Programa Artesanato Solidário (1998), que no ano de 2002 é renomeado como ArteSol; o Programa Talentos do Brasil (2005) do Ministério do Desenvolvimento Agrário; o Programa de Promoção das Artes de Tradição Cultural (2008) do Ministério da Cultura (Borges, 2011).

Cerca de oito milhões de pessoas obtém sua fonte de renda da produção artesanal, segundo o Plano Setorial do Artesanato (Saraiva, 2022), indicando significativa contribuição para o desenvolvimento econômico do país¹⁵. Criado pelo governo Federal, o já citado PAB tem como intuito fomentar o artesanato brasileiro por meio de ações que não só destaquem sua importância e deem visibilidade à atividade, mas que também sejam capazes de fortalecer o setor. Por meio do PAB foi criada a Base Conceitual do Artesanato Brasileiro (BCAB), cujo conteúdo consiste em definições de conceitos elementares do artesanato, incluindo formas de organização, tipologias, classificações, dentre outros.

De acordo com as informações da BCAB “artesanato” seria, então, aquela atividade envolvendo a manipulação de matérias-primas através de processos eminentemente manuais (ainda que possa ter algum auxílio de ferramentas e máquinas), por um indivíduo detentor do conhecimento de todas as etapas de produção, mediante o uso de uma ou mais técnicas, conjugando em seu fazer valores simbólicos e culturais. Tal definição se encontra em estreita afinidade com a oferecida pela UNESCO¹⁶, de 1997, segundo a qual, trata-se de uma atividade cujos produtos se caracterizam por terem seu processo de feitura totalmente manual, ou com o auxílio de ferramentas e/ou meios mecânicos. De acordo com o órgão, a ênfase na manualidade deve ser o traço essencial do artefato finalizado. Sobre a quantidade de peças a serem produzidas, irá depender das necessidades e capacidades do artesão. Já a qualidade distintiva dos objetos artesanais, recai sobre suas características utilitárias, estéticas, criativas e simbólicas, que guardam relação com as comunidades que os produzem.

Sobre os meios de organização assumidos pelos artesãos, a BCAB descreve três tipos de grupo: grupos de produção artesanal, núcleos de produção familiar e núcleos mistos. O primeiro faz referência a associações que reúnem artesãos que trabalhem em um mesmo segmento. O segundo circunscreve o exercício da atividade à membros de uma mesma família. O último caracteriza núcleos compostos por artesãos que atuam em segmentos distintos.

¹⁵ Vale salientar que, dentro deste contexto, de acordo com Borges (2011): “Segundo pesquisa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o bordado é a prática artesanal mais difundida no país, praticada em 75,4% dos municípios brasileiros” (p. 66).

¹⁶ A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) é uma agência especializada das Nações Unidas (ONU) com sede em Paris, fundada em 4 de novembro de 1946 com o objetivo de garantir a paz por meio da cooperação intelectual entre as nações.

A BCAB ainda classifica a produção artesanal de acordo com seus produtos finais. Estão segmentados entre: artesanato indígena, artesanato tradicional, artesanato de referência cultural, artesanato de reciclagem e artesanato contemporâneo conceitual. O artesanato indígena é caracterizado pelo produção oriunda de comunidades e etnias indígenas. O artesanato tradicional deve ser representativo de uma cultura, feito a partir de saberes ancestrais passados de geração em geração, sendo uma forma de perpetuação da memória e tradição dos integrantes de determinada comunidade. Já o artesanato de referência cultural não necessariamente precisa estar apoiado em uma técnica intrinsecamente vinculada à uma comunidade, mas busca, por meio de seus produtos, reafirmar a história e cultura locais. O artesanato de reciclagem, como o próprio nome elucida, deve estar baseado no reuso de materiais em seus processos. Por fim, o artesanato contemporâneo-conceitual traduz anseios e visões de mundo concomitantes ao tempo presente, mesclando-os a distintos aspectos culturais através do uso de técnicas manuais (Mascêne e Tedeschi, 2010).

Portanto, o artesanato é hoje defendido como um setor de importância estratégica como gerador de emprego e renda. Muito deste valor está vinculado ao potencial turístico do país, capaz de ampliar o público consumidor dos produtos artesanais (Barroso, 2010). As ações de capacitação e investimento voltados para o setor também seriam vetores de transformação social e valorização dos territórios onde as práticas ocorrem, na medida em que criam ambientes favoráveis para o trabalho com base nas tradições locais.

No que diz respeito a relação design *versus* artesanato, aponta-se para a oportunidade que tal diálogo pode proporcionar. A jornalista especialista em artesanato Adélia Borges (2011) afirma que a leitura da prática artesanal como projeto é uma poderosa ferramenta de desenvolvimento econômico e social, uma vez que os processos artesanais, por meio da intervenção do design, podem expressar a identidade nacional com maior alcance e mais qualidade na condição de produtos comerciais. A chave para uma interação bem-sucedida resultaria do trabalho conjunto, entre designers e artesãos, em prol da formulação de produtos capazes de serem apreciados por seu atributos intangíveis, ou seja, o afeto e a memória coletivos dos quais são depositários.

A autora, que observa e acompanha as relações entre design e artesanato desde a década de 1970, propõe em seu livro *Design + Artesanato: o caminho brasileiro* (2011), vias para a aproximação entre os dois campos. O primeiro deles seria a melhoria de condições técnicas, que incluiria programas de capacitação e aperfeiçoamento, tendo em vista o estabelecimento de critérios de qualidade para a produção. Assim, podem ser avaliadas adaptações para melhor adequação ao mercado, como por exemplo, o emprego das técnicas tradicionais na formulação

de novos produtos. Outro potencial a ser explorado seria o uso de materiais nativos ou reciclados, o que propiciaria inovação e sustentabilidade às mercadorias. A atuação do design junto ao artesanato também pode ocorrer na recuperação ou definição de formas que traduzam a cultura local, no caso em que os processos artesanais sejam uma novidade na região em questão ou quando os saberes locais se perderam em parte. O desenvolvimento de marcas, assessorias em gestão de negócios e divulgação na mídia são outras áreas nas quais a presença do design é extremamente benéfica. Por fim, a atuação de artesãos como fornecedores para designers também seria uma opção de parceria, que garantiria renda e trabalho.

Apesar do enorme potencial entrevisto na possível colaboração entre designers e artesãos, Borges (2011) adverte para a necessidade de uma conduta ética nesse tipo de encontro. Comenta que, caso não haja, corre-se o risco de um trabalho infrutífero, fadado a extinção precoce. Salienta que é preciso que os designers observem e experienciem a realidade do artesanato sempre em uma posição igualitária frente ao artesão, o que Barroso (2010) define como “escuta sensível”. Do contrário, o que acontece é a perpetuação de uma hierarquia de saberes que inviabiliza a troca. Deve-se ter em mente que as práticas artesanais não são estruturas engessadas e, como toda atividade humana, estão sujeitas a mudanças e adaptações. A interferência nos processos, no entanto, exige respeito e atenção às tradições, e deve ser conduzida sempre com cautela para que os símbolos não sejam mutilados e empobrecidos.

Assim, o que se percebe na atualidade no que diz respeito ao valor do artesanato, ao menos de uma perspectiva institucional, é a maturação dos conceitos já levantados durante a década de 1980, ou seja, meio de fomentar a economia e signo da identidade nacional. No entanto, nota-se uma crescente conscientização da singularidade das populações produtoras do artefato artesanal, assim como da pluralidade de suas demandas e necessidades, que passam a ser reconhecidas como legítimas e essenciais à compreensão e manejo dos processos como um todo. O artesanato nacional, portanto, longe de ser um conjunto de manifestações culturais homogêneo, se revela complexo e plural. Além disto, de acordo com Broges (2011), sua existência se revela cada vez mais significativa nas sociedades contemporâneas, funcionando como contraponto às transformações modernas. Nas palavras da autora (Borges, 2011):

Durante certo tempo se acreditou que a industrialização iria matar o artesanato, da mesma forma que a globalização iria matar as expressões culturais locais. O avanço da indústria moderna seria inexorável, fazendo desaparecer, à medida de sua penetração, os modos de produção pré-industrial. A “defesa” do artesanato seria, nesse contexto, apenas uma reação de pessoas na contracorrente da história, hostis ao desenvolvimento da humanidade. Em suma, uma visão nostálgico-regressiva, que o progresso do mundo iria, à revelia dos seus protestos, sepultar.

Os prognósticos de desaparecimento, contudo, não se confirmaram. Há vários indícios, ao contrário, de que o lugar do artesanato na sociedade contemporânea está

se expandindo. Esse crescimento se lastreia não mais meramente na capacidade dos objetos de atender à sua função, mas na sua dimensão simbólica. Nessa resignificação, o que passa a contar é a capacidade dos objetos de aportar ao usuário valores que vêm sendo mais reconhecidos recentemente, como calor humano, singularidade e pertencimento. (Borges, 2011, p. 203).

4.9. Identidade nacional e cultura popular

Como observado, na contemporaneidade, no contexto brasileiro, as produções artesanais, a partir de um viés generalista, são entendidas como signo da identidade nacional, ou identidade brasileira. No entanto, esta interpretação mais abrangente tende a planificar formas de produção e relações sociais bastante distintas, promovendo uma visão irrealista da prática artesanal e sujeitos envolvidos. Como aponta o designer Eduardo Barroso, cuja atuação está fortemente vinculada à interação entre os campos do design e do artesanato (2010):

Os artesãos brasileiros são, em sua maioria absoluta, indivíduos marginalizados do mercado formal de trabalho que buscam em sua atividade uma forma alternativa de renda. Muitos são pequenos agricultores ou migrantes que vivem na periferia dos centros urbanos. Em verdade, poucos são aqueles que descendem de grupos sociais homogêneos e fiéis depositários de uma herança cultural que deve ser preservada em sua essência e pureza original (Barroso, 2010).

Ainda assim, como visto, o discurso segundo o qual o artesanato é uma espécie de atestado de brasilidade predomina. Uma vez que tal discurso é promovido em nível institucional, por meio de ações governamentais, o que se obtém é um efeito de legitimidade sobre o mesmo. Não cabe aqui inquirir em que medida esta forma de agenciamento do artesanato é boa ou má. No entanto, dado que o objetivo desta dissertação é investigar as implicações simbólicas do uso do bordado artesanal tradicional em produtos de vestuário, no cenário Brasil, não se pode deixar de considerar a influência exercida por narrativas oficiais que permeiam e norteiam as noções referentes ao artesanato no país.

Afinal, o que exatamente significa expressões artesanais serem julgadas como signo da identidade nacional? Esta pergunta se torna central em projetos de design de moda que contemplem formas, técnicas e/ou configurações outras que participem desse universo, dado que absorvê-las significa absorver seus significados, mesmo que parcialmente. Portanto, buscando aprofundar o entendimento acerca do que está em jogo sob o título de “signo da identidade nacional”, iremos apresentar uma reflexão sumária a respeito dos conceitos de identidade, identidade nacional e algumas especificidades que ocorrem no Brasil.

De acordo com Hall (2015) o conceito de identidade é histórico, o que aponta para sua alteração ao longo do tempo. O que estaria em curso, na chamada pós-modernidade, seria a produção de um novo paradigma de identidade, distinto daquele que emerge no início do período moderno, caracterizado pela noção do indivíduo dotado de algo como um núcleo

essencial inato, que permanece e acompanha o sujeito durante sua vida. Com o desenvolvimento dos estudos sociológicos, foi elaborada uma nova interpretação para a formação da identidade. O “núcleo” que se acreditava inato passa a ser construído mediante o diálogo entre indivíduo e sociedade. A conjuntura social disponibilizaria estruturas passíveis de serem ocupadas pelo sujeito – os papéis sociais – nos quais está autorizado a se projetar. Com base nesta leitura, a construção da identidade ocorre plasmada ao exercício da sociabilidade, no qual interior (subjetividade) e exterior (estruturas sociais) se retroalimentam¹⁷. Como observa Hall (2015):

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós mesmos” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura [...] o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (Hall, 2015, p.11).

Entretanto, na pós-modernidade, estas abordagens passam a ser insuficientes para definir o conceito de identidade. A erosão de poderes institucionais tradicionais e mudanças estruturais nas sociedades teve como resultado o enfraquecimento de modelos de comportamento que costumavam organizar as relações sociais. Tais modelos passam a ser constantemente revisados e perdem seu caráter sólido. A partir daí, tem-se que “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (Hall, 2015).

O fenômeno da globalização é outro fator crucial para o desmantelamento do paradigma moderno. Com os avanços tecnológicos que permitem percorrer rapidamente longas distâncias, tanto por pessoas quanto por informações, se faz presente a sensação de aceleração do tempo e anulação do espaço. Se no passado a vida era ordenada de acordo com um conjunto de relações que ocorriam no interior de um perímetro conhecido e frequentado pelo sujeito, no decorrer do século XX, passa a ser atravessada por relações que tem pouco ou nenhum vínculo com o local de habitação. A atuação dos meios de comunicação é também um fator decisivo para disseminar novos significados e hábitos culturais.

Ainda sobre as mudanças que irão corroer a solidez do sujeito moderno, vale ressaltar a importância do sistema econômico capitalista e os modelos de produção e comercialização a ele associados como elementos fundantes da permeabilidade intercultural acentuada. A princípio, grandes empresas, conglomerados e multinacionais espriam ideologias por meio de

¹⁷ Aqui a expressão “papel social”, lida metaforicamente como a performance de um ator em uma peça teatral, facilita a transposição da discussão para o universo do vestuário, dado que para interpretar adequadamente sua personagem, o ator deve estar munido não apenas de falas e gestos, mas também de sua indumentária.

seus produtos à revelia das especificidades culturais onde atuam. Este é um sistema que irá se sofisticar e passar por adaptações na pós-modernidade, com as empresas buscando atender à nichos e abarcar novas fatias de mercado. De todo modo, o bombardeamento de informação, seja pela mídia, ou seja pelo consumo, supostamente criaria esta feição homogênea das sociedades ao redor do globo, traduzida por pessoas separadas por milhares de quilômetros, mas unidas por uma coca-cola ou uma calça jeans.

Hall (2015) irá questionar esta afirmação, apontando que se trata de uma visão muito simplista dos efeitos da globalização sobre as diferentes culturas. Observa que a própria denúncia de homogeneização tem um formato planificador, dado que pressupõe todas as sociedades do planeta sendo atingidas com a mesma intensidade pela ação dos agentes já comentados. Ainda assim, não nega que as identidades nacionais sejam afetadas pela exposição a diferentes estilos de vida. A respeito dessas, como formas particulares de identificação, o autor comenta (2015):

No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural. Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou galeses ou indianos ou jamaicanos. Obviamente, ao fazermos isso estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial (Hall, 2015, p.29).

O autor prossegue, indicando que a nação não se trata unicamente de uma entidade política, mas também de uma fonte de significados e suas respectivas representações. A partir daí podemos entender que a chamada “brasilidade” é este conjunto de representações culturais que dão “cara” a nação e viabilizam o processo de identificação por parte dos cidadãos. Em outras palavras, o conceito de brasilidade seria inapreensível, não fosse por esse mecanismo, o qual permite dar forma a “ideia de Brasil”. A nação, por este viés, é entendida como uma “comunidade simbólica”, capaz de produzir sentido ao qual se pode aderir, e, por este motivo, capaz de inspirar lealdade.

Como dispositivo moderno, os Estados-Nação tornam homogêneo, por meio da cultura nacional, determinado contingente populacional vinculado aos limites de suas fronteiras - o que tem como um de seus objetivos a padronização da mão-de-obra que será utilizada no processo de industrialização. O conceito de cultura nacional se constitui, então, em um discurso que pode e idealmente deve ser apropriado por aqueles que integram a nação, a fim de que esta “funcione”. A respeito dos recursos discursivos utilizados na composição da cultura nacional, Hall (2015) comenta:

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a “nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas

histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (Hall, 2015, p. 31, grifo do autor).

O autor especifica alguns métodos pelos quais é possível “construir” o afeto nacional. Cita o engendramento de mitos fundacionais, fabrico de tradições e resgate do “povo original” como meios de estabelecer uma narrativa coesa, capaz de provocar o efeito de genuinidade e sugestão de um sólido enraizamento no passado, que por sua vez poderá ser partilhado pelos filhos da nação. Vale mencionar que o autor é inglês e a transposição de tais parâmetros para a investigação da situação brasileira se complexifica por conta da conjuntura de formação do país. Ainda assim, mesmo quando se refere a países que não estiveram na condição de colônias europeias, aponta para o caráter postiço da planificação cultural que a abrangência nacional pressupõe (Hall, 2015):

Em vez de pensar em culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural (Hall, 2015, p.36, grifo do autor).

A respeito dos impactos da modernidade tardia e pós-modernidade sobre as identidades nacionais, teríamos, portanto, um afrouxamento de sua soberania no que tange a determinação dos sujeitos. Entretanto, as consequências da globalização e suas implicações se mostrou ser menos a esperada padronização global - em que as idiosincrasias culturais são extirpadas - do que o somatório das reações de desintegração, resistência e hibridismo. De fato, houveram traços culturais que sucumbiram perante a força do mercado e demais mudanças. No entanto, se identifica um efeito rebote no interesse renovado por particularidades culturais e seu posicionamento em lugares de destaque como meio de manter algum nível de distinção. Por outro lado, à maneira de organismos que se adaptam às contingências e oportunidades, o hibridismo seriam estas formas culturais que traduzem confluências entre representações e significados de origens e tempos diversos.

De uma perspectiva econômica, na contemporaneidade, a falência do prognóstico de homogeneização total dos bens de consumo repercute no interesse pelo que é particular em uma determinada cultura. A ultra segmentação do mercado consumidor somada à sofisticação tecnológica de produção e escoamento, bem como a prática de políticas sociais e econômicas congruentes com o modelo capitalista favorecem a multiplicação e criação de nichos. Neste contexto, significados e representações culturais podem muito bem tornarem-se produtos - o que se revela especialmente vantajoso quanto mais valorizada for a cultura em questão.

(...) há também uma fascinação com a *diferença* e com a mercantilização da etnia e da “alteridade”. Há, juntamente com o impacto “global”, um novo interesse pelo “local”.

A globalização (na forma de especialização flexível e da estratégia de criação de “nichos” de mercado), na verdade, explora a diferenciação local (Hall, 2015, p.45, grifo do autor).

Portanto, entende-se que a identidade e a cultura nacional podem ser agenciadas para fins comerciais, por meio da incorporação de seus significados e representações em produtos. Isto ocorre porque o discurso de nação tende a promover espaços que convidem à identificação, e não o contrário. Percebe-se aí que o processo de concepção de mercadorias faz uso de um filtro já aplicado pelos “redatores” da nação. A respeito desta “artificialidade” do discurso, no caso particular do Brasil, Ortiz (1994) observa:

Na verdade, a luta pela definição do que seria uma identidade autêntica é uma forma de se delimitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima. Colocar a problemática dessa forma é, portanto, dizer que existe uma história da identidade e da cultura brasileira que corresponde aos interesses dos diferentes grupos sociais na sua relação com o Estado (Ortiz, 1994, p.09).

De acordo com o autor, o que se observa é uma tendência, da parte de intelectuais que buscam pensar a identidade brasileira – desde o século XIX e adentrando o século XX – em compreender o traço essencial do Brasil e seu povo como o sincretismo resultante da confluência entre três culturas distintas: branca, negra e indígena. Ortiz (1994) aponta para o apego ao conceito de diversidade desta abordagem e destaca o apagamento das condições sob as quais as diferentes culturas entraram em contato, o que significa ocultar conflitos, disputas e hierarquias de poder.

O autor vai de encontro ao pensamento de Hall (2015) quando reflete sobre a relação de sobreposição entre cultura popular e identidade nacional e a reinterpretação da primeira no processo de construção do Estado brasileiro. Afirma que não existe uma coisa tal como uma “autêntica identidade nacional” e que esta, na verdade, consiste em uma produção que serve a interesses políticos no sentido de providenciar uma coesão social que viabilize as operações do aparato estatal. Quando busca exemplificar esta questão por meio da comparação entre memória coletiva de grupos populares e memória nacional (um dos recursos que suporta a ideia de identidade nacional), define que a primeira é “viva” no sentido de compor as experiências de determinado grupo, não está isolada, mas integrada como prática que anima o tecido social ao qual pertence. Já a memória nacional é “universal” e de certa maneira imposta, como algo a ser apropriado pela mente, não pelo corpo. O que Ortiz pretende demonstrar, é que não são coincidentes e que a memória nacional se vale das configurações heterogêneas das várias memórias coletivas para a composição de um discurso planejado.

Assim, percebe-se que o conceito de identidade nacional brasileira foi formatado ao longo da história do país de acordo com os interesses de determinados grupos sociais e, neste

processo, certas facetas foram excluídas, enquanto outras foram modificadas para melhor se acomodarem ao “discurso de nação”. Logo, quando produções artesanais recebem a alcunha de signo da identidade nacional, significa que em alguma medida se prestam aos interesses por trás do discurso. Com base em Hall (2015) e Ortiz (1994), pode-se aventar que isto ocorre porque remetem a práticas que de alguma maneira se perpetuaram no tempo, o que colabora para a ideia de tradição e continuidade da nação.

5 SISTEMA-MODA E DESENVOLVIMENTO DE PRODUTOS

Uma vez situado o bordado artesanal tradicional no cenário brasileiro, foram identificadas estruturas histórico-sociais que potencialmente contribuem para a atribuição de significado a esta técnica. Uma delas seria a gradual associação, posta em prática ao longo de centenas de anos, entre o bordado e o discurso de gênero feminino - engendrado por uma ideologia patriarcal - ao ponto do primeiro se tornar signo do segundo. Foi apontado o caráter histórico e circunstancial desta correspondência, o que não invalida sua influência na produção de significados a respeito da técnica estudada, mas desmistifica o lugar comum de que bordar seria algo natural para a mulher. De todo modo, dado o período prolongado em que esta concepção prevaleceu, ainda na atualidade se percebe o bordado como “feminino”, tanto no que diz respeito à sua prática, quanto no que tange seus efeitos estéticos (pueril, delicado, meigo, decorativo, etc).

Uma segunda estrutura, que sobrescreve o suposto caráter feminino do bordado, é sua identificação como uma prática artesanal. Como comentado, esta denominação está cercada de polêmicas e abrange um amplo espectro de produções, ainda que todas estejam reunidas sob o denominador comum das manualidades. A partir do termo de referência disponibilizado pelo SEBREA (Mascêne e Tedeschi, 2010), percebe-se que, no Brasil, existem vários tipos de artesanato “oficiais”. Foi visto ainda que, no país, as percepções acerca das práticas artesanais-manuais como um todo foram fortemente moldadas por seu passado colonial e escravocrata. No entanto, no processo de composição de um discurso que apoiasse a noção de Estado Brasileiro, passam a ser resgatadas expressões culturais peculiares ao Brasil - o artesanato aí incluído por ser capaz de denotar tradição e continuidade.

Quando aplicado ao design de roupas, o bordado – com todas as suas singularidades - ingressa no sistema da moda, por sua vez bastante complexo. Diante disto, julgou-se pertinente compreender como este campo opera, a fim de que fosse possível apreender por quais mecanismos o bordado artesanal tradicional é incorporado ao desenvolvimento de produtos de moda, de uma perspectiva semântica.

5.1. Hipótese da origem “inata”

De acordo com Castilho (2009): “a moda, *entendida como um conjunto de trajes e acessórios ornamentais*, deve ser compreendida como uma ocorrência universal, fundada em todas as sociedades humanas” (p. 37, grifo do autor). A autora promove esta afirmação a partir da interpretação da moda como linguagem. Ou seja, independente das particularidades formais

e temporais em toda a história da humanidade, trajes e ornamentos teriam sido utilizados para fins comunicativos, e, a todos estes diferentes códigos, poderíamos denominar “moda”. Como mais um dentre os vários meios de comunicação criados pelo homem, a moda seria um sistema mediante o qual se expressam conteúdos, passíveis de serem lidos enquanto texto - através do qual se veicula um discurso. Neste contexto:

A roupa entendida [...] como revestimento e decoração estética, coloca o corpo diante de uma possibilidade de representação que se funda e se estrutura em diferentes objetos na busca de dotá-lo de uma significação capaz de codificar objetivamente funções, utilizações, além de normatizar uma série de relações (Castilho, 2009, p. 76).

A emergência da moda enquanto produção e uso de signos (ornamentos e vestes) teria ocorrido por conta de uma suposta insuficiência do corpo humano frente à natureza e também no sentido de capacitar os indivíduos a se diferenciarem entre si. Este argumento defende que a fragilidade (fraqueza, lentidão, etc) e a aparência homogênea da espécie, pouco atrativa, passariam a ser remediadas pelo uso de elementos que auxiliassem a sobrevivência e habilitassem à individuação. Squicciarino (1990) entende essa deficiência inata do ser humano como o gatilho para o desenvolvimento da cultura, ou seja, o fenômeno de produções artificiais orientadas para a manutenção da vida como resposta ao déficit corporal diante das adversidades e “faltas” naturais.

Dentre os recursos artificiais mais primitivos, estariam as pinturas e adornos corporais. Estas primeiras formas de interferência sobre o corpo estariam mais ligadas a fins práticos do que a uma função estética - como por exemplo, proteção contra doenças e/ou predadores – e detinham um caráter mágico. Outra motivação apontada por Squicciarino (1990), que coexistiria à de solucionar questões de ordem prática, é a do cortejo sexual (ainda que se possa indagar se este também não seria um problema prosaico). O autor salienta a recorrência do fenômeno de “exibição”, no mundo animal, através de características estéticas para chamar a atenção do sexo oposto e afirma que com o ser humano não seria diferente. Ressaltando a condição sofrível do homem neste quesito, carente de um equivalente natural ao apresentado por outras espécies, a ornamentação artificial surge como uma alternativa. Além de recurso erótico, também é aventada como expressão lúdica, ou seja, a leitura do ornamento como jogo. A ludicidade seria inata ao ser humano e, por extensão, a tendência a expressá-la por meio de elementos ornamentais. A roupa e o ato de vestir-se teriam, segundo esse pensamento, derivado do gosto por ornar-se.

De todo modo, ambos Castilho (2009) e Squicciarino (1990) defendem o argumento de que o desejo de diferenciação seria natural ao ser humano. De acordo com o último: *“La ornamentación del cuerpo, ya en el hombre primitivo, respondería a esta innata necesidad de*

salvaguardar y afirmar la propia individualidad (...)” (Squicciarino, 1990, p. 48). Esta diferenciação será utilizada posteriormente como sinalizador de classe, porém, só a partir de mudanças no âmbito da produção: excedentes permitirão que alguns dediquem tempo e esforços para áreas outras além daquelas de subsistência – como, por exemplo, a confecção de ornamentos - favorecendo a associação entre melhores condições materiais e a ostentação de elementos ornamentais.

A respeito do vestuário, pode-se dizer que consistiria em um estágio posterior e mais complexo – enquanto código - do que as primeiras formas de ornamentação. Sua potencial carga erótica permite lê-lo como símbolo da ascensão do homem desde o reino dos instintos, e personificaria seu distanciamento do mundo animal. Segundo Squicciarino (1990), em uma interpretação do pensamento kantiano¹⁸, a não realização dos impulsos sexuais ao modo dos animais teria como consequência o redirecionamento dos indivíduos para outros fins, entendidos como mais nobres:

(...) comenzó a existir el mundo de la fantasía y de sentimiento que refinó progresivamente el espíritu humano y que es el origen de todo lo que el hombre ha creado y crea en el campo de la poesía, de la música, del arte y en todos aquellos sectores, incluido también el campo del vestido, que representan las parcelas privilegiadas de la revelación de lo bello (Squicciarino, 1990, p. 53)¹⁹

O autor radicaliza essa analogia entre vestuário e canalização dos impulsos sexuais ao afirmar que o ato de trocar de roupas poderia ser visto como substituto à poligamia. Tal especulação tem como base a teoria psicanalítica apresentada por Freud²⁰, a partir da qual é proposto que a fonte do sistema-moda seria o inconsciente – um território psíquico alheio à razão e nos limites do qual jaz boa parte da sexualidade humana. As roupas e suas configurações de uso seriam uma forma de expressão culturalmente autorizada deste material inconsciente e, portanto, a corporificação de algo originariamente irracional. Squicciarino (1990) dá a entender que, ainda que traduzido por meio do código de ornamentos e roupas, esse conteúdo retém algo

¹⁸ Immanuel Kant (1724 – 1804) foi um filósofo alemão e é considerado como um dos principais pensadores do Iluminismo. Sua produção relacionada à epistemologia, metafísica, ética e estética vieram a torná-lo uma das figuras de maior influência na filosofia ocidental moderna.

¹⁹ (...) começou a existir o mundo da fantasia e do sentimento que apurou progressivamente o espírito humano e que está na origem de tudo o que o homem criou e cria no campo da poesia, da música, da arte e em todos esses setores, incluindo também o campo do vestuário, que representam as áreas privilegiadas da revelação do belo (Squicciarino, 1990, p. 53).

²⁰ Sigmund Freud (1856 – 1939) foi um médico neurologista e importante psicanalista austríaco. Fundou a psicanálise e é considerado até os dias atuais como a personalidade mais influente no campo da psicologia da história.

de sua irracionalidade de origem e, por este motivo, a moda escaparia à completa e total apreensão pela razão.

Seja como for, os pensamentos aqui apresentados entendem a raiz do fenômeno moda e suas implicações como uma consequência das restrições impostas pelas condições biológicas do ser humano, bem como um resultado de compensações psíquicas diante da submissão às constrições culturais. Coccia (2010) retoma a noção de falta vinculada ao ato de vestir-se, bem como do uso de roupas como expressão de um conteúdo elementar ao sujeito, porém, de uma perspectiva filosófica.

O autor sugere uma cosmogonia em que a vida é interpretada enquanto produção e captação de material sensível. Seu entendimento acerca do sensível extrapola o conceito dos cinco sentidos como meros instrumentos de apreensão de estímulos externos ao corpo do sujeito-vivente e o promove à condição última de possibilidade de vida – uma vez que esta só ocorre no mundo, ou seja, se expressa enquanto fenômeno, por meio de modalidades do sensível, como imagem, som, textura, cheiros, dentre outros. A partir daí, Coccia (2010) afirma que as imagens sensíveis estão por toda parte, dentro e fora do sujeito, na medida em que este pensa por imagens e se relaciona com o mundo através delas. A própria existência do sujeito estaria implicada em “aparecer” sob determinada imagem sensível, em outras palavras, sua aparência.

Esta aparência seria, então, a expressão do “conteúdo” do sujeito, que o autor correlaciona à ideia de natureza, e que, segundo seu raciocínio, abrange os aspectos físicos definidos pelo DNA²¹. Portanto, o conteúdo, aqui, está essencialmente ligado a aspectos concretos, tais como cor, forma e textura da pele, cabelo e olhos, por exemplo. Esta abordagem é válida para todas as formas de vida e se relaciona ao conceito de *fânero*, que, por sua vez, diz respeito ao conjunto de características sensíveis que filiam um elemento a determinada espécie biológica, e que são definidas por suas informações genéticas. O *fânero* seria, então, a natureza tornada aparente – a forma como o ser vivo se apresenta ao mundo. Coccia (2010) entende o fenômeno como uma manifestação estética e por este motivo o aponta como ornamental.

A esta maneira de ser, ou seja, a natureza (código biológico) traduzida como ornamento (aspectos estéticos), o autor denomina “moda” – a qual engloba o conjunto de expressões do ser vivente (gestos, movimentos, cadência da fala, dentre outros). Daí Coccia (2010) depreende que: “Talvez chamemos de vida somente aquilo que pode relacionar-se consigo mesmo na forma de um *costume*, de uma *moda*: vivente é aquilo que não tem uma substância, mas que

²¹ O DNA (ácido desoxirribonucleico) consiste em uma molécula que contém as informações genéticas responsáveis por definir as características de cada espécie.

adere à própria substância apenas através de um costume, de uma moda” (p. 77, grifo do autor). Vale destacar que estas reflexões se aplicariam tanto a um ser humano, quanto a um peixe ou a uma orquídea e enfatizam a qualidade *sensível* da estrutura *vida*, cujo sistema operativo abarcaria o fluxo de material sensível entre os viventes – caracterizados como emissores e receptores de sensível. Um exemplo disto seria a própria aparência de uma pessoa (emissão de sensível) e as roupas que ela escolhe para vestir (captação de sensível).

Ao refletir especificamente sobre roupas e ornamentos em sua investigação sobre o sensível, Coccia (2010) ultrapassa a noção de utilidade e adequação a fins prosaicos. Para ele, a ornamentação e vestuário atuam como recursos para a ampliação do sujeito, sua expansão em termos de significado. Entretanto, adquirir sentido mediante o uso de objetos junto ao corpo produziria a seguinte contradição:

Este é o paradoxo próprio da cosmética e de toda roupa: o fato de que uma parcela de mundo completamente estranha se torne mais próxima a nós e a nosso eu do que nosso próprio corpo. Uma porção extrínseca ao nosso corpo, feita unicamente de imagens, consegue veicular e exprimir (mais do que nosso corpo anatômico) nossa alma, sua psicologia e seu caráter. [...] Em toda cosmética, o indivíduo habita as *coisas* exatamente no mesmo grau em que elas se tornam sua forma. Na roupa, o indivíduo se torna capaz de habitar momentaneamente o mundo, de constituir-se nele, fazendo com que as coisas se tornem veículos de subjetividade (Coccia, 2010, p. 80, grifo do autor).

Aqui identifica-se uma aproximação entre o pensamento do filósofo e as reflexões propostas por Castilho (2009) e Squicciarino (1990) sobre a insuficiência anatômica no que tange a expressão da subjetividade. O corpo biológico seria capaz unicamente de gerar uma vida anônima – esta, por sua vez, seria individualizada pelo uso das roupas. Coccia (2010) ainda destaca o caráter de fetiche desta relação entre roupa e conteúdo subjetivo, observado na qualidade “mágica” do objeto que porta uma fração da identidade do sujeito. O filósofo chega mesmo a considerar o intercâmbio entre abstrato (subjetividade) e concreto (objeto) identificado no costume (roupa) como a “estrutura fundamental de toda subjetividade” (Coccia, 2010, p. 81). Por outro lado, na mesma medida em que a roupa – este objeto externo – veicula a mais recôndita intimidade do sujeito, o faz por meio de coisas estrangeiras, públicas, não singulares. Isto provocaria rachaduras no conceito de “pureza” da subjetividade, dado que, para ser manifesta, forçosamente deve fazer uso de uma “parcela de mundo”.

Portanto, vestir-se, desde a perspectiva apresentada, constitui-se no potencial humano para se apropriar de elementos externos ao próprio corpo e neles se projetar, dando origem a um segundo corpo que sobrescreve e dilata semanticamente o biológico. Este potencial, entendido como uma técnica, necessariamente pressupõe o uso de roupas. A consequência deste raciocínio é o posicionamento de itens de vestuário como objetos da cultura material

privilegiados para a expressão identitária. Justamente por serem elementos exteriores ao corpo, no entanto, as vestes jamais poderiam tornar-se *natureza*, o que, segundo Coccia (2010), seria o motivo pelo qual os seres humanos trocam de roupas. Ainda assim, o autor afirma que “(...) são os costumes que formam as essências, e não essas que se exprimem nos costumes.” (Coccia, 2010, p. 89), indicando que, ao passo que o sujeito se projeta na roupa, os valores desta são transferidas para o sujeito, que é então moldado e transformado por eles.

5.2. Moda como fenômeno moderno e processo de identificação

De acordo com Lipovetsky (2009), a respeito da moda como fenômeno indissociável da ideologia inaugurada com o período moderno: “Em nossos dias, ama-se o novo por ele mesmo” (p. 177). O filósofo, diferentemente de Castilho (2009) e Squicciarino (1990), vai entender a moda como uma operação característica das sociedades modernas ocidentais. Sua abordagem do tema excede a moda como a modificação constante da aparência de roupas e acessórios, alçando-a a um dinamismo que irá gradativamente imiscuir-se em todas as esferas da vida moderna. De todo modo, no que tange o vestuário e a ornamentação, afirma que manifestações desta ordem anteriores à metade do século XIV e localizadas fora do hemisfério norte ocidental estão situadas no contexto da tradição, logo, obedecem e são restringidas pelo roteiro cultural ao qual estão subordinadas. A tradição pressupõe continuidade, assegurada pelos ritos e mitos sagrados e, portanto, não admite mudanças advindas da iniciativa individual.

Na medida em que as sociedades foram submetidas, tanto em suas atividades mais elementares como nas mais carregadas de sentido, aos comportamentos dos ancestrais fundadores, e na medida em que a unidade individual não pôde afirmar uma relativa independência em relação às normas coletivas, a lógica da moda viu-se absolutamente excluída (Lipovetsky, 2009, p.29).

A lógica da moda à qual o autor se refere é este constante fluxo de modificações sofridas pelos parâmetros da vida social – e que tem como consequência alterações na vida psíquica dos indivíduos. Ao contrário da ciclicidade previsível das sociedades tradicionais, as modernas testemunham uma espécie de “crepúsculo dos deuses”, em que diretrizes institucionais são abaladas, ao passo que novos modelos emergem. Observa-se a valorização do indivíduo frente ao coletivo em consonância ao movimento de rechaço ao passado. Os sujeitos passam a ser encorajados a se diferenciarem entre si, estimulados a empreender uma busca ativa pela edificação da própria identidade, e, neste ínterim, a aderirem à metamorfose de estilos e tendências no campo do vestuário - algo próximo da personificação desse fluxo cambiante.

Para que sobrevivesse o sistema da moda, foi preciso que fosse aceito e desejado o “moderno”, que o presente fosse considerado mais prestigioso do que o passado, que

houvesse uma excepcional dignificação das novidades. (...) a legitimidade da renovação e do presente social combinou-se com o advento da lógica individualista-estética como lógica da diferença e da autonomia (Lipovetsky, 2009, p.69)

Teria sido na segunda metade do século XIX quando o sistema moda se configura plenamente. Neste período, se cristaliza a oposição entre alta costura e a roupa produzida em massa. Enquanto à primeira se creditava o ditame das tendências - o *crème de la crème* do que se poderia encontrar em elegância e refinamento estético, produzido sob medida por poucos para poucos, o segundo contemplava a produção industrializada de baixa qualidade. A partir da década de 1960 o sistema muda e abandona de vez esta configuração dicotômica. Inovações tecnológicas na confecção de tecidos, que viabilizam a produção de roupas seriadas de qualidade, e o culto à juventude como ideal de vida minam a supremacia da alta costura e conferem novo status, positivo, ao vestuário *prêt-à-porter*²². A moda “democrática” pôs em curso a proliferação de estilos coexistentes e acentuou o processo já iniciado pela alta costura de “psicologização” do vestuário (Lipovetsky, 2009):

A Alta Costura iniciou [...] um processo original na ordem da moda: *psicologizou-a*, criando modelos que concretizam emoções, traços de personalidade e de caráter.

(...)

A individualização da moda moderna é inseparável dessa personificação-psicologização da elegância; assim, o que outrora aparecia como marca de classe e de hierarquia social tem tendência a tornar-se, cada vez mais, embora não exclusivamente, signo psicológico, expressão de uma alma, de uma personalidade (Lipovetsky, 2009, p.122, grifo do autor).

Assim, segundo o autor, na atualidade, a alternância de peças de vestuário traduz o impulso de inconformidade com a permanência das formas e a adesão à ideologia do “novo” - características do período moderno que são veiculados pelo sistema-moda. Diante deste cenário, a relação que se estabelece entre sujeito e roupa deixa de ser a observância de regras tradicionais e passa a ser um exercício lúdico que promete desnudar o “Eu íntimo” pelo arranjo da aparência. Aqui nota-se uma confluência entre os pensamentos de Coccia (2010) e Lipovetsky (2009) no que tange a projeção de aspectos subjetivos em peças de vestuário, ainda que o último sustente uma perspectiva historicizada do fato, enquanto o primeiro promove uma abordagens de cunho universalista.

²² A expressão *prêt-à-porter* significa "pronto para vestir". Sua criação é atribuída ao estilista francês J.C. Weil, e se deu no final de 1949, após o fim da Segunda Guerra Mundial. O termo serve para designar roupas que não são feitas sob medida, ou seja, são adquiridas já inteiramente finalizadas.

Lipovetsky (2009) inaugura uma nova abordagem interpretativa da moda ao defender que se trata de um sistema essencialmente democrático, em que o indivíduo se torna cada vez mais livre para moldar e manifestar a própria subjetividade por meio da manipulação estética de seu aspecto exterior. As noções de liberdade e igualdade que subjazem o conceito de democracia seriam experienciados justamente através deste exercício narcísico da busca de si – e que pressupõe a diferença do *outro* – capaz de “blindar” o sujeito, em certa medida, de discursos totalitários, planificadores por definição. Esta é uma interpretação que vai contra teorias anteriores, segundo as quais o sistema moda não passa de uma estrutura que endossa e reproduz hierarquias sociais (Svendsen, 2010). O sociólogo e também filósofo Jean Baudrillard (1995) é um dos partidários da leitura da moda enquanto ferramenta do código de classes.

A moda [...] mascara uma inércia social profunda. Ela própria é fator de inércia social, na medida em que, por meio das mudanças à vista, e muitas vezes cíclicas, de objetos de vestuário e de ideias, nela se ilude e desilude a exigência de mobilidade real. À ilusão de mudança vem juntar-se a ilusão democrática (é a mesma sob outro aspecto). Pensa-se que o caráter efêmero da moda elimina a hereditariedade dos signos distintivos e que ela dá a todos, em cada momento do ciclo, igualdade de possibilidades. Todos os objetos são revogáveis perante a instância da moda: isso bastaria para criar a igualdade de todos perante os objetos. Ora, isto é evidentemente falso [...] É uma das instituições que melhor restitui e funda, sob a aparência de as abolir, a desigualdade cultural e a discriminação social (Baudrillard, 1995, p.35)

A denúncia feita pelo autor contra a suposta legitimidade da moda enquanto exercício democrático compõe seu raciocínio segundo o qual todo e qualquer ato de consumo – esquematizado pelo capitalismo - não visa suprir necessidades genuínas do sujeito, mas adequá-lo ao código de classes. Isto anularia qualquer possibilidade de ler a moda como democrática, tornando-a, ao contrário, mais um dispositivo de coerção social. Mesmo a suposição, apresentada por Castilho (2009) e Squicciarino (1990), a respeito da tendência inata do ser humano à singularização via ornamentação e vestuário, é colocada em xeque quando Baudrillard (1995) aponta a satisfação obtida com a troca de roupas como uma espécie de aval psíquico à inserção do sujeito no sistema:

(...) a moda não reflete uma necessidade natural de mudança: o prazer de mudar de vestuário, de objetos, de carro, vem sancionar psicologicamente constrangimentos de outra ordem, que são constrangimentos de diferenciação social e de prestígio. O efeito da moda só aparece em sociedades com mobilidade social (Baudrillard, 1995, p.33).

Para Baudrillard (1995), portanto, a significância dos objetos - incluso peças de vestuário – orienta a localização do sujeito na hierarquia social. Os objetos, em sua totalidade, não deteriam valor em si mesmos, senão como signos capazes de indicar a posição social daquele que os ostenta. Estariam despidos de qualquer narrativa intrínseca. Este processo de esvaziamento se daria de forma automática uma vez que sua conjuntura existencial se dá em

meio a uma realidade econômica capitalista. Diante deste contexto, é assinalada a condição de *signo* dos objetos. Como tais, portariam significados indicados por seus aspectos objetivos (forma, material, cor, etc), capazes de traduzir valores e hierarquias culturais. Enquanto signos, só fazem sentido quando organizados de acordo com as determinações estabelecidas pelo código que coordena a sociedade em estratos. Logo, ao ser extraído dos domínios do código, o objeto-signo se descontextualiza e perde seu valor, dado que este foi atribuído justamente por sua inserção no código.

Baudrillard (1995) enfatiza a interdependência entre significação do objeto e localização no interior do código, e estabelece uma distinção entre valor de troca simbólica e o valor do signo. Para o autor, objetos simbólicos corporificam uma relação – entre pares ou entre elementos de um grupo – ao passo que objetos de consumo (signos) não o fazem, dado que tal relação é inexistente. A conjuntura de produção e autoria destes últimos escapa àqueles que consomem, o que inviabiliza a simbolização de uma relação mediada pelo objeto. O que resta é o valor como signo dentro do código, apreensível pela articulação a outros signos.

O que percebemos no objeto “simbólico” (o presente, e também o objeto tradicional, ritual ou artesanal) é [...] através da singularidade de um objeto, a transparência das relações sociais numa relação dual ou numa relação de grupo integrada. O que percebemos na mercadoria é a opacidade das relações sociais de produção e a realidade da divisão do trabalho [...]

O objeto tornado signo já não ganha o seu sentido na relação concreta entre duas pessoas; ganha o seu sentido na relação diferencial com outros signos (Baudrillard, ano, p. 54).

Esta é uma proposição que coloca algumas questões quando se pensa o projeto de roupas que se pretendem simbólicas. Baudrillard (1995) é taxativo: “Tal como ao nível da instrumentalidade pura, a moda não atua no plano estritamente simbólico” (p.55). O argumento abala consideravelmente a ideia de que o *prêt-à-porter* possa abrigar algum valor simbólico, dado que assinala uma classe de objetos de consumo em que as relações de produção não são óbvias. Como visto, a diferença basilar entre o valor de troca simbólica e o valor de signo é que o primeiro existe na relação entre indivíduos, enquanto o segundo se dá na relação com outros signos, guiada por um código. Deste ponto de vista, um projeto de moda não teria como resultar em roupas detentoras de valor simbólico, dado que elas mesmas seriam signos. O máximo que se poderia esperar obter, seria um signo capaz de atender às expectativas de classe a qual fosse direcionado.

Ainda sobre os objetos em termos de código, o autor aborda o “gosto do antigo”. Comenta sobre a “antiguidade” do objeto como um atributo *sígnico*, que deve ser lido como o esforço para cancelar uma posição social que reivindica lastro (hereditariedade, nobreza,

tradição, etc). Esta posição de Baudrillard (1995) pode ser associada à noção de identidade nacional relacionada ao artesanato (discutida no item 4.9.). Como observado, posicionar manifestações artesanais como signos da identidade nacional tem como objetivo tornar mais robusta a ideia de tradição vinculada ao país. Assim, pode-se supor que quando produções de moda incorporam configurações artesanais indicadas como representativas da tradição do país - tal como o bordado artesanal tradicional – a busca por lastro apontada no argumento do “antigo” está em jogo.

Ainda que Baudrillard (1995), desde sua abordagem sociológica, negue a projeção subjetiva em objetos de consumo²³, outros autores irão retomar a problemática, em parte admitindo a existência do processo em que os sujeitos expressam suas identidades por meio de objetos – dentre eles, roupas – porém de uma posição crítica menos favorável do que a sustentada por Lipovetsky (2009). Bauman (2021) tangencia o tema da moda quando discute sua “modernidade líquida”. Assim como Hall (2015) e Lipovetsky (2009), o autor situa a raiz da instabilidade identitária moderna na falência das “Supremas Repartições”. Sua contribuição para a discussão reside na problematização do impacto deste “vácuo”, deixado pelo colapso das antigas estruturas sociais, na experiência do homem frente ao desafio de lidar com a própria subjetividade.

Segundo Bauman (2021): “Tudo, por assim dizer, corre agora por conta do indivíduo. Cabe ao indivíduo descobrir o que é capaz de fazer [...] Compete ao indivíduo ‘amansar o inesperado para que se torne um entretenimento’” (p. 80-81). Entretanto, o autor discute o paradoxo que se descortina ao sujeito pós-moderno relativo à “busca de si”: a liberdade infinita que pressupõe o constante adiamento de uma forma “final”, dado que esta anularia a possibilidade de escolha. A permanência em uma metamorfose sem fim, no entanto, inviabilizaria a cristalização da identidade, tendo como resultado um eterno “vir a ser”. Por este motivo, Bauman (2021) defende que o próprio conceito de identidade – como algo coeso, racional, em que as facetas se encontram integradas - na prática, não se aplica. Trata-se do cultivo de uma ilusão, a despeito das experiências díspares vividas pelo sujeito e que tornam hercúlea a tarefa de manter os “fragmentos” unidos. Para tanto, seria necessária uma postura fantasista da parte do indivíduo, que lhe permitisse tecer uma narrativa coesa de si mesmo, algo que lhe fosse conveniente e fizesse sentido.

²³ O autor, no entanto, admite a possibilidade de encarar objetos, em especial aqueles que denotam a sensação de antiguidade, de uma perspectiva da psiquê: “Assim, pode fazer-se do objeto antigo toda uma psicologia, ou mesmo uma psicanálise (obsessão de autenticidade, mística do passado, da origem, densidade “simbólica” e outros aspectos vividos mais ou menos conscientes)” (Baudrillard, 1995, p. 26).

De acordo com o autor, coisas (objetos de consumo) seriam “ornamentos simbólicos” das identidades, bem como dispositivos de identificação. Com a aceleração da obsolescência dos objetos, os sentidos subjetivos supostamente neles inculcados também se desgastam rapidamente, logo, em dada medida, ao se liquefazerem as coisas, se liquefazem as identidades (ou partes delas). Ao olhar para a moda, Bauman (2021) enxerga um sistema perfeitamente compatível com a produção de ficções subjetivas, bem como com a impermanência material dos emblemas de tais ficções: “É precisamente por isso que a moda [...] é tão adequada: exatamente a coisa certa, nem mais fraca nem mais forte que as fantasias. A moda oferece meios de explorar os limites sem compromisso com a ação, e... sem sofrer as consequências” (p.107). Ou seja, acompanhar a moda, entendida como a sucessão de tendências em que a nova tendência corrói a legitimidade da predecessora, permite ao indivíduo estar sempre descartando e absorvendo novos significados – se reinventando a partir da superfície, tanto em um sentido figurado (posições ideológicas) quanto literalmente (a roupa propriamente dita, o “look”).

Svendsen (2010) também aborda a responsabilidade da “busca de si” atribuída ao sujeito na modernidade ao afirmar que “Uma característica particular dos indivíduos é que eles devem se *realizar* como tais. [...] somos todos remetidos a nossos projetos individuais de autorrealização.” (p. 159, grifo do autor). Segundo o raciocínio do autor, tal empreendimento gira em torno da escolha de um ou mais estilos de vida. Estes, por sua vez, caracterizam-se por serem escolhas estéticas. Daí que a moda, enquanto sistema que articula valores e configurações estéticas no ritmo do “novo” moderno, seria o campo ideal para o desenvolvimento (ainda que parcial e fragmentado) de identidades. Apesar disto, o autor pondera (Svendsen, 2010):

Mas a moda encerra também um elemento que a modernidade não teria gostado de reconhecer. Ela é irracional. Consiste na mudança pela mudança, ao passo que a modernidade se vê como constituída por mudanças que conduzem a uma autodeterminação cada vez mais racional (Svendsen, 2010, p. 25).

Vemos aqui um retorno ao argumento da moda como uma instância irracional, mas, ao contrário de Squicciarino (1990), Svendsen (2010) não irá atribuir a irracionalidade do fenômeno às obscuras influências do inconsciente, mas ao adensamento da lógica moderna do “novo”. A moda, então, não seria guiada por um objetivo de aperfeiçoamento, no sentido de tornar as roupas (ou qualquer outro objeto) melhores, mais eficientes. Está pautada em pequenas mudanças que tem como finalidade tornar os objetos obsoletos. O autor, inclusive, desconsidera que a moda possa funcionar como um “comentário de seu tempo”, especialmente a partir da década de 1970, sendo as alterações observadas no vestuário uma gangorra entre polos opostos (saias curtas, saias longas) que visa a obsolescência das peças. Isto evidenciaria o estabelecimento de uma “lógica da moda” operando à revelia dos indivíduos.

Principalmente a partir da segunda metade do século XX, a rapidez da moda se acentua e o intervalo de tempo para a criação das roupas é encurtado. Esta configuração passa a inviabilizar a concepção de modas inteiramente diferentes, o que promove a adesão à reciclagem de estilos anteriores. A partir da década de 1990 este processo está amplamente sedimentado e consiste nas sucessivas reedições de formas e modelos passados. A reciclagem na moda acaba por anular a possibilidade de que algo seja de fato inédito, uma vez que o que se reconhece como uma real novidade demandaria um período de gestação que, por sua vez, não é admitido pela moda em sua urgência de mudança. Na impossibilidade de fornecer algo novo, no sentido de disruptivo, empresas e marcas abusariam de citações, ressuscitando os cadáveres de coleções passadas antes mesmo dos corpos esfriarem. O que se observa, então, seria a passagem da lógica de substituição (moderna), na qual se busca a aniquilação do passado pelo presente, à lógica de suplementação (pós-moderna), em que se nota o acúmulo de significados: tudo é possível de ser resgatado e reeditado.

De acordo com Svendsen (2010), este movimento de resgate tende a ser cada vez mais precário em termos de preservação do contexto semântico de origem. Conforme uma configuração estética particular alcança um público maior, seu potencial de significar é reduzido, muito pela ausência de uma relação autêntica com o consumidor e suas experiências de vida, e também pelas adaptações sofridas para se adequar ao mercado. Neste sentido, a moda seria também “(...) uma *batalha constante para preencher significado* que está sendo gasto com crescente rapidez” (Svendsen, 2010, p.80, grifo do autor), dado que “se queremos vender valores simbólicos, devemos fazer com que esses símbolos representem alguma coisa. Eles devem ser preenchidos com um conteúdo ou outro” (Svendsen, 2010, p.81).

O autor ainda comenta o paradoxo da busca por tecer uma identidade, ou seja, diferenciar-se frente ao corpo social, a partir da utilização de artigos de moda produzidos em série. Este duplo efeito da moda, ou seja, proporcionar filiação e segregação ao mesmo tempo é ponto pacífico entre todos os autores citados até agora, neste capítulo. Ainda que a homogeneização provocada pela moda massificada não esteja extinta e possa ser facilmente observada em grandes lojas de departamento, a atual ultra segmentação do mercado consumidor favorece o já citado mecanismo de suplementação, o que dá ensejo à criação e à alimentação de uma miríade de nichos, próximos ou distantes em suas preferências.

Muito embora a utilização de peças de roupa para veicular a própria subjetividade possa ser colocada em dúvida, visto que, como objetos da moda na pós-modernidade, tem sua perenidade bastante defasada - o que prejudica a composição de uma narrativa do “eu” contínua e coesa – por outro lado, o próprio sujeito pós-moderno ostenta um caráter líquido e ficcional,

o que o aproxima do sistema-moda. Independentemente de ser encarada como a orquestração de signos que devem ser lidos pelo código de classe, exercício democrático, ou como o impulso natural humano rumo à diferenciação (Quadro 3), a moda se apresenta como um meio de comunicação. Este é um aspecto central para o desenvolvimento de produtos de moda e será discutido no próximo item.

Quadro 3 – Resumo do pensamento de cada autor relativo ao sistema-moda.

Castilho (2009); Squiccarino (1990); Coccia (2010)	Baudrillard (1995)	Lipovetsky (2009)	Bauman (2021); Svendsen (2010)
Moda como linguagem Vestuário e ornamento como resposta a déficit corporal e desejo de diferenciação faculdade humana essencial	Sistema de coerção Roupas como signos/indicadores sociais Posição segundo o código régio e relação com outros signos Não-simbólicas	Fenômeno moderno Ideologia do “novo” Caráter democrático “psicologização” da moda (início com a Alta-costura)	Efemeridade do sistema compatível com a fluidez identitária pós-moderna Busca de si expressa por estilos de vida> escolhas estéticas> moda é o campo ideal porque trata de aparências Substituição x suplementação Precariedade da produção subjetiva apoiada em vestuário> instabilidade psíquica e emocional

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

5.3. Desenvolvimento do produto de moda

Diante do atual cenário de vertiginosa aceleração e diversificação da produção de vestuário, atrelada à ultra segmentação do mercado consumidor, é pertinente questionar-se a que tipo de estratégia mercadológica, no que tange o campo semântico, o uso do bordado artesanal tradicional estaria vinculado. Uma peça de roupa, na condição de produto, tem, como principal objetivo, ser vendida. Autores como Lipovetsky (2009) indicam algumas exceções, como as criações da Alta Costura, que, na contemporaneidade, servem mais como manutenção do prestígio e renome das marcas - que é redirecionado para fins verdadeiramente rentáveis, tais como licenciamentos e artigos de perfumaria - do que propriamente como sua principal fonte de arrecadação. A grande maioria das demais produções, no entanto, são planejadas para serem comercializadas e gerar lucro. Entende-se que o sucesso nesta empreitada irá depender, em larga medida, do design das peças.

Ao abordar o desenvolvimento de produtos industriais em geral, Lobach (2001) afirma que o ser humano é capaz de atender algumas de suas necessidades por meio do uso de objetos.

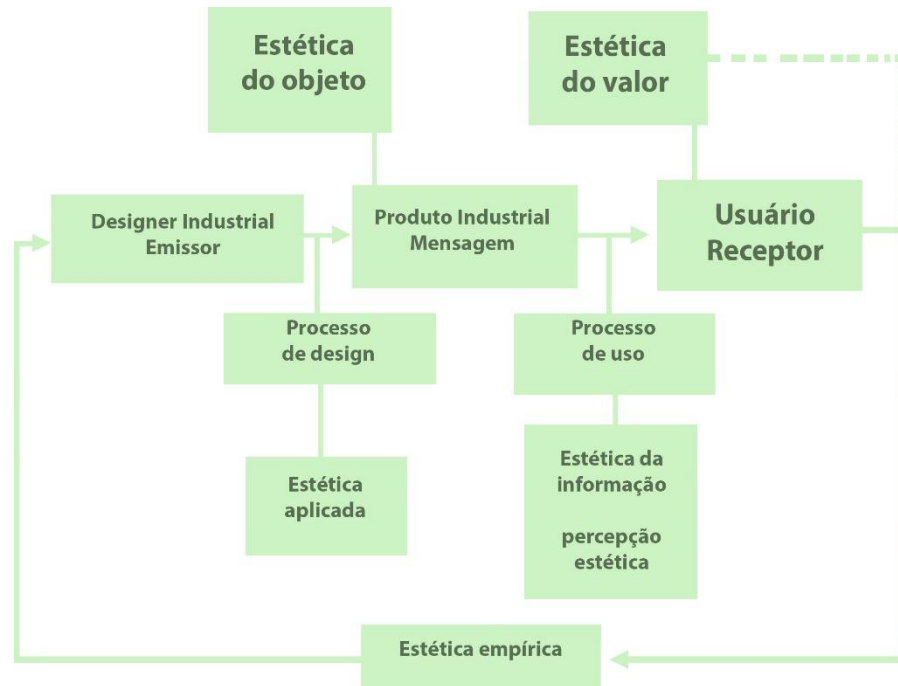
Nestes casos, cada necessidade é satisfeita através da conjunção de características atribuídas ao artefato durante seu projeto.

(...) muitas necessidades do homem são satisfeitas pelo uso de objetos. Isto ocorre por meio das funções dos produtos que, no processo de utilização, se manifestam como valores de uso. A satisfação de certas necessidades presume o desenvolvimento de determinados objetos, quer dizer produtos, no qual o designer industrial toma parte representando os interesses dos usuários (Lobach, 2001, p.31)

Dentre as funções mencionadas pelo autor, constam a função estética e a função simbólica. A primeira é “a relação entre um produto e um usuário no nível dos processos sensoriais. [...] Criar a função estética dos produtos industriais significa configurar os produtos de acordo com as condições perceptivas do homem” (Lobach, 2001, p.60). Já a função simbólica, compreenderia os aspectos psíquicos, espirituais e sociais de uso. Segundo Lobach (2001), é aquela que “deriva dos aspectos estéticos do produto. Esta se manifesta por meio dos elementos estéticos, como forma, cor, tratamento de superfície, etc.” (p. 64). Dessa modo, a determinação da função simbólica de um produto passa, necessariamente, pela apreensão de sua função estética.

De acordo com o autor, a estética no contexto do design contempla três ramos: as aparências aptas a serem apreendidas pelos sentidos (**estética do objeto**); a capacidade física e intelectual do ser humano de perceber os estímulos estéticos (**percepção estética**); a **estética de valor**, que compreende a adequação das informações estéticas à percepção humana, convenções normativas e as influências socioculturais que determinam o que deve ou não ser valorizado por um dado grupo. No processo de design de um produto, ainda devem ser consideradas a estética empírica e a estética aplicada. A primeira diz respeito a uma etapa anterior ao desenvolvimento do produto, ou seja, a pesquisa junto ao público-alvo, que irá sondar quais são os elementos julgados como relevantes e desejáveis pelos potenciais usuários, ou seja, o que constitui sua estética de valor.

A estética aplicada faz parte do processo de design em si. Corresponde à orquestração dos elementos – cada qual detentor de uma informação estética - que, combinados, irão configurar o produto (estética do objeto). Entende-se que a materialidade do produto conforma uma mensagem, eminentemente visual, que, se bem-sucedida, será recebida e compreendida pelo usuário, resultando em identificação e aquisição. A esse circuito emissor (designer) – mensagem (produto) – receptor (usuário) denomina-se comunicação estética (Figura 17).

Figura 17– Comunicação estética

Fonte: Adaptado de Lobach (2001).

A estética de um produto é também o resultado de determinada junção de seus elementos configurativos. A maneira como esta junção é estruturada pode ser entendida como o princípio configurativo que rege a estética do produto e o processo de estruturação se denomina configuração. Os elementos configurativos nada mais são do que os componentes visuais, táteis, sonoros, etc, cuja combinação proporciona a dimensão física do produto. Separados, cada componente detém uma informação particular, portanto, assegurar o sucesso da mensagem-produto significa combinar os elementos de maneira que a síntese das relações entre eles resulte no significado previsto pelo projeto de design. Como observa Lobach (2001):

A configuração de um produto industrial é influenciada pelo tipo de estrutura configurativa, que provoca um efeito emocional no usuário do produto. Este efeito no observador ou usuário do produto provoca uma reação, que pode se exteriorizar em forma de aceitação, rejeição ou neutralidade perante o produto. (Lobach, 2001, p. 159)

O Quadro 4 resume os tipos de elementos configurativos e suas características, segundo Lobach (2001).

Quadro 4 - Elementos configurativos e suas características

TIPOS	CARACTERÍSTICAS
Forma	Pode ser tridimensional ou plana. No primeiro caso, a forma corresponde ao espaço ocupado pelo objeto em três dimensões. As formas planas de um objeto indicam seu contorno ou sua projeção em duas dimensões.

Material	É o(s) substrato(s) do qual são feitos os objetos e podem ser naturais (ex: madeira), artificiais (ex: plástico) ou ambos (ex: tecido 50% algodão e 50% poliéster). A escolha do material está intrinsecamente ligada ao processo de fabricação de um produto e às demandas econômicas do fabricante.
Superfície	– É o tratamento destinado à camada externa dos produtos, sua “pele”, por assim dizer. Podem ser lisas, texturizadas, opacas, transparentes, vazadas, dentre outros. Proporcionam complexidade visual e por consequência tornam o produto mais atraente aos sentidos.
Cor	É um dos principais recursos para evocar determinadas reações emocionais. As cores detêm propriedades inerentes à percepção fisiológica humana, como por exemplo, no que tange os matizes classificados como frios ou quentes. As cores em si não alteram a temperatura de um objeto ou ambiente, mas provocam a sensação de aquecimento ou resfriamento em nível psíquico. Também são associadas a diferentes ocasiões e eventos dependendo do contexto cultural.

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

Na ordenação dos elementos configurativos de um objeto ainda devem ser levados em conta os fatores ordem e complexidade. O que irá determinar se um objeto é de baixa ou alta complexidade ou de muita ou pouca ordem será a distribuição quantitativa dos elementos e o modo como se relacionam com o todo.

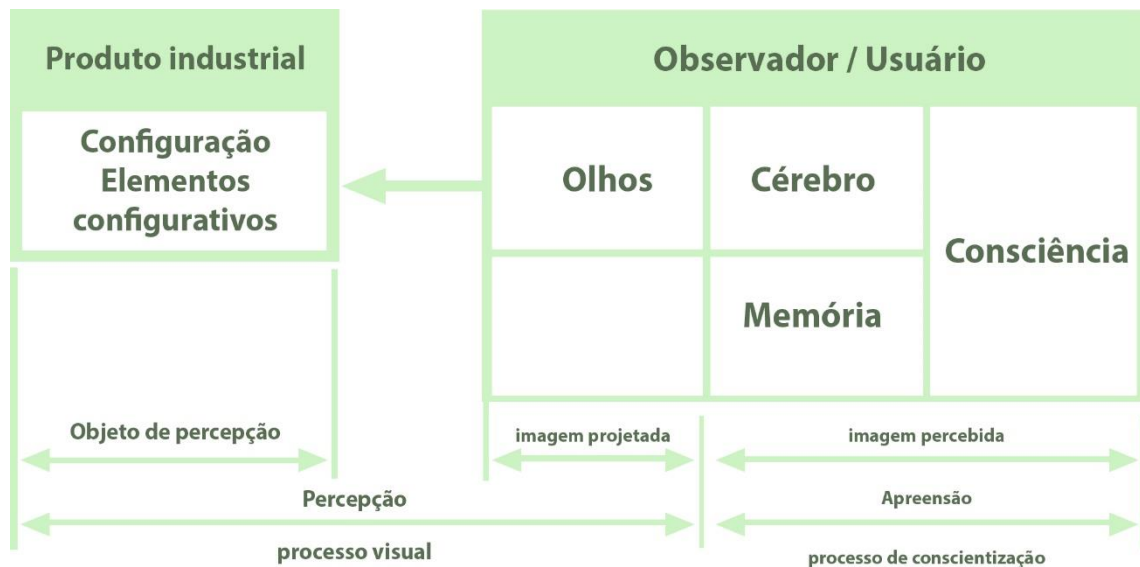
A ordem em um objeto se traduz em um número reduzido de elementos configurativos e poucas características de ordenação. Produtos com ordem elevada são mais facilmente apreendidos pela percepção humana uma vez que oferecem um menor número de informações para serem processadas. No entanto, a simplicidade pode resultar em monotonia e dispersão, ou seja, a ausência de complexidade não é capaz de reter a atenção por muito tempo. Não obstante, um visual sintético pode proporcionar a sensação de segurança, dado que, para a mente, é mais fácil de lidar. A ordem em um processo de configuração pode ser obtida pela imposição de ritmo na disposição dos elementos. Este recurso se justificaria pela afinidade do ritmo aos fenômenos naturais aos quais o ser humano está habituado, como a respiração, os batimentos cardíacos, as marés, as lunações, etc.

Por outro lado, objetos complexos são dotados de muitos elementos configurativos, ordenados em diversos níveis. Ao mesmo tempo em que objetos desta natureza podem ser intrigantes e engajar o usuário por mais tempo no processo de compreendê-los, também podem assoberbar a percepção e provocar sentimentos desagradáveis, como a sensação de frustração por não ser capaz de dominar os recursos do objeto a não ser às custas de muito esforço. Isto pode provocar a rejeição do produto. Em oposição ao ritmo empregado na configuração tendo em vista obter ordem, a complexidade é alcançada por meio do contraste entre tamanhos, texturas, cores, etc.

Quando aborda a percepção estética humana, Lobach (2001) afirma que pode ser encarada a partir de duas vertentes: a fisiológica e a psíquica-emocional. A primeira se refere às características do corpo humano que possibilitam às pessoas registrarem o mundo à sua volta em um nível físico. A este respeito nos limitaremos a citar a afinidade entre tipos “mentais” e objetos de alta ordem e tipos “emocionais” e objetos de alta complexidade. O intelecto seria mais compatível com arranjos que demandassem menos esforço, enquanto o bem-estar emocional se beneficiaria mais de esquemas complexos, não monótonos.

A percepção em nível psíquico-emocional ocorre posteriormente à fisiológica e é quando as informações percebidas pelos sentidos são processadas e compreendidas. A compreensão se concretiza a partir das relações estabelecidas entre o que é percebido e correspondências arquivadas na memória. A partir das experiências passadas do sujeito com informações iguais ou semelhantes, ele será capaz de dotar o objeto em questão de valor. O julgamento então irá se formar como bom ou mau, feio ou bonito, agradável ou desagradável, neutro, etc (Figura 18).

Figura 18– Níveis da percepção estética



Fonte: Adaptado de Lobach (2001).

Apesar de apresentadas separadamente, os lados fisiológico e psíquico-emocional da percepção formam um todo indissociável e ocorrem praticamente em concomitância. Pode-se considerar que o segundo momento da percepção estética, aquele em que o usuário classifica um produto de acordo com sua própria escala de valores, coincide com a função simbólica do produto. No caso de roupas com bordados artesanais tradicionais, a percepção estética do usuário se dá no momento em que ele(a) vê a peça de roupa. A luz que incide sobre o tecido reflete nas retinas do usuário, carregando as informações que são apreendidas pela visão e

transmitidas para o cérebro, onde ocorrerão as conexões com suas memórias e experiências passadas. O usuário, então, produz um juízo de valor a respeito da roupa, que pode ser favorável, desfavorável, ou indiferente.

Ao discutir o valor estético de um objeto, o autor destaca três fatores de influência:

(1) Adequação às capacidades humanas de apreender as informações do ambiente no seu entorno – É alcançada quando os elementos configurativos do objeto estão dispostos de maneira a otimizar a percepção do usuário, ou seja, são congruentes com o aparato fisiológico humano orientado para ver, ouvir, tocar, etc.

(2) Convenções que normatizam quais formas dentro de uma categoria de objetos devem ser consideradas “belas”, “boas”, “adequadas”, etc, e quais não devem – Consistem em regras estéticas aceitas por uma maioria. Este fator é fortemente determinado pela ação do design e a reação do público aos produtos de um modo geral. Quando um produto qualquer alcança popularidade entre os consumidores, suas diretrizes estéticas passam a ser adotadas como norma, pois tendem a garantir sucesso comercial junto ao público.

(3) Influências socioculturais – Atuam sobre o projeto de produto a partir de uma rede complexa de valores culturais que conjugam aspectos como gênero, idade, etnia, território, religiosidade, escolaridade, dentre outros. Neste sentido, os elementos configurativos devem ser pesados com extrema cautela, assim como a relação entre si, uma vez que os valores pessoais de um indivíduo podem assumir posição diametralmente oposta à de outro dependendo de seu contexto sociocultural.

Lobach (2001) apresenta uma perspectiva global para o projeto de design de produto, sem se ater às particularidades de categoria. Montemezzo (2003), por outro lado, irá contextualizar a prática do design às especificidades do mercado de moda. A autora também indica o conjunto formado pelos componentes estéticos de uma peça de vestuário como portadores de carga simbólica e comenta a capacidade da roupa de participar no processo de formação e comunicação identitária dos indivíduos: “Sob este apelo simbólico o consumidor/usuário se envolve intimamente com o produto, percebendo nele o reflexo de sua autoimagem e acreditando que este o ajudará na construção de sua imagem perante os outros” (Montemezzo, 2003, p. 49).

Montemezzo (2003) irá apontar a pesquisa de mercado e suas macrotendências como base para o desenvolvimento do projeto de moda, através da qual as marcas/empresas irão buscar identificar oportunidades, necessidades, lacunas, ausência de concorrência, dentre outros. É neste momento de pesquisa que serão observadas as tendências da Alta Costura, de nichos de influência e de movimentos culturais que estejam “in”. A partir da coleta destas

informações, atividade normalmente atribuída ao departamento de marketing, serão desenvolvidas as coleções. Como observa a autora: “(...) a concepção destes produtos envolve a articulação de fatores sociais, antropológicos, ecológicos, ergonômicos, tecnológicos e econômicos, em coerência às necessidades e desejos de um Mercado Consumidor” (Montemezzo, 2003, p. 52).

A respeito das etapas envolvidas no desenvolvimento do produto de moda, de acordo com a autora, seriam as seguintes: **geração de conceito**, na qual se conjugam as tendências mercadológicas à personalidade da marca, além de ser também o momento em que se define o tamanho da coleção; **triagem**, em que há a definição do tema e ideias e conceitos são refinados; **projeto preliminar**, quando são feitos esboços de modelos, seleção de cores, silhuetas, tecidos, aviamentos, acessórios, etc; **avaliação e melhoramento**, na qual são produzidos desenhos técnicos, modelagens e fichas técnicas; **prototipagem e projeto final**, quando são feitas as peças-piloto, elaboradas estratégias de venda e divulgação.

O projeto de moda deve ainda ser conduzido considerando-se duas questões norteadoras: **adequação e elaboração**. A primeira diz respeito a aspectos práticos, relacionados à comercialização (distribuição, propaganda, etc) e restrições culturais impostas por cada mercado. Já a segunda contempla o “objeto de inspiração”, elemento ou tema que irá funcionar como fio condutor para a criação das peças, bem como o diálogo com os padrões identificados nas tendências e a sintonia com o *zeitgeist*²⁴. A respeito desta última, a autora adverte: “A contemporaneidade da forma [...], a atualidade é essencial em produtos de moda. Mesmo que a referência seja uma época passada que, por algum motivo, está em foco nas mentes contemporâneas, ela deverá ser *decodificada* para os códigos de linguagens atuais” (Montemezzo, 2003, p. 54, grifo do autor).

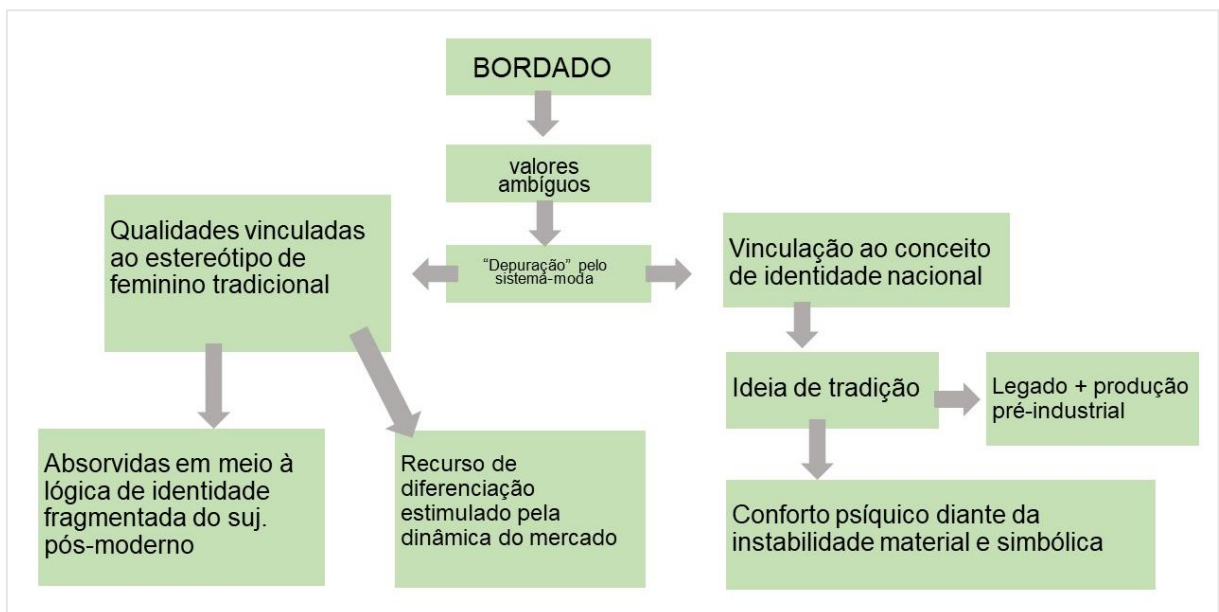
A partir das observações acerca da condução do projeto de design propostas por Lobach (2001) e Montemezzo (2003), pode-se retornar ao questionamento que inicia este item, ou seja, qual a finalidade da aplicação do bordado artesanal tradicional em produtos de vestuário, no que diz respeito à produção de sentido. Como já observado, este sentido advindo do uso sob análise será apreendido principalmente por meio da visão do receptor da “mensagem-roupa” e seu processamento irá depender do repertório cultural e experiências pessoais do sujeito. Como estamos lidando com este fenômeno quando situado no contexto brasileiro, pode-se presumir

²⁴ *Zeitgeist* consiste em um termo alemão cuja tradução literal é “espírito do tempo”. Indica o conjunto de direcionamentos culturais de uma época, traduzidos por meio da arte, política, ideologias predominantes, costumes, dentre outros.

que o sujeito em questão participa da cultura nacional e, ao longo de sua formação, muito provavelmente internalizou valores e conceitos próprios desta cultura.

Foi visto que o bordado artesanal tradicional, no Brasil, é culturalmente matizado por questões de gênero, raça e classe social, que lhe proporcionam valores ambíguos. Como pontuado por Montemezzo (2003), o consumidor busca, através das roupas, ostentar significados que o traduzam em alguma medida, o que pode ser entendido como a satisfação a uma necessidade (Lobach, 2001) – a de comunicar a própria identidade. Logo, seria razoável supor que as configurações estéticas do bordado artesanal tradicional são capazes de atender a esta demanda por identificação, afinal, enquanto recursos utilizados na estruturação de produtos, devem colaborar para o sucesso de venda. Este êxito, obviamente, implica na oferta de significados que os consumidores valorizem e com os quais queiram se identificar. Daí conclui-se que o campo semântico “bruto” do bordado artesanal tradicional passa por um processo de depuração para, uma vez exorcizados os estigmas, ser cooptado pelo sistema-moda (Quadro 5).

Quadro 5 – Depuração dos valores do bordado artesanal pelo sistema-moda



Fonte: Elaborado pela autora (2024).

O principal valor positivo que pode ser associado ao bordado artesanal tradicional, identificado com base na pesquisa bibliográfica, seria justamente seu posicionamento como signo da identidade nacional, que, como visto, reúne uma série de valores conjugados sob a ideia de nação - e que são apropriáveis pelos sujeitos em suas empreitadas particulares de individuação. O bordado artesanal tradicional aportaria às roupas, então, uma fração deste amplo conceito, em especial a noção de tradição. Esta sugere perenidade, continuidade no

tempo apesar das contingências. A permanência implícita neste valor poderia funcionar como um conforto, um porto seguro diante da instabilidade material e psíquica vivida pelo homem pós-moderno – e seria ela o significado manejado pela moda com o objetivo de cativar o consumidor.

A tradição comunicada pelo bordado artesanal tradicional seria, portanto, evocada pela sua condição de artesanato, que, como visto, pressupõe a preservação e perpetuação de processos técnicos manuais que remontam a épocas anteriores e assinalam singularidades do povo e do território brasileiro. Intimamente ligada a ideia de tempo, a tradição se manifesta de duas formas: enquanto legado e como método de produção. A primeira diz respeito ao conhecimento que foi transmitido de geração em geração, atravessando a história de forma linear. Já a segunda coloca em evidência um ritmo de produção que remete ao passado pré-industrial.

Por fim, a respeito de possíveis valores úteis à comercialização de roupas, extraídos do bordado artesanal tradicional enquanto prática historicamente associada à mulher, pode-se citar a noção de feminilidade e características a ela vinculadas (docilidade, delicadeza, ternura, ingenuidade, dentre outros). Ainda que a condição da mulher na sociedade tenha mudado bastante, e que não se identifiquem mais, em igual intensidade, as mesmas repressões de outrora, as qualidades citadas não passaram a ser rejeitadas. Na verdade, foram adequadas à salada mista de fragmentos de identidade citados por Bauman (2021), o que significa que a mulher pode ter uma carreira, ser divorciada ou solteira, não ter filhos - dentre várias outras configurações - e, ao mesmo tempo, ostentar signos tradicionalmente relacionados a um estereótipo feminino que nega tudo isso. Vale acrescentar que a noção do “feminino”, bem como várias outras instâncias socioculturais, é arregimentada em prol da ideologia do indivíduo como ferramenta de diferenciação, e também entra no rol de recursos estéticos para a concepção de produtos, como bem observa Silva (2006):

Diferente do que aconteceu no início dos movimentos feministas quando a luta por direitos igualitários entre os gêneros encaminhou a imagem da mulher em direção à masculinização de sua aparência e vestuário, com o fortalecimento do individualismo a sociedade pós-moderna passou a querer afirmar a feminilidade como símbolo de distinção e valorização (Silva, 2006, p.106).

6 IDENTIFICAÇÃO E ANÁLISE DE OCORRÊNCIAS NACIONAIS

Neste capítulo, serão investigados os trabalhos dos designers de moda brasileiros Zuzu Angel e Ronaldo Fraga no que diz respeito a utilização do bordado artesanal tradicional em suas produções. A escolha por estes dois nomes se deu por tratarem-se de figuras emblemáticas da moda nacional. A respeito desta, Almeida (2017) comenta:

(...) a produção cultural elaborada pelo mundo da moda brasileira é caracterizada pela inserção de temáticas nacionais por meio de referências ao país e às suas identidades. É comum o emprego de expressões como *procurar raízes*, *valorizar nossa cultura popular* e fazer uso do que há de mais *autenticamente brasileiro*. Dessa forma, a moda articula, no campo simbólico dos seus artefatos, traços comuns e reconhecíveis do país, mobilizando esses elementos em suas produções para que se destaquem como portadores de uma identidade nacional (Almeida, 2017, p.139, grifo do autor).

Zuzu Angel e Ronaldo Fraga são posicionados como representativos desta moda “tipicamente brasileira”, o que ocorre por conta de particularidades de suas contribuições profissionais, que, por sua vez, concorrem para a formação e consolidação do conceito. Portanto, o estudo de ambas as trajetórias e suas respectivas interseções com o bordado artesanal tradicional se revela interessante para a presente pesquisa, na medida em que permite verificar, por meio de comparação, até que ponto os significados aferidos no item 5.3. condizem com a realidade.

6.1. Zuzu Angel

Zuleika de Souza Netto nasce em 1921, na cidade de Curvelo, em Minas Gerais. Sua trajetória profissional se inicia no final da década de 1950 e vai até 1976, quando é assassinada por agentes da ditadura brasileira. É reconhecida por seu pioneirismo em levar a moda nacional para o exterior, bem como por ter empregado materiais inabituais em suas criações e também por sua consciência de marca. Apesar das ações inovadoras, é mais comumente lembrada por associar moda e política, principalmente a partir do seu primeiro desfile-protesto, realizado na cidade de Nova Iorque, por meio do qual buscava respostas a respeito de seu filho, Stuart Angel, preso e morto a mando do governo de exceção brasileiro (Simili; Morgado, 2015). De todo modo, ainda que sua luta na condição de mãe, manifesta em seu trabalho, costume aparecer em primeiro plano, Zuzu Angel foi percussora em alegar fazer uma moda “genuinamente brasileira”.

No ano de 1943 casa-se com Norman Angel Jones. O casal passa um breve período em Salvador e depois se muda para o Rio de Janeiro, onde irão morar em um apartamento no bairro de Ipanema. Aí será seu primeiro ateliê, que entra em funcionamento em 1957. Zuzu Angel já tinha noções de costura, como era de praxe para mulheres da época. Inicialmente produz

somente saias, cuja modelagem seguia a tendência do *New Look*²⁵. Com o sucesso de suas criações, passa a fabricar e vender saias e acessórios – a produção destes últimos era terceirizada. Neste período, sua clientela contemplava mulheres da alta-sociedade, com as quais tinha oportunidade de conviver por conta de contatos familiares. Dentre suas clientes constava a primeira-dama Sarah Kubitschek. Além das produções *prêt-à-porter*, trabalhava com encomendas a partir de moldes prontos. Com o tempo e confiança adquiridos, passa a desenvolver trabalhos mais autorais (Silva, 2006).

Em 1960 se separa do marido e no ano seguinte muda-se para uma casa, na qual pode ampliar seu ateliê. Ganha alguma notoriedade ao desfilar no 2º Salão de Moda da Feira Brasileira do Atlântico, que aconteceu no Pavilhão de São Cristóvão, em 1966. Seus modelos apresentavam inspiração internacional, e conjugavam as últimas tendências às abordagens clássicas. Isto lhe rende o destaque enquanto criadora, um lugar então ocupado somente por homens – as mulheres eram vistas simplesmente como técnicas (costureiras). Afirmava que suas roupas eram direcionadas para a “mulher moderna” e nisto revela afinidade aos movimentos feministas da época. Neste período, tem como clientes atrizes famosas de Hollywood, como Kim Novak e Joan Crawford (Silva, 2006).

Sua primeira incursão no exterior acontece em 1968, quando desfila suas produções na feira de San Antonio, no estado do Texas. Nesta mesma viagem aos EUA, inicia seus contatos profissionais tendo em vista fornecer seus modelos no formato *prêt-à-porter* ao mercado americano. Em 1969 passa a compor o Fashion Group de Nova Iorque, fundado por mulheres e que buscava o reconhecimento do trabalho feminino na moda. Como única integrante da América Latina, Zuzu Angel ganha projeção internacional, o que irá facilitar sua entrada no mercado estadunidense.

Em 1968 recebe o diploma do Conselho Nacional de Mulheres, concedido a profissionais mulheres que contribuíssem de maneira efetiva, em suas áreas de atuação, para o desenvolvimento do país. Em 1969 passa a compor o *International Concil of Women*. Ainda assim, Zuzu Angel parecia estar mais engajada no conceito moderno por excelência do que particularmente no movimento feminista, como se pode depreender de uma declaração feita pela própria: “esta ânsia de liberdade não parte somente das mulheres, mas é geral [...] Trata-se do nosso próprio tempo que procura se libertar do convencionalismo e do preconceito” (Angel, 1969, apud Silva, 2006, p.64).

²⁵ Estilo introduzido por Christian Dior no período pós-guerra. Os modelos acinturados e de saias rodadas tinham como proposta resgatar uma feminilidade idealizada do período anterior aos conflitos armados que, dentre outros, tiveram como consequência tornar o guarda-roupa feminino mais sóbrio e “masculino”.

A esta altura, a designer de moda realizava desfiles *prêt-à-porter* mensais em sua casa-ateliê. Em novembro de 1970, lança sua primeira coleção nos EUA, a *International Dateline Collection I*, comercializada pela loja de departamentos Bergdorf Goodman. Segundo Silva (2006): “A escolha desse nome pretendia remeter a uma moda sem fronteira, que poderia ser usada em qualquer parte do mundo” (p. 65). Isto revela uma postura altamente moderna por parte de Zuzu Angel, que coaduna com a ideia de nivelamento rumo à modernidade. Esta coleção se dividia em três temas distintos: baianas; Maria Bonita e Lampião; Rendeiras (Figura 19). O primeiro se apoiava na referência à atriz e cantora Carmen Miranda, figura já bastante conhecida pelos norte-americanos. Maria Bonita e Lampião foram assimilados pelo público estadunidense por meio de comparações com os “fora da lei” Robin Hood e Bonnie and Clyde. Já as rendas foram usadas na moda noiva.

Figura 19 – Roupas nas temáticas “Baianas”, “Maria Bonita e Lampião” e “Rendeiras”



Fonte: Silva, Priscila. A. **A moda de Zuzu Angel e o campo do design**. 2006. 140 f. Dissertação (Mestrado em Design) - PUC, Departamento de Artes e Design, Rio de Janeiro, 2006.

Com o sucesso da primeira coleção, Zuzu Angel lança a *International Dateline Collection II*, que passa a ser vendida para mais de uma loja de departamento nos EUA. Neste período, a “barriga de fora” presente em alguns de seus modelos é apontada como tendência. Faz uso de materiais sintéticos e naturais e suas roupas – que atendem a diferentes demandas

(desde biquínis até vestidos de casamento) - são vendidas a preços variados. Em setembro de 1971 é lançada a *International Dateline Collection III – Holiday and Resort*, inicialmente desfilada na casa do cônsul do Brasil em Nova Iorque, e que ficará exposta posteriormente no Gotham Hotel, localizado na mesma cidade. Este desfile é emblemático porque é nele que se inaugura a fase declaradamente política da moda de Zuzu Angel.

Por conta da ascendência americana de seu filho, Angel acreditava que poderia sensibilizar as autoridades brasileiras por meio de sua vocalização nos EUA. Neste desfile-protesto, ela mesma trajou um vestido preto de rendas, um cinto adornado com crucifixos e uma gargantilha com pingentes de anjo – que sinalizaria seu filho desaparecido/morto. Também, todas as modelos usaram faixas pretas nos braços sinalizando o luto. No entanto, a coleção não era inteiramente formatada como posicionamento político, haviam roupas de férias e para ocasiões de festa. As roupas-protesto finalizavam o desfile e abrangiam “vestidos brancos com modelagem ampla, e bordados com desenhos singelos como os de anjos, crianças, soldados, pássaros, auréolas, pombas e gaiolas” (Silva, 2006, p. 74) (Figura 20). Ainda de acordo com a autora: “Os bordados dos vestidos foram descritos no *press release* como sendo uma espécie de [...] ‘hieróglifos numa frisa egípcia para expressar as angústias e esperanças da humanidade’” (Silva, 2006, p. 75). A coleção foi bem recebida no país de seu lançamento e aos modelos foi atribuído um aspecto doméstico positivo – ressignificado como contraponto às opções industrializadas e massificadas. Isto pode ser explicado pelo fato de que, ainda que estivessem na categoria do pronto para usar, as criações de Zuzu Angel ocupavam um lugar intermediário entre a Alta Costura e a produção em massa.

Figura 20 – Vestidos da “moda política” de Zuzu Angel



Fonte: Andrade, Priscila. **Zuzu Angel: O Poder da Moda Contra a Opressão**. In: II Colóquio Nacional de Moda, 2006, Salvador. II Colóquio Nacional de Moda, 2006.

Zuzu Angel passa a fornecer para lojas no Brasil e em 1972 lança a *International Dateline Collection IV – The helpless angel*, também em Nova Iorque. Mais uma vez, os motivos políticos bordados estiverem presentes. Neste mesmo ano figura no *fashion calendar* ao lado de marcas famosas como Dior, Givenchy e Saint Laurent. Seu sucesso nos EUA, neste período, estava em pleno crescimento, como comenta Silva (2006):

Nos EUA as vendas de Zuzu continuavam a crescer e poderiam ser encontradas na *Bergdorf Goodman*, *Neiman Marcus*, *Lord and Taylor*, *International Sportswear Department* e também em outras grandes lojas do Texas, Flórida, Massachusetts, Illinois, Chicago e Canadá. A designer se mantinha fiel ao uso exclusivo de materiais brasileiros. Todos os tecidos que usava eram fabricados pela Dona Isabel, no Rio de Janeiro e pela Werner, em Petrópolis, além das rendas do artesanato da Bahia e do Ceará. Um artigo publicado em um boletim do *Fashion Group*, descreveu Zuzu Angel como a melhor “*Embaixada da Amizade*” que o Brasil poderia ter, pois não só interpretava os temas étnicos e folclóricos como também estava tornando conhecidos os tecidos e o artesanato brasileiros em todo o mundo (Silva, 2006, p. 81).

Em 1973 inaugura sua loja no Leblon e neste mesmo ano lança a *International Dateline Collection V*, desta vez, primeiro no Brasil. Reitera que sua moda é para a “nova mulher”, o que é evidenciado por características formais de suas criações que, por exemplo, desobrigariam o uso de sutiã. Sobre a aparência de suas produções, também se destaca o uso recorrente de estampas em motivos inspirados na flora e fauna tropicais.

Ao passo que estava em ritmo com seu tempo no que diz respeito ao reposicionamento da mulher na sociedade, Zuzu Angel revelou-se vanguardista no uso do termo “designer” dirigido à atividade de criar moda, até então entendida como atribuição da modista e/ou do estilista. Também estava familiarizada e trabalhava intensamente ações de marketing, direcionadas tanto para a divulgação de seu trabalho quanto para a manutenção de sua marca. Um exemplo é o uso intensivo da figura do anjo – seu símbolo – em estampas e produtos.

Em 1976, apesar de toda sua notoriedade e a repercussão de seu trabalho dentro e fora do país, Zuzu Angel foi vítima da ação homicida do Estado, que na época alegou tratar-se de um acidente. Por conta de sua trajetória “heroica” e trágica, com o decorrer dos anos, é alçada a mito, e, por conta disto, partes de sua vida e de seu trabalho passam a receber mais peso do que outras (Silva, 2006). Para o presente estudo, as criações mais citadas de Zuzu Angel – as roupas-protesto - são relevantes por apresentarem o uso do bordado artesanal tradicional em suas configurações. No entanto, também serão comentados outros recursos técnicos e estéticos utilizados pela designer de moda, uma vez que reforçam a “brasilidade” do conjunto de sua obra e colaboram para a compreensão da atmosfera semântica compartilhada pelo bordado artesanal tradicional.

Ainda segundo Silva (2006), a produção de Zuzu Angel refletiu preocupações de seu tempo, como naturalmente ocorre na moda e na atividade do design em geral. No caso de seu contexto, havia, a nível nacional, a colocação da identidade do país como uma prioridade. Esta é uma questão que será inicialmente abordada pelo campo artístico – a exemplo da semana de 1922 – e que irá se espalhar para outros setores - como o da música, por meio do movimento Tropicália – até atingir a moda, manifesta no trabalho de Zuzu Angel. A contraparte governamental desta tendência é observada na busca pela valorização do produto nacional. Neste sentido, Zuzu Angel age de duas formas: pela apropriação de ícones culturais do Brasil, bem como pela inserção de materiais nacionais em suas criações. A respeito desta estratégia utilizada pela designer, Silva (2006) comenta:

(...) seu pensamento projetual foi, justamente, o de repetir a ideologia nacionalista e aplicar à sua coleção uma concepção mítica de identidade. Assim, apropriou-se de temas regionais e locais, previamente consagrados e que faziam parte do imaginário coletivo. Na forma os modelos [...] eram feitos tradicionais confeccionados com matéria-prima brasileira ou decorados com elementos tipicamente folclóricos (Silva, 2006, p. 104).

Dentre alguns exemplos destes elementos folclóricos podemos citar as figuras das baianas, de Maria Bonita e Lampião, bem como as referências à condição natural do país como território tropical por meio das estampas de flores, vegetação, pássaros, borboletas, frutos, dentre outros. Identifica-se uma exploração da ideia do exótico, mesmo que bastante estilizado,

enquanto atributo desejado pelo mercado externo. Já a respeito do emprego de materiais nacionais em suas peças, aparece de dois modos: no uso exclusivo de tecidos fabricados no Brasil; na aplicação de pedras semipreciosas, conchas, contas, bambu, rendas e bordados artesanais. Este segundo modo, de acordo com Silva (2006), configura uma verdadeira novidade, dado que tais matérias-primas não eram, até então, nem remotamente cogitadas como elementos que poderiam contribuir para um *look* sofisticado.

Além das pedrinhas de rio, a designer usou entremeios e barras de renda de bilro, rendas renascença, contas de madeira e bambus, materiais até então inexplorados pela moda brasileira, ou, pelo menos, pela moda de alta qualidade ou custo elevado. Na época as rendas usadas no Brasil eram as francesas ou belgas como *gripir* e *mariscot*. As rendas brasileiras eram vendidas em feiras, eram muito baratas e seu uso era basicamente destinado ao acabamento de roupas íntimas femininas. Tanto as rendas brasileiras de algodão, como as pedras semi-preciosas eram consideradas deselegantes, populares, indignas para a aplicação na alta-costura ou mesmo no *prêt-à-porter*. A aplicação ou adaptação de peças prontas como toalhas e caminhos de mesa de renda que Zuzu usava para criar vestidos representavam uma grande novidade, na medida em que apresentavam uma proposta de uso não previamente planejada pelas artesãs (Silva, 2006, p. 100).

A autora aventa a possibilidade de que a utilização destes materiais teve seu sucesso favorecido pelo movimento hippie²⁶ de então, que influenciou o vestuário da época e no qual que se reconhece a valorização do artesanal. Vale citar que Zuzu Angel também fez uso da técnica do *patchwork* para criar modelos com retalhos de rendas, tecidos estampados, camurças e peças de crochê (Figura 21). Especificamente sobre as rendas e bordados utilizados – advindos principalmente do Nordeste e de Minas Gerais - além de endossarem a noção de brasilidade devido a sua qualidade de artesanato nativo, contribuía para a construção de uma imagem feminina, ainda que moderna, congruente com a lógica de diferenciação.

Esta nos parece ser uma possível razão para Zuzu Angel ter explorado o repertório que naquele contexto estava historicamente associado ao vestuário feminino. Suas criações utilizavam principalmente saias e vestidos e os detalhes ficavam por conta da aplicação de babados, bordados e variações em decotes e mangas (Silva, 2006, p. 106).

Portanto, a obra de Zuzu Angel, anterior ao primeiro desfile-protesto, já havia delimitado um escopo semântico a partir do qual suas peças eram compreendidas, a saber, “autenticamente” brasileiras e femininas de um ponto de vista moderno. O bordado artesanal tradicional presente em suas criações era um dos elementos que colaboravam para este duplo reconhecimento por causa de seus significados intrínsecos, ou seja, o de artesanato nacional e

²⁶ O movimento hippie surge como uma manifestação de contracultura dos anos 1960. Abrange uma série de comportamentos alternativos à tradição e que irão criticar as estruturas sociais hegemônicas. Propõe um novo estilo capaz de abarcar todos os aspectos da vida, inclusive o vestuário.

índice do universo feminino. A estes significados será somado o de denúncia a partir da *International Dateline Collection III*.

Figura 21 – Vestido de *patchwork* de rendas



Fonte: Silva, Priscila. A. **A moda de Zuzu Angel e o campo do design**. 2006. 140 f. Dissertação (Mestrado em Design) - PUC, Departamento de Artes e Design, Rio de Janeiro, 2006.

Como vemos na Figura 22, os bordados das roupas-protesto são coloridos e estão em fundo branco. São representações de signos da infância, normalmente associados ao gênero masculino, como pipas, soldadinhos, tanques e canhões. Como estratégia para ludibriar a censura da ditadura brasileira, o caráter ingênuo dos motivos é reforçado pela presença de bordados que não parecem remeter diretamente ao drama de Zuzu Angel, ainda que alguns sejam mais óbvios, como o anjo (que representaria Stuart Angel) e o sol atrás das grades (indicando o encarceramento de presos políticos). Apesar da temática discrepante em relação ao seu trabalho pregresso, verifica-se coesão com o tratamento formal concedido às suas criações anteriores: modelagens amplas em conformidade com a tendência hippie; uso de cores saturadas, “alegres”, para os bordados; utilização de técnicas artesanais.

Figura 22 – Bordados das roupas-protesto



Fonte: Andrade, Priscila. **Zuzu Angel: O Poder da Moda Contra a Opressão**. In: II Colóquio Nacional de Moda, 2006, Salvador. II Colóquio Nacional de Moda, 2006.

Vê-se que os bordados em questão traduzem sentimentos abstratos, tais como dor, angústia e luto. Cristalizam a busca compulsória de uma mãe por seu filho arrebatado pela violência de um governo autoritário. Poderíamos questionar até que ponto estes valores são interessantes para fins de venda. Esta pesquisadora não encontrou informações sobre o desempenho comercial das roupas-protesto, ou mesmo se estiveram disponíveis para aquisição pelo público. No entanto, como estratégia para dar visibilidade a sua causa, pode-se dizer que Zuzu Angel foi bem-sucedida, dado que, até os dias atuais, estas são suas criações mais referenciadas e citadas.

Nestas peças em específico, portanto, os significados de identidade nacional e feminilidade são esfumados em prol da vocalização de uma denúncia, de caráter bastante particular, dado que parte da experiência pessoal da designer, ainda que refletisse a situação de vários outros brasileiros do período. No entanto, de acordo com a interpretação pessoal desta pesquisadora, as noções de identidade nacional e feminilidade transmitidos pelos bordados são apenas parcialmente eclipsadas. Isto ocorre porque a aparência dos motivos, da maneira como foi configurada, apesar de simbolizar o sofrimento de Zuzu Angel, continua comunicando as qualidades “primárias” do bordado, engendradas pela tradição e pela cultura. Seu significado enquanto denúncia somente será exposto mediante contextualização, ou seja, para um sujeito que ignora quem foi Zuzu Angel, e que desconhece seu trabalho, a visão de uma de suas roupas-protesto dificilmente irá evocar os horrores da ditadura militar, ao passo que as ideias de delicadeza, de feminino e de artesanal muito provavelmente serão apreendidas. De todo modo, a partir deste exemplo, é interessante observar como o bordado artesanal tradicional, enquanto recurso plástico, é capaz de veicular sentidos bem distantes daqueles de “origem”, em um processo de acumulação que não descarta, mas sim, modula os significados tradicionais.

6.2. Ronaldo Fraga

Ronaldo Fraga é um dos designers brasileiros mais renomados da atualidade, tendo alcançado projeção internacional e participado dos maiores eventos de moda do país (Valente, 2017). Sua produção é constantemente descrita como um “puro-suco” de brasilidade devido a inserção, em suas coleções, de elementos oriundos da cultura popular nacional, traduzidos por uma visão contemporânea. É reconhecido pelo caráter de espetáculo de seus desfiles, em que cenografia, performance e roupas compartilham o protagonismo. Por manter-se afastado das macro-tendências da moda, conquistou para suas peças o título de atemporais. Esta compreensão de seu trabalho é reforçada tanto pelas temáticas abordadas, quanto pelas silhuetas dos modelos

e uso de processos manuais/tradicionais. Dentre estes últimos, figura o bordado artesanal tradicional.

Ronaldo Fraga nasceu na cidade de Belo Horizonte, no ano de 1966. De família humilde, em 1983, participa do curso gratuito de figurinista do Senac, em que teve a oportunidade de aprender desenho de moda para profissionais a serem empregados por lojas de tecido. Passa a trabalhar nesta função e em 1984 muda-se para o Espírito Santo, onde monta um escritório com o objetivo de prestar serviços para confecções. Também neste período começa a lecionar desenho de moda. Em 1987 retorna a Belo Horizonte, onde trabalha para várias marcas, desenhando trajes de todo tipo: desde roupas infantis até vestidos de noiva (Queiroz; Botelho, 2007).

Em 1989 passa a cursar Estilismo e Modelagem do Vestuário na Universidade Federal de Minas Gerais. Nesta época, cria sua marca de roupas Cenário, de caráter bastante autoral, dado que realizava todas as etapas de produção: desenho, modelagem, costura e intervenções artesanais. Em 1992 encerra a Cenário e participa do 1º concurso de estilismo promovido pela Smirnoff, a nível nacional, no qual fica entre os quinze finalistas. Depois participa do concurso de estilismo promovido pela Santista Têxtil, do qual é vencedor. O prêmio lhe proporciona uma pós-graduação na *Parsons School*, na cidade de Nova Iorque. Em 1994 vai para Londres e frequenta a *Central Saint Martins College of Art and Design* (Queiroz; Botelho, 2007).

Ronaldo Fraga retorna ao Brasil em 1996 e desfila no evento de moda Phytoervas Fashion em suas duas edições anuais. Suas criações provocam repercussão na mídia especializada e alavancam seu nome. Em 1997 ainda participa de mais uma edição do mesmo evento, arrebatando o prêmio de estilista-revelação pelas coleções do ano anterior. Então inicia sua participação na Casa de Criadores, outro evento de moda. Em 2001 ocorre sua estreia no São Paulo Fashion Week, evento do qual passará a participar de maneira quase ininterrupta por vários anos (Queiroz; Botelho, 2007).

De acordo com Carol Garcia, no livro *Ronaldo Fraga* (2007), entende-se que as criações do designer são exitosas porque capazes de comunicar afetos, que, por sua vez, retém o público. Estes afetos teriam suas raízes no universo doméstico, prosaico, e numa variedade de experiências quotidianas que ocorrem ou ocorreram no Brasil. Através de uma leitura pessoal, ele seria capaz de sinalizar o geral por meio do particular e vice-versa, sem os artifícios do folclore.

Como a carga afetiva potencializa vínculos, cabe aqui ressaltar que os desvios de imperfeição capazes de emocionar consumidores de todas as estirpes estão em âmbito quase sempre doméstico e invariavelmente escapam às fronteiras artísticas. Remetendo aos anos de infância e ao ambiente caseiro, Ronaldo faz surgir da própria

reiteração o efeito de não-repetição [...] sem jamais resvalar nas caricaturas de trajes típicos e de outras heranças folclóricas (Queiroz; Botelho, 2007, p.83).

Esta ideia segundo a qual o consumidor se sentiria mais fortemente atraído pelas roupas por conta do reconhecimento de questões que dizem respeito à sua própria história de vida nos remete ao conceito de nação e à adesão praticamente compulsória do sujeito-cidadão aos seus significados. O caráter doméstico representado pela configuração do vestuário em questão corresponde a um perfil de domesticidade atrelado a realidade brasileira, o que asseguraria a identificação por parte do consumidor. A proeza de Fraga, a princípio, parece residir em explorar os sentidos de nação menos pasteurizados e, portanto, supostamente mais autênticos.

No entanto, a mesma autora, ao comentar a respeito dos processos utilizados por Fraga na confecção de suas peças, afirma que “Seja com técnica de tingimento indígena, por meio da *moulage* europeia ou mesmo resgatando o algodão outrora usado nas vestes de escravos, o país é recriado em mestiçagem infindável” (Queiroz; Botelho, 2007, p.72). Pode-se dizer que este comentário alude à noção conciliadora do Brasil enquanto país mestiço apontada por Ortiz (1994). Assim sendo, vê-se que tal conceito, cuja discussão é iniciada na virada do século XIX para o século XX, segue vigoroso e com acepção positiva. A celebração da mestiçagem como traço elementar da nação, portanto, seria um dos argumentos basilares para a relevância do trabalho de Ronaldo Fraga.

Como observado, Fraga trouxe para a passarela configurações estéticas que fazem menção a modelos de comportamento e relações sociais pouco apreciados pelo *mainstream*, mas que comporiam uma memória coletiva e popular, singular do Brasil. Justamente por se apoiar no argumento da memória, em vários casos estes modelos e relações pertencem ao passado, mais ou menos recente. De acordo com Carol Garcia: “Ávido por manter discussões bisbilhoteiras com tempos e espaços aparentemente a léguas de distância das vitrines, Ronaldo dissolve as fronteiras entre preciosidades e quinquilharias” (Queiroz; Botelho, 2007, p. 70). Ainda que o agenciamento de elementos do passado, aqui, seja colocado como algo próximo de uma ação de vanguarda, deve-se pontuar que não é um recurso inédito no sistema-moda, e cuja operação já estava em curso desde a década de 1970 (Svendsen, 2010). O que poderia ser considerada uma inovação, é a escolha por temas habitualmente à margem do discurso da Alta Costura e da moda em geral. Traduzidos em roupas, aportariam um “peso” às peças que, em um jogo de compensações, reavivariam facetas menos visibilizadas da cultura nacional.

Como se fossem clássicos, as criações de Ronaldo Fraga ganham vida própria e a torcida pede bis anos a fio. [...] Nenhum dos itens desse verdadeiro banquete iconográfico é considerado segundo a data de nascimento, mas sim conforme as suas propriedades poéticas. As referências, alinhavadas em experiências comunitárias,

dissolvem-se em cumplicidades capazes de deslocar as coleções para o terreno do mítico, tornando-as imunes ao passar do tempo (Queiroz; Botelho, 2007, p. 76).

Rosa (2012) vai entender que esta propriedade mítica da moda produzida por Fraga reproduz um mecanismo característico da prática do design. Segundo o autor, o produto de design é uma síntese entre sua aparência e método de produção. Logo, os objetos, a partir do momento em que os processos produtivos se industrializam, equacionados pela lógica moderna de progresso, passam a espelhar a demanda pelo “novo”. Como já comentado, esta mudança ideológica provoca a instabilidade das estruturas sociais, que serão experimentadas pelo sujeito, inclusive por meio de seu contato com produtos. De acordo com Rosa (2012), a ruptura dos antigos parâmetros é por demais tensa para ser vivenciada de forma crua. Por este motivo, se identifica a recorrência de um movimento de retorno ao passado, que opera amortecendo o avanço da modernidade na psiquê dos indivíduos.

No que tange o desenvolvimento de produtos, este fenômeno é manifesto quando “(...) toda a nostalgia se torna mercadoria para suportar, na complexidade do presente, as incertezas daquilo que está por vir” (Rosa, 2012, p.42). Em outras palavras, diante da aceleração da produção aos moldes capitalistas e consequente impermanência das formas e sentidos a elas vinculados, surge à rebote a ânsia por algum ponto de apoio mais firme - que poderá ser representado por um produto hábil em comunicar, por meio de sua aparência, valores de um passado coeso. Esta capacidade, no entanto, não abstrai o produto em questão do macrossistema, como bem aponta Rosa (2012):

(...) a aceleração do giro de produção faz com que busquemos sentidos mais duradouros frente à lógica de mudança que movimenta a moda. [...] O meio para a significação dessa verdade eterna é a representação de uma imagem estável. Esta imagem conduz a uma fuga superficial da sociedade fundamentada na efemeridade, já que apresenta uma nostalgia de valores passadistas. A produção e o comércio destas imagens compreendem uma indústria que organiza a produção de artefatos e reproduz a efemeridade que a movimenta. Ela cria sentidos temporais que compensam a aceleração do giro de capital através da representação de valores mais duradouros (Rosa, 2012, p.38).

A habilidade de provocar o efeito ilusório de compensação a partir de citações do passado seria, portanto, uma qualidade estratégica para o produto de moda na atualidade, e estaria presente na produção de Ronaldo Fraga: “(...) o criador constrói o simulacro da durabilidade, conferindo aos *looks* a ficção de não perecimento” (Queiroz; Botelho, 2007, p.82). Aqui, o descolamento da realidade proporcionado pela estratégia em discussão é evidenciado pelas palavras “simulacro” e “ficção”, que revelam a condição de faz-de-conta da perenidade evocada pelos modelos.

Em todo caso, o sucesso do trabalho de Ronaldo Fraga criou condições para que adotasse estratégias de mercado típicas da Alta Costura: “A legitimidade conquistada facilita a introdução das criações de Ronaldo em outros segmentos do mercado [...] permitindo um planejamento de expansão das coleções como marca de um modo de vida diferente” (Queiroz; Botelho, 2007, p. 82). Ora, a busca por um modo de vida – ou estilo – parece ser uma tarefa incontornável do sujeito contemporâneo (Lipovetsky; Serroy, 2015; Svendsen, 2010). Dado que figura uma incumbência urgente na dança da pós-modernidade, é melhor que se escolha bem. Fraga, de acordo com Carol Garcia (Queiroz; Botelho, 2007), sairia na frente dentre aqueles que ofertam o tão necessário estilo ao proporcionar uma abordagem mais cerebral da coisa:

O luxo e o conforto de Ronaldo não destacam a superioridade estética ou financeira, mas a intelectual, associada à própria capacidade do usuário de reconhecer certos valores, sendo capaz de subvertê-los pelo prazer da diferença inerente a uma estetização particularizada (Queiroz; Botelho, 2007, p.80).

O reconhecimento por pares e pelo público propiciaria, então, a ampliação da marca para além do vestuário, e, em alguma medida, poderia apaziguar a necessidade da manutenção econômica de seu negócio baseada exclusivamente em roupas. Ainda assim, por mais experimentais e questionadoras que sejam suas coleções, seus modelos mantêm o caráter de produtos. Por esta razão, a faculdade de simbolizar o passado, creditada às suas produções, vai depender da orquestração de elementos estéticos capazes de aportar sentidos dessa natureza às peças. Esta operação, em nível do projeto de design de moda, consiste nas funções estética e simbólica citadas por Lobach (2001).

Apesar de acenar para o passado, entende-se que Fraga não produziria cópias, mas sim, reinterpretações: “(...) noções como conforto, luxo, elegância e tradição são repensadas à exaustão. Com a significação original destruída, fragmentos integram-se à identidade da marca, para construí-la” (Queiroz; Botelho, 2007, p. 76-77). Ou seja, em um epítome do movimento pós-moderno, a lógica de projeto sinalizada recupera “cacos” de memória e os reorganiza e um mosaico inédito. Estes “cacos”, como visto, são recolhidos do território do coletivo e do popular. No processo de Fraga, sua invisibilidade pelas lentes da moda é substituída pelo protagonismo ao lado de signos mais convencionais do luxo e do valoroso: “Em seus *looks*, o esquisito e o brega podem ser investidos de preciosidade tanto quanto o raro e o dispendioso, desde que amansados por doses de delicadeza, injetadas na criação por meio de procedimentos manuais” (Queiroz; Botelho, 2007, p. 77). Esta “atualização” do que se entende por precioso passa pelo reposicionamento de signos da tradição, o que não impediria que os mesmos

trouxessem “(...) consigo a força feminina que transforma a ingenuidade barroca em passarela de delicadezas” (Queiroz; Botelho, 2007, p. 73).

As últimas duas citações dão a entender que o uso de elementos nativos do popular são transfigurados ao serem trazidos para o contexto da moda, e técnicas manuais agem positivamente ao acomodarem o que por hábito causaria rejeição e estranhamento, além de proporcionarem valores tais quais delicadeza e feminilidade. Não à toa, o bordado artesanal tradicional figura entre as técnicas manuais utilizadas por Fraga, dado que está intimamente relacionado ao delicado e ao feminino. Percebe-se que, ao contrário de tema central de suas coleções, seria mais acertado dizer que o bordado é um dentre os vários elementos de seu amplo arcabouço de processos tradicionais - dos quais se vale para criar seus modelos. Aparece ao lado de rendas, tricôs, crochês e adereços singelos, que Fraga utiliza para falar de temas os mais diversos.

Portanto, verifica-se que a recorrência do bordado artesanal tradicional nas coleções de Ronaldo Fraga é irregular, podendo estar presente de forma pontual, em detalhes de algumas peças, ou de forma mais evidente, como no caso das coleções *Cordeiro de Deus* (2002), *O rio são* (verão 2008), *O Turista Aprendiz* (2010), *Mudas* (2018) e *Guerra e Paz* (2019). A produção dos bordados em alguns momentos é realizada em parceria a grupos de artesãs, como no caso das coleções *O rio são*, em que houve a colaboração das bordadeiras do Grupo Matizes Dumont (Figura 23), da cidade de Pirapora (MG) e *O Turista Aprendiz*, baseada no trabalho de bordadeiras e rendeiras da cidade de Passira (PE) (Figura 24). Outras vezes é realizado por meio de ações sociais conduzidas por Fraga, como ocorre nas coleções *Cordeiro de Deus*, na qual as roupas exibem bordados de detentos, feitos durante um oficina realizada na penitenciária José Maria Alckmin (MG) e *Mudas*, em que os motivos foram bordados por mulheres artesãs da cidade de Mariana (MG) (Figura 25) para esta coleção que se propunha a resgatar afetos de uma cidade vítima de um dos maiores desastres ambientais do país.

Figura 23 – Vestido bordado pelo grupo Matizes Dumont



Fonte: <https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/verao-2009-rtw/ronaldo-fraga/ronaldo-fraga-17/>

Figura 24 – Modelos executados em colaboração com bordadeiras da cidade de Passira (PE)



Fonte: <https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/verao-2011-rtw/ronaldo-fraga/ronaldo-fraga-18/>

Figura 25 – Vestidos bordados da coleção *Mudas*



Fonte: <https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/n45/ronaldo-fraga/ronaldo-fraga-30/>

Quanto à configuração, os bordados nas roupas de Fraga irão se apresentar mais ou menos literais, de acordo com a coleção. Em *O Turista Aprendiz*, por exemplo, vemos bordados que sugerem um função mais decorativa, na acepção mesma de tornar as roupas belas *stricto sensu* - efeito obtido por meio dos padrões geométricos e florais em tons pastéis, associados a modelagens pueris. Sobre esta coleção Mariotti (2010) escreve:

Depois de um inverno carregado e teatral, Ronaldo Fraga pega mais leve em seu verão. Troca o espetáculo pelo foco no produto, adapta o passado ao presente, e transforma o tradicional em contemporâneo – assim como fez o “Turista Aprendiz” de Mario de Andrade, inspiração desta coleção. Mais acessível, assimilável, “vestível”. Ronaldo suaviza sua cartela de cores – indo dos brancos e tons pastel, ao rosé e marinho -, e dá leveza a suas sobreposições. Tecidos com base de algodão e seda agora vem rendados, bordados, costurados numa imensa variedade de formas e motivos – fruto da parceria com bordadeiras da cidade de Passira, no Agreste Pernambucano. Clash não de estampas, mas de culturas. Formas sempre afastadas do corpo vez ou outra marcam a cintura, remetendo àquela feminilidade tão em voga nesta temporada. Babados e jacquards surgem com o mesmo propósito, numa sofisticação low profile, sempre buscando uma certa semelhança com os trabalhos artesanais que enriquecem de cultura brasileira a coleção de Ronaldo (Mariotti, 2010).

Segundo o autor, o “tradicional”, encarnado nos processos manuais das bordadeiras de Passira, mesmo que adaptado às demandas contemporâneas, traduziria uma maior ênfase nas peças em si, do que no conceito por trás da coleção, o que as tornaria mais palatáveis ao grande público e, portanto, mais comerciais. Entendemos que isto ocorre porque, em *O Turista Aprendiz*, o uso do artesanal intenciona os significados “básicos” do bordado – o ornamental e o feminino - presentes na cultura nacional e constituintes do senso comum. Logo, seriam mais facilmente compreendidos. Por outro lado, a expressão “sofisticação *low profile*” para indicar o resultado estético das criações de Ronaldo Fraga a partir de sua aproximação do artesanal, ainda que num sentido elogioso, não deixa esquecer a costumeira posição do artesanato na hierarquia de valores culturais. Por último, para completar o pacote semântico habitualmente atribuído aos processos manuais tradicionais (o bordado incluso), o autor afirma que seriam os elementos que conferem “cultura brasileira” à produção de Fraga.

Por outro lado, em *Guerra e Paz*, os bordados ostentam uma função de denúncia compartilhada pelos demais elementos da coleção (Figura 26). A respeito desta, Estevão (2019) comenta:

O protesto também apareceu nos bordados e nas estampas das roupas: índios crucificados como Jesus Cristo, brinquedos destruídos e o rosto da ativista Marielle Franco desenhado em fios soltos. Para dar um contraste entre intensidade e sensibilidade às peças, o estilista empregou cores vibrantes e detalhes artesanais delicados (Estevão, 2019).

Figura 26 – Adereço de cabeça em forma de capacete de guerra com arma de fogo acoplada da coleção *Guerra e Paz*



Fonte: <https://www.metropoles.com/colunas/ilca-maria-estevao/ronaldo-fraga-se-inspira-em-portinari-e-faz-desfile-contra-o-odio>

Neste comentário encontramos novamente a alegação de que o trabalho de Fraga ameniza o espinhoso e o difícil de suas temáticas por meio da delicadeza proporcionada pela introdução do artesanal. Nesta coleção, o campo semântico do bordado extrapola suas

conotações habituais e passa a simbolizar questões estranhas ao seu emprego tradicional. Isto fica evidente em um dos modelos – uma chemise branca com bordados em vermelho simulando feridas de tiros (Figura 27). Podemos supor que a aparente contradição entre os significados normalmente associados ao bordado e aqueles objetivados pelo designer proporciona um nível de complexidade simbólica que dá “peso” às roupas. Esta complexidade, que é sentida como um estranhamento - como se o bordado estivesse falando outra língua que não a sua – nos parece constituir outro uso estratégico da técnica quando aplicada a projetos de design de moda, porque tornaria as roupas mais instigantes. Nota-se, ainda, que tal uso depende e dialoga com a capacidade “inata” do bordado de significar tradição, feminilidade e doçura, dado que nasce da oposição entre estas qualidades e as temáticas “forasteiras” que esteja veiculando. Não se observa, portanto, a perda dos significados “originais”, mas um processo de estratificação simbólica das peças, em que novas camadas são adicionadas.

Figura 27 – Chemise com bordados retratando feridas de tiros



Fonte: <https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/n47/ronaldo-fraga/1726439/>

6.3. Discussão

Neste item, temos por objetivo discutir, com base nos exemplos investigados, em que medida os processos de significação identificados como principais agentes do campo semântico

do bordado artesanal tradicional – sua associação ao gênero feminino, a condição de artesanato e posicionamento como signo da identidade nacional - estão manifestos nas produções dos designers de moda brasileiros Zuzu Angel e Ronaldo Fraga.

Conforme Silva (2006), Zuzu Angel teria o conjunto de sua obra reconhecida como “genuinamente brasileira”, feminina e política. A autora extrai tais atributos da forma como o imaginário coletivo moldou a figura de Angel, tendo como base depoimentos da própria, bem como de pessoas próximas e reportagens da época. Ou seja, as três qualidades que sobressaem dizem respeito à trajetória de Zuzu Angel como um todo, não estando necessariamente presentes ou em evidência em todos os momentos de sua carreira. Ainda assim, não se pode deixar de notar que ao menos as duas primeiras coincidem com os significados do bordado artesanal tradicional. Em suas produções, o bordado é somado a outros recursos manuais e artesanais e contribui para o efeito de feminilidade e brasilidade de suas roupas. No que tange esta noção de brasilidade, Silva (2006) entende que é resultante, dentre outros, da utilização de materiais e processos de ocorrência nacional - e a prática do bordado enquanto técnica e recurso estético seria um exemplo. Vale salientar que a autora aponta este “resgate” de formas tradicionais operado por Zuzu Angel como uma verdadeira inovação no campo da moda, dado que até então haviam sido solenemente preteridas por diretrizes estrangeiras.

Vemos, portanto, que os processos de significação do bordado artesanal tradicional aferidos durante a pesquisa bibliográfica agem sobre a semântica das roupas de Zuzu Angel, concorrendo para o significado geral de sua produção. Já em sua “moda política”, os bordados alcançam maior protagonismo, tanto pela configuração estética das peças (motivos em cores saturadas sobre fundo branco) quanto por sua função de denúncia. Nestas peças, poderíamos dizer que os bordados adquirem uma carga simbólica que ultrapassa a função de adorno, havendo um acúmulo de significados: graciosidade, mas também pesar e inconformidade. Reitera-se que os sentidos habituais não são eliminados e seria mesmo equivocados dizer que funcionam em um plano subjacente, dado que foi justamente o aspecto pueril, “inocente” dos bordados que permitiu passarem pela censura brasileira. De todo modo, enquanto símbolos, os motivos das roupas políticas de Zuzu Angel articulam ideias e emoções bem distantes daquelas tradicionais, objetivadas pelo trabalho doméstico feminino, ou seja, repouso, harmonia e alienação. Isto reforça a definição do bordado enquanto linguagem visual (Pereira, 2023) e meio de expressão gráfico, capaz de veicular temáticas alheias àquelas determinadas pela cultura. O que parece ocorrer, no entanto, é que o bordado que pretende refletir questões outras que não aquelas impostas pela tradição sempre estará “contaminado” pelos valores mais conservadores.

Segundo Rosa (2012), no que diz respeito a Ronaldo Fraga, o modo operativo de criação do designer estaria caracterizado pela menção a formas do passado, que por sua vez seriam capazes de proporcionar uma comovente sensação de pertencimento, dado que tais formas coincidiriam com as raízes de um Brasil verdadeiro, “cru”. Esta seria também uma maneira de se posicionar e diferenciar no contexto do mercado de moda (Carvalho; Losso, 2007), e dialoga com o conceito de elaboração (Montemezzo, 2003): ainda que as referências sejam, em muitas ocasiões, habitantes do remoto e do fugidio, Fraga as manipula para que caibam no vocabulário do contemporâneo.

Rosa (2012), a partir do pensamento de Pierre Nora, propõe uma relação entre o funcionamento do campo semântico das roupas de Fraga e os lugares de memória - conceito que nos recoloca diante das rupturas decorrentes da modernidade e produz um comentário sobre a distância “Entre uma memória integrada, ditatorial e inconsciente de si mesma, organizadora e toda-poderosa, espontaneamente atualizadora, uma memória sem passado que reconduz eternamente à herança [...] e a nossa, que só é história, vestígio e trilha” (Nora, 2012, p. 08). Em outras palavras, as narrativas unificadoras que outrora guiavam as sociedades, introjetadas nos hábitos e mentes, compunham esta memória coletiva – uma instância social viva na medida em que experienciada pelos indivíduos em suas práticas culturais. Por depender desta existência unificada, a memória, enquanto tal, teria desvanecido no período moderno. O autor ainda aponta que a memória deixa de existir a partir do momento em que é sistematizada (Nora, 2012):

Se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares [...] Cada gesto, até o mais quotidiano, seria vivido como uma repetição religiosa daquilo que sempre se fez, numa identificação carnal de ato e de sentido. Desde que haja rastro, distância, mediação, não estamos mais dentro da verdadeira memória, mas dentro da história (Nora, 2012, p.9-8)

Os lugares de memória seriam, portanto, índices do que já não existe. Dentro do contexto da produção de moda, e tendo em vista toda a problemática envolvendo o sujeito pós-moderno - órfão de caminhos irrevogáveis, responsável pela própria sorte - Rosa (2012) observa que ao incorporar elementos tais como modelagens retrô e adereços provenientes de processos artesanais, Fraga proporciona um afago em meio à tempestade (ainda que segundo as regras do capital). Este “afago” seria justamente a qualidade enquanto lugar de memória de suas roupas, capaz de estabilizar psiquicamente o consumidor por meio da ficção de lastro. O desempenho deste mecanismo é congruente com a valorização dos aspectos materiais dos lugares de memória. Segundo Nora (2012), por vezes, tais aspectos adquirem muito mais relevância do que quando integrados a um organismo social ativo, dado que, uma vez extinguida a vitalidade que animava as relações em que estavam imbricados, o que resta são os testemunhos físicos -

que, apesar dos pesares, seria “(...) onde palpita ainda algo de uma vida simbólica” (Nora, 2012, p.14).

Podemos especular como o bordado artesanal tradicional pode ser entendido a partir desta interpretação do trabalho de Fraga. Enquanto configuração estética que remete a uma atividade artesanal que é, na atualidade, praticada, e que inclusive proporciona a renda de inúmeras artesãs²⁷, não poderíamos afirmar que o bordado incorpora por completo a qualidade de lugar de memória no que tange a referência a um passado extinto. Mesmo que os processos técnicos passem por adaptações, a prática está viva, uma vez que faz parte do cotidiano dessas pessoas. Poderíamos, no entanto, sob uma perspectiva mais sutil, encarar o bordado artesanal tradicional nas roupas de Fraga como indícios de um passado inteiramente artesanal, por assim dizer. Como pistas de uma época pré-industrial e suas implicações. Talvez uma vaga sensação de tempos mais simples e, quem sabe, mais satisfatórios. O que especifica as criações de Fraga, então, seria sua capacidade de fixar estas impressões escorregadias em territórios brasileiros pouco explorados, enxertando-as com o valor simbólico que irá garantir para seu trabalho o selo de *made in brazil* da melhor qualidade.

Quando se olha para o bordado enquanto feminino e delicado, no entanto, a função de lugar de memória se torna bastante acertada. Definitivamente não se espera mais das mulheres (ao menos como ocupação prioritária), que permaneçam em casa, embelezando-a *manualmente*, para demonstrar bonança econômica e apaziguar as amarguras dos outros membros da família. Ou seja, esta é, de fato, uma estrutura de relações que pereceu. Obviamente isto não quer dizer que não possa ser verificada aqui e ali, mas deixou de funcionar como diretriz homogeneizante. O bordado, enquanto signo de um feminino patriarcal, através de sua materialidade - o que aqui significa primordialmente sua aparência - é capaz de evocar essa rede de relações. Assim, em meio a uma aura nostálgica, os modelos bordados provocam efeitos de ingenuidade, recato, singeleza, doçura, etc – justamente as qualidades associadas ao ideal feminino de então, tanto no que diz respeito às mulheres propriamente ditas (aspecto físico) quanto às suas ações (cuidado, nutrição, encanto). A este respeito ainda é interessante notar como algo não muito bem posicionado na escala de valores culturais em determinada época – bordado enquanto *trabalho feminino* – pode ser dignificado em uma era feita a nossa, carente de tradição, como bem observa Nora (2012): “A perda de um princípio explicativo único precipitou-nos num universo fragmentado, ao mesmo tempo em que promoveu todo objeto, seja o mais humilde, o mais improvável, o mais inacessível, à dignidade do mistério histórico” (p. 19).

²⁷ O gênero feminino da palavra “artesão” é aqui empregado, porque, como já observado, a maioria esmagadora de pessoas envolvidas na atividade são mulheres (Borges, 2011).

Ao se comparar o uso do bordado artesanal tradicional entre as criações de Zuzu Angel e Ronaldo Fraga, notam-se algumas diferenças, bem como proximidades. No que diz respeito à acepção feminina do bordado e seus desdobramentos, percebe-se que ambos designers obtém efeitos semelhantes, ou seja, a manutenção de um estereótipo do feminino cuja beleza passa pelo decorativo. Entretanto, enquanto Zuzu Angel promovia tal estética reivindicando a equivalência na escala dos valores sociais entre signos femininos e signos masculinos - em conformidade com os movimentos emancipatórios da época – Ronaldo Fraga transforma o bordado em metonímia de eras passadas, fatia de tradição servida ao insaciável sujeito pós-moderno (Quadro 6).

Quadro 6 – Manifestação do processo de significação atrelado ao gênero feminino no trabalho de cada designer.

	Zuzu Angel	Ronaldo Fraga
Manutenção do estereótipo do feminino tradicional	SIM -> se manifesta através da busca pela igualdade entre os signos de cada gênero e a valorização dos índices do que convencionalmente se entende por feminino	SIM -> referência a um passado nostálgico

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

Em relação ao seu caráter artesanal e consequente inclusão entre os signos da identidade nacional, o bordado artesanal tradicional funciona de maneira bastante próxima nos trabalhos dos dois designers. Entende-se que Zuzu Angel empregou ícones folclóricos da cultura nacional para a criação de suas peças e isto contribuiu para que angariasse o título de “genuinamente brasileira” (Silva, 2012). Por outro lado, embora possamos dizer que Ronaldo Fraga ostenta alcunha equivalente, a crítica a seu respeito (Queiroz; Botelho, 2007) defende que ele é capaz de retratar o Brasil profundo por meio de suas roupas sem apelar para imagens “batidas” e generalizantes. Deve-se lembrar, no entanto, que embora nos dias atuais tal estratégia possa ser lida como pouco meritória, à época de Zuzu Angel consistia em um ato de vanguarda no campo da moda. No caso específico da utilização do bordado artesanal tradicional, esse ineditismo se repetia, uma vez que, até então, não era considerado como elemento próprio para a confecção de roupas finas. Neste ponto, Fraga e Angel parecem se encontrar, dado que ambos elevam elementos da “baixa” cultura - à qual o artesanato em geral está historicamente associado – inserindo-os em produtos de moda. A partir disso, identifica-se o que poderia ser entendido como um espaço de manobra existente no design de moda que possibilita a negociação entre signos e seus significados no interior do código régio (Baudrillard, 1995). Ao executarem esta operação tendo como material de trabalho signos da *nação*, Zuzu Angel e Ronaldo Fraga põem

em ação, no terreno da moda, uma valorização simbólica do Brasil (Quadro 7). Podemos inferir que é daí que emerge o reconhecimento dos designers enquanto ícones da moda brasileira.

Quadro 7 – Valorização simbólica do Brasil por meio da moda



Fonte: Elaborado pela autora (2024).

Assim sendo, pudemos constatar que os processos de significação associados ao bordado artesanal tradicional identificados ao longo da pesquisa atuam nas produções de Zuzu Angel e Ronaldo Fraga, ainda que de formas não exatamente coincidentes. De todo modo, julgou-se relevante acrescentar um terceiro processo de significação, detectado no trabalho de ambos designers, e que diz respeito ao bordado como linguagem plástica e expressão gráfica (Quadro 8). Este aspecto já foi mencionado em detalhe quando abordamos as roupas políticas de Zuzu Angel e também foi reconhecido no trabalho de Ronaldo Fraga – a exemplo de seu modelo em que vemos bordados que simulam feridas de tiros (Figura 27). Esta chemise faz parte de uma coleção que ecoa o movimento de Zuzu Angel em direção a uma moda que “se posiciona” politicamente. *Guerra e Paz* (2019) pretendeu discutir a onda de retrocesso e intolerância vivida pelo país naquele momento. Retratar feridas das quais verte sangue definitivamente não consta no glossário do bordado tradicional.

Quadro 8 – Verificação da presença dos processos de significação

		Zuzu Angel	Ronaldo Fraga
PROCESSOS DE SIGNIFICAÇÃO	Identidade nacional/artesanato	SIM -> noção de brasilidade apoiada em representações icônicas; materiais nacionais; processos artesanais-> vanguarda	SIM -> representações da cultura popular; Brasil “profundo” -> capital simbólico/lugar de memória
	Feminino	SIM -> indicada por recursos estéticos que denotam o feminino tradicional	SIM -> representações do feminino tradicional enquanto lugares de memória
	Expressão subjetiva	SIM -> Moda política; bordados simbólicos-> amálgama de significados	SIM -> veiculação de significados que extrapolam o repertório tradicional da técnica (Ex: coleção Guerra e Paz – 2019)

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

Portanto, entendemos que por ser uma técnica que manipula elementos característico das artes plásticas - como linha, cor, contraste, textura, etc – é capaz de expressar conceitos complexos e abstratos, em equivalência a outras modalidades artísticas, tais como ilustração ou pintura. É interessante que, apesar do fato parecer descortinar uma nova era de possibilidades para o bordado, em verdade é mais uma retomada de seus potenciais pré-renascentistas. Afinal, o bordado era uma mídia de extrema importância na Idade Média, tanto para fins religiosos, quanto políticos. Obviamente, o emprego do bordado nos exemplos desta pesquisa não reproduz rigorosamente o que se passava no período medieval porque os contextos sociais são bem diversos. É mais como se a técnica, como uma instância que vive por meio da prática, e em meio à atual conjuntura da sociedade, fosse assomada por uma lembrança do que já foi. Verifica-se, no entanto, que esta “memória” do bordado, por mais nítida que se torne no presente, estará mesclada aos significados culturais mais acessíveis: o feminino tradicional e o artesanal.

Dessa forma, o terceiro processo de significação do bordado artesanal tradicional tem um caráter mais subjetivo, e irá depender de uma formulação particular daquele que concebe seu projeto e campo semântico. Ou seja, os significados se tornam mais arbitrários e os bordados, símbolos mais complexos (Quadro 9). No que tange à produção de roupas, o uso do bordado sob essas condições muito provavelmente irá demandar uma vocalização mais enérgica a respeito do conceito que está por trás – através de recursos como o *press release*, por exemplo - dado que oriundo de uma singularidade e não mais de um valor compartilhado. Claro que existirão gradações (os tiros representados na chemise de Fraga não são tão enigmáticos assim). De todo modo, os sentidos que se podem obter a partir desse processo de significação são

inúmeros, e indicam uma perspectiva valiosa do uso do bordado artesanal tradicional para o desenvolvimento de projetos de design de moda.

Quadro 9 – Terceiro processo de significação.



Fonte: Elaborado pela autora (2024).

7 CONCLUSÃO

O presente estudo teve como objetivo identificar quais são os significados do bordado artesanal tradicional quando incorporado a peças de roupa no contexto do design de moda brasileiro. Como visto, o bordado é uma técnica antiga, de origem temporal e territorial imprecisa, mas que é apontado como anterior a Era Cristã. Na condição de técnica, ao longo do tempo, serviu a distintos propósitos sociais, tais como a ornamentação de roupas e objetos em tecido, a sinalização de *status* e poder, assim como foi o meio plástico para o registro de eventos históricos, alegorias religiosas e emblemas marciais. Com a evolução do conceito de Belas Artes e o sistema hierárquico a ele vinculado, o bordado passa a ser entendido como uma atividade artesanal, o que deixa de significar pura e simplesmente que sua execução é feita manualmente e o submete a um conjunto específico de juízos. Paralelo ao seu entendimento como artesanato, o bordado sofre uma gradual fusão ao conceito de gênero feminino, que atinge seu ápice no século XIX.

Estes dois processos histórico-sociais pelos quais o bordado passa irão moldar seu campo semântico no Ocidente. Enquanto colônia portuguesa, o Brasil irá herdar esses juízos, transplantados pelos colonizadores. O despreço pelo artesanal diante das Belas Artes, importado da Europa, é então acentuado pelo emprego do trabalho escravo, destinado às atividades artesanais, o que dá origem a uma acepção pejorativa do artesanato. Para agravar a situação, ao fim do regime escravista, os indivíduos orientados para a formação como artesãos o eram por sua condição de indigência. Assim, cultiva-se no país uma noção bastante diversa da sustentada em outras nações, ou seja, aquela segundo a qual o artesanato é encarado como herança e história de um povo.

Nesse cenário, o bordado acompanha a classificação estabelecida pelas Belas Artes e repete a associação ao gênero feminino iniciada na Europa. No Brasil, o bordado e o feminino são de tal maneira sobrepostos, que sua legitimidade é institucionalizada com a inserção do ensino da técnica no currículo escolar exclusivo para meninas até a década de 1970. Apesar de dissolvida a “conexão” oficial entre a prática e as mulheres, observa-se que, por ter perdurado durante décadas, a vinculação semântica permanece no senso-comum. Isto significa que as informações estéticas do bordado, ou seja, sua aparência, ainda na atualidade, indicam um universo feminino estereotipado de acordo com premissas patriarcais.

No entanto, com a necessidade de sedimentar uma narrativa coesa para o Brasil enquanto estado-nação, ao longo do século XX, manifestações artesanais serão alçadas a signos da identidade nacional. Entende-se que isto ocorre porque um dos recursos para soldar a ideia

de país atribuída a uma entidade político-territorial é justamente a promoção dos conceitos de tradição, lastro, continuidade no tempo e, portanto, legitimidade. Estes conceitos se tornam apreensíveis por meio de representações – os signos da nação. O bordado, em sua condição de artesanato, está imbuído desta noção de perenidade por se tratar de uma técnica manual que remonta à antiguidade. As particularidades que assume em solo brasileiro, talhadas pelas condições sociais e históricas da formação do país, contribuem para que funcione como mais uma das várias “feições” de um Brasil plural e mestiço.

Nesse contexto, identifica-se uma gradativa aproximação entre o design e o artesanato. Se as condições de implementação da disciplina no país, de início, não favoreceram tal intercâmbio, a partir da década 1980, principalmente, nota-se um crescente esforço governamental no sentido de promover as atividades artesanais, bem como a atuação de designers neste processo. Como importante fonte de renda para inúmeros brasileiros no segmento do turismo (embora não somente), o produto artesanal passa a ser encarado como portador de valores afetivos, ademais dos práticos, e faria o papel de contrapor o produto industrial massificado e carente de raízes culturais. Esta, por sua vez, é uma alegação que condiz com as necessidades engendradas pela forma como as sociedades pós-modernas passam a se estruturar.

A pós-modernidade seria, então, o período histórico no qual o sujeito - no que tange a construção de sua identidade – encontra-se privado do “abrigo” anteriormente proporcionado por instituições tradicionais. As fraturas institucionais se refletem nos indivíduos, cujas subjetividades tornam-se menos estáveis e mais abertas à metamorfose, abastecidas pela ideologia do “novo” em detrimento da tradição. A ideia de uma identidade sólida e coesa se desmancha e dá lugar a busca incessante pela realização de si, que é traduzida, dentre outras formas, pela orquestração estética do sujeito. Aqui, a moda, enquanto sistema, irá se encaixar perfeitamente, dado que não apenas opera de acordo com, mas depende da lógica moderna do novo. Como paradigma de aparências, a moda, portanto, funciona como paradigma de identidades no ritmo pós-moderno.

No decorrer da pesquisa, foi colocado em questão como o bordado artesanal tradicional seria cooptado pelo sistema-moda desde a perspectiva do projeto de design de moda, no contexto brasileiro. A partir da exposição de conceitos específicos do campo no que diz respeito ao desenvolvimento projetual, foi explicitado que todo e qualquer elemento incluído no projeto contribui com características semânticas e estéticas que irão afetar o resultado final, e que irão dialogar com o repertório particular do futuro potencial consumidor. Como visto, o bordado,

no Brasil, denotaria significados relacionados aos universos artesanal e feminino tradicional, logo, ao ser aplicado em roupas, estes sentidos estariam presentes nas peças.

Isso posto, entende-se que tais significados são valorizados pelo público ao qual as roupas se destinam e contribuem para seu potencial de venda. O que a princípio poderia ser visto como um paradoxo (afinal, quando a tradição deve sucumbir à novidade, como poderia haver espaço para o bordado artesanal tradicional?), em realidade age conforme as regras do jogo. Em outras palavras, em vista da instabilidade identitária pós-moderna, o sujeito passaria a se valer de subterfúgios (adquiríveis na condição de mercadorias) capazes de simular a finada unidade subjetiva. Dentre eles, constariam as criações de moda que de alguma forma citam as instituições e seu poder unificador, a despeito de sua erosão ou mesmo completa ruína.

Como forma de verificar a presença dos significados do bordado artesanal tradicional apontados, em artigos de vestuário, foram investigadas as produções dos designers de moda brasileiros Zuzu Angel e Ronaldo Fraga, tanto por serem ícones da moda nacional, quanto por terem sido capazes de conquistar, para suas produções, o título de genuinamente brasileiras. Pode-se dizer que ambos fatores estão implicados, dado que os designers alcançaram o reconhecimento muito por promoverem representações de brasilidade – ainda que cada um ao seu modo. Entende-se que assim o fizeram desde uma postura vanguardista, transpondo limitações semânticas impostas pelo *status quo* da moda de suas épocas, e valorizando o conceito de Brasil-país ao incorporar, em suas criações, configurações estéticas a ele associadas.

Apesar de nenhum dos dois designer posicionar o bordado artesanal tradicional como o único e grande protagonista de suas criações, pode-se dizer que na produção de ambos aparece em vários modelos e em uma quantidade significativa de coleções. Verificou-se que os significados levantados durante a pesquisa são indicados como presentes, tanto no trabalho de Zuzu Angel, quanto no de Ronaldo Fraga. Ainda assim, aparecem de formas distintas. Enquanto Angel utilizou representações de brasilidade coadunando com o discurso oficial de Brasil – ao menos até seu primeiro desfile político – Fraga teria resgatado manifestações entendidas como marginais. É preciso lembrar, no entanto, que os designers estão separados no tempo pelo espaço de décadas e que suas produções estão condicionadas aos acontecimentos de suas respectivas épocas. De todo modo, a ideia de identidade nacional, bem como de feminilidade, são encontradas em seus modelos e para tanto contribui o emprego do bordado.

Para além da capacidade de significar o feminino e a ideia de Brasil, no entanto, foi visto que o bordado artesanal tradicional pode funcionar como meio de expressão plástico para conteúdos mais subjetivos, como fica evidente nos vestidos bordados do desfile-protesto de

Zuzu Angel ou em alguns dos modelos da coleção *Guerra e Paz* de Ronaldo Fraga. Não obstante, concluiu-se que este tipo de utilização irá resultar em um amálgama dos significados tradicionais e aqueles de teor mais individual. Assim sendo, no caso do desenvolvimento de projetos de design de moda em que a técnica seja empregada de maneira menos ortodoxa, deve-se prever o acúmulo de sentidos.

Portanto, a presente pesquisa buscou elucidar os processos por meio dos quais o bordado artesanal tradicional é compreendido no Brasil, bem como de que maneira este entendimento é traduzido para o contexto da moda, particularmente no que diz respeito à concepção de produtos de vestuário. Os resultados alcançados devem contribuir para o desenvolvimento de projetos de design de moda que intendam contemplar a técnica estudada, dado que atalham os significados mais prováveis de serem obtidos a partir do emprego do bordado em questão em peças de roupa. Como possíveis desdobramentos do estudo, aponta-se para o mapeamento sistemático dos diferentes tipos de bordado manual feitos no país, tanto no que diz respeito à parte técnica, quanto à parte histórica. Tal mapeamento seria uma rica fonte de recursos a serem utilizados na criação de produtos de moda.

REFERÊNCIAS

- Almeida, A. J. M. A relação entre design de moda e comunidades artesanais no Brasil: o projeto Moda e Artesanato do museu A Casa. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 10, n. 22, p. 128–142, 2017. DOI: 10.26563/dobras.v10i22.639. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/639>. Acesso em: 18 dez. 2024
- Andrade, P. **Zuzu Angel: O Poder da Moda Contra a Opressão**. In: II Colóquio Nacional de Moda, 2006, Salvador. II Colóquio Nacional de Moda, 2006.
- Anastassakis, Z. **Triunfos e Impasses: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil**. 2011. 361 f. (Doutorado em Antropologia Social) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- Author, E. **String, felt and thread: the hierarchy of art and craft in American art**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Baudrillard, J. **Para uma crítica da economia política do signo**. Lisboa: Edições 70, 1995.
- Bauman, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- Bo Bardi, L. **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.
- Borges, A. **Design + Artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- Braga, J. Histórias: casa Lesage O luxo da grafia de agulhas. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 4, n. 8, p. 57–59, 2010. DOI: 10.26563/dobras.v4i8.231. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/231>. Acesso em: 18 jun. 2024.
- Carvalho, V. **Gênero e artefato**. São Paulo: Edusp, 2021.
- Carvalho, L.E.F.; Losso, L. **Histórias de um Brasil bem brasileiro: moda e identidade no cotidiano poético de Ronaldo Fraga..** In: 3 Colóquio de Moda - Belo Horizonte: Faculdade CIMO, 2007, Belo Horizonte. Anais do 3 Colóquio de Moda. Belo Horizonte: Faculdade CIMO, 2007.
- Castilho, K. **Moda e Linguagem**. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2009.
- Coccia, E. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- Cunha, L. **O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- Barroso, E. **Íntegra da entrevista concedida ao Jornal eletrônico A CASA sobre Design x Artesanato**. Blog Eduardo Barroso, 30 de jul. 2010. Disponível em: <

<https://eduardobarroso.blogspot.com/2010/07/integra-da-entrevista-concedida-ao.html>>. Acesso em: 15 de dez. de 2024.

Estevão, M. **Ronaldo Fraga se inspira em Portinari e faz desfile contra o ódio**. Metrôpoles. Colunas. 27 abr. 2019. Disponível em: <https://www.metropoles.com/colunas/ilca-maria-estevao/ronaldo-fraga-se-inspira-em-portinari-e-faz-desfile-contra-o-odio>. Acesso em 14 dez. 2024.

Gil, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2008.

Hall, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

Kristeller, P. **Renaissance Thought and the Arts**. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

Laver, J. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Lipovetsky, G. **O império do efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Lipovetsky, G.; Serroy, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Lobach, B. **Design Industrial** – Base para as configurações dos produtos industriais. São Paulo: Blucher, 2001. Paulo

Mariotti, A. Sem título. FFW. Arquivos Ronaldo Fraga. 14 jun. 2010. Disponível em: <https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/verao-2011-rtw/ronaldo-fraga/ronaldo-fraga-18/?i=10>. Acesso em: 14 dez. 2024.

Mascêne, D; Tedeschi, M. **Atuação do Sistema SEBRAE no Artesanato**. Brasília: SEBRAE, 2010.

Montemezzo, M. **Diretrizes metodológicas para o projeto de produtos de moda no âmbito acadêmico**. 2003, 97 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, São Paulo, Bauru, 2003.

Moraes, D. **Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem**. São Paulo: Blucher, 2005.

Moutinho, M. R.; Valença, M. T. **A Moda no século XX**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2000.

Nora, P. Entre Memória e História: A problemática dos lugares. Tradução: Aun Khoury, T. Y. Projeto História: **Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História**, 10. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em 18 dez. 2024.

Ortiz, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Parker, R. **The subversive stitch: embroidery and the making of the feminine**. Nova Iorque: I. B. Tauris, 2010.

Pereira, M. C. G. **Bordado: sua história e seus silêncios**. Belo Horizonte: Miguilim, 2023.

Pereira, C. N.; Trinchão, G. M. C. (2021). O bordado com ferramenta educacional no Brasil entre os séculos XIX e XX. **Revista História Da Educação**, 25, e101244. Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/101244>. Acesso em: 18 jun. 2024

Pollock, G.; Parker, R. **Old Mistresses: Woman, Art and Ideology**. Nova Iorque: I. B. Tauris, 2013.

Ribeiro, B. et al. **O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1983.

Rosa Junior, J. **Design e Memória: a economia simbólica da produção de Ronaldo Fraga**. 2012. 200 f. Dissertação (Mestrado) - PUC, Departamento de Artes e Design, Rio de Janeiro, 2012.

Saraiva, G. R. C. **Design no contexto do território: orientações para o artesanato com sementes da Amazônia Maranhense**. 2022. 193 f. Tese (Doutorado)– Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2022.

Sennett, R. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

Shiner, L. **The Invention of Art: A Cultural History**. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

Silva, P. A. **A moda de Zuzu Angel e o campo do design**. 2006. 140 f. Dissertação (Mestrado em Design) - PUC, Departamento de Artes e Design, Rio de Janeiro, 2006.

Simili, Ivana; Morgado, Débora. **Tecidos, linhas e agulhas: uma narrativa para Zuzu Angel**. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 7, n.15, p. 177 - 201. maio/ago. 2015.

Squicciarino, N. **El vestido habla: consideraciones psicológicas sobre la indumentaria**. Madri: Ediciones Cátedra, 1990.

Sudjic, D. **A linguagem das coisas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

Suono, C. **Construção de um modelo para design de bordados**. 2024.332 f. Tese (Doutorado)–Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, São Paulo, Bauru, 2024.

Svendsen, L. **Moda: uma filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

Queiroz, J.; Botelho, R. (org). **Ronaldo Fraga**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Valente, A. **A moda brasileira pode muito mais: sociedade e sustentabilidade cultural em Ronaldo Fraga**. 2017. 181 f. Dissertação (mestrado profissional) - Universidade Federal de Lavras, 2017.

Valladares, C. **Artesanato brasileiro**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), 1980.