UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TÊXTIL E MODA

VANESSA PEIXOTO CAVALCANTE

# Artesanato têxtil e design: um estudo sobre alterações na forma do objeto artesanal têxtil brasileiro

São Paulo
2017

VANESSA PEIXOTO CAVALCANTE

# Artesanato têxtil e design: um estudo sobre alterações na forma do objeto artesanal têxtil brasileiro

Versão original

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda.

Área de concentração:
Projeto de Têxtil e Moda

Orientador:
Prof. Dr. Antonio Takao Kanamaru

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO
(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

Cavalcante, Vanessa Peixoto
Artesanato têxtil e design : um estudo sobre alterações na forma do objeto artesanal têxtil brasileiro / Vanessa Peixoto Cavalcante ; orientador, Antonio Takao Kanamaru. – São Paulo, 2017
141 f.: il

Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo
Versão original

1. Artesanato - Brasil. 2. Design. 3. Desenvolvimento de produtos I. Kanamaru, Antonio Takao, orient. II. Título.

CDD 22.ed. – 745.0981

Nome: CAVALCANTE, Vanessa Peixoto

Título: Artesanato têxtil e design: um estudo sobre alterações na forma do objeto artesanal têxtil brasileiro

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda.

Área de concentração:
Projeto de Têxtil e Moda

Aprovado em:_____/_____/_____

**Banca Examinadora**

Prof. Dr. _____

Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr. _____

Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr. _____

Instituição:_____

Julgamento:_____ Assinatura:_____

A elas, Cida, Luzia e Olga
e a outras mulheres
que criam (com) tecidos.

**Agradecimentos**

À Universidade de São Paulo e ao Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda, pela oportunidade de realização do curso de mestrado.

Ao orientador e Prof. Dr. Antonio Takao Kanamaru, pela confiança e por contribuir com o aprendizado relativo a esta caminhada.

À Prof.ª Dr.ª Maria Cecilia Loschiavo, pelos questionamentos em sala de aula sobre o papel do design em sociedade, e à Prof.ª Dr.ª Clice Mazzilli, por tecerem observações valiosas à pesquisa no exame de qualificação.

Em especial, à família Alvarenga – Ana, Sílvio, Celina e Celestina –, à Mercedes Montero (*in memoriam*) e à Áurea pela atenção ao me receberem em Pirenópolis (GO) e contarem suas histórias.

À Ana Fabíola, pelas trocas ao longo do mestrado.

Aos amigos e colegas de trabalho em Brasília (DF), pelo apoio.

À Gabriela, por tudo que compartilhou comigo em São Paulo (SP) e àqueles que me acolheram em suas casas: Ana, Flaira, Mariana, Juliana, Paulo e Zezé.

Ao Olavo, pela companhia e pela alegria.

Às amigas Luísa, Thaís e Bruna pela presença e pela contribuição em diferentes momentos deste percurso.

Aos meus amigos, por nos transformarmos juntos.

E à minha família, pela presença e pelo incentivo.

“A rêde era uma herança que o tempo capitalizava em simpatia.”

Luís da Câmara Cascudo (1959, p. 25)

**RESUMO**

CAVALCANTE, Vanessa Peixoto. **Artesanato têxtil e design**: um estudo sobre alterações na forma do objeto artesanal têxtil brasileiro. 2017. 141 f. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Versão original.

Esta pesquisa teve como objetivo a análise de alterações na forma de objetos resultantes da produção artesanal têxtil no Brasil, a partir da década de 1970, em correlação a mudanças nos respectivos contextos socioculturais, como as que se referem ao campo do design. Os procedimentos metodológicos foram baseados em abordagem qualitativa com viés histórico, realizada por meio de coleta bibliográfica, iconográfica e de campo. Abordou-se o artesanato têxtil como bem cultural representativo da produção de artefatos na sociedade brasileira. A partir de meados do século XX, contextos socioculturais e objetos resultantes desse ofício passaram por transformações condizentes com os interesses de consumidores de centros urbanos relativos ao artesanato. Nesse cenário, instituições e profissionais apresentaram projetos cujas abordagens transitam entre a manutenção de aspectos que caracterizam a tradição artesanal e a mudança dos objetos artesanais, para maior aceitação mercadológica. Por fim, debateu-se a necessidade de designers que atuam no setor avaliarem esses objetos, não apenas por sua destinação comercial, mas também como manifestação da cultura, do meio e das relações estabelecidas por artesãs e artesãos com seu ofício.

Palavras-chave: Artesanato. Forma (estética). Bens culturais. Design.

**ABSTRACT**

CAVALCANTE, Vanessa Peixoto. **Textile handicraft and design**: a study about changes in the form of the Brazilian textile handcrafted object. 2017. 141 f. Dissertation (Master in Textile and Fashion) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2017. Original version.

The purpose of this study was to analyse the changes in the form of objects resulting from the Brazilian textile production of arts and crafts, since the 1970s, in correlation with the changes in the respective sociocultural environments, such as the ones related to design. The methodological procedures were based on qualitative approach with a history bias, carried on by means of bibliographic, iconographic and field research. Textile handicraft was addressed as cultural property representative of the Brazilian production of arts and crafts. Sociocultural environments and objects resulting from craftsmanship underwent transformations, since the middle of the 20th century, in accordance with the interests of urban consumers of arts and crafts. In this scenario, organizations and professionals presented projects whose approaches move between the maintenance of the characteristic features of craft tradition and the change in handcrafted objects, to make them acceptable by the market. Finally, it was discussed the need of an evaluation of such objects by the designers who work in the sector, not only due to their commercial purpose, but also as an expression of the culture, the environment and the relationships established between the artisans and their craft.

Keywords: Handicraft. Form (aesthetic). Cultural property. Design.

## LISTA DE FIGURAS


Figura 1 Contornos e esqueletos estruturais de cinco triângulos diferentes... 22
Figura 2 Tipoia emplumada da etnia Urubu Ka'apor do rio Gurupi (MA)..... 25
Figura 3 Tecelagem Douentza (Mali, noroeste africano) conhecida no Brasil como pano da costa..... 26
Figura 4 Registro da fabricação de redes e rendas de bilro feito por Alexandre Rodrigues Ferreira..... 29
Figura 5 Produtos da tecelagem manual do Triângulo Mineiro: roupas masculinas e colchas de repasso..... 46
Figura 6 Mudança de padrões em produtos feitos para venda no Triângulo Mineiro..... 48
Figura 7 Padrões característicos da tecelagem no Triângulo Mineiro..... 49
Figura 8 Rendeira confeccionando renda de bilro a partir de desenho em pique..... 50
Figura 9 Tecido artesanal usado como revestimento de sofá..... 52
Figura 10 Tecido de padrão remissa, tapetes de repasso e de pavio feitos por tecelões de Olhos D'Água..... 53
Figura 11 Diferentes texturas produzidas no Centro de Fiação e Tecelagem Dona Belmira: tecidos listrados e painel tramado com fibra de bananeira..... 56
Figura 12 Bicos de renda jacarecoara legítima e roubada..... 58
Figura 13 Renda colorida produzida no povoado de Prainha..... 60
Figura 14 Tear vertical e tecido confeccionado em Pedro II..... 63
Figura 15 Desenhos em tecelagem bordada característica de Berilo..... 64
Figura 16 Experiência de tingimento de linhas com corantes naturais em Berilo..... 65
Figura 17 Colcha confeccionada pelas Bordadeiras de Taguatinga a partir de consultoria de Renato Imbroisi..... 68
Figura 18 Luminária *Nawaruku* do projeto A Gente Transforma com a comunidade indígena *Yawanawá*..... 71
Figura 19 Celina Alvarenga tecendo a partir de código repasso..... 78

Figura 20 Repassos transmitidos e guardados por familiares..... 79
Figura 21 Registro, na casa da família Alvarenga, do algodão colhido e fiado localmente..... 81
Figura 22 Ornamento para cabeça exposto na loja de Mercedes Montero..... 85
Figura 23 Coordenação de matérias-primas diversas em produtos de Mercedes Montero..... 88
Figura 24 Tecidos da família Alvarenga que correspondem à estrutura passagem liso, repasso e padrão composto..... 91
Figura 25 Colchas de repasso..... 94
Figura 26 Aplicação do repasso em 2014: colcha e caminho de mesa..... 95
Figura 27 Tecidos com textura elaborada..... 96
Figura 28 Aplicação de textura elaborada em 2014..... 97
Figura 29 Colchas listradas e xadrezes..... 98
Figura 30 Aplicação de listrado e xadrez em 2014..... 99
Figura 31 Roupas feitas com tecido para corte de calça..... 100
Figura 32 Amostras de tecido com padrão de corte de calça..... 101
Figura 33 Tecidos feitos com retalho em 2014..... 102
Figura 34 Produtos com tecido listrado por ausência de fios de urdume..... 104
Figura 35 Luminária composta por tecido, fios de cobre e fibras..... 105
Figura 36 Tecido com padronagem regular..... 106
Figura 37 Tecidos compostos de listras e faixas de tecido..... 107
Figura 38 Tecidos feitos com faixas de tecido não enroladas..... 108

## LISTA DE SIGLAS

| | |
|---|---|
| ABNT | Associação Brasileira de Normas Técnicas |
| ACORDE | Associação Comunitária de Desenvolvimento Sustentável de Olhos D´Água |
| ArteSol | Artesanato Solidário |
| EACH | Escola de Artes, Ciências e Humanidades |
| CEART | Centro de Artesanato do Ceará |
| FUNARTE | Fundação Nacional da Arte |
| IBGE | Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística |
| IPHAN | Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional |
| ICSID | International Council of Societies of Industrial Design |
| SPHAN | Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional |
| Sebrae | Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas |
| UnB | Universidade de Brasília |
| USP | Universidade de São Paulo |

SUMÁRIO


**1 INTRODUÇÃO**..... 14

**2 ATIVIDADE ARTESANAL TÊXTIL NO BRASIL: DO PERÍODO COLONIAL À RELEVÂNCIA NO CAMPO DO DESIGN E NO MERCADO GLOBAL**..... 19

2.1 TERMOS E DEFINIÇÕES..... 19

2.2 HISTÓRICO DO ARTESANATO TÊXTIL NO BRASIL..... 23

**2.2.1 Arte têxtil no período colonial**..... 24

**2.2.2 A produção têxtil entre os séculos XVII e XIX**..... 30

**2.2.3 O artesanato têxtil no século XX**..... 31

2.3 RELEVÂNCIA DO ARTESANATO TÊXTIL NO CAMPO DO DESIGN E NO MERCADO GLOBAL..... 33

2.4 O DESIGN NO CONTEXTO DO ARTESANATO TÊXTIL..... 36

2.5 A FORMA DO OBJETO ARTESANAL TÊXTIL E A REPRESENTAÇÃO DE SEU MODO DE PRODUÇÃO..... 39

**3 CORRELAÇÃO ENTRE ALTERAÇÕES NA FORMA E NOS CONTEXTOS DO ARTESANATO TÊXTIL BRASILEIRO**..... 43

3.1 TECELAGEM MANUAL NO TRIÂNGULO MINEIRO NO FINAL DOS ANOS 1970: TRANSFORMAÇÕES DA FORMA, DO MEIO E DA FINALIDADE DA PRODUÇÃO TÊXTIL..... 45

**3.1.1 Troca de saberes entre artesãs: desenhos e amostras de tecidos como registro de prática social**..... 49

3.2 OFÍCIO TÊXTIL EM OLHOS D'ÁGUA (GO): ADEQUAÇÕES DA FORMA PARA VENDA E TECELAGEM COMO PROFISSÃO..... 51

3.3 TECELAGEM MANUAL NO TRIÂNGULO MINEIRO NOS ANOS 2000: PRODUÇÃO EM INSTITUIÇÃO GOVERNAMENTAL E ATUAÇÃO DE DESIGNERS..... 54

3.4 RENDA DE BILRO NO CEARÁ: ALTERAÇÕES NA FORMA E DIFERENTES CONTEXTOS DE PRODUÇÃO, ATUAÇÃO DE INSTITUIÇÕES E VENDA.... 57

3.5 PROJETOS DE INSTITUIÇÕES E RECUPERAÇÃO DE TÉCNICAS E PADRÕES TRADICIONAIS..... 62

3.6 A FORMA NO TRABALHO DO DESIGNER..... 66

**4 TECELAGEM ARTESANAL EM PIRENÓPOLIS (GO): ANÁLISE DA FORMA DE OBJETOS TÊXTEIS COM RELAÇÃO AO CONTEXTO**..... 76

4.1 O OFÍCIO DA TECELAGEM NA FAMÍLIA ALVARENGA..... 77

4.2 A PRODUÇÃO TÊXTIL DE MERCEDES MONTERO..... 83

4.3 LEITURA E ANÁLISE DA FORMA DOS OBJETOS TÊXTEIS..... 89

**4.3.1 Análise dos objetos feitos pela família Alvarenga**..... 92

**4.3.2 Análise dos objetos feitos na oficina de Mercedes Montero**..... 103

**5 MANUTENÇÃO OU MUDANÇA: ARTESANATO E DESIGN ENTRE TRADIÇÃO E MERCADO**..... 112

5.1 MANUTENÇÃO: VALOR CULTURAL E RISCO SOCIAL..... 113

5.2 TRADIÇÃO EM PROCESSO DE MUDANÇA..... 115

5.3 MUDANÇA: ARTESÃO E OBJETO ARTESANAL..... 119

5.4 ATUAÇÃO DO DESIGNER EM PROJETOS NO CAMPO DO ARTESANATO 122

5.5 DESIGNER E ARTESÃO EM TRABALHO CONJUNTO..... 126

**6 CONSIDERAÇÕES FINAIS**..... 130

**REFERÊNCIAS**..... 135

# 1 INTRODUÇÃO

O artesanato têxtil é uma manifestação cultural representativa das culturas indígena, negra e europeia em território brasileiro. Desconsiderado por séculos como bem cultural, o fazer têxtil gerou tecidos, rendas, redes, cestos, bordados e tantos outros objetos que compunham o cotidiano de grupos de todo o Brasil. A produção de tecidos encontrou barreiras oficiais para se desenvolver como manufatura, permanecendo, em grande parte do país, como atividade doméstica realizada por mulheres.

Em meados do século XX, o objeto artesanal têxtil passou a ser demandado pelo consumidor urbano e a destinação de parte de sua produção transitou do uso familiar para a venda, uma realidade que se relacionou a outras mudanças na forma[1] dos objetos, ou nos contextos produtivos do artesanato têxtil no Brasil. Uma delas, foi o envolvimento de instituições e de profissionais de formações diversas, entre os quais designers, em projetos voltados ao incremento do setor, desde a década de 1980.

Esta pesquisa parte desse panorama histórico para abordar alterações ocorridas na forma e nos contextos socioculturais de objetos feitos a partir de técnicas artesanais têxteis no Brasil, desde a década de 1970, e realizou-se no Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* na área Têxtil e Moda e subárea Projeto Têxtil e Moda da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo (USP).

A transformação de fios em objetos despertou meu interesse, desde a infância, quando via pessoas da família realizarem trabalhos de crochê, tricô, bordado, tapeçaria e tecelagem. Tecidos confeccionados com essas técnicas estavam por toda parte, em forma de colchas, tapetes, cobertura para mesas e bandejas, em casas que eu visitava em Brasília, em Goiás e na cidade de Ipameri, de onde a minha família materna é originária. Esses objetos eram

---

[1] O termo forma é definido, a partir da abordagem de Arnheim (2012, p. 83-84), como os limites reais de um objeto: linhas, massas e volumes, considerando não somente as linhas que delimitam o contorno externo do objeto, mas também que compõem sua superfície. Ou seja, a forma do objeto artesanal têxtil engloba seu contorno e volume geral, associados ao uso desse objeto, e desenhos e padronagem realizados em sua superfície.

registros materiais do que havia em comum entre aquelas casas e pessoas, e contavam parte de suas histórias.

Graduei-me pela Universidade de Brasília (UnB) em bacharelado em Desenho Industrial. Em disciplinas de projeto, eu usualmente realizava trabalhos que exploravam possibilidades funcionais e expressivas de tecidos no desenvolvimento de roupas, objetos para interiores e estampas. Durante o desenvolvimento do projeto de conclusão de curso na habilitação Projeto de Produto, surgiu o interesse pelo crochê como manifestação cultural e técnica construtiva de superfícies têxteis. Desde então, considero importante compreender o artesanato têxtil na cultura brasileira contemporânea e as possibilidades de atuação do designer no que diz respeito à realidade dessa atividade artesanal.

Levantou-se a hipótese de ter havido alterações na forma de objetos construídos a partir do entrelaçamento de fios, em técnicas como tecelagem, renda e crochê. Essas alterações estariam relacionadas a transformações no contexto sociocultural da produção artesanal têxtil brasileira, como organização do trabalho, usuários e consumidores, relevância do artesanato na sociedade, entre outros fatores. Objetivou-se analisar alterações na forma de objetos gerados pelo artesanato têxtil desde o final da década de 1970 e compreender como essas alterações acompanharam mudanças relativas a aspectos sociais e culturais na produção de artesãos que trabalham com tecidos, e a relevância dessa produção em outros setores da sociedade.

A justificativa fundamental desse tema é contribuir para a compreensão de transformações ocorridas no artesanato têxtil brasileiro sob a ótica do design, ou seja, com foco no produto resultante de um processo produtivo representativo de um lugar, de um momento e de pessoas a ele relacionadas, tais como artesãos, usuários, consumidores, instituições e designers.

A linha de pesquisa de orientação volta-se para a função social da arte e do design, com a qual os referenciais teóricos se relacionam por abordarem o artesanato e o design na cultura brasileira. Como síntese das referências bibliográficas fundamentais, foram estudados os títulos “E Triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil” (1997) e “O que o desenho industrial pode fazer pelo país?” (1998), do designer Aloísio Magalhães, nos quais

tece questionamentos sobre o bem cultural e o papel do designer na sociedade. No título "Tempos de grossura: o design no impasse" (1994), a arquiteta Lina Bo Bardi aborda a produção popular de objetos brasileiros e instiga designers a repensarem sua atuação diante da realidade da produção material no Brasil. Magalhães e Bardi seguem as proposições de Mário de Andrade de atuar a partir da pesquisa da cultura popular brasileira e da compreensão do que há de novo no campo das artes. Segundo Lopez (1984, p. 18), Mário de Andrade "reconhece a dignidade da criação popular, absorve temas e estruturas, integrando-os no próprio trabalho de poeta e ficcionista erudito". Ainda como referencial teórico, analisou-se a obra "Design+Artesanato: um caminho brasileiro" (2011), da jornalista Adélia Borges, que trata da atual e crescente parceria entre designers e artesãos em projetos que visam à revitalização do objeto artesanal brasileiro.

A metodologia empregada baseou-se em abordagem qualitativa com viés histórico e etapa exploratório-descritiva amparada por procedimentos bibliográficos e iconográficos, bem como coleta complementar em campo para aprofundar o conhecimento sobre o tema. Foram realizados procedimentos de consulta bibliográfica especializada, coleta iconográfica e reprodução de imagens de obras, visitas técnicas com entrevistas, coleta fotográfica e análise de imagens.

O recorte temporal a partir dos anos 1970 deveu-se ao fato do período ter sido caracterizado por transformações na sociedade brasileira que resultaram no aumento do interesse pela produção artesanal. Essa atenção originou-se tanto em função dos públicos de centros urbanos, como dos pesquisadores e instituições – como a Fundação Nacional da Arte (FUNARTE) e a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) –, que publicaram obras sobre manifestações artesanais no início da década de 1980. Esse período coincide com a ditadura militar no Brasil, época na qual, segundo Soares (2014), existiu o interesse, por parte de representantes do governo, em construir um ideal de unidade e identidade nacional por meio de elementos culturais. Políticas públicas voltadas para a defesa do folclore brasileiro ou para a "[...] conservação dos elementos tradicionais definidores da unidade cultural da nação" (SOARES, 2014, p. 11) – dentre os quais objetos artesanais – foram associadas ao turismo e à realização de festejos e comemorações como meio de difundir a cultura à maneira que o regime militar a concebia.

O segundo capítulo parte de um histórico do artesanato têxtil no Brasil, desde o período colonial até meados do século XX, para pontuar aspectos relevantes dessa produção, analisá-la como manifestação cultural em transformação na sociedade brasileira, e demonstrar sua relevância no mercado global e no campo do design. A história de ofícios, como tecelagem e renda, associa-se ao valor atribuído, em sociedade, ao trabalho manual e às manifestações de culturas não hegemônicas. Isso também é reconhecível na atenção dada por designers ao artesanato a partir da década de 1980, e no entendimento dessa produção como modelo para o mercado global.

No terceiro capítulo, analisaram-se alterações na forma dos objetos artesanais por meio de bibliografia publicada a partir da década de 1980, que registrou mudanças no contexto de produção e consumo do artesanato têxtil no Brasil. Objetivou-se a realização de um mapeamento de manifestações do artesanato têxtil em diversos estados do país e a elaboração de um panorama que apresentasse a correlação entre alterações na forma de objetos gerados por produção têxtil e mudanças nos respectivos contextos socioculturais. Dentre eles, destaca-se o surgimento de novos atores vinculados à atividade artesanal, como profissionais do campo do design.

O quarto capítulo tratou da tecelagem em Pirenópolis (GO) a partir de dois exemplos: a tradição têxtil da família Alvarenga e a produção autoral na oficina de Mercedes Montero (*in memoriam*). Realizou-se, inicialmente, pesquisa de campo amparada por procedimentos de entrevista semiestruturada e registro fotográfico e, em um segundo momento, leitura de atributos visuais dos objetos têxteis e análise da alteração da forma dos tecidos em relação aos contextos produtivos e socioculturais.

O quinto capítulo arrematou o tema da pesquisa com uma abordagem teórica sobre manutenção e mudanças em produções artesanais e com uma discussão acerca da atuação do designer. Enquanto o conceito de manutenção é, em grande parte, associado ao reconhecimento da importância de perpetuação daquilo que confere tradição a um objeto e a uma produção artesanal, o de mudança vincula-se à adequação do fazer e do produto artesanal a novas demandas e realidades, sejam elas relativas ao modo de vida do artesão ou ao mercado. Portanto, buscou-se discutir potencialidades e restrições de cada caminho

e analisar o papel do design diante dos diversos fatores que compõem o contexto do artesanato no Brasil.

Reitera-se o agradecimento aos membros da família Alvarenga – Ana José, Silvio, e suas filhas Celina e Celestina –, que me receberam em sua casa, assim como à Mercedes Montero – que me apresentou sua loja e oficina –, pela generosidade em contribuírem com essa pesquisa ao compartilharem parte de suas experiências com produção manual e criação de tecidos.

# 2 ATIVIDADE ARTESANAL TÊXTIL NO BRASIL: DO PERÍODO COLONIAL À RELEVÂNCIA NO CAMPO DO DESIGN E NO MERCADO GLOBAL

Este capítulo inicia-se com a apresentação de termos e definições relevantes à pesquisa desenvolvida. Em seguida, apresenta-se um histórico do artesanato têxtil brasileiro, desde o período colonial até o século XX, e sua relevância no campo do design e no mercado global. Por fim, introduz-se uma análise da atuação do designer com relação ao contexto sociocultural do artesanato têxtil e das formas dos objetos resultantes.

## 2.1 TERMOS E DEFINIÇÕES

O artesanato têxtil é definido, com relação à técnica empregada e ao produto resultante, como a criação, a produção ou a ornamentação de tecidos, de superfícies flexíveis ou de objetos tridimensionais, a partir da transformação de matérias-primas têxteis, fios e fibras, por meio do entrelaçamento, do cruzamento e da execução de laçadas e nós. É um trabalho caracterizado por habilidades manuais e manipulação da matéria-prima associada ao uso de instrumentos e suportes específicos para a confecção do tecido. Algumas técnicas de artesanato têxtil são: tecelagem, renda, crochê, bordado e trançado (KUBRUSLY; IMBROISI, 2011; UDALE, 2008)[1].

Já para delimitar artesanato, em termos de prática laboral vinculada a um contexto social, levantou-se, primeiramente, duas definições elaboradas por Lina Bo Bardi (2009, p. 107) no texto *Arte Industrial*, publicado originalmente em 1958:

> O que é artesanato? A expressão de um tempo e de uma sociedade, um trabalhador que possui um capital mesmo modesto, que lhe permita trabalhar a matéria prima e vender o produto acabado, com lucro material e satisfação espiritual, sendo o objeto projetado e executado por ele mesmo. O que é o artesão hoje? É um executor, um especialista sem capital que empresta o próprio serviço a quem a ele fornece a matéria prima, seja dono ou cliente, e recebe um salário em troca do próprio trabalho de execução. É o assim chamado proletário.

---

[1] Definição elaborada a partir de análise baseada em coleta de dados e observação de produção manual de tecidos.

A interpretação de Bardi aponta mudanças no contexto do artesanato, perceptíveis já em 1958. De atividade realizada completamente pelo artesão, passou a ser vista também como meio da habilidade manual que poderia ser aplicada na execução de um serviço definido por cliente ou patrão. Acredita-se que mudanças na delimitação desse termo sejam relativas, não somente, às transformações ocorridas na organização do trabalho, mas também às especificidades do saber-fazer com as mãos em diversos países e sociedades.

Um conceito relativo à prática artesanal difundida atualmente no Brasil é encontrado no título de Adélia Borges (2009) *Design+Artesanato: o caminho brasileiro,* e se refere à atividade na qual a produção de objetos pode ser feita em grande escala, em geral, de forma coletiva e abrangendo membros da família e vizinhos. Nessa atividade:

> Os objetos são projetados a partir de premissas habitualmente atribuídas ao design, como o atendimento a determinada função de uso, a partir do emprego de determinadas matérias-primas e determinadas técnicas produtivas. As técnicas podem ter sido transmitidas por gerações da mesma família ou por habitantes mais velhos de uma comunidade ou podem ter sido 'inventadas' recentemente por uma ou mais pessoas (BORGES, 2011, p. 25).

Para a análise das alterações da forma no artesanato têxtil brasileiro, considerou-se interessante focalizar as práticas atuais decorrentes de produção tradicional, buscando-se compreender o movimento e as transformações da atividade ao longo do tempo.

Utilizou-se a definição de design dada pelo Conselho Internacional das Sociedades de Design Industrial (ICSID)[2]:

> O Design Industrial é um processo estratégico de resolução de problemas que impulsiona inovação, constrói o sucesso de negócios e conduz a uma melhor qualidade de vida por meio de produtos, sistemas, serviços e experiências inovadoras. O Design Industrial estabelece uma ponte entre o que é e o que é possível. É uma profissão transdisciplinar que faz uso da criatividade para resolver problemas e co-criar soluções com a intenção de tornar um produto,

---

[2] *International Council of Societies of Industrial Design* (ICSID): fundado em 1957 como uma organização internacional para o design industrial, tem como visão a criação de um mundo onde o design contribui para a melhoria da qualidade de vida pelo viés econômico, social, cultural e ambiental (ICSID, 2016b, 2016c).

> sistema, serviço, experiência ou um negócio, melhor. (ICSID, 2016a, tradução nossa[3]).

Os designers industriais têm papel estratégico no processo de inovação, pois estabelecem conexões entre diferentes disciplinas e interesses de mercado. Além disso, "valorizam o impacto econômico, social e ambiental do seu trabalho e sua contribuição para a co-criação de uma melhor qualidade de vida" (ICSID, 2016a, tradução nossa[4]).

No contexto do artesanato, o design contribui para a compreensão dos diversos aspectos relativos à produção de objetos têxteis: técnica, matéria-prima, organização do trabalho, relações sociais, maneira de lidar com o ambiente, características da produção, atores relacionados à prática – artesãos, usuários, consumidores e mercado – entre outros. Por meio de uma visão holística da produção artesanal, o designer pode estabelecer quais os requisitos referentes àquele problema e direcionar sua atuação.

A definição de forma é baseada em conceitos de Rudolf Arnheim (2012) apresentados na obra *Arte e percepção visual*, na qual ele divide a percepção de um objeto em configuração e forma.

> A configuração perceptiva é o resultado de uma interação entre o objeto físico, o meio de luz agindo como transmissor de informação e as condições que prevalecem no sistema nervoso do observador (ARNHEIM, 2012, p.40).

Portanto, considera-se que existem fatores que influenciam a captação de um objeto pela mente humana e resultam em sua configuração, que, ao ser percebida, é tomada pelo observador como a representação de algo: "da forma de um conteúdo" (ARNHEIM, 2012, p. 89).

> Embora a configuração visual de um objeto se determine em grande parte por seus contornos externos, não se pode dizer que eles *constituam* a forma. [...] em se

---

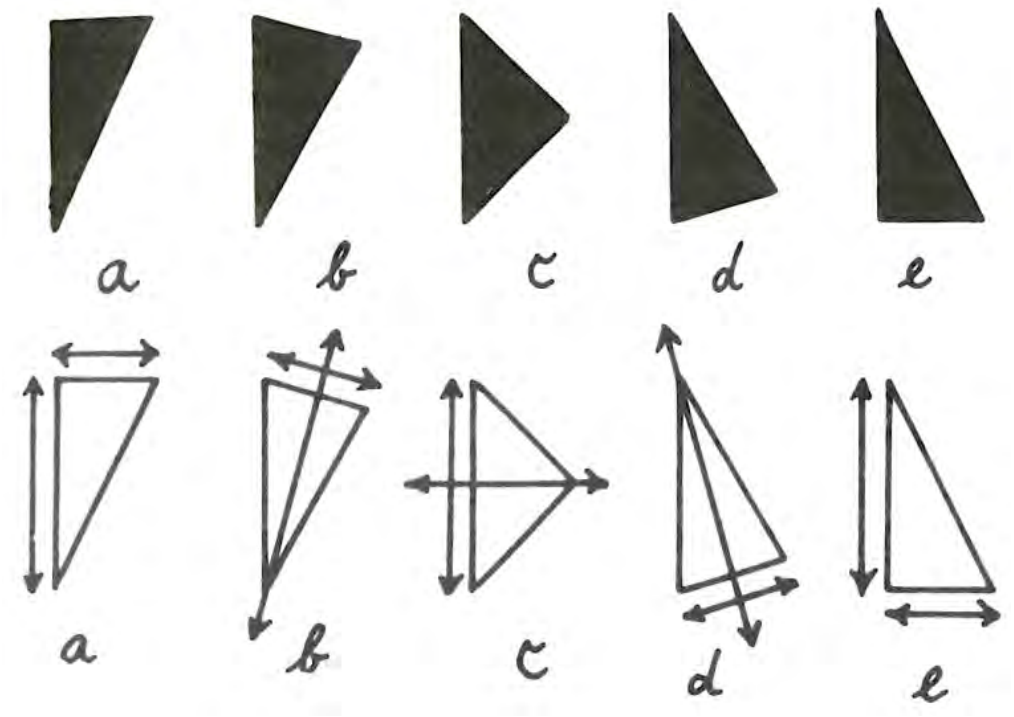
[3] "*Industrial Design is a strategic problem-solving process that drives innovation, builds business success, and leads to a better quality of life through innovative products, systems, services, and experiences. Industrial Design bridges the gap between what is and what's possible. It is a trans-disciplinary profession that harnesses creativity to resolve problems and co-create solutions with the intent of making a product, system, service, experience or a business, better.*" (ICSID, 2016a).

[4] "*They value the economic, social, and environmental impact of their work and their contribution towards co-creating a better quality of life.*" (ICSID, 2016a).

> tratando de "configuração" referimo-nos a duas propriedades completamente diferentes dos objetos visuais: (1) os limites reais que o artista produz: as linhas, as massas, os volumes e (2) o esqueleto estrutural que estas formas materiais criam na percepção, mas que raramente coincide com elas (ARNHEIM, 2012, p. 83-84).

Na figura 1, são mostrados cinco triângulos diferentes obtidos a partir do deslocamento vertical de um dos vértices. As mudanças são visíveis nos contornos dos triângulos e em seus esqueletos estruturais (ARNHEIM, 2012, p. 85).

Figura 1: Contornos e esqueletos estruturais de cinco triângulos diferentes




Fonte: Arnheim (2012, p. 85).

A forma de um objeto têxtil seria definida por seus contornos e pelas linhas que compõem a superfície, assim como o "esqueleto de forças visuais criado pelas bordas" (ARNHEIM, 2012, p. 40). Porém, nesse projeto, o uso do termo forma faz referência, principalmente, às primeiras propriedades relacionadas aos limites reais – linhas, massas e volumes – a partir das quais podem ser observadas alterações nas dimensões, nos volumes e nas características da superfície, como o uso de desenhos e padronagens dos objetos, criados pelo entrelaçamento de fios.

Bruno Munari (1997, p. 69) aborda o termo definindo o suporte de uma mensagem visual como o conjunto dos elementos textura, forma, estrutura, módulo e movimento. Ao considerar a inter-relação entre esses elementos, afirma:

> [...] observada com uma lente de aumento, uma textura será vista como estrutura, e [...] reduzindo-se uma estrutura até o ponto em que não se reconheça mais o módulo, ela será vista como textura. (MUNARI, 1997, p. 71).
>
> [...] se, pois, abandonando por um momento a referência ao olho humano como instrumento de percepção e usando outro instrumento suplementar, ampliarmos algumas texturas até tornarmos visível a forma dos elementos que as compõem, obteremos um mostruário de formas [...] (MUNARI, 1997, p. 113-114).

Pode-se reconhecer formas nas texturas, estruturas e módulos: elementos que são relevantes à leitura de um objeto têxtil por este usualmente apresentar superfície construída a partir de estrutura modular. Por fim, salienta-se que outros aspectos dos objetos têxteis são relevantes para a análise proposta, como as cores e os materiais que compõem esses objetos.

O uso do termo globalização[5] baseia-se principalmente naquilo que o professor e teórico do campo do design Gui Bonsiepe (2011, p. 245) define como "globalização cultural, no sentido da difusão mundial dos valores e modelos de consumo ocidentais". Bonsiepe enumera outras três facetas: tecnológica, econômica e política, que não serão aprofundadas neste estudo.

## 2.2 HISTÓRICO DO ARTESANATO TÊXTIL NO BRASIL

O domínio do ofício têxtil é historicamente associado à "presença da mulher como elemento de atuação cultural, quase sempre voltada às atividades artesanais em todos os povos" (FUNARTE; MAIA, 1981, p. 9). Maria Luiza Pinto de Mendonça (1959, p. 40),

---

[5] Sobre a diferença entre os termos globalização e mundialização, Ferreira (1997, p. 75) relaciona a globalização essencialmente às transformações da economia mundial e a aborda como parte de um processo maior caracterizado, também, por "todo o movimento para o fortalecimento político de uma ideologia de poder de caráter econômico e liberal, que fortaleça as posições hegemônicas alcançadas pelos principais países do Norte." Esse processo abarca fatores relativos à "comunicação de massa, [...] cultura de consumo, [...] poder das armas" dentre outros, que em conjunto com a "globalização liberal", Ferreira define como mundialização.

pesquisadora do campo da antropologia, declara que o desenvolvimento desse hábil fazer levou ao nascimento de bordados de variadas qualidades, além da tapeçaria, tricô, crochê, frivolité, macramê, filé, labirinto e tantos outros tipos de tecidos tramados a partir de complexas estruturas e formas.

> O fuso e a roca são tão antigos quanto a humanidade – houve quem o dissesse – e sempre os vemos, nos mais velhos desenhos, representados ao lado da mulher, demonstrando assim seu interêsse e constância nesse labor.
> TECER tornou-se atividade habitual, pacata, intermediária de outros afazeres, essencialmente integrada ao "modus vivendi" feminino. E, naturalmente, como tudo o que é humano busca a perfeição, o *fazer melhor*, a tecelagem foi-se aperfeiçoando no fio mais fino, no entrelaçamento mais complicado, no colorido e no branqueamento dos fios, na estamparia dos tecidos (MENDONÇA, 1959, p. 39).

### 2.2.1 Arte têxtil no período colonial

Esse ofício também fazia parte do cotidiano dos índios brasileiros quando do encontro com os brancos, como declara Darcy Ribeiro (2015, p.38), antropólogo responsável por relevantes pesquisas sobre os povos indígenas no Brasil: "uma mulher tecia uma rede ou trançava um cesto com a perfeição de que era capaz, pelo gosto de expressar-se em sua obra, como um fruto maduro de sua ingente vontade de beleza".

A pesquisadora brasileira da área de arte têxtil Rita Caurio (1985, p. 34) afirma que os índios se expressam esteticamente ao construírem diversos artefatos necessários ao cotidiano de sua tribo. O exercício artístico liga-se ao modo de viver indígena na mesma medida em que formas, consideradas harmoniosas, são repetidas e preservadas como símbolos de suas tribos ao longo de gerações. Os índios que viviam em território brasileiro antes do período colonial exploravam amplamente técnicas e materiais representativos de seu meio e cultura na criação de objetos têxteis.

"De maneira tão profunda penetrou a *artêxtil* nas culturas indígenas, que é a única que participa tanto do quotidiano quanto do ritual, indo do eu ao coletivo, do manter-se ao repousar-se, do corpo à casa" (CAURIO, 1985, p. 36). A autora complementa que a arte têxtil indígena compreendeu a tecelagem de algodão – que resultava em faixas, redes e

mantos –, os trançados de palha – que estruturavam cestos, esteiras ou mesmo coberturas de casas – e técnicas mistas para a criação de adornos com penas de pássaros.

Figura 2: Tipoia emplumada da etnia Urubu Ka'apor do rio Gurupi (MA)

Fonte: Fotografia da autora.
Faixa tecida de algodão e adornada com plumas e penas. Coletada por Darcy Ribeiro, 1950. Acervo do Memorial dos Povos Indígenas, Secretaria de Cultura do DF, Brasília.

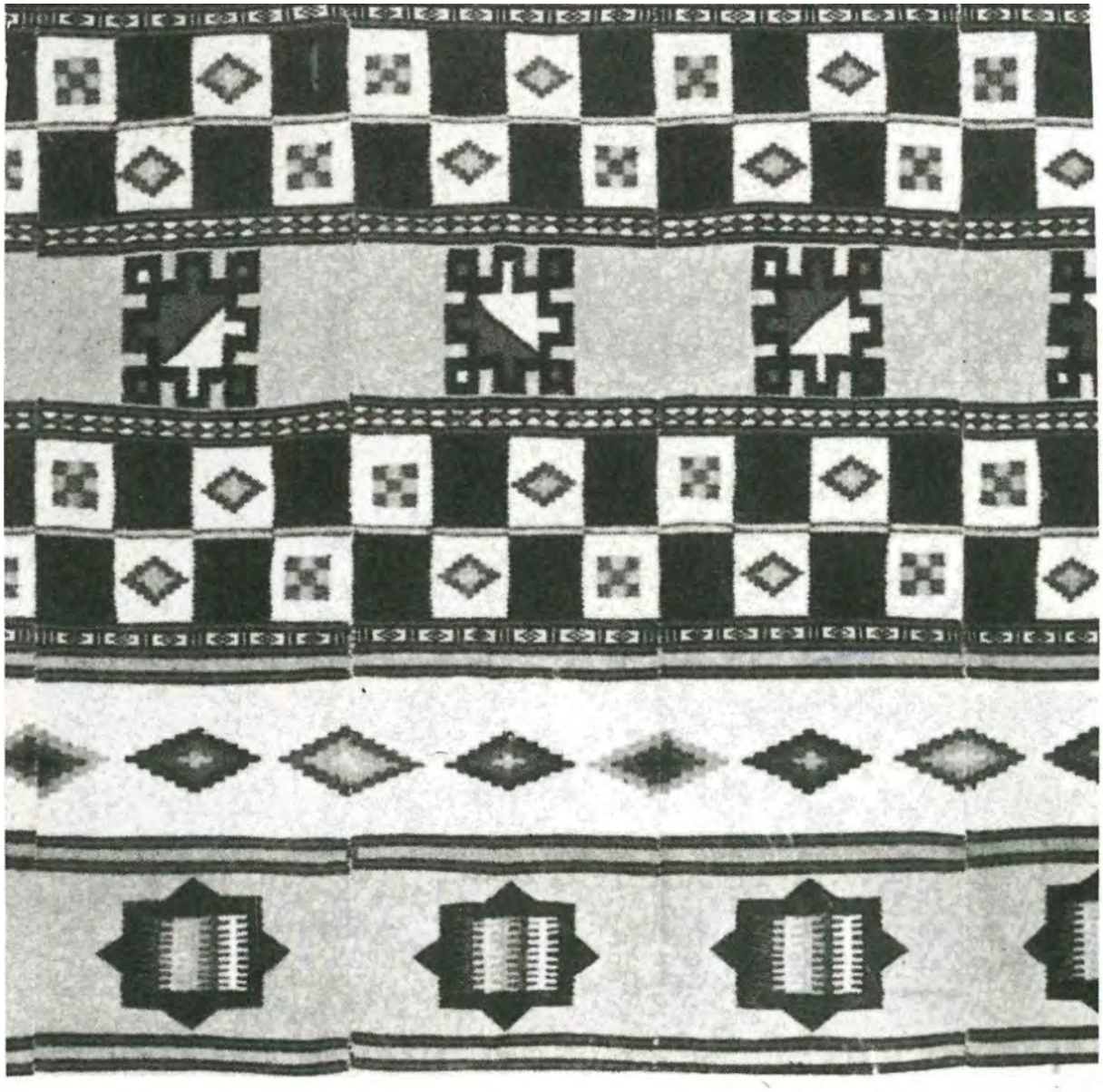
Porém, o reconhecimento da arte como manifestação vital de índios e índias não compôs a relação entre estes e expedicionários portugueses durante o período de colonização do Brasil. Em processos marcados pela domesticação e exterminação de índios, a cultura e a arte indígenas, avaliadas como "primitivas", tiveram seu valor desconsiderado e suas manifestações foram, em grande parte, perdidas (CAURIO, 1985, p. 34).

> Os preconceitos que cercaram a arte autóctone fizeram com que, durante quatrocentos anos, os "civilizados" não passassem de uma fase de apropriação dos objetos indígenas para sua apreciação, estudo e comercialização. (CAURIO, 1985, p. 47).

Segundo Caurio (1985, p. 68), situação similar ocorreu com o ofício têxtil dominado pelos negros. Em território africano, produziam panos com variados motivos e geravam detalhes em miçangas, originando vestimentas e ornamentos como saias, xales e turbantes. No Brasil, sob a condição de escravo, o negro encontrou grandes dificuldades para expressar sua religião, cultura e arte durante séculos. Um tipo de tecido produzido no Brasil e conhecido como pano da costa representa uma modalidade de tecelagem original da

África Ocidental realizada, geralmente por homens, em tear horizontal. As saias rodadas e turbantes usados pelas baianas também são herança desse saber-fazer dos negros africanos.

Figura 3: Tecelagem Douentza (Mali, noroeste africano) conhecida no Brasil como pano da costa



Fonte: Caurio (1985, p. 70).
Tecido construído a partir da união de faixas tecidas por costura. Coleção R. S. Wassing, Haia, Holanda.

A filósofa e pesquisadora do campo do design Maria Cecília Loschiavo dos Santos (1993, p.36) afirma:

> Os colonizadores trouxeram as tradições da metrópole. Por um lado libertaram a imaginação e agilizaram o trabalho com a introdução das ferramentas de metais, mas por outro lado tomaram do nativo seu bem maior: a liberdade, submetendo-o a várias formas de servidão.
> Neste contexto escravocrata o trabalho livre dos artesãos, sua organização e formação, propriamente dita, encontrou muitos entraves para se desenvolver. Não somente porque a metrópole impedia maior amplitude na visão cultural, mas principalmente porque faz parte da essência mesma da escravidão a oposição ao espírito do trabalho, o que dificultou a tomada de consciência do valor social do mesmo.

Segundo Caurio (1985, p. 70-71), os jesuítas, responsáveis pela educação e arte no período colonial, organizaram oficinas com negros e índios, entre as quais, de cordoaria, trançado e tecelagem. A produção têxtil era composta basicamente de panos úteis ao cotidiano e para consumo próprio, como vestimentas, cobertores e sacos, confeccionados em pequena escala. Como relata a autora, o desenvolvimento de "panos grossos" no Brasil colonial prejudicou o desenvolvimento da tecelagem no país, uma vez que estava vinculado ao entendimento, herdado de Portugal, de que o ofício de tecelão era de baixa reputação.

Na obra *O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata*, o sociólogo e professor Luiz Antônio Cunha (2000, p. 7; 13) reitera como elemento da formação da cultura brasileira a avaliação do trabalho manual como atividade indigna ao homem livre. Tal noção teria sido trazida como herança da Antiguidade Clássica pelos colonizadores oriundos da Península Ibérica, região onde o artesanato não teve o mesmo grau de desenvolvimento de outros países europeus e havia significativa depreciação do trabalho manual.

De acordo com Cunha (2000, p. 16), durante a colonização do Brasil, essa herança foi reforçada pelo emprego de escravos índios e africanos como pedreiros, carpinteiros, tecelões etc., com consequente afastamento de homens livres do trabalho manual, do artesanato e da manufatura. Essa reação se fundamentou no objetivo desses trabalhadores se distanciarem da condição de escravos para "eliminar as ambiguidades de classificação social". Sobre os impactos desse fenômeno na produção têxtil:

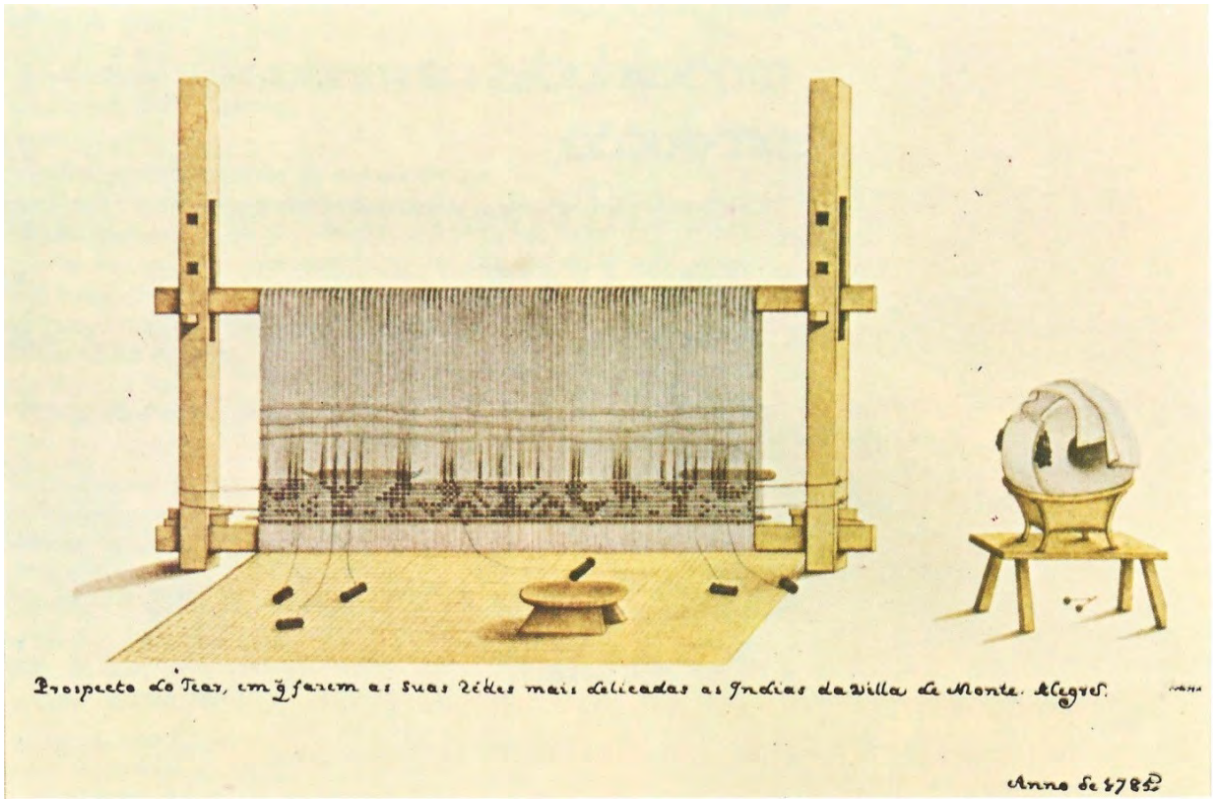
> Instalou-se aí, seguramente, uma espécie de círculo vicioso, em que a produção era e continuava a ser rudimentar porque a ela só se ligavam famílias de baixo nível, as quais continuavam produzindo basicamente para índios e negros. (CAURIO, 1985, p. 71).

No que diz respeito à produção de rendas, Mendonça (1959, p. 42-43) afirma que esse artigo era objeto de luxo na Europa, usado como adorno feminino e masculino, na composição de vestuários de "reis, nobres, rainhas e damas, sacerdotes e neófitos". Em Portugal, a produção de rendas de agulha e de bilros representou indústria lucrativa. Brussi (2009, p. 22) complementa que, em países como Portugal, Espanha e Alemanha, a renda fazia parte da instrução formal das moças "de família", por isso atribui-se às habilidosas senhoras portuguesas o papel de terem trazido esse ofício para o Brasil.

Entretanto, de acordo com Brussi (2009, p. 23), o que diferencia a tarefa da renda de bilro ou bordado, difundida no Brasil, dos demais ofícios manuais é que "não detém *status* de trabalho, nem para os livres e nem para os escravos", sendo, portanto, avaliada como um passatempo feminino.

> De modo geral, os núcleos de rendeiras se formaram à beira do mar, ou na proximidade dos rios. Quase sempre trabalham isoladamente, atendendo às encomendas que lhes são feitas. O trabalho, no período da escravidão, embora fosse, em grande parte, realizado por escravos, também tinha a participação das sinhazinhas. E, por estranho que possa parecer, umas e outras procuravam criar modelos, sem prejuízo de trabalharem comumente em modelos de 'papelões' que eram conservados e transmitidos de geração a geração. Não apenas se repetia ou se reproduzia o modelo, também se procurava criar novos modelos. Daí a sua variedade, através de estilizações, adaptações e recriações (FUNARTE; MAIA, 1981, p. 13).

Figura 4: Registro da fabricação de redes e rendas de bilro feito por Alexandre Rodrigues Ferreira




Fonte: Ferreira[6] (1971 apud FUNARTE; MAIA, 1981, p. 8).

Dessa forma, se as manifestações das artes indígena e negra foram desconsideradas em termos de valor estético e cultural, não o foram como meio de produção de objetos relevantes ao processo de colonização. Nesse sentido, é reconhecida a seguinte contradição: por um lado, transformações sofridas pela produção têxtil no território brasileiro nesse momento foram marcadas pelo empobrecimento de linguagens e de suas correlações com modos de vida específicos, logo, são exemplos das consequências do viés utilitário pelo qual os colonos avaliaram os saberes dos índios e dos negros; por outro lado, os povos escravizados participaram da execução, transformação e transmissão de técnicas tradicionais europeias e nativas, contribuindo amplamente para a composição da cultura material brasileira.

---

[6] FERREIRA, Alexandre Rodrigues. **Viagem filosófica pelas capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá**: 1783-1792. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1971. v. 1. Prancha nº 53: Fabricação de redes na Amazônia e renda de bilro.

### 2.2.2 A produção têxtil entre os séculos XVII e XIX

De acordo com Caurio (1985, p. 74), ao final do século XVII, observou-se uma produção mais abundante e cuidadosa de tecidos no Brasil associada ao uso de teares horizontais com pedais, rocas e fusos, aprimorados em espaços identificados como as primeiras indústrias caseiras. Esse movimento ocorreu em todo o país, mas teve destaque em Minas Gerais, em função da exploração do ouro, no Rio de Janeiro e na Bahia.

Segundo Cunha (2000, p. 53), em Minas Gerais, onde a produção de algodão era grande e o mercado gerado pela economia local, significativo, a dificuldade de transporte até o litoral – Rio de Janeiro –, assegurava à manufatura do lugar "condições de relativa proteção" com relação à concorrência dos tecidos ingleses. Um grande número de manufaturas têxteis foi instalado e chegou-se a exportar tecidos, o que seria uma "resposta natural à queda da capacidade de importar acarretada pelo declínio das minas" (CASTRO, 1971, p. 35).

Entretanto, esse desenvolvimento da tecelagem ocorreu sem apoio da metrópole e, por representar concorrência a tecidos importados da Inglaterra, país de cuja proteção militar Portugal dependia, a tecelagem realizada no Brasil sofreu grande golpe da Coroa (CAURIO, 1985, p. 74). A autora complementa que, em 1785, D. Maria I assinou o alvará que proibia fábricas, manufaturas e teares destinados à produção de tecidos diversos, com exceção daqueles de algodão grosso, usado por escravos. Outro argumento à assinatura do alvará refere-se ao receio de que a Colônia conquistasse autonomia, a exemplo "[...] da recente (1776) independência política das treze colônias inglesas da América do Norte, cujo caminho Portugal procurava vedar ao Brasil pelo reforço da dependência econômica" (CUNHA, 2000, p. 54).

Segundo Caurio (1985, p. 74-75), em 1808 um novo alvará da Coroa, assinado por D. João VI, liberava a reativação da tecelagem no Brasil, de modo que as manufaturas foram gradualmente se restabelecendo. Porém, esse movimento não teve a mesma intensidade do século anterior, já que no curto período entre os dois alvarás, a atuação coerciva por parte de representantes reais contra praticantes da tecelagem levou à interrupção dessa atividade em grande parte do país. Somente alguns teares permaneceram em operação,

como um "labor feminino". A produção destinava-se ao uso familiar ou comercialização com vizinhos.

> Seguramente vem daí a arte popular de nossas comunidades rurais, basicamente situadas no norte de Minas, leste de Goiás, sudoeste e noroeste da Bahia, bem como na região da Serra de Tacaratu (Pernambuco), que devem a sua origem ao desbravamento bandeirante paulista (CAURIO, 1985, p. 74).

A respeito da transmissão dos saberes de outras tipologias do artesanato têxtil, Mendonça (1959, p. 43) pontua que, desde meados do século XIX, o ensino de trabalhos manuais em colégios religiosos fazia parte da "formação artístico-doméstica da mulher". Entre eles estavam bordado, tricô, crochê, renda de agulha e outros tipos de ornamentação de tecido, mas não a renda de bilros, que:

> [...] igualmente aculturou-se entre nós, difundiu-se mais que todos os outros trabalhos manuais, preferida e confeccionada pela mulher pobre da zona do litoral e também pela camponesa nordestina, tornando-se uma "folk-culture", amoldando na rendeira que a tece um tipo regional brasileiro inconfundível (MENDONÇA, 1959, p. 45).

Para essas mulheres, a renda de bilros tornou-se parte das tarefas domésticas e era vista como uma ocupação agradável realizada nos intervalos entre o cuidado com a casa e com os filhos. Segundo a autora, a renda era tecida não somente para venda, mas também para enfeitar as próprias roupas e ornamentar a casa, em forma de toalhinhas e aplicações em cortinas (MENDONÇA, 1959, p. 51-52; 55).

### 2.2.3 O artesanato têxtil no século XX

Um exemplo de permanência do domínio do tear em áreas rurais goianas no século XX foi relatado por Marcolina Garcia (1981), em pesquisa etnográfica sobre a tecelagem artesanal no município de Hidrolândia (GO). Ao tratar das transformações sofridas por esse ofício, Garcia (1981, p. 171-172) afirma que, no passado, a tecelagem era uma ocupação doméstica, uma das qualificações femininas e destinada ao consumo da família. Com a diminuição do número de tecelãs, algumas encomendas eram feitas por pessoas da região, ou, como diz uma das informantes de seu estudo, "gente da roça". Assim, quando as tecelãs não estavam

tecendo ou fiando para a família, podiam trabalhar para terceiros, recebendo remuneração por isso.

> De ocupação que era, começa a se transformar em profissão. Atualmente, tecer já é profissão, só que continua sendo um bico, atividade desempenhada nas horas vagas, pelas mães de família, depois de atender aos afazeres domésticos. A clientela mudou totalmente. Antes eram os roceiros, as pessoas que trabalhavam na lavoura e nas roças. Agora são pessoas da cidade que encomendam mais (GARCIA, 1981, p. 172).

No contexto urbano da década de 1970 era reconhecível a ampla disponibilidade de produtos industriais para o atendimento de necessidades domésticas e de vestuário. Dessa forma, entende-se que a demanda das pessoas da cidade por produtos artesanais se estabelecia a partir de interesses além da função prática do objeto têxtil.

> [...] percebe-se nitidamente a valorização do artesanato por parte das pessoas dos grandes centros urbanos, o saudosismo, uma tentativa de retorno às origens, ao "rústico", uma questão de modismo (GARCIA, 1981, p. 167).

Em obra que trata da renda de bilros no Ceará, a historiadora, professora e pesquisadora Valdelice Girão (1984, p. 6), afirma que na década de 1940, devido à ampla produção já reconhecida nesse estado, aconteceu uma grande exportação de rendas para o sul do Brasil. "Foi uma época de prosperidade para as nossas artesãs". A autora aborda a existência de comerciantes de ascendência espanhola e francesa, assim como de padres e uma "senhora da sociedade", que faziam encomendas às rendeiras a partir de modelos de novos tipos de renda, incrementando a produção de rendas no Ceará.

Outras mudanças se relacionam ao modelo de comercialização. Segundo Girão (1984, p. 7-19), anteriormente as vendas eram realizadas diretamente ao consumidor, mas com o aumento das oportunidades de comércio, surgiram intermediários que compravam as rendas em vilas e povoados para revendê-las com grandes lucros a consumidores ou outros atravessadores. A autora aborda ainda o pequeno retorno obtido pelas rendeiras por suas horas de trabalho, o que levou várias mulheres a buscarem modos simplificados de realizar as rendas ou mesmo outros ofícios e profissões.

> A renda de almofada já representou, para a mulher nordestina, principalmente para a cearense, o seu melhor ganha-pão. Hoje, a almofada é, em geral, usada

> apenas nas horas de lazer ou folga de suas ocupações profissionais. Impossível lhe é, com efeito, viver da arte de fazer renda (GIRÃO, 1984, p. 19).

Por tratar de aspectos estranhos à cultura popular, Bardi (1994, p. 26) define como determinações artificiais as demandas por objetos artesanais geradas pelo turismo e pela avaliação daquilo que é feito à mão como mais valioso.

Percebe-se, porém, que tem ganhado força essa realidade de fomento do artesanato. Com relação ao novo modo de apreciação das criações populares por parte dos consumidores, Berta Gleizer Ribeiro, professora, antropóloga e pesquisadora da cultura indígena, afirma:

> Só recentemente, as criações artísticas dos chamados "povos primitivos" e das classes proletárias vêm abrindo e, aos poucos, ganhando o espaço reservado tradicionalmente à arte erudita. Não raro essas obras são apropriadas sem que se dê crédito ou compensação ao artista anônimo. *Marchands* negociam peças de artesanato indígena e popular, auferindo altos lucros. O público consumidor dessa *tourist art*, de proveniência tribal ou das camadas rurais e urbanas de baixa renda, aprecia, por um lado, o exotismo dessas obras e, por outro, o poder inventivo, o sabor ingênuo e até mesmo sua rusticidade.
> Essa nova sensibilidade estética pode ser atribuída a vários fatores: 1) é uma reação à tendência uniformizadora que contaminou a civilização moderna; 2) é uma tentativa mercadológica de diversificar a oferta de bens de consumo, dirigida principalmente à indústria turística e cultural (RIBEIRO, 2000, p. 156).

## 2.3 RELEVÂNCIA DO ARTESANATO TÊXTIL NO CAMPO DO DESIGN E NO MERCADO GLOBAL

Nesse cenário, onde o consumidor dos grandes centros volta seu olhar para os objetos artesanais e gera demandas de produção orientadas não mais ao atendimento de necessidades locais, mas à comercialização, questiona-se quais são as relações entre esses fenômenos e o design.

No que diz respeito à relevância do objeto feito à mão e da atividade artesanal no campo do design, Fletcher e Grose (2011, p. 146-149), em obra que trata da sustentabilidade no campo da moda, levantam alguns aspectos que consideram importantes com relação ao artesanato: é uma atividade lenta e permite que o artesão reflita, amadureça habilidades e teste os limites de seu trabalho com o tempo; o artesanato apresenta caráter político e democrático, pois a técnica associada à experiência é mais relevante do que a autoria ou a

quantidade de tecnologia a que se tem acesso; o artesão tem maior controle da procedência dos materiais e do modo de produzir; sua capacidade pessoal estabelece o limite de quantidade e velocidade produtiva, contribuindo para o senso de moderação de consumo.

Além dessa atenção voltada ao artesanato, outra realidade pode expandir a relevância do artesanato têxtil. Segundo Colchester (2008, p. 69), designers e arquitetos têm mostrado maior interesse pelos tecidos desde o final do século XX, assim como pela recuperação do artesanato e de técnicas tradicionais como possibilidades projetivas.

Outro fator de importância do artesanato é seu valor local. O modo de produção, o simbolismo, a expressão da cultura e o respeito ao ecossistema local são vistos como modelos para o mercado global. De acordo com a curadora da área de design e *coolhunter* (profissional que antecipa tendências) internacionalmente reconhecida Lidewij Edelkoort (2013, tradução nossa[7]), "o local nutrirá o global e animará marcas mundiais a se tornarem apaixonadamente interativas e reativas, introduzindo cores locais e artesanato ao longo do caminho." Segundo ela, essa relevância dos aspectos locais é uma resposta às consequências da produção excessiva de bens e da uniformização resultante da globalização. A demanda por design nas últimas décadas tem gerado um mundo "cheio de coisas" e a ideia de que pessoas de países de todo o mundo viveriam e consumiriam as mesmas coisas tem se tornado "sufocante e impossível".

Segundo Canclini (1983, p. 65), "a expansão do mercado capitalista, a sua reorganização monopolista e transnacional tende a integrar todos os países, todas as regiões de cada país num sistema homogêneo". Isso levaria à estandardização de gostos, hábitos e crenças voltados a um "sistema centralizado" e à "iconografia dos meios de comunicação de massa". Entretanto, devido à necessidade de consumo e de renovação da produção, esta não poderia se restringir à uniformização de objetos. Tal lógica está ligada ao constante processo de inovação no campo da moda e de "ressignificação publicitária de objetos".

---

[7] *"The local will feed back to the global and will animate world brands to become passionately interactive and reactive. Introducing local colour and craft along the way"* (EDELKOORT, 2013).

> O design constitui, grosso modo, a fonte mais importante da maior parte da cultura material de uma sociedade que, mais do que qualquer outra sociedade que já existiu, pauta a sua identidade cultural na abundância material que tem conseguido gerar (DENIS, 1988, p. 22).

Entretanto, esse processo de renovação da oferta de produtos nem sempre se dá por meio da indústria e produção em larga escala.

> O capitalismo engendra os seus próprios mecanismos para a produção social da diferença, mas também utiliza elementos alheios. As peças de artesanato podem colaborar nesta revitalização do consumo, já que introduzem na produção em série industrial e urbana — com um custo baixíssimo — desenhos originais, uma certa variedade e imperfeição, que por sua vez permitem que se possa diferenciá-las individualmente e estabelecer relações simbólicas com modos de vida mais simples, com uma natureza nostálgica ou com os índios artesãos que representam esta proximidade perdida (CANCLINI, 1983, p. 65).

Canclini (1983, p. 66) aborda a seguinte contradição: nas sociedades camponesas, roupas e objetos de origem indígena são substituídos por produtos industriais "mais baratos ou atraentes devido ao seu desenho e suas conotações modernas". Enquanto:

> [...] a produção artesanal decaída é reativada graças a uma crescente demanda de objetos "exóticos" nas próprias cidades do país e do estrangeiro. Esta estrutura aparentemente contraditória mostra que também no espaço do gosto o artesanal e o industrial, a "tradição" e a "modernidade" se implicam reciprocamente (CANCLINI, 1983, p. 66).

Observando essa questão sob o ponto de vista da cultura, o designer Aloísio Magalhães (1997, p. 54) argumenta que "um dos graves problemas com que se defrontam os países no mundo moderno é a perda de identidade cultural, isto é, a progressiva redução dos valores que lhes são próprios, de peculiaridades que lhes diferenciam as culturas".

No Brasil, a atenção ao artesanato em contraponto à globalização é relevante devido à contribuição da produção artesanal na formação de um conjunto diverso de bens culturais vinculados ao saber-fazer e ao cotidiano do povo.

> É importante ressaltar que os objetos artesanais apresentam um valor de algo produzido no Brasil, que expressa fundamentalmente nossa identidade cultural e tradições, constituindo-se assim em uma propriedade cultural coletiva. Em tempos de globalização, quando há uma pressão mundial para homogeneização de padrões, a preservação desse patrimônio é essencial, pois ele mantém os referenciais distintivos e únicos de nossa cultura (SANTOS, 2002, p. 10).

A importância da preservação dessa "propriedade cultural coletiva" levantada por Santos é reiterada por Magalhães (1997, p. 53) ao abordar continuidade e autonomia cultural: "A conscientização e uso adequado de nossos valores é a única maneira de nos contrapormos, oferecendo alternativas nossas, à inevitável velocidade de transferência cultural entre nações no mundo de hoje".

Entretanto, é essencial que essa "conscientização" seja alcançada por todos aqueles a quem esses valores se referem, como artesãos. Na sociedade brasileira, em que a produção artesanal foi desconsiderada como manifestação cultural durante séculos, essa postura é relevante, pois artesãos poderiam decidir como atuar em correspondência com oportunidades ligadas ao interesse pelo que fazem. O papel dos produtores tornar-se-ia ativo quando em relação com diferentes públicos.

É reconhecido que designers têm voltado atenção aos bens materiais oriundos do fazer manual, como o artesanato têxtil, pela relevância de seu modo produtivo, simbolismo, características estéticas, relação com culturas específicas e pelo contraste desses aspectos com a produção em massa. Porém, é preciso levar em consideração que existem necessidades por parte do mercado global, como a introdução de inovações, que também são atendidas por produtos artesanais. Essa realidade é apresentada para o campo do design tanto como oportunidade de atuação quanto como desafio, já que, por um lado, refere-se a demandas de mercado global e, por outro, a aspectos produtivos intimamente ligados ao modo de vida de grupos e à formação de culturas e sociedades específicas.

## 2.4 O DESIGN NO CONTEXTO DO ARTESANATO TÊXTIL

Ao tratar de indicadores da identidade cultural brasileira, Magalhães (1997, p. 55) afirma que "aqui, a assimilação das culturas de nossa formação original – a indígena, a portuguesa e a africana –, [...] é continuamente enriquecida por novos ingredientes". O autor aponta os bens culturais como valores permanentes e pontos de referência de uma nação. Ele apresenta sua posição sobre o projeto nesse cenário:

> Só o acervo do nosso processo criativo, aquilo que construímos na área da cultura, na área da reflexão, que deve tomar aí o seu sentido mais amplo – costumes, hábitos, maneiras de ser. Tudo aquilo que foi sendo cristalizado nesse

> processo, que ao longo desse processo histórico se pode identificar como valor permanente da nação brasileira. Estes são os nossos bens, e é sobre eles que temos que construir um processo projetivo (MAGALHÃES, 1997, p. 47-48).

No texto *O que o desenho industrial pode fazer pelo país?*, Magalhães (1998) chama a atenção dos designers para as discrepantes realidades sociais e econômicas existentes no país e para a necessidade de atuação orientada não somente pela razão, mas também pela intuição. A reconsideração da atividade do designer partiria da retirada de foco do desenvolvimento de produtos para o atendimento de necessidades de consumo e exigiria a compreensão abrangente do que seria o projeto em um país cuja riqueza cultural pode surgir de contextos de pobreza, enquanto minorias ricas voltam seu interesse para valores advindos de outras culturas. O caráter interdisciplinar do design contribuiria para um processo de desenvolvimento orientado por fatores econômicos, sociais e culturais.

> [...] o desenhista industrial passa a ter, nos países em desenvolvimento, o seu horizonte alargado pela presença de problemas que recuam desde situações, formas de fazer e de usar basicamente primitivas e pré-industriais, até a convivência com tecnologias as mais sofisticadas e ditas 'de ponta' (MAGALHÃES, 1998, p. 12).

O artesanato têxtil é uma manifestação cultural de grande importância no Brasil, pois foi continuamente adaptado e alterado ao longo dos séculos dependendo do entorno onde se dava e, ainda, relacionando-se a variados contextos socioculturais, modos de organização do trabalho, de produção de artefatos, de resolução de problemas e de interação com o meio ambiente. Objetos artesanais têxteis são gerados por um modo de produção pré-industrial, não caracterizado pela operação de máquinas, mas pelo trabalho manual associado ao uso de ferramentas. Geralmente, esse ofício é praticado em áreas não privilegiadas economicamente, como cidades interioranas, zonas rurais e periferias de grandes centros urbanos.

Desse modo, observa-se que o processo projetivo do designer em contextos de produção artesanal têxtil requer atenção à correlação existente entre esses artefatos e aspectos imateriais dos contextos socioculturais nos quais surgem, além das necessidades e desejos de artesãs e artesãos que concebem objetos em cenários caracterizados por riqueza cultural e problemas sociais.

Sobre o histórico da relação estabelecida entre designers e artesãos, Adélia Borges (2011), em *Design + Artesanato: o caminho brasileiro*, afirma que na década de 1980 houve uma intensificação do surgimento de novos atores vinculados à atividade artesanal no Brasil como sendo:

> [...] um fenômeno mais amplo de aproximação entre pessoas letradas – aí incluídas não só designers, mas também antropólogos, assistentes sociais, educadores e outros profissionais – e pessoas iletradas ou com baixa escolaridade de comunidades de área rural e das periferias das cidades (BORGES, 2011, p. 45).

Apesar das diferentes visões e abordagens dos variados profissionais que atuavam em contextos de produção artesanal, existia o objetivo comum de, em substituição à política assistencialista, estimular a organização coletiva e o empreendedorismo entre artesãos (BORGES, 2011, p. 53). O antropólogo Ricardo Lima complementa:

> Por mais que esse campo seja difícil, ele é um desafio, e creio que todos estamos imbuídos do mesmo sentido, da mesma vontade de buscar condições que garantam o trabalho artesanal, o produtor e o produto, a maior geração de renda e a ampliação de mercado (LIMA, 2005, p. 14).

A atuação de designers era direcionada a projetos que Adélia Borges especifica como de revitalização do artesanato, e que "[...] se daria por meio da soma da preservação de técnicas produtivas que haviam sido passadas através de gerações e da incorporação de novos elementos, formais e/ou técnicos, aos objetos" (BORGES, 2011, p. 45). Segundo Kubrusly e Imbroisi (2011, p. 25), o artesanato brasileiro nunca teve "o reconhecimento que vem conquistando nos últimos 15 a 20 anos, inclusive no mercado internacional – e isso se deve, em grande parte, à parceria com o design e à orientação profissionalizante dos artesãos".

Projetos de design que podem gerar impactos numa produção artesanal têxtil requerem que o designer tome proveito do caráter interdisciplinar de sua atividade e da adoção de uma visão abrangente voltada à compreensão das diversas questões relativas à atividade artesanal têxtil e às especificidades de cada contexto. Isso possibilita que os projetos obtenham resultados não somente conformados ao interesse pelo objeto e pelo fazer artesanal têxtil, mas também apresentem impactos positivos aos artesãos. Borges (2011, p. 59) aponta um primeiro passo para esses projetos ao afirmar que nas ações de revitalização

do artesanato, as estratégias de trabalho deveriam partir do conhecimento do que "preexiste em determinado lugar" e do contato com as pessoas vinculadas à produção artesanal.

## 2.5 A FORMA DO OBJETO ARTESANAL TÊXTIL E A REPRESENTAÇÃO DE SEU MODO DE PRODUÇÃO

Qual seria a relação da forma e aspectos materiais dos objetos artesanais têxteis com a maneira como são vistos na sociedade atual? Em alguns discursos, objetos artesanais são descritos como representações materiais do processo que levou à sua concepção: "O artesanato é útil, prático e concreto. Tem conexão visceral com os materiais e com a forma em que são moldados para exibição ou utilização" (FLETCHER; GROSE, 2011, p. 146).

Segundo Noble e Bestley (2013, p. 28), a teoria das *affordances* pode explicar a relação entre a mensagem que é transmitida por um objeto, sua materialidade e suas propriedades físicas.

> *Affordances* são a gama de possibilidades que um objeto ou ambiente oferece (ou parece oferecer) a um indivíduo (muitas vezes chamado de ator) para realizar uma ação sobre ele. Gibson[8] definiu *affordances* como todas as 'possibilidades de ação' latentes no ambiente em relação a um ator ou público específico e suas noções preconcebidas de forma, materiais e contexto da situação. A *affordance* de um objeto ou ambiente depende, portanto, não apenas das capacidades físicas do autor, mas também de seus objetivos, crenças e experiências passadas – muitas vezes descritas como a **visão do mundo** individual ou coletiva (NOBLE; BESTLEY, 2013, p. 182).

Portanto, até mesmo em função do fluxo de interesse pelo objeto artesanal não ser constante, conclui-se que a maneira de se perceber o artesanato não está vinculada somente aos seus atributos físicos e à sua materialidade – dos quais se pode inferir informações sobre o seu processo produtivo. Essa percepção é também condicionada por relações sociais nas quais podem ser estabelecidas novas funções e atribuídos valores e significados aos objetos.

---

[8] GIBSON, James J. ***The ecological approach to visual perception***. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

> [...] não se poderia falar dos aspectos materiais da cultura (ou da cultura material) sem falar simultaneamente da imaterialidade que lhes confere existência (sistemas classificatórios; organização simbólica; relações sociais; conflitos de interesse, etc.). [...] A cultura material é material pela sua "fisicidade" (esta sim imanente), mas não por estar presa a pretensos níveis materiais da vida social. No jogo social, a sua função depende de configurações mutáveis, que não estabelecem fronteiras prévias entre as várias dimensões culturais (REDE, 1996, p. 273).

Como visto anteriormente, consumidores de centros urbanos, assim como profissionais do campo do design, têm demonstrado interesse pelo artesanato têxtil. Este tem recebido destaque não identificável em contextos onde essa atividade estava intimamente vinculada a relações entre familiares e comunidade. Tanto a produção, como a interpretação e o consumo do objeto artesanal têxtil estão em transformação.

Um questionamento sobre a mensagem transmitida pela materialidade do artesanato em situações de consumo e também no mercado global é apresentado por Edelkoort (2013). A autora afirma que para frear o movimento global orientado por renovação e expansão, tornam-se necessárias humanidade e integridade. Nesse cenário, os objetos deveriam ser considerados por meio de uma "nova dimensão" vinculada às suas próprias características e ao seu processo de design. De caráter emocional, essa dimensão possibilitaria que os objetos viessem a promover e vender a si mesmos: "Apenas nesse momento o design terá adquirido alma" (EDELKOORT, 2013, tradução nossa[9]). Por fim, a autora observa que o artesanato é capaz de atender a essa "promessa".

Já Tony Fry (2009, p. 139), trata da importância de partir de um processo produtivo baseado no cuidado, o que possibilitaria:

> [...] fazer aparecer depois, como *techne* do cuidado, aquilo que pragmática e poeticamente precisa ser levado em conta para que o ser continue a fazer (vendo isso na conservação da coisa feita, dos materiais e da energia empregada na extração, processamento e uso do material de construção). Portanto, o cuidado se estende aos próprios materiais, habilidades e conhecimentos que constroem o eu, o espaço e as coisas.

---

[9] "*Only then will design have acquired soul*" (EDELKOORT, 2013).

Portanto, mesmo que a mensagem transmitida pelo objeto artesanal possa sofrer influências de experiências dos consumidores ou da "crença difundida de que o objeto feito à mão é mais prezado do que o 'feito à máquina'" (BARDI, 1994, p. 26), ainda é relevante a atenção ao que este objeto pode comunicar a respeito de um processo produtivo que seja portador de princípios valiosos à cultura, à sociedade e ao ambiente, como os descritos por Sali Sasaki, pesquisadora no campo de design, desenvolvimento cultural e indústria criativa:

> Sustentar habilidades tradicionais locais é uma questão de sobrevivência. Por um lado, elas dão forma à identidade cultural local e, por outro, elas permitem princípios de sustentabilidade e estruturas de base comunitária, incorporando práticas éticas que necessitam de apoio no nosso acelerado mundo globalizado. A inovação aqui é não apenas econômica, mas também social, cultural e ambiental. Eu vejo isso como a ponta de algo muito importante não apenas em nível local, mas para o futuro de nosso mundo como um todo (SASAKI, 2013, tradução nossa[10]).

Entende-se, portanto, que projetos no campo do artesanato têxtil, em especial aqueles que visem a alterações na forma ou interferência no processo produtivo, levem em consideração a possibilidade de que objetos artesanais transmitam mensagens por meio de sua materialidade. Isso, tanto pela relevância dos aspectos relativos ao cuidado que determinada manifestação artesanal tem com a cultura, com o meio ambiente, com a matéria-prima, com as pessoas e com o próprio fazer, como em relação ao atual interesse de consumidores pelo artesanato em oposição a produtos industriais.

Em última análise, compreende-se a trajetória da arte têxtil no Brasil como um meio para a compreensão da história dos povos no país: a desconsideração às culturas dos índios e dos negros, o processo de colonização engendrado pelo europeu e a disseminação de elementos e valores dessas culturas na formação da sociedade brasileira.

---

[10] "*Sustaining local traditional skills is about survival. On the one hand, they shape local cultural identity and on the other they enable principles of sustainability and community-based structures, embodying ethical practices that need support in our fast-paced globalized world. The innovation here is not only economic, but also social, cultural, and environmental. I see this as the tip of something very crucial not only at a local level, but for the future of our world as a whole*" (SASAKI, 2013).

Considerou-se que o saber-fazer característico das práticas artesanais têxteis é um bem cultural brasileiro por estar relacionado a identidades locais e por expressar, ao longo de séculos, costumes, saberes e possibilidades criativas de diversos grupos do país. Como elemento sociocultural, a atividade de entrelaçar fios e gerar formas têxteis passou por processos de transformação. Já no século XX, a destinação do objeto artesanal têxtil mudou do núcleo familiar para a venda, respondendo à demanda de clientes dos grandes centros urbanos.

Particularidades do artesanato, como seu modo de produção, de expressão cultural e respeito ao ecossistema local, são vistas como relevantes para o design e para o mercado global, pois contrastam com a produção excessiva de bens e com a intensa transferência cultural entre países. Entretanto, é necessário observar que o artesanato também pode ser demandado comercialmente por ser um tipo de produto que atende à necessidade de renovação constante do mercado. Essa realidade apresenta-se como um desafio para quem atua nesse campo, pois aproxima fatores locais do fazer artesanal a fatores globais, relativos à demanda de mercado.

O surgimento de novos atores vinculados à atividade artesanal foi acompanhado da atuação do designer em projetos que buscam a revitalização do artesanato. Em tais projetos, observou-se a importância desse profissional considerar o caráter interdisciplinar do design para que tenha uma compreensão ampla do contexto de produção artesanal e das possibilidades de atuação, orientadas à consideração da atividade artesanal têxtil como manifestação da cultura brasileira e a partir das necessidades dos artesãos.

Ao avaliar a maneira como os objetos artesanais têxteis são observados e a importância atribuída a eles com relação ao mercado global, nota-se que esses objetos podem ser vistos como representações materiais de seu processo produtivo. Discutiu-se a importância de que projetos que gerem alterações na forma do objeto têxtil sejam realizados considerando-se a relação entre esta e a mensagem transmitida pelo objeto, no que diz respeito ao processo produtivo artesanal como expressão do cuidado com seu contexto – social, cultural e ambiental – e, ainda, em conformidade com a interpretação do artesanato como manifestação material de um tipo de fazer que contrasta com a produção industrial.

# 3 CORRELAÇÃO ENTRE ALTERAÇÕES NA FORMA E NOS CONTEXTOS DO ARTESANATO TÊXTIL BRASILEIRO

Segundo o folclorista Câmara Cascudo, em clássica obra sobre Rede de Dormir (1959, p. 21), Pero Vaz de Caminha foi quem batizou o objeto por sua semelhança com as tramas de uma rede de pesca.

> Depois da farinha de mandioca a rêde foi o primeiro elemento de adaptação, de acomodação, de conquista do português. Eram fios torcidos de algodão com algumas travessas que serviam de reforço e coesão (CASCUDO, 1959, p. 23).

O autor atribuiu às mulheres portuguesas a confecção das redes de tecido oriundo de teares trazidos ao Brasil. Por meio de seus saberes, deram às redes ornamentos, franjas e varandas, fazendo-as decoradas e mais confortáveis (CASCUDO, 1959, p. 24). Nesse momento, a rede já podia ser vista como um registro material de trocas, influências e apropriações existentes entre diferentes culturas presentes no país.

Usadas para assento ou leito, posteriormente as redes assumiram função de meio para o transporte de pessoas, a esforço de escravos e indígenas, e acompanharam a ocupação do Brasil colonial. Adaptadas com almofadas e cortinas, que garantiam maior conforto ao transporte dos mais ricos, foram chamadas de serpentina (CASCUDO, 1959, p. 28). No século XIX:

> A influência das modas de França, depois de 1830, vulgarizava os leitos e era fácil o reproche de ainda manter-se uma tradição indígena, uso de 'bárbaros' em pleno regime de 'civilização'. [...] A rêde no Sul do Brasil não desapareceu por uma verificação de inutilidade, mas pela imposição de um julgamento ditado pela voga europeia, pela moda, pela irresistível força sedutora da imitação (CASCUDO, 1959, p. 36).

O declínio do uso da rede no sul do país ocorreu apesar de sua ampla utilidade, disseminação e necessidade no período em que o europeu chegou e adentrou o território brasileiro. Buscava-se a apropriação do novo, o afastamento do que era visto como sinônimo de atraso, a tradição indígena. Somente essa estrutura de pensamento parecia não ter renovação, já que serviu de base, séculos antes, para a desconsideração do valor de culturas indígenas e negras e a apropriação do que estas poderiam oferecer de útil.

De acordo com Cascudo (1959, p. 25), em outras partes do país, a técnica têxtil foi difundida e praticada como indústria doméstica tradicional, resultando em redes comuns para descanso ou dormida. Assim era a realidade no Sertão do Nordeste até 1910, onde somente eram vendidas redes maiores, para casal, ornamentadas com bordados e varandas.

> Mais de 650.000 rêdes, em 378 fábricas reais, são feitas e vendidas, anualmente, no Norte brasileiro. Devia ser o "presente" rico, oferenda típica, para estrangeiros curiosos de nossa etnografia tradicional. Há redes que são jóias de côr, acabamento, aspecto. Por que não divulgá-las valorizando-lhes a história, lenda, passado, utilitarismo funcional entre todas as classes? Ela pode, pode e deve, ser produto de exportação como o café, o samba e o algodão (CASCUDO, 1959, p. 13).

As transformações ocorridas na forma, na confecção e no uso da rede de dormir são um exemplo representativo da correlação entre alterações na forma e mudanças nos contextos socioculturais do artesanato têxtil no Brasil, respectivas a diferentes necessidades, atores e valores atribuídos ao objeto. De artefato pertencente ao modo de viver indígena, passou a ser confeccionado em novos materiais e a partir de outros modos de produção, assim como a cumprir novas funções quando sua utilização foi disseminada. Sofreu declínio de uso em certas localidades e aumento produtivo em outras, passando a ser comercializado, mesmo sem ter sido amplamente reconhecido como bem cultural.

Alterações na produção e nas formas dos objetos têxteis são vinculadas a especificidades das técnicas ou modos de entrelaçar fios para a confecção de tecidos, assim como a aspectos subjetivos relativos a mudanças em contextos socioculturais específicos. Esses aspectos se relacionam ao grau de importância atribuído a produções artesanais têxteis em nível local, nacional ou mundial.

Partindo do interesse em identificar alterações na forma do objeto artesanal têxtil brasileiro resultante de diferentes técnicas e suas correspondências com variáveis socioculturais relevantes e comuns a diversos contextos, neste capítulo são abordadas manifestações das técnicas têxteis: tecelagem, renda, bordado e trançado de miçangas, nos estados do Acre, Ceará, Goiás, Minas Gerais e Piauí e no Distrito Federal.

Segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em publicação sobre o Perfil dos Estados e dos Municípios Brasileiros na área de cultura (IBGE, 2015, s/p), no ano de 2014, a atividade artesanal estava presente em 78,6% das cidades brasileiras. No que diz respeito às manifestações do artesanato têxtil, em 2014, o bordado foi encontrado em 76,2%, o trabalho com fibras vegetais em 12,7%, atividades que envolvem fios e fibras, como o tricô e o crochê, em 13%, a tapeçaria em 6,3%, a renda em 7,1% e a tecelagem em 12,9% dos municípios do país.

A tecelagem artesanal é representativa em Minas Gerais, em Goiás e no Rio Grande do Sul e a produção de redes de dormir, também resultante da tecelagem, é presente nesses três estados e também em Mato Grosso e com relevância nas regiões Norte e Nordeste (ARTE [...], 1991, p. 26-30). A produção da renda no Brasil está associada à atividade da pesca e à fixação de rendeiras ao longo do litoral brasileiro ou acompanhando o curso dos rios (FUNARTE, MAIA, 1981, p. 10-11). A renda de bilro "é o tipo de maior abrangência geográfica no país, sendo encontrado em todos os Estados do Nordeste, em Minas Gerais, no Rio de Janeiro, no Espírito Santo e em Santa Catarina" (ARTE [...], 1991, p. 18).

## 3.1 TECELAGEM MANUAL NO TRIÂNGULO MINEIRO NO FINAL DOS ANOS 1970: TRANSFORMAÇÕES DA FORMA, DO MEIO E DA FINALIDADE DA PRODUÇÃO TÊXTIL

A obra *Tecelagem manual no Triângulo Mineiro* (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1984) é o resultado de um projeto de pesquisa que teve início em 1976 no Centro Nacional de Referência Cultural. Este centro, transformado em Fundação Nacional Pró-Memória, presidida pelo designer Aloísio Magalhães, torna-se parte, em 1979, da então Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) (MAGALHÃES, 1997, p.39-40). O título aborda a tecnologia tradicional do processo têxtil, por meio de registro detalhado das fases do trabalho e de produtos relevantes, além de apresentar uma análise da situação da tecelagem, contribuindo para a compreensão do contexto e das transformações relativos a esse conhecimento popular no final dos anos 1970.

Segundo Fundação Nacional Pró-Memória (1984, p. 3; 9-14; 25), nos anos finais da década de 1970, em minifúndios e periferias de cidades da região do Triângulo Mineiro, mulheres

fiavam e teciam à mão. Utilizavam-se fibras brutas como material para a tecelagem, como o algodão e a lã obtidos e fiados localmente, fios e retalhos industriais comprados em lojas e material recuperado, como sobras de fios de tecelagem, fios de sacos de aniagem e tiras cortadas de tecidos velhos. Para o tingimento, eram usados corantes naturais e tintas industriais.

Na obra (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1984, p. 65), há o levantamento de diferentes tipos de tecidos, e nota-se uma grande variedade de padrões e efeitos gerados a partir de diferentes usos do tear de pedal e do emprego da matéria-prima. Padrões dos mais simples aos mais complexos eram obtidos, sendo os do tipo repasso, padrões que apresentam composições geométricas elaboradas, característicos da tecelagem na região. A depender do tipo de material e padronagem escolhida, podiam ser confeccionados tecidos para roupas (em geral, masculinas), colchas e toalhas. Técnicas específicas geravam tapetes de chão, coxinilho (tecido felpudo usado em arreios de cavalo), proteção de poltrona de carro e lençóis.

Figura 5: Produtos da tecelagem manual do Triângulo Mineiro: roupas masculinas e colchas de repasso

Fonte: Adaptado de Fundação Nacional Pró-Memória (1984, p. 93; contracapa).

Esses produtos são semelhantes ao listados por FUNARTE (1986, p. 90) ao tratar da tecelagem brasileira:

> Os produtos da tecelagem são bastante variados. Mais tradicionais no Brasil, são os cobertores, colchas, toalhas, "pano-de-calça" ou "riscado" e, de modo especial, as redes. A tapeçaria, que hoje ocupa muitos artífices, é fenômeno recente e é vista como obra de arte.

Em análise da situação da tecelagem no Triângulo Mineiro (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1984, p. 91) são feitas duas distinções com relação a essa atividade. Quanto ao meio, há a diferenciação entre as tecedeiras que trabalham na roça e as que trabalham na cidade; quanto à finalidade, consideram-se a produção destinada ao uso da família e pessoas de seu meio e aquela feita para "um consumidor (ou intermediário) estranho a esse universo". Essas distinções são essenciais para a compreensão das alterações nos objetos resultantes da tecelagem.

De acordo com Fundação Nacional Pró-Memória (1984, p. 94), na roça ainda se tecia para atender às necessidades da família, porém a produção local do algodão e lã havia diminuído e o uso de corantes naturais para o tingimento dos fios era raro. Recorria-se, então, à compra de materiais têxteis, como fios, e às tintas industriais. Essas mudanças geraram alterações nas cores dos produtos: "[...] é muito provável que a constante utilização das tintas industriais, de cores vivas, tenha, inclusive, modificado o gosto em relação aos tons conseguidos naturalmente". Alguns produtos deixaram de ser feitos, como os tecidos para confecção de roupas. Eram confeccionados lençóis, toalhas de banho ou mesa, colchas de repasso e, em menor escala, os bordados no tear.

Na cidade, a substituição de lã por material recuperado e a compra de tinta e algodão industrial acentuou-se. Os tipos de tecidos gerados eram semelhantes aos da roça, mas o uso podia ser diferente: capas de almofadas, para interior de carro, forração para sofá, tapetes e cortinas. Continuava-se a tecer para o gasto da família e para encomendas, atendidas para complementação da renda das tecedeiras (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1984, p. 96).

Segundo Fundação Nacional Pró-Memória (1984, p. 97-98), na tecelagem realizada especificamente para a venda, era notável grande alteração nos padrões tecidos e objetos

criados. Os padrões do tipo repasso, usados comumente para tecer colchas, eram quebrados e intercalados com listras ao longo de tecidos para confecção de peças menores, como se vê na imagem 2. Colchas escocesas trazidas como amostras por turistas passaram a ser feitas utilizando-se soluções construtivas de padrões tradicionais. Os bordados no tear predominavam como produtos para venda por possibilitarem maior liberdade de criação. A esses bordados eram incorporados temas não tradicionais, como desenhos de borboletas e naipes.

Figura 6: Mudança de padrões em produtos feitos para venda no Triângulo Mineiro

Fonte: Adaptado de Fundação Nacional Pró-Memória (1984, p. 97).

De modo geral, as transformações que ocorreram na tecelagem no Triângulo Mineiro na década de 1970 relacionam-se à incorporação de novas possibilidades materiais, à influência de novos atores e ao atendimento de novas necessidades. Essas transformações eram mais expressivas quando as artesãs moravam na cidade ou estavam imersas em processos de comercialização de produtos têxteis.

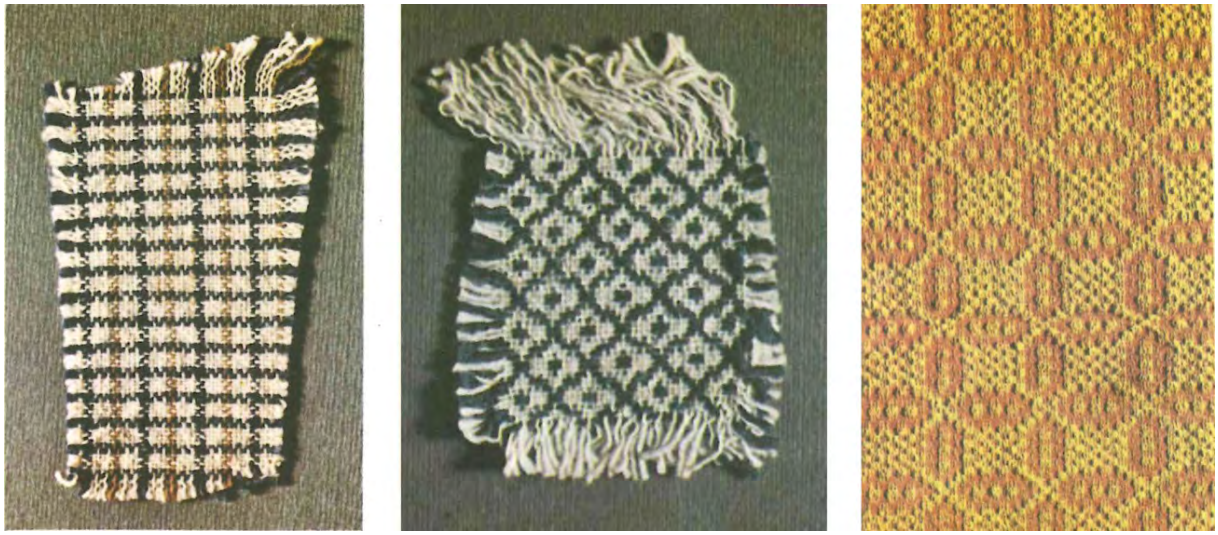
Tal realidade mantém correspondência com a afirmação de Darcy Ribeiro (2015, p. 186) sobre o "desejo de transformação renovadora" do povo brasileiro na passagem do padrão tradicional ao moderno em todas as regiões do país: "Mesmo as populações rurais e as urbanas marginalizadas enfrentam resistências, antes sociais do que culturais, à transfiguração, porque umas e outras estão abertas ao novo".

### 3.1.1 Troca de saberes entre artesãs: desenhos e amostras de tecidos como registro de prática social

Quanto à concorrência no mercado, Fundação Nacional Pró-Memória (1984, p. 98) afirma que, na tecelagem orientada para a venda, o que mais importava eram a criatividade e a originalidade e não mais o que anteriormente definia uma boa tecedeira, o domínio técnico e o capricho. Por isso, havia alterações nas formas e padrões e outra mudança significativa: as tecedeiras que teciam para vender não mais trocavam entre si informações para a execução de padrões. Porém, a tradição local era outra:

> [...] os padrões que as tecedeiras normalmente tiveram oportunidade de aprender a tecer – de memória ou via amostras – são tradicionalmente objeto – do mesmo modo que os repassos – de um intenso processo de trocas recíprocas. Pertencem de tal modo ao domínio público que raros são aqueles padrões que já não têm [...] um nome definido, socialmente consagrado, para identificá-los (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1984, p. 104).

Figura 7: Padrões característicos da tecelagem no Triângulo Mineiro



Fonte: Adaptado de Fundação Nacional Pró-Memória (1984, p. 71; 79; 82).

Complementa-se que ao tecer para o "gasto", família ou conhecidos, o interesse é identificar e não distinguir ao usar padrões que, mesmo submetidos a inovações, referem-se à tradição. Já na tecelagem para venda, observou-se um distanciamento ou ruptura com relação à tradição (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1984, p. 104). Ruptura essa

perceptível não somente nos aspectos visuais e formais da tecelagem, mas também nas relações sociais estabelecidas entre as artesãs.

O processo de trocas característico da transmissão dos padrões da tecelagem no Triângulo Mineiro é identificável em outras técnicas artesanais têxteis. Segundo FUNARTE (1986, p. 107-108), a renda de bilro é tramada a partir da movimentação e troca de bilros – peças de madeira – sobre um cartão apoiado em uma almofada, denominado pique e formado pelo desenho ou padrão que guia a rendeira. Os piques são guardados e colecionados pelas rendeiras e estas obtêm novos copiando cartões já existentes ou a partir de uma amostra de renda já pronta. Alguns desses piques são conhecidos nacionalmente e os pontos do desenho têm nomes que se referem ao contexto cultural das rendeiras. "Não significa isto que o pique consagre definitivamente a cópia, pois ocorrem transformações frequentes, visto que a imaginação do artista nutre-se também das tradições de seu povo" (FUNARTE, 1986, p. 108).

Figura 8: Rendeira confeccionando renda de bilro a partir de desenho em pique

Fonte: Adaptado de Funarte e Maia (1981, p. 53).

Amostras de tecidos e representações gráficas de pontos e desenhos estão vivas nas relações entre artesãs que lidam com construções a partir de fios. Desenhos e nomes relativos ao cotidiano das artesãs são registros da interação dessas com o seu meio em momentos de criação e trabalho.

A observação do modo como os produtores de artesanato têxtil lidam com a transmissão de padrões e desenhos – parte do saber-fazer – é um meio para a avaliação da proximidade

de sua atividade com as práticas tradicionais. O uso de amostras e representações de desenhos já existentes merece ser visto como um fator de maior importância cultural que a ação de reprodução de formas, pois se relaciona ao interesse de identificação com determinado universo e grupo, dentro do qual se compartilha um modo de construir objetos com as mãos.

## 3.2 OFÍCIO TÊXTIL EM OLHOS D'ÁGUA (GO): ADEQUAÇÕES DA FORMA PARA VENDA E TECELAGEM COMO PROFISSÃO

Em registro da tecelagem na cidade de Olhos D'Água, Lima (1995) levantou evidências de transformações similares àquelas apontadas no caso do Triângulo Mineiro (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1984), porém apresentou estrutura comercial mais consolidada da atividade.

Sobre a tecnologia e materiais empregados, Lima (1995, p. 22-26) afirma que a tecelagem em Olhos D'Água, tradicionalmente, resultava do processo de plantio de algodão, colheita, cuidado com fibra, fiação, tingimento com pigmentos naturais, urdimento de fios, e, por fim, a operação do tear. Porém, o artesão precisava procurar a matéria-prima em outros mercados por causa da redução de plantações locais de algodão, decorrentes de transformações no sistema fundiário desde a década de 1970. Foram duas as opções adotadas: comprar o algodão já sem caroços vindos de São Paulo, Minas Gerais ou outras regiões de Goiás, ou comprar o fio de algodão industrializado e efetuar o tingimento com pigmento industrial. O tingimento com corantes naturais continuava a ser empregado para a obtenção de peças especiais ou por artesãos com produção isolada que o associavam a anilinas industriais.

Em Olhos D'Água, nota-se uma grande interdependência entre alterações nos produtos e mudanças na destinação da produção. Segundo Lima (1995, p. 28):

> [...] dentre os vários fazeres artesanais que conferem identidade cultural aos objetos produzidos em Olhos D'Água, sem dúvida a tecelagem é aquele que mais se tem transformado em face do surgimento de um mercado externo não tradicional.

De acordo com Lima (1995, p. 28-29), além dos produtos usados localmente ao longo dos anos, como panos para roupa, colchas e toalhas, os tecelões passaram a produzir almofadas, cortinas, tapetes, jogos americanos, centros de mesa e revestimentos para cadeiras, poltronas e sofás para atender demandas das classes média e alta de grandes centros urbanos. Afirma-se que os tecidos anteriormente feitos para o consumo da família ou de vizinhos passaram a ser uma mercadoria que possibilitaria que a comunidade tivesse relações econômicas com parte mais ampla da sociedade. E o que era uma qualificação das mulheres tornou-se profissão, garantindo ganho financeiro àqueles que tecem, visando, principalmente, à venda dos produtos.

Figura 9: Tecido artesanal usado como revestimento de sofá

Fonte: Lima (1995, p. 28).

Além da atividade tradicional executada por mulheres, surgiu uma microempresa como nova forma de produção coletiva, onde trabalhavam 16 artesãos que atendiam a demandas externas. Dentre esses artesãos, existiam alguns homens executando tarefas da tecelagem, por avaliarem essa opção mais rentável que o trabalho no campo (LIMA, 1995, p. 21; 30). Em pesquisa publicada em 2010, Rodrigues complementa:

> Até as tecelãs mais velhas que estavam vinculadas ao universo tradicional da tecelagem doméstica, passaram a tecer visando, essencialmente, a comercialização de seus produtos. A dona Angelina, mestra tecelã muito

> conhecida na região é um exemplo dessa nova realidade. Já trabalhou como tecelã para a microempresa de Fatinha, participou de várias oficinas comunitárias e de capacitação e hoje comercializa os seus produtos na loja da Associação Comunitária de Desenvolvimento Sustentável de Olhos D´água ou diretamente na Feira de Trocas, onde vende e troca os seus tapetes, toalhas de mesa, cortinas, jogos americanos e colchas de repasso (RODRIGUES, 2010, p. 35).

A descrição, em 1995, dos padrões gerados na produção das artesãs de Olhos D'Água mostra que existia uma ligação com a tradição:

> Listrado, xadrez, de quadro, apá, com faixa, virado, bagunçado, atrapalhado, os padrões vão surgindo, ora reproduzidos a partir dos modelos antigos – como os 'repassos de rosinha' –, 'estrada de ferro', 'laranja partida', ora criados ao sabor do momento e fruto da sensibilidade da artesã que joga com as cores numa estética própria (LIMA, 1995, p. 31).

Já o relato de Rodrigues (2010, p. 35) demonstra uma nova realidade:

> A Associação Comunitária de Desenvolvimento Sustentável de Olhos D´água, a ACORDE, preocupada na manutenção da tradição local desenvolveu no ano de 2000, um projeto com o intuito de resgatar os padrões têxteis tradicionais e revitalizar a fiação manual.

Figura 10: Tecido de padrão remissa, tapetes de repasso e de pavio feitos por tecelões de Olhos D'Água

Fonte: Adaptado de Rodrigues (2010, p. 36-37).

Lima (1995) identificou presença de padrões tradicionais na tecelagem de Olhos D'Água, enquanto Rodrigues (2010) a busca pelo resgate de padrões que não eram mais feitos. A principal alteração nos produtos da tecelagem registrada por Lima (1995) foi a alteração nas dimensões dos produtos, que passariam a ser usados para novos fins e atenderiam demandas de consumidores de centros urbanos. Uma mudança de destaque diz respeito à organização do trabalho e à avaliação da atividade no meio social. O que era uma atividade feminina, para suprir necessidades domésticas, passou a ser uma atividade rentável, com vistas a um público externo, atraindo também a atenção de homens para a tecelagem como profissão.

## 3.3 TECELAGEM MANUAL NO TRIÂNGULO MINEIRO NOS ANOS 2000: PRODUÇÃO EM INSTITUIÇÃO GOVERNAMENTAL E ATUAÇÃO DE DESIGNERS

Em título resultante de pesquisa finalizada no ano de 2003, Claudia Duarte (2009) abordou a tecelagem manual no Triângulo Mineiro por viés histórico e da cultura material. Segundo Duarte (2009, p. 13; 41-43), no período do estudo, várias mulheres se ocupavam de atividades de fiar e tecer nas zonas rurais da região. Parte delas tinha seus trabalhos vinculados ao Centro de Fiação e Tecelagem Dona Belmira, situado na cidade de Uberlândia (MG). O Centro empregava senhoras da região, com idades acima de 60 anos. Criado como órgão vinculado à Prefeitura de Uberlândia, efetivou-se por meio de projeto que visava a elevar a renda das tecelãs e atingir maior número de consumidores para os produtos, por meio da transformação da prática têxtil. Interessava ao poder público "'guardar' uma das tradições regionais" enquanto eram garantidos empregos às artesãs e oferta à população de produtos relativos à história local. A reunião das tecelãs e fiandeiras:

> [...] no espaço organizado do Centro de Tecelagem acarreta, evidentemente, uma série de interferências na atividade cotidiana dessas artesãs. No Centro ocorre a institucionalização desta prática tradicional, que sai das varandas e residências das artesãs para um local onde existem normas comerciais e de produtividade que não são estabelecidas por elas (DUARTE, 2009, p. 13).

Quanto ao trabalho das tecelãs no Centro, Duarte (2009, p. 53; 56-57) observou que houve uma diminuição da autonomia dessas mulheres sobre a possibilidade de escolhas no processo de confecção dos tecidos, em comparação com a maneira que a tecelagem era

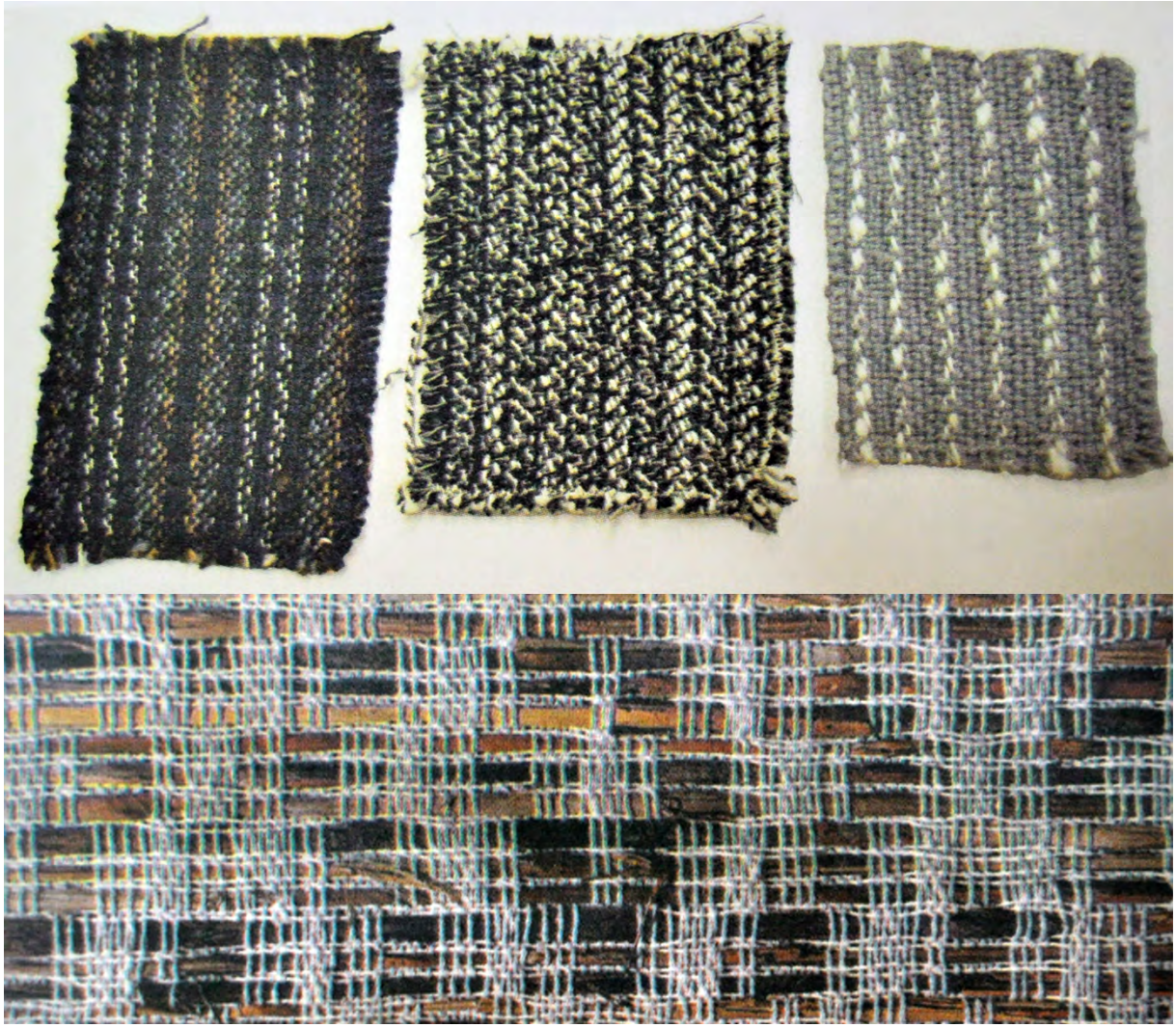
realizada em suas casas. Essa situação apresentava relação com a atuação do designer, profissional contratado pelo Centro e que estabelecia o que seria confeccionado. Suas definições eram baseadas no conhecimento dos aspectos produtivos e das padronagens próprias da tecelagem da região, assim como das demandas de mercado.

Segundo a autora (DUARTE, 2009, p. 57-58), as definições dos designers conferiam à produção têxtil uma condição de hibridismo, já que "há sempre uma procura de um ponto médio entre a novidade e a tradição na base das operações de estética". Outro aspecto associado à atuação do designer, que a autora define como uma "derrota", é a divisão do trabalho dentro do Centro de Tecelagem. Além de não decidirem o tipo de tecido que iriam produzir, as tecelãs já não participavam mais da urdidura, fase que envolve a preparação dos fios de acordo com as dimensões e texturas desejadas ao tecido, sendo encarregadas apenas de esticar no tear fios previamente separados por instrutores.

> O Centro foi criado com o objetivo de manter vivo um saber tradicional da região e contribui efetivamente para isto. No entanto, estas últimas interferências implicam numa questão mais séria que vai além da perda ou inclusão de elementos aos fios e tecidos. Tais interferências podem acarretar o desaparecimento desse saber – que se justificaria pela aceleração do processo e pela "necessidade" do aumento da produção – mas fugindo, conseqüentemente, aos seus propósitos iniciais (DUARTE, 2009, p. 58-59).

Os produtos confeccionados no Centro eram variados, sendo a maioria para decoração de interiores ou uso doméstico, como cortinas, almofadas, jogos americanos e toalhas. Duarte (2009, p. 59-64; 67) observou mudanças ao longo dos anos nas texturas e cores definidas aos tecidos, o que se vincula à atuação de diferentes designers que trabalharam no Centro e determinavam as especificidades projetuais. As mudanças nos produtos da tecelagem foram apresentadas pela autora a partir de cinco fases distintas, marcadas pela transição dos profissionais que assumiram o cargo de designer. Os tecidos foram produzidos com fios artesanais e pigmentação natural ou linhas industriais. A depender do designer, esses dois tipos de material eram usados em um mesmo momento ou era dada preferência a um deles. Definições quanto à textura seguiram de maneira semelhante: em fases específicas foram confeccionados padrões tradicionais e repassos; em outras, optou-se por texturas variadas, como se vê na figura 11.

Figura 11: Diferentes texturas produzidas no Centro de Fiação e Tecelagem Dona Belmira: tecidos listrados e painel tramado com fibra de bananeira



Fonte: Adaptado de Duarte (2009, p. 61; 63).

A escolha das matérias-primas e padrões se refletia não somente na apresentação visual das superfícies têxteis, mas também nas condições e fases da produção. Alguns materiais exigiam maior esforço das tecelãs. O uso majoritário de linhas industriais podia tornar desnecessário o trabalho das mulheres responsáveis pelas etapas de colheita e fiação do algodão (DUARTE, 2009, p. 67-68).

Duarte (2009, p. 66) relata que em determinado momento, após a saída de uma designer, foi oferecida às tecelãs a possibilidade de definir os tecidos a serem produzidos. Tal responsabilidade não foi assumida, pois as mulheres temiam que os produtos não fossem

vendidos e isso comprometesse seus empregos. A autora afirma que estabelecer a produção não fazia parte do trabalho das tecelãs, mesmo em suas casas, já que teciam a partir de amostras e atendiam encomendas de conhecidos.

> Seu mercado tinha um nome familiar, um rosto, ao contrário do que ocorre no Centro, onde as peças são colocadas à venda para consumidores anônimos, cujo universo cultural, muitas vezes, as artesãs desconhecem (DUARTE, 2009, p. 66).

A partir da pesquisa de Duarte (2009), observou-se que apesar de haver interesse pela continuidade de uma atividade artesanal representativa da história local, a maneira como se deu a organização do trabalho no Centro levou a mudanças no modo das tecelãs lidarem com as decisões e, também, com a execução de atividades relativas a cada uma das etapas da tecelagem no passado. De maneira geral, elas perderam domínio sobre todos esses aspectos. Num cenário onde os usuários dos produtos finais da tecelagem não eram mais os familiares e conhecidos das tecelãs, a atuação dos designers que trabalharam para o Centro voltou-se à definição do tipo de produto a ser confeccionado e como se daria a produção. Cada profissional, ao seu modo, levava em consideração a tradição têxtil local e as demandas de mercado.

## 3.4 RENDA DE BILRO NO CEARÁ: ALTERAÇÕES NA FORMA E DIFERENTES CONTEXTOS DE PRODUÇÃO, ATUAÇÃO DE INSTITUIÇÕES E VENDA

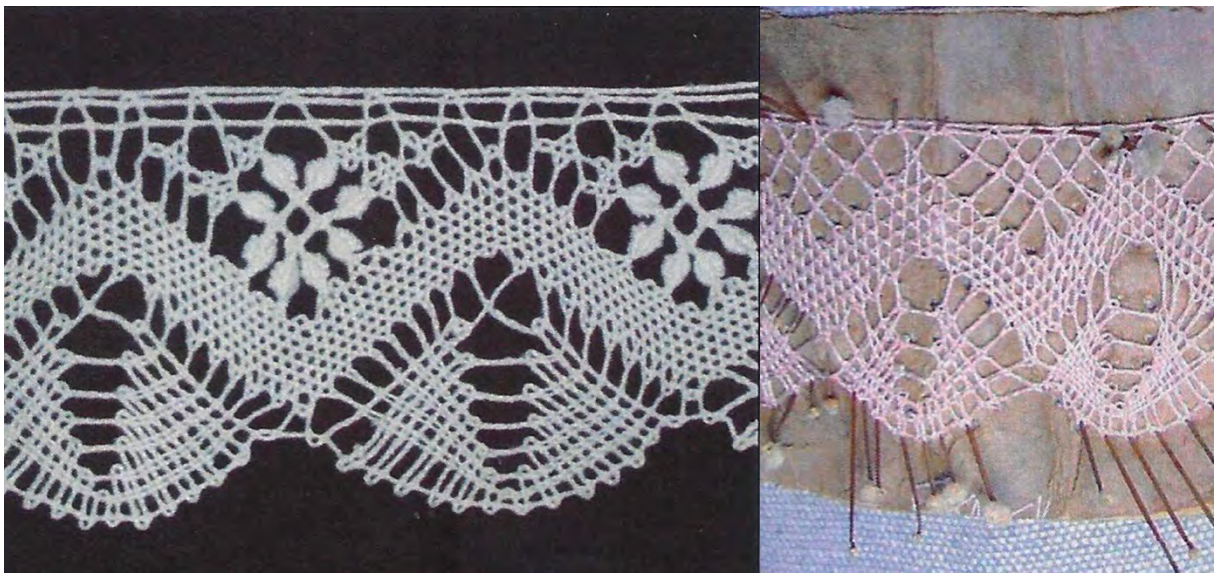
Alterações na apresentação visual dos objetos artesanais associadas ao comércio e organização das artesãs são perceptíveis em outros cenários. Em pesquisa de mestrado sobre renda de bilros em dois povoados do Estado do Ceará, Julia Brussi (2009, p. 40; 43) identificou que a renda produzida no período do estudo tinha como destinação principal a venda, não sendo utilizada para uso pessoal da rendeira. Além de ser uma fonte complementar ao orçamento doméstico, a produção de rendas apresentava um meio de ocupar o tempo na realização de algo prazeroso e divertido.

Segundo Brussi (2009, p. 56; 77), Alto Alegre é um pequeno povoado distante 15 quilômetros da cidade de Cascavel (CE), em cuja feira semanal era comercializada a maior parte da renda produzida no povoado. Em Alto Alegre produzia-se renda de metro, usada como matéria-prima para ornamentação de outros produtos. Devido à necessidade de

vender parte da produção todos os sábados e atender as demandas de consumo da família, existia uma tendência entre as rendeiras de Alto Alegre a darem preferência à confecção de peças que requeriam menor tempo e linha e cujos padrões eram mais estreitos e simples.

A autora identificou a existência da renda "roubada" no povoado, caracterizada pela simplificação do padrão a partir da troca de pontos cheios por textura aberta ou pela diminuição do número de furos no papelão sobre o qual é feita a renda, o que resulta na redução da quantidade de bilros. Esse tipo de alteração na forma implica, como reconhecido pelas rendeiras, na perda de atributos estéticos e de qualidade com relação à renda legítima (BRUSSI, 2009, p. 77-78; 80).

Figura 12: Bicos de renda jacarecoara legítima e roubada



Fonte: Adaptado de Brussi (2009, p. 78; 79).

Das rendas produzidas em Alto Alegre, a maior parte era estreita, "roubada" e vendida a um preço menor do que a renda mais "custosa", feita por somente uma rendeira da região. "A quantia arrecadada por meio da produção intensiva e diária da renda de bilro é baixa, embora extremamente importante" (BRUSSI, p. 81-82).

O povoado de Prainha, a segunda localidade pesquisada por Brussi (2009, p. 104; 108), distante 28 quilômetros da capital do estado, Fortaleza (CE), abriga estrutura de hotéis e estabelecimentos comerciais para atender turistas atraídos pela beleza da região. Em 1979,

foi fundado no povoado o Centro de Rendeiras Luiza Távora, mesmo ano em que se deu o início das atividades do Centro de Artesanato do Ceará (CEART), ambos sob coordenação da primeira-dama do estado, Luiza Távora, e vinculados à Secretaria do Trabalho e Desenvolvimento Social do estado.

O Centro de Rendeiras é localizado em uma área central do povoado. Seus espaços, utilizados como local de comercialização das rendas, eram ocupados por artesãs filiadas à Associação de Rendeiras da Prainha, que contavam com o trabalho de rendeiras não associadas para abastecer suas bancas. "Se antigamente as rendeiras tinham que terminar sua renda e 'correr atrás' de um cliente que a comprasse, agora seriam os compradores que viriam até elas" (BRUSSI, 2009, p. 108; 112).

A autora identificou que a ampliação das condições de comercialização influiu para que ocorressem transformações na renda de bilro local.

> [...] a produção de renda foi radicalmente afetada e alterada: as formas, funções e cores da renda de bilro se multiplicaram, os tamanhos se adaptaram e novos materiais foram testados.
> As rendeiras estão sempre atentas aos desejos manifestados pelos turistas e às tendências da moda, por meio, principalmente, da televisão e das revistas especializadas e, assim, as novidades e inovações são constantes. Os cursos oferecidos pelo CEART, em parceria com o SEBRAE[1] também são fundamentais nesse processo de renovação [...] (BRUSSI, 2009, p. 115).

De acordo com Brussi (2009, p. 115-117), anteriormente as rendeiras faziam somente rendas de metro a serem vendidas e utilizadas por produtores como matéria-prima para a composição de produtos diversos. Com a aproximação dos turistas, foram demandados produtos prontos para uso. Dessa solicitação nasceram peças redondas e quadradas para uso doméstico, como toalhas, centros de mesa, panos de prato, colchas etc. Em um

---

[1] "O Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) é uma entidade privada que promove a competitividade e o desenvolvimento sustentável dos empreendimentos de micro e pequeno porte – aqueles com faturamento bruto anual de até R$ 3,6 milhões". (SEBRAE, 2016). Mascêne (p. 10, 2010) apresenta os desafios para "a legitimação do artesanato como um negócio brasileiro de sucesso", entre os quais estão o acesso a mercados e a dificuldade do desenvolvimento de postura empreendedora e do entendimento do artesanato como negócio por parte do artesão. A partir disso, afirma-se que "[...] a atuação do SEBRAE deve contribuir para o desenvolvimento do artesanato de forma integrada, enquanto setor econômico viável que amplia a geração de renda, de postos de trabalho e promove a melhoria da qualidade de vida".

segundo momento, acessórios e roupas femininas, como colares, brincos, biquínis, vestidos e bolsas. Além de atenderem ao desejo dos consumidores, essas peças, de acordo com as rendeiras, são mais fáceis de serem feitas e requerem menos tempo quando comparadas à renda de metro. As cores das rendas também foram transformadas com o uso de diversos matizes, dos mais vibrantes aos mais claros, além do preto e das composições multicoloridas.

Figura 13: Renda colorida produzida no povoado de Prainha

Fonte: Brussi (2009, p. 117).

Segundo a autora (BRUSSI, 2009, p. 120), cursos organizados pelo CEART em parceria com o Sebrae também apresentaram destaque no processo de mudanças na renda produzida. "A atuação de tais entidades visa, principalmente, o aprimoramento da produção, no sentido de adequá-la às demandas e exigências do mercado". Os cursos abrangiam assuntos que iam da postura das rendeiras perante os consumidores, à administração de empresas, design, corte e costura e combinação de cores.

> As peças que hoje representam os 'campeões' de venda no Centro das Rendeiras foram desenvolvidas em algum desses cursos. A aceitação do público fez com que dessem continuidade e buscassem diversificar tais produções (BRUSSI, 2009, p. 120).

Brussi (2009, p. 128) registrou outra maneira de fazer renda de bilro no município: o retorno ao uso da linha fina, referente ao modo "antigo" ou "tradicional". Produtos feitos dessa forma eram "mais valorizados e bem remunerados", além de ter venda garantida por serem preferência de parte dos turistas. Essa produção gerava peças de uso doméstico e de decoração e, apesar de exigir mais tempo de trabalho, tinha uma relação entre custo e benefício maior do que a resultante de linha grossa.

Segundo Brussi (2009, p. 133-134), as rendeiras valorizavam encomendas de peças de renda de bilro, por representarem retorno financeiro rápido. A autora relata um caso de encomenda feita com o intermédio da associação de rendeiras, que era parte de um projeto financiado por uma indústria têxtil. A proposta era o desenvolvimento de peças em conjunto entre designers de expressão nacional e associações de artesãos. Nesse projeto, as artesãs do povoado deveriam tramar com a renda de bilro uma calça desenhada por uma estilista com quem foram estabelecidos contatos e negociações sobre a execução da peça. Por requerer muito trabalho, estima-se que seis rendeiras participaram da confecção da calça, eleita a peça campeã na premiação do projeto. A autora comenta o depoimento de Maria, uma das artesãs participantes do projeto:

> Quando questionei a Maria sobre a criação para o estilista em si, sobre o processo de negociação, se já apresentavam de antemão uma idéia, se ela emitia suas opiniões e adaptava a criação do estilista aos limites impostos pela técnica da renda de bilro, ela disse que eles trazem a idéia e ela adapta para a renda. [...]
> Ela destaca a necessidade de adaptar o *rabisco* feito pelo estilista, que representa a idéia da peça, para o papelão. Assim, um desenho à mão-livre deve ser enquadrado ao esquema do papel milimetrado e à produção da renda propriamente dita (BRUSSI, 2009, p. 135-136).

Esse processo de adaptação, baseado no conhecimento que a rendeira tem da técnica, deixa clara a necessidade do designer levar em consideração o valor e a complexidade do trabalho do artesão ao realizar uma encomenda.

De acordo com Brussi (2009, p. 135), o reconhecimento da importância do designer nesse contexto relacionava-se à possibilidade de que o trabalho das rendeiras fosse divulgado e se tornasse mais conhecido em outros lugares e, também, às encomendas estabelecidas, já que representavam retorno financeiro garantido. As inovações quanto ao uso de materiais, propostas pelos designers no projeto relatado, não foram adotadas pelas rendeiras em sua produção habitual.

Os dois exemplos abordados por Brussi (2009) são relevantes por demonstrar alterações na forma da renda em dois contextos diferentes. As rendas de metro geradas por artesãs do povoado de Alto Alegre, onde o contato com consumidores é raro, sofreram simplificações em suas tramas originais e tradicionais, para serem feitas e vendidas com maior rapidez. Já as rendas produzidas e vendidas por rendeiras do povoado de Prainha, um contexto turístico e produtivo sob grande influência de instituições, ganharam novas cores e formas, adequando-se às demandas do mercado.

A realização de produtos relativos ao modo antigo de fazer renda de bilro, preferência de parte dos turistas, também foi registrada como possibilidade de maior retorno financeiro. Isso demonstra que no mercado existe tanto o interesse pela inovação da forma, como por aspectos formais e materiais mais elaborados e próximos da tradição. Por fim, a pesquisa de Brussi (2009) expõe um tipo de projeto realizado entre designers e artesãos têxteis, caracterizado por encomenda pontual feita às artesãs, que adaptam a técnica à proposta de forma apresentada pelo designer.

## 3.5 PROJETOS DE INSTITUIÇÕES E RECUPERAÇÃO DE TÉCNICAS E PADRÕES TRADICIONAIS

Segundo Santana (2002, p. 174-176), na cidade de Pedro II, norte do Piauí, o comércio de redes e artigos de tecelagem – ramo da economia com maior crescimento da região – era amparado por cooperativas de tecelãs, incentivadas pelo Programa de Artesanato do

Conselho da Comunidade Solidária[2] e órgãos do governo federal. Sobre a destinação da produção, afirma-se que "mais da metade das peças que saem dos teares da região é exportada para a Alemanha. Uma segunda parte é vendida para lojas chiques de São Paulo". O contato com alemães foi iniciado décadas antes, quando padres e messiânicos chegaram à cidade e conheceram o artesanato, envolveram-se com a tecelagem, comprando e enviando parte dos tecidos para a Europa. Com isso, padrões dos tecidos foram alterados ao incorporarem elementos externos à cultura local.

O autor complementa que na Associação Artesanal Xique-Xique de Pedro II (PI), composta por 28 mulheres de áreas rurais e urbanas, foi desenvolvido um projeto de recuperação de antigos padrões. Os técnicos vinculados ao projeto incentivavam a volta do plantio do algodão, a fiação e o tingimento por parte da família das artesãs. Afirma-se que o acompanhamento de todo esse processo da tecelagem garantiria trabalho às pessoas da comunidade e que reduziria os custos de produção. "É assim que, aos poucos, velhos tecidos, que há tempos andavam sumidos, começam a aparecer no Mercado Central [...]" (SANTANA, 2002, p. 176).

Figura 14: Tear vertical e tecido confeccionado em Pedro II

Fonte: Adaptado de Santana (2002, p. 173; 177).

[2] "O Artesanato Solidário – ArteSol – foi concebido como um programa social no âmbito do Conselho da Comunidade Solidária em 1998, presidido pela ex-primeira dama Ruth Cardoso". Tem trabalho voltado ao desenvolvimento de regiões cuja população é de baixa renda e ao resgate e à valorização do "artesanato de tradição como patrimônio cultural brasileiro" (ARTESOL, 2013, p. 1).

De acordo com Aguiar e Ferreira (2000, p. 12-19), em Berilo (MG) a tecelagem é uma atividade tradicional e majoritariamente feminina. Na região, as tecelãs criam um tipo singular de tecido no qual são realizados bordados durante o processo da tecelagem, apresentando padrões geométricos ou desenhos representativos do universo cultural local: animais, plantas, homens, mulheres e casas. O uso dos tipos de algodão cru e ganga é próprio da produção têxtil local, porém o tingimento dos fios com corantes naturais obtidos a partir de temperos, cascas de árvores, frutas ou mesmo lama do rio, também fazia parte do saber-fazer das tecelãs locais.

Figura 15: Desenhos em tecelagem bordada característica de Berilo

Fonte: Adaptado de Machado (2000, s/p).

> As artesãs mais velhas ainda detêm o conhecimento de várias plantas tintórias, embora utilizem hoje com menos frequência devido ao fácil acesso às anilinas químicas, que, apesar da sua toxidez, acrescentam um outro espectro de cores a esse ofício (AGUIAR, FERREIRA, 2000, p. 19).

Como parte do projeto Vale de Tramas, também desenvolvido pelo Programa de Artesanato e Geração de Renda do Conselho da Comunidade Solidária, houve uma experiência de recuperação de receitas locais antigas de tingimento de novelos com corantes naturais obtidos de plantas nativas. Além disso, o projeto atuou na organização coletiva da produção e auxiliou a venda de produtos da loja das associações de artesanato de Berilo em centros urbanos distantes (AGUIAR, FERREIRA, 2000, p. 25; MACHADO, 2000, s/p).

> A partir da reorganização do trabalho em bases coletivas, a produção local passou por alguns ajustes, principalmente na orientação sobre plantio e preparo da matéria-prima ou mesmo na melhoria do acabamento dos produtos. Considerando que o conhecimento sobre as plantas tintórias e a técnica de tingimento com corantes naturais deixou de ser comum a todas as artesãs, foi organizada uma oficina comunitária sobre o tema, em que os saberes tradicionais foram resgatados e adequados às técnicas de tingimento e fixação dos corantes para conferir mais solidez e qualidade aos produtos artesanais (AGUIAR, FERREIRA, 2000, p. 25).

Figura 16: Experiência de tingimento de linhas com corantes naturais em Berilo

Fonte: Adaptado de Machado (2000, s/p).

Portanto, apesar desses retornos às práticas e elementos tradicionais, observa-se que a destinação dos produtos visou a um consumidor externo, não mais àquele usuário da

família ou vizinhança. Por um lado, houve a tentativa de reconstrução de uma base tecnológica tradicional; por outro, houve um movimento de expansão para mercados distantes. Nesse cenário, dois fatores ganharam destaque: o primeiro, as relações dos artesãos entre si e com o meio, inclusive em nível de identidade, geradas na prática do artesanato têxtil; o segundo, o objeto como produto de uma atividade artesanal valorizada pelo mercado.

## 3.6 A FORMA NO TRABALHO DO DESIGNER

Uma das modalidades de atuação do designer é como consultor vinculado a instituições que atuam com associações e comunidades de artesãos. Aline Canani (2008) aborda a atuação de um designer em associação de bordadeiras na cidade de Taguatinga, localizada na região administrativa do Distrito Federal.

Segundo Canani (2008, p. 90), a associação Bordadeiras de Taguatinga Flor do Ipê foi formada em 2001 a partir de orientação do Sebrae e de grupo de mulheres que faziam trabalhos similares e se conheceram ao frequentar uma feira na praça central da cidade. Nesse momento, não havia uma unidade nos tipos de bordado realizados por cada uma das artesãs.

Entende-se que uma diferença essencial desse exemplo com relação aos outros abordados neste capítulo é que ele não se fundamenta numa tradição estabelecida localmente e ao longo de gerações. Isso está relacionado com o fato de Brasília (DF) ter pouco mais de 50 anos e pelo Distrito Federal ser habitado por pessoas que migraram de várias regiões do país, além daquelas que nasceram ali.

Com o apoio do Sebrae, as Bordadeiras de Taguatinga receberam aulas de uma artesã da cidade de Pirapora (MG). Segundo a participante da associação Selma Ferreira Lopes, em relato à Canani (2008, p. 91), essa bordadeira ensinou pontos da “época das nossas avós”,

enquanto o designer Renato Imbroisi[3], cujo contato com a associação também foi estabelecido pelo Sebrae, sugeriu que bordassem desenhos de flores do cerrado. Com os produtos resultantes, passaram a participar de feiras e exposições. Ainda de acordo com Selma Lopes, o Sebrae instruiu as associadas a respeito de "técnicas de venda, cooperativismo, relacionamento humano", além de promover cursos na área de design, gerenciamento e capacitação.

A atuação do Sebrae/DF com essa associação relaciona-se com o Projeto de Desenvolvimento Local, iniciado em parceria com o Ministério do Desenvolvimento Social e o Ministério de Ciência e Tecnologia, a partir da consideração do contexto de insuficiente oportunidade de emprego para aqueles que migraram para Brasília (CANANI, 2008, p. 132-133).

> O Projeto de Desenvolvimento Local visaria identificar potencialidades empresariais através do resgate do conhecimento tradicional e do incentivo à utilização de habilidades já existentes. O papel do SEBRAE seria promover a valorização dessas habilidades, oportunizando o aperfeiçoamento e a capacitação necessária para o ingresso no mercado. Isso seria feito através de cursos oferecidos pela instituição e especialmente por meio de consultores contratados para dar suporte aos pequenos projetos diretamente nas localidades (CANANI, 2008, p. 133-134).

De acordo com Canani (2008, p. 91-92), o papel do Sebrae no acompanhamento da associação foi mudando ao longo do tempo e, no momento da pesquisa, as bordadeiras ainda dependiam da instituição para a consultoria do designer, garantindo que ele fosse periodicamente à Brasília para a geração de novas ideias e o desenvolvimento de novas coleções. As associadas consideravam fundamental o papel do designer no processo de criação de produtos. Gal, presidente da Associação, alegou que sem sua participação "elas não teriam chegado onde chegaram".

Sobre o trabalho do consultor Renato Imbroisi em Brasília, afirma-se que:

---

[3] "Renato Imbroisi é tecelão e designer de artesanato. Trabalha em parceria com artesãos têxteis, dirigindo oficinas de criação e desenvolvendo novos produtos. [...] iniciou o desenvolvimento de um método de criação junto a artesãos em 1987 [...]" (RENATO, 2016).

> Ele teria passado a trabalhar em busca de uma identidade brasiliense para os produtos que estava desenvolvendo. O seu estilo de criação envolveria sempre a busca pelos recursos locais e pelas histórias locais, que são resgatados e empregados nos produtos, diferenciando-o dos demais (CANANI, 2008, p. 201).

Em entrevista concedida à autora (CANANI, 2008, p. 201-202), Renato Imbroisi disse: "O primeiro produto que foi desenvolvido com as Bordadeiras de Taguatinga foi uma colcha de retalhos coloridos, com as flores do cerrado bordadas". Depois disso, foram gerados produtos menores, como almofadas e sachês, que teriam maior facilidade de comercialização, além de outras coleções, com desenhos de mapas do Distrito Federal e de pássaros do cerrado. O designer complementa em seu relato à Canani (2008, p. 202) que "a cada seis meses é necessário desenvolver um novo produto, atualizar o artesanato, senão elas vão para a feira sempre com as mesmas coisas e o cliente se cansa, deixa de comprar."

Figura 17: Colcha confeccionada pelas Bordadeiras de Taguatinga a partir de consultoria de Renato Imbroisi

Fonte: Adaptado de Canani (2008, p. 198).

A autora (CANANI, 2008, p. 204) apresenta uma questão sobre o porquê das artesãs não saberem identificar o desejo do mercado consumidor: apesar delas estabelecerem contato com o público consumidor, não pertenciam a ele e, portanto, não sabiam identificar o que se esperava em termos de produto e o que possibilitaria maior saída comercial. Com relação ao 'gosto' do público consumidor, afirmou:

> O designer seria, então, um especialista em questões de "gosto". Entretanto, a imposição de um gosto que é considerado como o "gosto do outro" é uma tarefa que exige grande negociação, já que nas escolhas decorrentes do gosto estão presentes uma série de implicações de ordem social e cultural.
> Talvez seja nesse ponto que a interação produtiva e harmoniosa entre o consultor e o grupo se torna tão importante para o sucesso do trabalho conjunto, conforme foi apontado por Renato, porque dessa "boa relação" entre designer e grupo é que vai surgir uma negociação mais tranquila e satisfatória das questões de gosto, e especialmente a aceitação do "gosto do outro" (CANANI, 2008, p. 205).

Nesse exemplo, a atuação do designer estaria voltada à caracterização da produção têxtil corrente das bordadeiras e à sua atualização periódica em correspondência à necessidade de maior comercialização. A alteração na forma do produto se daria tanto por essas renovações, como pela proposição inicial de realização de bordados referentes à busca pela identidade local, baseada em fatores que compõem o meio das artesãs e a região, como flores e pássaros do cerrado. São essas definições e adaptações na produção por parte do designer – como o profissional que conheceria o tipo de produção que teria aceitação do público consumidor e, portanto, maior saída comercial –, que levaram Canani (2008) a problematizar a questão do "gosto do outro" e a necessidade de interação e negociação entre designer e artesãs.

Outra abordagem de atuação do designer é a estabelecida por meio de iniciativas de instituições privadas, como é o caso do projeto A Gente Transforma, dirigido pelo designer Marcelo Rosenbaum[4] e realizado no ano de 2013 na comunidade indígena *Yawanawá*, do Acre, com o apoio do governo do estado e de outras instituições (A FORÇA, 2016b). O

---

[4] "Marcelo Rosenbaum está à frente da Rosenbaum, escritório de design, arquitetura e inovação [...]. Desde 2010 desenvolve a metodologia do Design Essencial, que se traduz na capacidade de olhar para uma cultura, descobrir, despertar e potencializar os seus valores e saberes essenciais através do design. Com esta metodologia aplicada integralmente, o A Gente Transforma é um projeto da Rosenbaum que atua em comunidades do Brasil profundo" (ROSENBAUM, 2016).

projeto tinha como objetivo a cocriação de "uma linha de luminárias que representasse a sabedoria milenar" desse grupo indígena (A FORÇA, 2016c).

O trabalho de cocriação que resultou no desenho das luminárias partiu do compartilhamento, entre os índios e uma equipe de profissionais de design e de outras áreas, de histórias e mitos indígenas e da apresentação dos *Kenê*, que relacionam-se a manifestações visuais diversas e, mais especificamente, a desenhos e grafismos de pinturas corporais e do artesanato de miçangas (A FORÇA, 2016b). Também interessava ao projeto o resgate de técnicas artesanais não mais praticadas pela comunidade.

Enquanto os elementos artesanais das luminárias – tramas de miçangas de vidro – foram feitos no contexto da comunidade, os componentes industriais foram finalizados por uma empresa de São Paulo (SP), que também foi responsável pela comercialização da linha de luminárias, lançada na Semana de Design de Milão de 2013[5] (A GENTE, 2013; A FORÇA, 2016c).

A luminária *Nawaruku* é uma das peças feitas para esse projeto. Nela, o objeto artesanal têxtil é usado para envolver e ser recipiente de lâmpadas e fios. A forma dessa luminária apresenta clara referência estética e simbólica ao artesanato indígena, se assemelhando a uma rede. Afirma-se (A FORÇA, 2016a) que uma técnica de trançado de miçanga foi resgatada entre equipe de designers e artesãos para criar o *Kenê de Luz*, grande cesto que tem como inspiração uma lenda dos povos *Nawá*.

---

[5] A Semana de Design de Milão (Itália) acontece anualmente durante o Salão Internacional do Móvel, e reúne diversos eventos relativos ao design em toda a cidade. O Salão do Móvel de Milão é considerado a maior feira de móveis do mundo, na qual são apresentados os últimos desenvolvimentos no campo do design (COSMIT, 2013).

Figura 18: Luminária *Nawaruku* do projeto A Gente Transforma com a comunidade indígena *Yawanawá*

Fonte: A força (2016a).

Esse objeto, cujas formas e simbolismo referem-se a fatores materiais e imateriais da cultura indígena, cujas função e comercialização são direcionadas a um público externo à comunidade, revela transformações no contexto sociocultural indígena no Brasil.

Darcy Ribeiro (1983 s/p), ao discorrer sobre suas vivências em culturas indígenas, aborda seu encantamento pelo modo de ser que então conheceu, marcado pela presença da igualdade e da não estratificação social, assim como da "vontade de beleza" dos índios ao fazerem os instrumentos que usariam em suas atividades diárias.

> Aos poucos fui percebendo que aquelas sociedades singelas guardam, entre outras características que perdemos, a de não terem despersonalizado nem mercantilizado sua produção, o que lhes permite exercer a criatividade como um ato natural da vida diária. Cada índio é um fazedor que encontra enorme prazer

> em fazer bem tudo que faz. É também um usador, com plena consciência das qualidades singelas dos objetos que usa (RIBEIRO, 1983, s/p).

O autor acrescenta que a "vontade de beleza" da qual trata só nasce nas tribos isoladas "[...] incontaminadas, ainda, tanto de nossas pestes como de seu encantamento pela nossa tralha e de nossa valorização dos artefatos deles" (RIBEIRO, 1983, s/p). É possível supor, a partir dessa afirmação, que relações estabelecidas entre índios e outros povos interferem no modo de fazer e no uso do artefato indígena.

Sobre efeitos decorrentes do contato entre índios *Yawanawá* com outros povos e ações voltadas ao resgate de referenciais culturais, é declarado que:

> Os índios Yawanawá do rio Gregório, que cerca de dez anos atrás quase não praticavam seus ritos e pouco falavam sua língua – vítimas de 30 anos de massacre cultural promovido por uma missão religiosa americana instalada na aldeia –, podem ser considerados hoje uma das etnias com a identidade cultural mais forte do Acre, graças ao trabalho de resgate de seus costumes, crenças, lendas, música, mística e ancestralidade, desenvolvido atualmente por suas lideranças (DINIZ, 2006, p. 598).

A respeito de ações realizadas pelas organizações locais, afirma-se:

> Os Yawanawá, que contam desde 1993 com a OAEYRG, criaram, em fevereiro de 2002, a Coopyawa, entidade que tem avançado na elaboração de planos de negócios e tratado de aspectos comerciais de várias iniciativas. Nos últimos três anos, ampliaram suas parcerias com órgãos do governo federal e estadual e com empresas privadas [...]. Além disso, promoveram significativas iniciativas culturais, com a valorização dos saberes e usos associados à medicina e aos cantos, à formação de novos pajés, à produção do CD 'SaitiMuniti' e do DVD 'Yawa', ao lançamento de uma grife e à realização de festivais anuais (IGLESIAS, AQUINO, 2006, p. 582).

Portanto, a aproximação de designers e outros profissionais à comunidade indígena *Yawanawá* para a criação de produtos que seriam expostos e comercializados a um público distante, pode relacionar-se tanto com a atual relevância do objeto artesanal no campo do design e mercado nacional e internacional, abordada no capítulo anterior, como com a condição presente dos *Yawanawás*: a maneira como lidam com suas manifestações culturais, sua necessidade de trocas econômicas e sua permeabilidade a fatores externos à comunidade.

Levando em consideração exemplos de manifestações tradicionais do artesanato têxtil abordados neste capítulo, observa-se o quanto essas culturas têm se transformado frente a aspectos como relações comerciais, acesso a bens industriais, necessidade de aumento de renda e da compra e venda de produtos e, até mesmo, valorização por parte dos consumidores de produtos tradicionais e feitos à mão em contraste aos industriais. Realidade que pode estar vinculada à diminuição de práticas que caracterizavam a vida em zona rural, como plantação, produção própria e troca de insumos requeridos à família e à comunidade. Além disso, percebe-se o quanto essas mudanças interferem na maneira como artesãs e artesãos lidam com a tradição, alterando parte do que a caracteriza, como a destinação da produção, e dando prosseguimento a outros fatores tradicionais, agora em relação às transformações de seus contextos socioculturais.

> [...] o exame das culturas populares exige desfazer-se da suposição de que seu espaço próprio são comunidades indígenas auto-suficientes, isoladas dos agentes modernos que hoje as constituem tanto quanto suas tradições: as indústrias culturais, o turismo, as relações econômicas e políticas com o mercado nacional e transnacional de bens simbólicos (CANCLINI, 2008, p. 245).

Com base no levantamento, foram identificadas alterações na forma do objeto têxtil e manifestações artesanais em estados das regiões Norte, Nordeste, Sudeste e Centro-Oeste do Brasil. Observou-se que, no Triângulo Mineiro (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1984), nos anos finais da década de 1970, havia tecedeiras que trabalhavam na roça ou na cidade e outras que produziam para a família ou para venda. Em todos os casos, houve mudanças na matéria-prima: algodão e corantes da região eram substituídos por opções industriais. Além disso, quanto mais longe da roça ou mais próximo do mercado, maior era a propensão a mudanças na forma dos produtos e ao abandono da produção de objetos ou padrões conhecidos como tradicionais.

Outros exemplos apresentados neste capítulo confirmam a realidade que associa a aproximação do mercado e o aumento da produção destinada à comercialização, com alterações na forma externa e/ou na padronagem do produto têxtil. Este, usualmente, passava a cumprir novas funções.

O compartilhamento de informações sobre o trabalho com fios, por meio da troca e da cópia de amostras de tecidos ou cartões que representam desenhos e padrões, é uma prática relativa à tradição das atividades têxteis no Brasil. A atenção às trocas entre artesãs é um modo de observar o quanto se mantém da tradição frente às necessidades relativas à venda dos produtos.

Outro aspecto predominante nos casos levantados é a formalização do ofício têxtil em microempresas, associações, ou mesmo em uma instituição pública na qual trabalham tecelãs. Essas entidades representam um novo tipo de produção coletiva com vistas à comercialização e cada uma a seu modo preserva ou se distancia de aspectos tradicionais referentes ao trabalho de confeccionar tecidos.

Identificou-se ainda a atuação de instituições que apoiam associações de artesãs, seja na sua formação, no fornecimento de cursos e de consultoria na área de design ou no auxílio à venda de produtos em mercados não locais. Alguns projetos realizados por essas instituições, como o ArteSol, programa do Conselho da Comunidade Solidária, objetivam a recuperação de técnicas e desenhos característicos do artesanato da região. A mudança na forma, nesse caso, ocorre por meio do retorno aos materiais e desenhos antigos. Ao mesmo tempo em que há uma abertura a mercados externos, existe a intenção de estabelecer uma base tecnológica focada na tradição.

Por fim, observou-se a atuação do designer, estabelecida a partir de diferentes tipos de relações com artesãos, que vão desde solicitações pontuais ao acompanhamento permanente da produção artesanal. No povoado de Prainha (CE) (BRUSSI, 2009), registrou-se o atendimento de encomenda feita por designer de vestuário, de renda de bilro. Na comunidade indígena *Yawanawá*, do Acre (A FORÇA, 2016b), no ano de 2013, realizou-se projeto de uma linha de luminárias a partir do artesanato têxtil com miçangas. No Centro de Fiação e Tecelagem em Uberlândia (MG) (DUARTE, 2009), foram identificadas abordagens em que a atuação do designer tinha como foco a produção corrente do artesão. Ali, o designer trabalhava como funcionário, organizando a produção têxtil e definindo o que seria produzido pelas tecelãs. Na consultoria para a associação de Bordadeiras de Taguatinga (DF), promovida pelo Sebrae/DF, ele fazia proposições e

renovações periódicas da produção de bordados. Nesses dois últimos casos, a atuação do designer buscou tornar o artesanato mais atraente ao consumidor final e valorizar aspectos relativos às regiões onde é praticado. Esta abordagem requer maior atenção e conciliação entre aspectos que caracterizam o contexto artesanal e as necessidades de comercialização, já que tem impacto direto na caracterização da produção têxtil.

# 4 TECELAGEM ARTESANAL EM PIRENÓPOLIS (GO): ANÁLISE DA FORMA DE OBJETOS TÊXTEIS COM RELAÇÃO AO CONTEXTO

Este capítulo aborda a tecelagem em Pirenópolis a partir de dois exemplos: mulheres da família Alvarenga, as quais tecem com base em tradição familiar; e a tecelã Mercedes Montero[1], que estabelecia relação autoral com a criação têxtil e coordenava oficina de tecelagem, onde trabalhavam outras mulheres da cidade.

Realizou-se pesquisa de campo com o objetivo de aprofundar o conhecimento a respeito de alterações na forma de objetos resultantes da tecelagem manual produzida na região. Os procedimentos iniciais da pesquisa foram a realização de entrevistas semiestruturadas com Celina José de Alvarenga, em casa e companhia de sua família, e com Mercedes Montero, em sua loja, ambas no mês de julho de 2014. Nessa mesma oportunidade foram registrados objetos têxteis produzidos nos dois contextos.

Com relação à tecelagem produzida pela família Alvarenga, foi possível registrar produtos confeccionados para uso familiar entre meados das décadas de 1970 e de 1990, quando a família ainda morava em zona rural, e produzidos recentemente para venda já em casa localizada na cidade de Pirenópolis. Como parte dos tecidos estava guardada ou em uso na "roça", como costumam se referir à fazenda da família, optou-se por marcar um segundo encontro para seu registro, ocorrido em agosto de 2014. Já os tecidos fotografados na oficina e loja de Mercedes Montero correspondiam principalmente a trabalhos recentes, pois sua produção destinava-se à venda.

A partir das fotografias pertencentes a esses registros, realizou-se uma "classificação tipológica de objetos" (NOBLE; BESTLEY, 2013, p. 94) e posterior leitura dos objetos

---

[1] Mercedes Montero faleceu em 5 de novembro de 2015. Em conversa por telefone realizada no dia 23 de novembro de 2016, sua filha Aurea informou que Mercedes vinha trabalhando com produção mais baixa, atendendo principalmente encomendas, e que após seu falecimento, a oficina e a loja Tissume foram fechadas e realizaram-se alguns bazares na cidade de São Paulo para a venda das peças então disponíveis. A família ficou com alguns objetos de tecelagem realizados na oficina de Mercedes.

têxteis com foco em seus atributos visuais. Os dados obtidos nesses procedimentos deram base à análise da alteração da forma dos tecidos em relação aos contextos produtivos.

## 4.1 O OFÍCIO DA TECELAGEM NA FAMÍLIA ALVARENGA

> Pirenópolis é uma típica cidade brasileira do ciclo do ouro, com seu casario colonial, amplos quintais, ruas calçadas de pedra e uma bela paisagem, emoldurada pela Serra dos Pireneus. (...) Seu modo de ser e suas expressões culturais tradicionais convivem com elementos da modernidade e da globalização, particularmente com as atividades turísticas que se incrementaram na cidade depois de 1987, quando foi inaugurada a rodovia para Brasília, a 150 quilômetros de distância (ALVES, 2008, p. 11-12).

De acordo com o depoimento de Celina, no início da década de 1940, representantes da família Alvarenga deixaram a vida no campo em Bom Despacho (MG) para fixarem residência na zona rural de Pirenópolis. Entre outros costumes característicos da cidade natal em Minas Gerais, deram continuidade ao ofício da tecelagem manual para a produção de bens de consumo familiar. O trabalho têxtil era realizado pelas mãos de Maria Celina, avó de Celina Alvarenga, que procurou transmitir às filhas, já em terras goianas, o conhecimento sobre a fabricação manual de tecidos a partir de algodão plantado localmente e fiado. Tecelagem similar à identificada em obras que tratam desse ofício na cidade de Hidrolândia (GO) (GARCIA, 1981) e no Triângulo Mineiro (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1984).

Celina Alvarenga (2011, p. 13), em seu trabalho de conclusão de curso na área de turismo, cujo tema tinha como foco a história da tecelagem em sua família, afirma que "a jornada de trabalho da tecelagem se estendia do amanhecer ao anoitecer, de segunda a sábado, mas auxiliou na manutenção da casa desde a chegada dos Alvarenga a Pirenópolis até hoje".

O depoimento de Celina indica que poucas pessoas teciam nas proximidades da cidade de Pirenópolis nas décadas seguintes a 1940, quando ocorreu a chegada de sua família. Além de sua avó, também praticavam a tecelagem algumas irmãs de seu avô, vindas de Minas Gerais para morar em fazendas um pouco mais distantes dali.

Celina declarou que nos teares de pedais eram gerados tecidos para uso em âmbito familiar e como moeda de troca para a obtenção de produtos oferecidos por moradores de fazendas vizinhas. Esses tecidos eram usados no interior de casas, no feitio de colchas, toalhas e tapetes; ou como matéria-prima para vestimentas, principalmente masculinas, os chamados “tecidos de corte de calça”; assim como proteção, quando usados abaixo ou acima das selas para montaria em cavalos, em forma de baixeiros e coxonilhos. Segundo Celina, sua avó Maria Celina não gostava de atender a encomendas.

Os desenhos gerados pelo entrelaçamento de fios eram formados pelas cores naturais do algodão cru e ganga ou por cores obtidas por meio do tingimento natural com ferrugem e plantas, como urucum e anil. A matéria-prima dos tecidos era principalmente o algodão colhido localmente e fiado à mão. Também se utilizava a lã de carneiro e tecidos velhos, cortados em tiras para a confecção de tecidos mais grossos.

Uma das características da tecelagem da família é o uso de repassos como recurso para criação de padronagens em tecidos. Celina falou sobre papéis com registros dos códigos de repassos, de nomes como “retrato do céu”, “estrada de ferro” e “malha ou pinta de onça”, que foram trazidos de Bom Despacho (MG) e eram transmitidos pelas tecelãs para a geração de texturas ou desenhos simples e complexos em tecidos para finalidades diversas.

Figura 19: Celina Alvarenga tecendo a partir de código repasso

Fonte: Fotografia da autora.

A família tem uma pequena caixa onde guarda diversas tiras de papel, sendo algumas resultantes do reuso de embalagens, onde estão registrados os códigos dos repassos e, em alguns deles, o nome do repasso, da pessoa que o desenhou e a data em que foi registrado. Um dos mais antigos data de 1968 e foi feito por uma tia-avó de Celina.

Figura 20: Repassos transmitidos e guardados por familiares

Fonte: Fotografia da autora.

Maria Celina possuía um original da obra *Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro* (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1984), a qual registra, entre outros aspectos tecnológicos, repassos usados por tecelãs dessa região. Celina relatou que alguns desenhos desconhecidos presentes nessa obra foram incorporados à produção familiar.

O ofício da tecelagem na família passou a apresentar vínculo com o turismo quando iniciativas do ramo surgiram na cidade a partir do final da década de 1960, como a loja de artesanato Piretur, criada pela prefeitura de Pirenópolis e direcionada à venda de produtos feitos por moradores do munícipio, entre os quais tecidos feitos por Maria Celina e suas filhas (ALVARENGA, 2011, p. 23).

Na década de 1970, Ana José, mãe de Celina, que já sabia fiar o algodão antes de se casar, aprendeu a tecer com sua sogra Maria Celina. Nas décadas seguintes, enquanto crianças, Celina e suas irmãs testemunharam sua mãe, avó e tias lidarem com os fios. Celina disse que ao fazer seus primeiros tecidos, em torno de 1990, o algodão direcionado para a tecelagem era plantado, tratado e fiado na fazenda. Em pouco tempo passaram a comprar

linha de algodão produzida em uma fábrica da cidade de origem da família, Bom Despacho (MG). Esse período coincide com o início da produção têxtil de Mercedes Montero na cidade de Pirenópolis, para quem as mulheres da família Alvarenga confeccionaram tecidos feitos a partir de linhas industriais trazidas de São Paulo, usados para o desenvolvimento de roupas.

Em 1999, Celina e sua irmã Celestina foram morar na cidade de Pirenópolis. Segundo Celina, "o intuito principal era estudar, (...) mas a gente sobreviveu com a tecelagem". Dois anos depois, seus pais as acompanharam nessa mudança. A vivência da família corresponde à realidade demográfica da cidade de Pirenópolis. Segundo Carvalho (2001, p. 24-25), no ano de 1999, havia cerca de 12 mil habitantes na área urbana, o triplo dos habitantes registrados no ano de 1966:

> Contribuíram para isto, a exemplo de várias cidades goianas, a construção de Brasília, o asfaltamento das rodovias, o incremento do turismo e a desvalorização do setor primário, com a conseqüente migração para os centros urbanos.

Em 2014, a tecelagem na família gera produtos direcionados à venda e é praticada por Ana José e duas de suas filhas, Celina e Celestina, que mantêm outras ocupações profissionais e são graduadas em Turismo pela Universidade Estadual de Goiás. Os tecidos são vendidos sob o nome A Trama, marca que representa a produção da família. Silvio, esposo de Ana, apesar de não tecer usualmente, é responsável pela fase de urdidura dos tecidos, que corresponde à preparação e colocação dos fios de urdume no tear. Silvio fabrica instrumentos de madeira necessários à tecelagem, como teares e urdideiras, os quais já foram encomendados por pessoas da cidade que têm produção têxtil própria e por órgãos governamentais com programas voltados ao artesanato têxtil.

As tecelãs continuam a tecer colchas e tapetes, porém, após a mudança para a cidade passaram a fazer objetos com novas funções, como cortinas, capas para almofadas, cachecóis e bolsas. Segundo Celina, "na roça a gente fazia só as peças padrão". O desenvolvimento de novos produtos não parte de um acompanhamento do mercado ou de tendências, mas sim do contato com consumidores que apresentam novas funções para os produtos com relação àquilo que desejam ou que está sendo usado no interior de casas.

Na produção familiar, ainda fiam e tingem o algodão, mas somente quando consumidores encomendam e especificam o interesse por produto resultante desses processos. Parte do algodão fiado, principalmente o do tipo ganga, é originada na fazenda onde moravam. Outra fonte são pessoas que "chegam com a sacolinha" cheia de algodão à casa da família, para vender o produto cultivado em suas propriedades.

Figura 21: Registro, na casa da família Alvarenga, do algodão colhido e fiado localmente

Fonte: Fotografia da autora.

A maioria da produção é confeccionada com fio de algodão industrial, o qual, segundo Celina, gera tecidos mais leves e finos, enquanto o algodão fiado gera tecidos mais rústicos. Essas características direcionam a escolha do tipo de fio a depender da função e do estilo de objeto que o consumidor deseja. Outro fator considerado é o preço do produto final, já que, de acordo com Celina, o preço do quilo do algodão fiado é quatro vezes maior que o da linha industrial. A tecelã conta que o consumidor que opta por tecido feito com algodão fiado sabe que está pagando por algo que requer mais trabalho. Além disso, considera o tempo que a fábrica leva para fazer vários quilos de fios, enquanto "[...] a fiandeira mesmo, desde o processo de descaroçar, cardar e fiar, ela não consegue fazer um quilo em três dias". Então conclui que se o preço do quilo do algodão fiado não for calculado em correspondência com todo o trabalho "[...] a mão de obra fica desvalorizada".

Além do algodão industrial ou fiado, as tecelãs também usam tiras de malha e de tecido de algodão para a confecção de tecido mais grosso, usado principalmente como tapete. Celina observa que sua avó realizava um trabalho similar ao cortar tecidos velhos em "tiras ou trapos" usados para gerar tapetes ou baixeiros. A diferença essencial entre os exemplos reside na fonte do tecido. Os retalhos de malha usados em 2014 são resíduos de uma confecção da cidade de Jaraguá (GO), cidade conhecida pela ampla produção na área de vestuário. Em troca desses retalhos, as tecelãs fornecem à proprietária da confecção produtos resultantes da tecelagem.

A respeito da demanda dos consumidores pelo algodão fiado, Celina observou que em torno dos anos 2000 o interesse pelo material foi voltando, já que nos anos anteriores a produção era resultante do uso de linhas majoritariamente industriais. Porém, a tecelã declarou que foi depois de 2010 que a demanda aumentou, principalmente, devido ao trabalho realizado para uma estilista da cidade de São Paulo (SP). Ela solicitou às tecelãs da família Alvarenga metragens de tecido confeccionado em algodão cru, que poderia ser ou não tingido com corantes naturais, e ganga. Esses tecidos, lisos ou compostos de desenhos de repasso, foram usados como matéria-prima para peças de vestuário. Celina considerou que o trabalho da estilista despertou em outras pessoas o interesse pelo algodão fiado e a sua valorização. "Então hoje, desde o tempo que eu comecei, de 92, 90, para cá, é o momento mais valorizado".

Ao longo dos anos, a família atendeu a encomendas de jogos americanos, tapetes e colchas feitas por restaurantes e pousadas de Pirenópolis. Sobre isso, Celina declarou: "A gente gosta muito de trabalhar para o comércio daqui. Como a cidade é turística, através desses comércios o cliente chega até a gente". A casa da família é o principal ponto de contato com os consumidores, sejam eles locais ou turistas, onde é possível apreciar o ofício da tecelagem por meio de materiais, instrumentos e teares usados na produção diária de tecidos.

O fato das tecelãs não exporem seus produtos fora de Pirenópolis, nem divulgarem o trabalho por meio da internet, por exemplo, relaciona-se com o interesse da família em não expandir muito sua produção, pois, como afirmou Celina: "A partir do momento que

você começa a divulgar, você tem que ter o produto". Isso levaria à necessidade de contratação de funcionários e de dedicação exclusiva, por parte das tecelãs, à tecelagem. Esse interesse decorre também das oscilações nas vendas dos produtos, mesmo que baixas na comercialização tenham se tornado menos constantes desde que a família se mudou para a cidade.

Observa-se que a família vivenciou realidades diferentes no que diz respeito à tecelagem nos períodos em que residiu na fazenda e na cidade, correlacionadas com a atividade turística em Pirenópolis. Segundo Celina, o turismo contribuiu para o aumento não só da procura por artigos têxteis, mas também da concorrência. "Tem muita loja no centro da cidade que traz todo o produto de Minas (Gerais)", se referindo ao comércio de produtos de tecelagem artesanal nem sempre oriundos de produção local. Outros exemplos de tecelagem em Pirenópolis correspondem à produção de tecidos realizada em uma instituição de caridade e aos produtos comercializados por tecelãs que trabalharam com Mercedes e, mais adiante, montaram suas próprias oficinas.

## 4.2 A PRODUÇÃO TÊXTIL DE MERCEDES MONTERO

Mercedes Montero desenvolveu sua produção têxtil em Pirenópolis desde o início da década de 1990, quando o interesse pela prática da tecelagem tradicional na região lhe instigou a conhecer e, posteriormente, se instalar na cidade. Nascida no Rio de Janeiro (RJ) e filha de mãe uruguaia e pai argentino, foi criada em São Paulo (SP), onde teve o primeiro contato com a tecelagem (FERREIRA, 2014, p. 58; 63).

Mercedes afirmou ter aprendido a tecer em um curso oferecido em São Paulo (SP) e então deu continuidade à produção têxtil individual. Seu trabalho era realizado em tear de pente liço, um modelo menor e mais simples de operar que o tear de pedal, o qual lhe dava liberdade de misturar diferentes texturas e cores em um suporte com estrutura formada por fios.

Ainda em São Paulo (SP), iniciou a venda de suas peças. Mercedes declarou o quanto a comercialização, já nesse momento, estabelecia limites à tecelagem realizada, uma vez que demandava a conciliação entre experimentação da técnica e necessidade de realização

daquilo que vendia e que, portanto, a remunerava. De acordo com Mercedes, a tecelagem em São Paulo (SP) na década de 1980 era restrita a um grupo pequeno de tecelões que tinham seus próprios ateliês, geravam uma pequena produção têxtil e participavam de eventos.

A chegada de Mercedes a Pirenópolis na década de 1990 coincidiu com o momento em que a cidade atraía diversas pessoas para visitá-la ou nela residir e trabalhar:

> A beleza do núcleo urbano e da serra dos Pireneus, a riqueza cultural e a hospitalidade continuaram atraindo moradores de Brasília – diplomatas, professores universitários, arquitetos, jornalistas, que passaram a freqüentar a cidade regularmente depois que a rodovia de ligação com a Capital Federal ficou pronta, em 1987. Alguns deles abriram pousadas, restaurantes, lojas de artesanato, e trouxeram uma mudança de qualidade nas relações com os nativos, baseada na troca de conhecimentos, no respeito aos saberes e tradições locais (ALVES, 2008, p. 15).

Mercedes declarou que ao chegar em Pirenópolis não existiam muitas pessoas tecendo. Havia na cidade uma única tecelã, chamada Dona Zica, e famílias que moravam na roça e tinham a tecelagem como parte de seus costumes. Conhecia a família "dos Machadinhos", como se refere à família Alvarenga, uma tecelã em Lagolândia, distrito do município, e "uns teares esparramados" pelas fazendas da região. A fiação do algodão também era exercida e a memória da tecelagem era muito presente entre as pessoas que ali viviam, mesmo que não exercessem o ofício.

Referente à tradição familiar, os tecidos confeccionados resultavam daquilo que era transmitido entre gerações de mulheres. Segundo Mercedes, "a maioria não tinha a menor abertura para mudar qualquer coisa" no processo têxtil e se surpreendia com os tecidos feitos por Mercedes, pois esses eram frutos de experimentações técnicas e formais, já muito diferentes daquilo que conheciam e faziam. Nesse contexto, Mercedes trabalhou com algumas tecelãs experientes e ensinou outras a tecer em tear de pente liço. Dentre essas aprendizes, algumas já haviam tecido ou criado objetos a partir de outras técnicas, como o crochê.

Frederico Ferreira (2014, p. 63), em pesquisa de mestrado sobre arte têxtil em Pirenópolis com base nos conceitos de hibridação e mestiçagem, discorre a respeito do processo de produção têxtil na oficina de Mercedes e observa que este envolveu resistência inicial das tecelãs ao que era incomum à tecelagem na região: de aspectos formais, como materiais, cores e texturas, a tecnológicos, como o tear de pente liço.

> Conforme os resultados plásticos se consolidavam, os cruzamentos de materiais, cores e dimensões se definiam e as propostas se tornavam mais claras e evidentes, práticas e aparentes. (...) A sabedoria e habilidade das tecedeiras tradicionais passam a constituir a base técnica para essas expressões não conhecidas, com materiais não utilizados na região com cores em profusão e liberdade de linguagem, sem amarras a nenhum estilo, livres (FERREIRA, 2014, p. 64).

Figura 22: Ornamento para cabeça exposto na loja de Mercedes Montero

Fonte: Fotografia da autora.

De acordo com Mercedes, somente mulheres trabalharam na oficina, o que, em conjunto ao exemplo da família Alvarenga, demonstra a associação do ofício da tecelagem ao gênero feminino. Essas mulheres viviam na cidade e viam a tecelagem como um trabalho que lhes geraria renda, já que as oportunidades profissionais na década de 1990 não eram similares às de hoje. Segundo Mercedes, "as pessoas precisavam trabalhar [...]. Hoje você vê uma cidade que está cheia de lojas. Não tinha ninguém. Essa rua não tinha loja [...]. Então não tinha trabalho também, né [...]. Não tinha opção nenhuma".

Mercedes declarou que em sua oficina e loja, representadas pela marca Tissume, o trabalho com tecelãs da região foi crescendo progressivamente e os produtos resultantes passaram a ser divulgados e reconhecidos em outras partes do país. Em 2014, sua oficina localizava-se em rua do centro histórico da cidade, tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1989 (CARVALHO, 2001, p. 56). Atualmente, essa rua abriga diversos estabelecimentos voltados ao atendimento do turista e à venda de produtos de artesanato em geral.

Das tecelãs que ali trabalharam, algumas continuaram a confeccionar e vender, por conta própria, tecidos e objetos similares aos aprendidos, que podem ser encontrados na feira de artesanato da cidade e em lojas que comercializam a produção artesanal local. Mercedes considerava que a oficina "virou uma escola de estilo" na qual era ensinado um modo específico de criar texturas, tecidos e objetos resultantes das experimentações e do modo como ela lidava com a tecelagem, que se diferenciava da tradição local.

Ana Isaura Rodrigues (2010, p. 58-59), antropóloga que desenvolveu pesquisa sobre tecelagem em Brasília e em cidades do entorno do Distrito Federal, afirma:

> Diferentemente das tecelãs da região, onde os padrões têxteis obedeciam a uma textura mais rígida e mais encorpada, onde a trama era mais fechada pela questão de privilegiar a durabilidade do tecido, a tecelagem da Tissume inaugura uma nova linguagem ao criar um tecido mais leve, solto e com menos tensão na trama. Para Mercedes, ela começou uma nova tradição têxtil em Pirenópolis e passou a ser uma referência para as tecelãs locais.

Quando questionada se as tecelãs deram continuidade às experimentações com materiais, comuns ao que Mercedes explorava em oficina ao longo dos anos, ela responde que isso não aconteceu. Relacionou dois fatores que parecem estar em plena negociação no trabalho de quem produz para a venda: o desejo pessoal de criação e de experimentação e a necessidade de comercialização dos produtos. "É uma alma de experimentação. E há riscos, né [...]. Você não sabe no que vai dar. E quando você é limitado pela necessidade da venda, de atender o mercado [...]".

Mercedes afirmou que em sua produção inicial em Pirenópolis optou por confeccionar roupas a partir de tecidos produzidos localmente, por acreditar que seriam mais fáceis de vender. Incorporou o algodão fiado na região em alguns produtos, assim como desenhos de repassos usados como detalhes. Ainda na década de 1990 foi iniciado o uso de sobras de tecidos leves, oriundos de confecções de Goiânia (GO). Mercedes teve "(...) acesso a um colorido muito forte através desses tecidos". Isso também influenciou a experimentação de diversas texturas. Outro fator que lhe motivava a usar esse material era o interesse em dar novos usos a algo que seria descartado. Porém, com o passar dos anos, reconsiderou o reaproveitamento, pois esse não correspondia ao atendimento de clientes que demandavam quantidade específica de peças iguais. Tais solicitações aconteciam, por exemplo, quando participava de feiras. Assim, passou a comprar tecidos e cortar tiras para compor sua tecelagem.

Em torno dos anos 2000, novos materiais foram incorporados às experimentações, como fibras naturais e fio de cobre, empregados em conjunto com linhas e tiras de tecido para a composição de painéis decorativos e objetos para interiores. Segundo Ferreira (2014, p. 74), as experimentações com fibras naturais representaram um momento de difícil adaptação das tecelãs ao material com novas características. "O efeito do tecido causou mais uma vez um misto de encantamento e dúvidas entre as tecedeiras, porém, conforme as peças iam sendo produzidas e vendidas, as artesãs e a própria Mercedes passaram a entender o que se buscava".

Figura 23: Coordenação de matérias-primas diversas em produtos de Mercedes Montero

Fonte: Fotografia da autora.

Ao longo dos anos, com o estabelecimento da loja e oficina, Mercedes procurou diversificar a produção a partir da confecção de produtos como luminárias, tapetes e cortinas ou para uso pessoal, como vestimentas e bolsas. Essa diversificação aconteceu em correspondência à "interação com o público", que, assim como no exemplo da família Alvarenga, verbalizava o desejo por produtos com determinadas características e funções. Seus principais consumidores em Pirenópolis eram turistas. Mercedes os definiu como "[...] turistas esclarecidos [...] com certo nível de conhecimento para poder apreciar que é uma coisa feita à mão e que tem uma diferenciação".

A produção em 2014 já não era tão ampla quanto havia sido em correspondência à demanda de consumidores, a qual requeria diversificação de matéria-prima e espaço para estocagem dos produtos. Assim como Celina Alvarenga, Mercedes Montero fez referência à oscilação na venda local e afirmou que "dependia muito de sair daqui para vender, fazer feira e isso aí foi me cansando". Mercedes declarou que estava há dois anos reduzindo a

produção, de modo que somente duas tecelãs faziam aquilo que era encomendado ou vendido com maior facilidade. O espaço da loja e oficina foi redimensionado, não ocupando mais toda a extensão da casa, que passou a abrigar outros estabelecimentos comerciais.

Mercedes dizia estar atenta ao que era realizado por designers e artistas que lidam com tecidos em seus projetos. Ela disse que teve algumas de suas peças apresentadas como parte do desfile de um estilista brasileiro. Quanto à essa experiência, entendia que existia diferença entre o que fazia, cujo modo de lidar com o tecido perdurava ao longo do desenvolvimento de produtos, e a "lógica do mundo da moda industrial", que exige renovações constantes.

## 4.3 LEITURA E ANÁLISE DA FORMA DOS OBJETOS TÊXTEIS

Adotou-se como base para leitura e análise da forma dos objetos confeccionados pela família Alvarenga e na oficina de Mercedes Montero a abordagem de Bruno Munari (1997, p. 69), que leva em conta o conjunto dos elementos – textura, forma, estrutura, módulo e movimento – para o suporte visual de uma mensagem. Essa abordagem é adequada por possibilitar a descrição dos tecidos com relação às características do seu contorno, superfície e estrutura, relativa ao modo de entrelaçar fios. A leitura dos objetos foi feita a partir dos seguintes aspectos: uso; dimensões; forma externa; cor; material; formas na superfície; textura; e estrutura.

Dos tecidos registrados em visita à casa da família Alvarenga, foram selecionados para leitura dez objetos feitos entre as décadas de 1970 e 1990, quando as tecelãs viviam na fazenda, e dez objetos recentes feitos até 2014. Dos objetos têxteis feitos na oficina de Mercedes Montero, selecionou-se para essa fase dez objetos disponíveis para venda no momento do registro. Adotaram-se dois critérios para seleção: a representatividade do objeto em termos visuais em relação a outros produzidos no mesmo período; e a diferenciação do objeto por meio de aspectos que poderiam evidenciar práticas novas ou não usuais.

Após leitura dos objetos têxteis, partiu-se para a identificação das características da produção da família Alvarenga e de Mercedes Montero. A análise dos tecidos da família Alvarenga apresenta os objetos feitos na fazenda entre as décadas de 1970 e 1990 e aqueles confeccionados em 2014, visando a identificar as alterações em suas formas. Já a análise dos tecidos de Mercedes Montero expõe sua produção com base nas inovações formais que ela promoveu no contexto da tecelagem em Pirenópolis.

Em complemento aos aspectos acima listados para a leitura visual, adotaram-se termos relativos ao universo da tecelagem manual para a descrição dos objetos têxteis. A estrutura da tecelagem é o entrelaçamento dos fios do comprimento, denominado urdume, e da largura, conhecido como trama. A operação do tear possibilita a passagem da trama entre fios de urdume. A depender de como os fios de urdume são colocados no tear, de como os fios de trama são passados e da sequência em que os pedais são pisados, no caso dos teares de pedais, pode-se obter diferentes texturas e padrões nos tecidos.

A obra *Tecelagem manual no Triângulo Mineiro* (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1984, p. 67; 69) expõe tipos de tecido produzidos nesse local, que se assemelham aos de Pirenópolis: produtos da passagem liso são tecidos de estrutura e textura mais simples (no entrelaçamento de fios, o fio da trama passa por baixo e em seguida por cima de cada fio de urdume); repassos são tecidos para os quais um único código delimita a colocação dos fios de urdume no tear e a pedalagem; e padrões compostos são gerados a partir de diferentes sequências da colocação do urdume e da pedalagem, os quais também podem ser codificados na linguagem do repasso.

Figura 24: Tecidos da família Alvarenga que correspondem à estrutura passagem liso, repasso e padrão composto

Fonte: Fotografia da autora.

Alguns tecidos feitos pela família Alvarenga apresentam textura e padronagem que, de acordo com a classificação dessa obra, seriam considerados padrões compostos, mas também são chamados de repassos pelas tecelãs da família. Somente aqueles que resultam em textura simples, correspondente à passagem liso, não têm seu padrão denominado como repasso pelas tecelãs.

### 4.3.1 Análise dos objetos feitos pela família Alvarenga

Colchas se destacavam em quantidade na produção relativa às décadas de 1970 e 1980. Porém, devido ao uso diário, acredita-se que tipos de objetos mencionados em entrevista se degradaram e não compuseram o conjunto registrado. Dos produtos feitos na década de 1990, alguns eram destinados para uso em cozinha ou banho e apresentavam rasgos ou manchas resultantes do uso e da ação do tempo. As vestimentas registradas mostraram que, nessa década, a produção de "tecido para corte de calça" não se restringia à produção de roupa masculina, mas também de saias, calças e vestidos para as próprias tecelãs.

Os objetos feitos em 2014 eram direcionados principalmente à venda e, em maioria, para uso doméstico. Não foi identificada a produção de toalhas de banho ou vestimentas para integrantes da família, o que sugere que seu consumo foi substituído por opções industrializadas. Colchas e tapetes ainda são feitos e outros produtos assumiram novas funções: cortina, capa de almofada, caminho de mesa e toalha de mão.

Todos os produtos registrados resultantes da tecelagem em Pirenópolis são simétricos. Grande parte dos objetos feitos pela família Alvarenga tem forma externa retangular e bidimensional, com exceção de vestimentas feitas na década de 1990 e de capas de almofada produzidas recentemente, que apresentam costuras e modelagem tridimensional.

Os objetos feitos até a década de 1990 ou em 2014 eram grandes, como colchas e cortinas, ou médios, como forros para uso em cozinha e capas de almofada. Alterações – em geral reduções – nos tamanhos dos objetos atuais se devem à adequação a novas funções, principalmente.

Mesmo colchas de casal sofreram redimensionamento: aquelas feitas nas décadas de 1970 e 1980 eram tão estreitas quanto as camas de casal usadas na fazenda. Colchas atuais são mais largas e podem ser feitas de acordo com os diferentes tamanhos de cama.

Outro aspecto da forma de colchas é a costura central que caracteriza todas elas. Devido à largura dos teares de pedal usados pela família, o tecido para as colchas é confeccionado

em duas partes, que depois são costuradas ao centro. Isso demonstra a dualidade da trajetória da técnica com o passar das décadas: a forma dos tecidos é adaptada a novas funções ou ao uso com objetos que sofreram alterações, mas a tecnologia da tecelagem ainda é mantida e expressa nos produtos finais.

Identificou-se, nos produtos feitos entre as décadas de 1970 e 1980 na fazenda, a transição do fio de algodão fiado, cru ou tingido – para a confecção de colchas e forros – ao uso, em conjunto ao fio fiado, de linha industrial e colorida de algodão, destinada à feitura de colchas de repasso. Nestas, o cru fornecia base para que uma ou duas cores vibrantes, características de linhas industriais, se destacassem. Posteriormente, já na década de 1990, houve a adoção da linha industrial também para os fios não coloridos.

Com relação às cores dos produtos atuais, constatou-se que as padronagens de repasso registradas apresentam dois tons, entre eles o cru, podendo ter menor quantidade de cores em comparação a algumas colchas feitas na fazenda, compostas de repassos com duas ou três tonalidades. Identificou-se um conjunto de tecidos com cores não muito vibrantes, porém próximas dos tons naturais do algodão, como bege e marrom. Em contraste, outros tecidos revelavam uma variedade de cor não observada na produção anterior, formando padronagem xadrez ou derivada de cores originais de retalhos de malha.

A produção de 2014 resulta, principalmente, do emprego de linhas industrializadas de algodão cru ou colorido. Alguns objetos são compostos de algodão fiado, cru ou ganga e, na maioria desses, foram mantidas as cores originais do algodão: tingiram-se os fios de apenas dois tecidos registrados. Observa-se, portanto, que o tingimento é uma prática pouco usual e o uso do algodão fiado em sua cor original pode estar associado à necessidade de apresentá-lo como diferente das opções industriais, reforçando seu valor como produto natural e resultante de trabalho manual.

Formas presentes nas superfícies dos objetos resultantes da tecelagem apresentam correlação com textura e estrutura têxtil. Avaliou-se como importante para a identificação das alterações nas formas dos tecidos o agrupamento dos objetos de acordo com seus padrões e texturas, descritos a seguir.

**Repassos**

As colchas representam esse tipo de tecido na produção entre as décadas de 1970 e 1990. Apresentam padrão contínuo de repasso e bordas laterais compostas de linhas verticais. Os repassos são formados por módulos retangulares que se agrupam pelo vértice e geram formas geométricas, como losangos e polígonos, distribuídos de modo regular e como padrão ao longo do tecido. A textura do tecido é gerada pelos módulos que apresentam linhas sobressaltadas, e as áreas do tecido com textura mais lisa. A estrutura do cruzamento dos fios não fica evidente na composição, mas sim a estrutura geométrica relativa ao repasso.

Figura 25: Colchas de repasso

Fonte: Fotografia da autora.

Nos objetos atuais, o padrão repasso é adotado na confecção de colchas, mas também de um objeto menor, com função de caminho de mesa. O padrão pode aparecer em toda a extensão do tecido ou somente em listra usada como detalhe. A aplicação dos repassos mostra que um dos elementos da tradição, que se mantém, é o direcionamento do que será tecido para a geração de determinados produtos.

Figura 26: Aplicação do repasso em 2014: colcha e caminho de mesa

Fonte: Fotografia da autora.

**Tecido com textura elaborada (padrões compostos)**

Com textura também denominada pelas tecelãs como repasso, esse tipo de tecido era elaborado para confecção de toalhas de banho ou forros de cozinha usados pela família quando vivia na fazenda. Os tecidos são caracterizados por cor de algodão cru, textura contínua ou listras de texturas diferenciadas. A estrutura do cruzamento dos fios não fica evidente na composição, mas sim a textura gerada. Constatou-se a adição de bróia e desenhos de flores em bordado ponto cruz nas bordas ou superfícies de toalhas e forros. Realizados pelas mesmas pessoas que teciam, esses ornamentos demonstram a coexistência e prática de diferentes técnicas artesanais têxteis na família.

Figura 27: Tecidos com textura elaborada

Fonte: Fotografia da autora.

Texturas elaboradas foram aplicadas na produção recente de colchas, capas de almofada e toalhas de mão, em quantidade menor àquela realizada para uso na fazenda. Não se registrou a adição de ornamentos resultantes de outras técnicas têxteis, como visto nos produtos anteriores. Registrou-se somente tapetes feitos inteiramente a partir da técnica do crochê, à venda em conjunto com outros produtos.

Figura 28: Aplicação de textura elaborada em 2014

Fonte: Fotografia da autora.

**Tecido listrado e xadrez**

As colchas da década de 1970, além de apresentarem textura elaborada ou padrão repasso, eram compostas por listras largas e coloridas, paralelas ou cruzadas em xadrez.

Figura 29: Colchas listradas e xadrezes

Fonte: Fotografia da autora.

Os tecidos atuais registrados, listrados e xadrezes, não exibem texturas elaboradas. Sua estrutura é do tipo passagem liso. Parte deles apresenta profusão de cores não percebidas nos produtos da fazenda.

Figura 30: Aplicação de listrado e xadrez em 2014

Fonte: Fotografia da autora.

**Tecido para corte de calça**

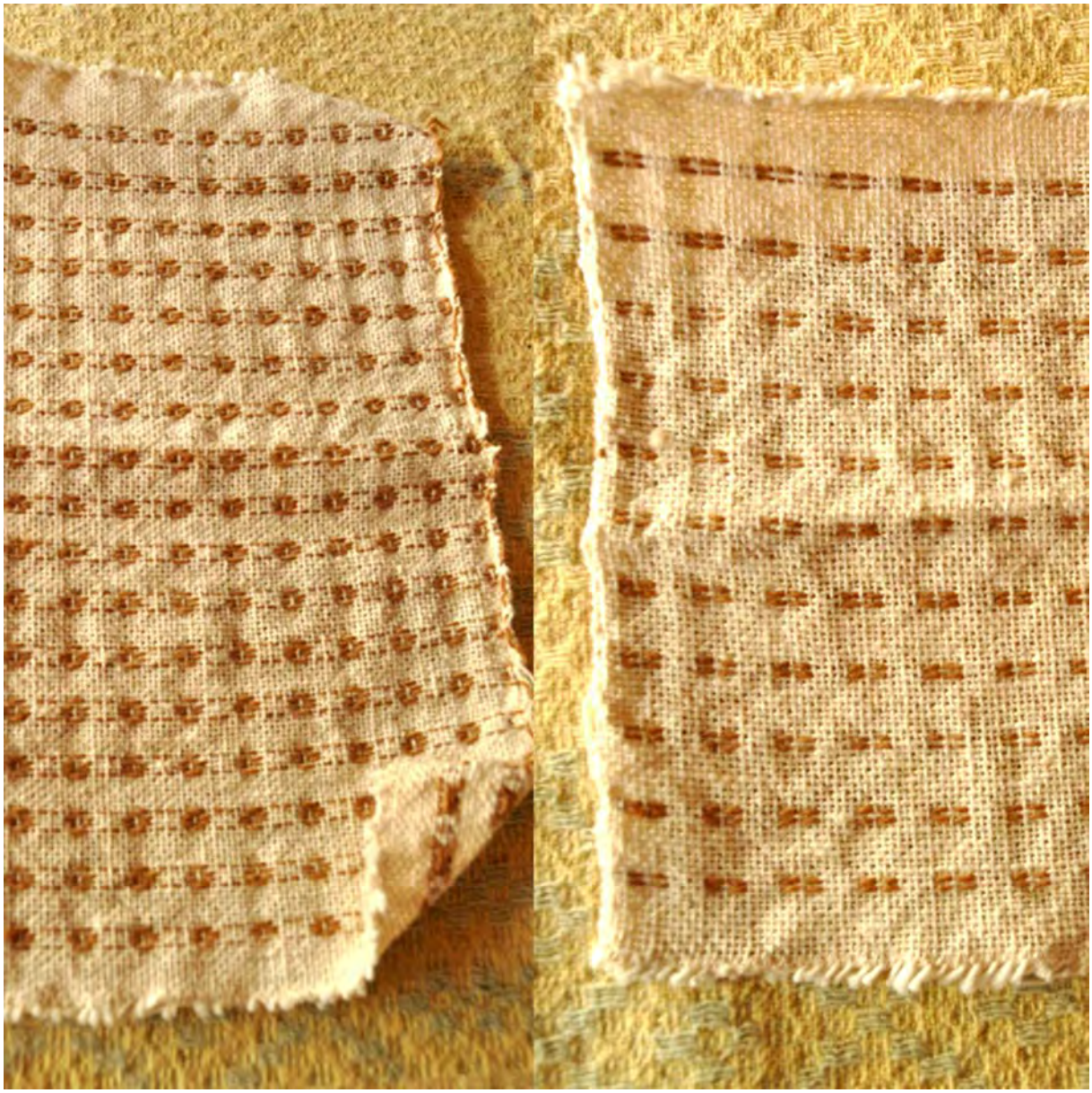
Esses tecidos eram feitos na fazenda na década de 1990 para a confecção de calças, mas também vestidos e saias. Apresentam pequenos padrões contínuos compostos de linhas paralelas ou que se cruzam em cores escuras sobre fundo de cor de algodão cru. Os padrões geram textura visual, mas sua superfície e estrutura são do tipo passagem liso.

Figura 31: Roupas feitas com tecido para corte de calça

Fonte: Fotografia da autora.

Não foram registrados objetos feitos recentemente para a venda com padrões de corte de calça, somente amostras de tecido. Algumas delas são modelos dos tecidos encomendados por estilista de São Paulo (SP) para a confecção de vestimentas. Essas amostras de tecido apresentam padrão contínuo de pequenos círculos ou traços, conhecidos como rosinha e gravatinha.

Figura 32: Amostras de tecido com padrão de corte de calça



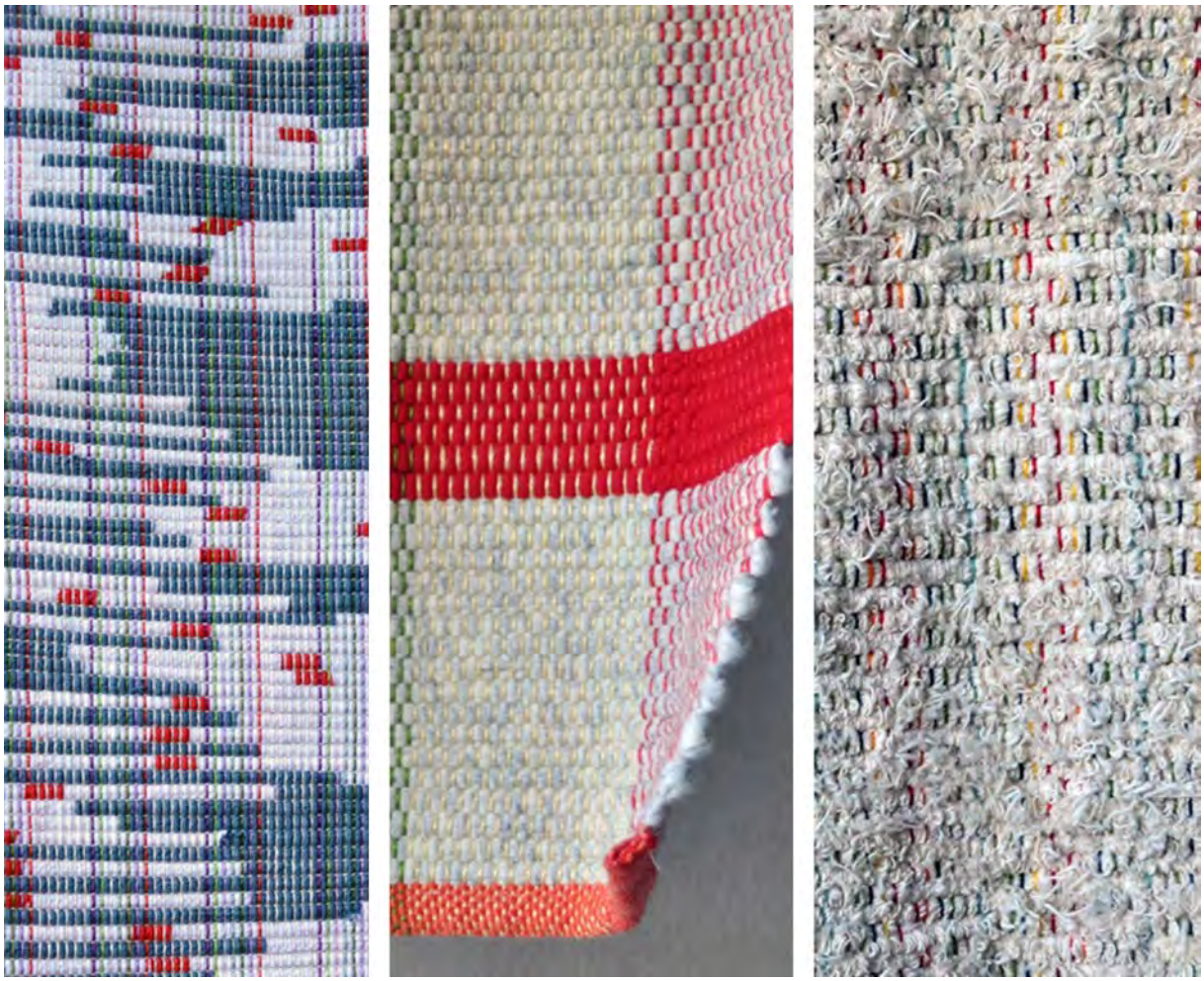
Fonte: Fotografia da autora.

**Tecido tramado com retalhos**

Os objetos registrados e pertencentes a esse grupo foram confeccionados recentemente e são usados como tapete e jogo americano. Entretanto, acredita-se que os objetos mais antigos, feitos de retalho, correspondem àqueles que se degradaram com o tempo, os quais assumiam funções de tapete ou de baixeiro.

Retalhos de malha ou refugos de sacos de açúcar são cortados em tiras a serem usadas como trama nos tecidos. Desse modo, suas cores, texturas e estampas originais interferem na superfície dos objetos finais. Em alguns exemplos vê-se que são geradas listras, em outros, os fragmentos das estampas dos retalhos geram desenho orgânico. As tiras largas evidenciam a estrutura do tipo passagem liso.

Figura 33: Tecidos feitos com retalho em 2014



Fonte: Fotografia da autora.

### 4.3.2 Análise dos objetos feitos na oficina de Mercedes Montero

Os produtos resultantes da tecelagem na oficina de Mercedes Montero eram, em geral, direcionados para uso no interior de casas – painel têxtil, cortina, luminária, cúpula, almofada e forro de móveis – ou de uso pessoal feminino, como blusa, vestido, bolsa e ornamento para cabeça.

Os objetos registrados em 2014 transitam entre grandes – como cortinas e painéis –e médios e pequenos, como vestimentas e almofadas. Em parte, assumem forma externa retangular e bidimensional – como forro, painel têxtil e cortina – e formas tridimensionais simples ou complexas, como cúpulas cilíndricas, almofadas e bolsas retangulares, além de vestimentas com modelagem mais elaborada.

As cores adotadas se apresentam em maior quantidade e de maneira não regular. Há variação entre objetos com uma ou duas cores, passando por aqueles que exibem alguns matizes próximos, até chegar aos exemplos feitos com várias cores similares ou contrastantes.

A maior parte da matéria-prima empregada é composta por linhas e tiras de tecidos industrializados, disponíveis em grande variedade de cores. Os tecidos usados como matéria-prima são finos, leves e podem apresentar brilho. Desse modo, o trabalho de Mercedes é caracterizado pela profusão de cores, decorrente desses materiais, associada à inserção de fibras e fios metálicos apresentados em suas cores originais.

Foi possível identificar modos específicos de estruturar e entrelaçar a matéria-prima dos tecidos, os quais direcionavam a geração de texturas e formas semelhantes na superfície. Porém, mesmo sendo possível agrupar os tecidos como pormenorizado abaixo, nota-se que há detalhes que diferenciam alguns do conjunto, o que resulta da variedade de proposições estruturais e formais respectivas à produção de Mercedes.

**Tecido listrado por ausência de fios de urdume**

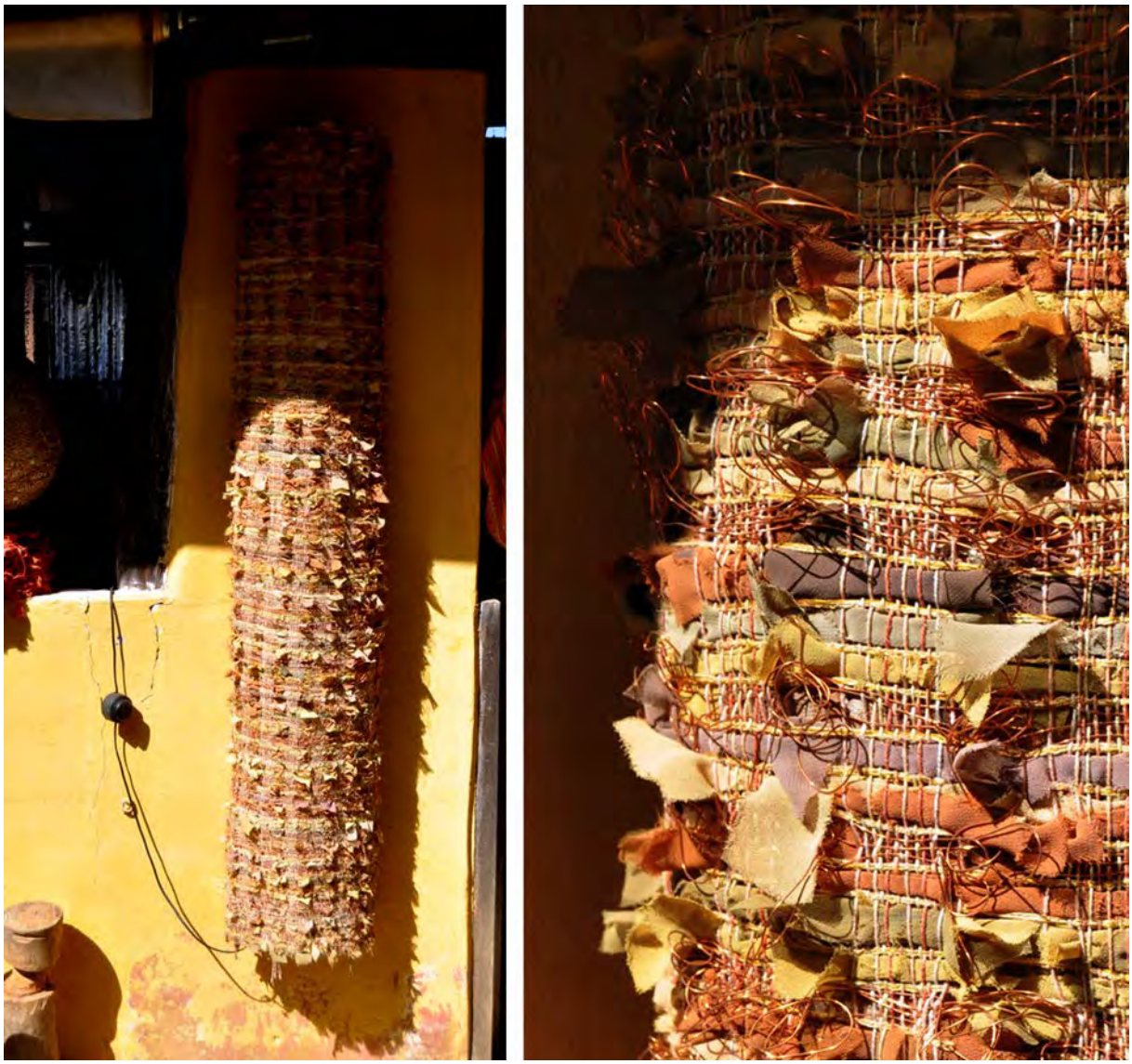
Esse tipo de tecido foi base para a execução de objetos de uso em interiores, como almofadas, cúpulas e cortinas. Suas superfícies são caracterizadas por listras paralelas diferenciadas pela presença ou ausência de linhas de urdume. As tiras de tecido usadas como trama estão em parte presas pelos fios de urdume e em parte soltas. Nas listras onde não há fios de urdume, as tiras de tecido geram textura orgânica e características do tecido original ganham destaque, como leveza, brilho e movimento. Nas listras onde há fios de urdume, a textura é mais regular. A estrutura desse tipo de tecido é do tipo passagem liso.

Figura 34: Produtos com tecido listrado por ausência de fios de urdume

Fonte: Fotografia da autora.

Alguns objetos, como luminária e painel têxtil, se diferenciam do conjunto por apresentarem tiras de tecido, fios de cobre ou fibras que saltam da superfície, explorando a tridimensionalidade e gerando textura orgânica de grande destaque.

Figura 35: Luminária composta por tecido, fios de cobre e fibras



Fonte: Fotografia da autora.

A presença ou ausência dos fios de urdume possibilita que tiras de tecido e fios de cobre sejam incorporados como parte de uma nova estrutura têxtil, nas colunas com fios de urdume ou tenham suas características originais ressaltadas, nas colunas sem urdume. O orgânico e o regular se contrastam e fornecem base para que o outro se torne expressivo.

**Tecido com padronagem regular e contínua**

Os tecidos registrados direcionados para interiores se caracterizam por superfícies mais regulares e compostas por módulos que geram padrões expressivos, como textura tátil e visual. Em relação às padronagens presentes nos tecidos feitos pela família Alvarenga, estas se diferenciam por combinar linhas finas com materiais mais grossos, como meadas de linhas, fibras e tiras de tecido.

Figura 36: Tecido com padronagem regular

Fonte: Fotografia da autora.

O painel têxtil mostrado à esquerda da figura 36 apresenta padrão contínuo de repasso, porém foi confeccionado pelo entrelaçamento de linhas pretas como urdume e fibras e fios de cobre como trama. O uso dos três materiais gera contraste de textura expressivo e possibilita visualizar a estrutura complexa do repasso.

**Tecido com trama composta de listras de linhas intercaladas por faixas de tecido enroladas**

Esse tipo de tecido foi identificado em produtos para interior e para uso pessoal. Sua superfície é mais regular por apresentar faixas tramadas somente com linhas e listras feitas por tiras de tecido enroladas. A textura do tecido é gerada pelo contraste entre linhas finas e tiras grossas de tecido, de diferentes cores, que também interferem na textura e conferem características orgânicas ao produto.

Sua aplicação, tanto em forro para móveis como em vestimenta, demonstra o interesse de Mercedes em explorar as características de textura e caimento dos tecidos em diferentes suportes. É do tecido como elemento estético e foco de criação que se direciona a forma externa relativa à função prática do objeto.

Figura 37: Tecidos compostos de listras e faixas de tecido

Fonte: Fotografia da autora.

**Tecido com trama composta de faixas de tecido não enroladas**

Presente em objetos de uso pessoal, como blazers, bolsas e ornamentos para cabeça, esse tecido apresenta textura contínua e orgânica muito evidente. Nele, as tiras de tecido são tramadas de modo que possam fazer curvas ou apresentar suas extremidades ao longo da superfície. O entrelaçamento, de tiras de tecido e linhas, gera forte movimento vertical que possibilita a visualização da estrutura do tipo passagem liso.

Os tecidos originais das tiras emprestam muito de suas características de textura, cor e estampa a esses objetos, mas, estruturados em conjunto a outros fios, ganham novo peso e caimento.

Figura 38: Tecidos feitos com faixas de tecido não enroladas

Fonte: Fotografia da autora.

A base da tecelagem na família Alvarenga é a história da lida com fios entre filhas, mãe, avó e tias. A identificação com esse percurso familiar se materializa por meio da continuidade de um modo de fazer artefatos têxteis. Entretanto, não há determinações fixas ao que deve ou pode ser confeccionado, de modo que o ofício tem se adaptado a novas realidades, como a saída da zona rural e a integração ao cenário turístico de Pirenópolis. Avaliou-se que a produção das tecelãs em 2014 atrela-se a essa tradição, mas como é destinada principalmente à venda, também corresponde a interesses de consumidores.

Surgiram funções a serem cumpridas pelos tecidos, que não faziam parte da vida da família na fazenda, por isso não eram atendidas no trabalho têxtil anterior. A principal alteração identificada na forma da tecelagem da família Alvarenga foi a adequação das dimensões dos tecidos para que atendessem a essas novas funções.

Porém, a maioria dos objetos atuais é estruturada pelas mesmas variações de entrelaçamento de fios praticadas pelas tecelãs na fazenda, expressivas por seus elaborados padrões e texturas. Assim, tipos de tecido que tradicionalmente eram aplicados a usos específicos, em 2014 passam a compor novos objetos. Observa-se que ainda há certo direcionamento de cada conjunto de padrões e texturas a poucas finalidades, pois a função do objeto pode determinar o tipo de tecido.

A linha industrial de algodão fazia parte dos tecidos desde a produção anterior à década de 1990, mas foi nessa década que a opção se sobressaiu ao uso de algodão fiado e disponibilizou à produção têxtil sua variedade de cores. Porém, alguns objetos e amostras de tecido recentes demonstram o interesse de consumidores pelo algodão fiado e, também, como as cores naturais do algodão, cru e ganga, reforçam seu caráter natural.

O contato de Mercedes Montero com a tecelagem nasceu em ambiente onde a atividade não tinha caráter tradicional, o que já lhe possibilitou lidar com o material têxtil por meio de seus atributos físicos como matéria para criação. Desse modo, a intencionalidade em testar as possibilidades do suporte têxtil lhe acompanhou quando se mudou para Pirenópolis.

Observa-se que os processos que deram origem aos tecidos de Mercedes eram regidos pela experimentação com possibilidades estruturais e composicionais da tecelagem, associada à inserção de matérias-primas, como tecidos industrializados, fibras e fios de metal, exploradas de maneira a gerar texturas de qualidades diversas. As demandas e interesses de consumidores também influenciavam na tecelagem realizada em sua oficina, já que a manutenção de seu negócio exigia atenção não somente às criações, mas também à produção do que tinha maior viabilidade comercial.

Não existia compromisso direto com alguma tradição, mas identificou-se um estilo que caracterizava e direcionava sua produção, a qual resulta em superfícies têxteis não comuns àquelas confeccionadas originalmente em Pirenópolis. Porém, a tradição da tecelagem local compunha seu repertório e foi incorporada à sua produção, passando a ser elemento de novas proposições formais.

Com relação aos tecidos feitos pela família Alvarenga, aqueles realizados sob coordenação de Mercedes apresentaram novas funções vinculadas à decoração de ambientes, como luminária e painel têxtil, e à vestimenta feminina, com formas externas que os caracterizaram não somente como superfícies têxteis, mas como parte ou matéria-prima de um objeto tridimensional.

Avalia-se que o trabalho de Mercedes gerou alterações na forma dos tecidos locais e também representou uma nova maneira de lidar com a tecelagem, da estrutura têxtil e matéria-prima à função atribuída aos objetos finais. Nos produtos feitos na oficina de Mercedes há a relevância das possibilidades estéticas do tecido: uma cúpula que torna difusa a luz emitida por uma luminária, assume, antes, a função de ornamentar um ambiente.

Já nos produtos realizados pela família Alvarenga, avalia-se que a demanda pelo objeto é inicialmente de função prática. A composição visual dos objetos decorre também das exigências e sugestões de consumidores, mas tem como base as possibilidades tecnológicas e variações do modo de fazer característicos da produção familiar.

Em ambos os casos a função simbólica está vinculada à valorização do objeto como resultado de processo manual. No exemplo de Mercedes, esse processo é expresso em termos autorais e, no caso da família Alvarenga, como produção material característica de história e saber-fazer familiar.

Os dois exemplos aqui analisados percorrem caminhos diversos, mas apresentam correspondência. A tecelagem na oficina de Mercedes complementava a realizada pela família Alvarenga: ambas são vistas como práticas artesanais que se adequaram ao contexto turístico da cidade e que apontam, cada uma a seu modo, para o passado e para o futuro.

A prática das tecelãs que trabalham em família gera tecidos que apresentam vínculo com a história, tanto de Pirenópolis como do ofício da tecelagem no Brasil. Mesmo correspondendo a novas realidades, como a vida da família em área urbana, maior acesso a bens industriais e demandas de consumidores, esses tecidos são parte expressiva da cultura material local.

Enquanto isso, o trabalho desenvolvido por Mercedes levou à cidade texturas têxteis não conhecidas anteriormente, tornando mais rica a produção artesanal ali presente e disponível aos turistas. Além disso, permitiu que mulheres que já não tinham a tecelagem como prática cotidiana passassem a reconhecer o ofício como meio de geração de renda e, em alguns casos, a trabalhar nele além dos domínios da oficina da tecelã. Mesmo não tendo nascido da tradição local, o trabalho de Mercedes teve grande influência no percurso e na história da tecelagem na região desde a década de 1990.

# 5 MANUTENÇÃO OU MUDANÇA: ARTESANATO E DESIGN ENTRE TRADIÇÃO E MERCADO

Exemplos de manifestações do artesanato têxtil brasileiro desde a década de 1970 abordados em capítulos anteriores possibilitaram o reconhecimento de caminhos que apontam à manutenção ou à alteração da forma dos objetos resultantes dessa produção. A forma desses objetos – observados como parte da cultura material dos contextos onde são produzidos – pode ser vista como uma representação de um conjunto de componentes relativos ao saber-fazer, ao modo de vida dos artesãos e às configurações socioculturais do local onde vivem. Em contextos caracterizados por práticas tradicionais, ações atreladas à manutenção ou à mudança do artesanato revelam a correlação entre situações passadas, o que foi sendo construído e compartilhado ao longo do tempo e de gerações, e novas aspirações, aquilo que surge como novidade.

A condução à manutenção ou à alteração de tecidos artesanais pode ser condicionada tanto ao desejo dos próprios artesãos, como a outros fatores que compõem seu contexto imediato ou são externos a ele. Além da influência dirigida pelo mercado quando são comunicadas e difundidas novas demandas, é também relevante aquela vinculada a projetos voltados ao artesanato têxtil, promovidos por instituições públicas e privadas ou por profissionais de especialidades diversas, incluindo-se os designers.

Variadas perspectivas orientam atuações de profissionais e instituições para a preservação ou transformação do artesanato. Esses enfoques têm como base diferentes aspectos que compõem o contexto dessa produção, como solicitações de consumidores, necessidades dos artesãos e o entendimento do que guarda maior relevância à cultura brasileira em tempos de globalização.

Exemplos de diferentes abordagens sobre os limites da interferência nos aspectos formais de determinada produção são reconhecidos nos programas coordenados pelo ArteSol e pelo Sebrae, instituições com representativa atuação no campo do artesanato.

> Voltado para o chamado "artesanato de raiz" – ou seja, as práticas tradicionais passadas através das gerações –, o ArteSol sempre teve uma posição conservadora em relação a esses limites, refletindo uma visão de antropólogos, profissionais

> predominantes em seus quadros técnicos. Já o Sebrae desde o início se posicionou favorável a intervenções mais radicais, tendo como parâmetro supostas demandas do mercado. Eles estão situados nos dois extremos da compreensão do tema, e entre eles há nuances pendendo em alguns casos mais para um ou outro lado (BORGES, 2011, p. 138).

## 5.1 MANUTENÇÃO: VALOR CULTURAL E RISCO SOCIAL

Ao considerar que contextos sociais tradicionais são caracterizados pela correlação entre expressões culturais e modos de vida, Leite (2005, p. 28-29) aborda o debate a respeito do artesanato tradicional apresentando duas perspectivas tomadas como interpretações opostas de um mesmo problema. A perspectiva chamada "tradicionalista" toma como valorosos os aspectos tradicionais do artesanato e argumenta em favor de sua preservação, em correspondência às práticas sociais que determinam essa produção artesanal. Já a "mercadológica" considera a importância de inserir no mercado produtos artesanais e a necessidade de fazer adaptações nessa produção, mesmo que os atributos tradicionais sejam alterados.

Uma questão essencial relativa à corrente tradicionalista diz respeito ao fato de que preservar aquilo que caracteriza certa prática artesanal resultaria também na "manutenção de certas situações de extrema pobreza e exclusão social em que muitos dos artesãos se encontram inseridos" (LEITE, 2005, p. 30). Isso evidencia o desafio que é preservar certa produção artesanal tradicional, com base em sua relevância cultural, e ainda possibilitar que aqueles que estão vinculados a esses saberes encontrem caminhos para superar problemas sociais.

Tomando essa discussão de um ponto de vista macro, correspondente à compreensão sobre culturas em relação aos impactos da globalização, pode-se introduzir o conceito de multiculturalismo e suas consequências àqueles que não pertencem a grupos hegemônicos. O sociólogo Zigmund Bauman (2003, p. 97) aborda o "multiculturalismo" como uma política que deixa de propor diálogos significativos a respeito da diferença, mas que reconhece o pluralismo cultural e o "direito das comunidades à autoafirmação". Ele complementa:

> [...] seu efeito é uma transformação das desigualdades incapazes de obter aceitação pública em "diferenças culturais" – coisa a ser louvada e obedecida. [...] O que se perdeu de vista no processo foi que a demanda por reconhecimento fica desarmada se não for sustentada pela prática da redistribuição – e que a afirmação comunitária da especificidade cultural serve de pouco consolo para aqueles que, graças à cada vez maior desigualdade na divisão dos recursos, têm que aceitar as escolhas que lhes são impostas (BAUMAN, 2003, p. 97-98).

No contexto do artesanato têxtil, torna-se necessária a consideração de possíveis efeitos do seu reconhecimento como manifestação de culturas diversas, assim como, do interesse em protegê-lo, por exemplo, dos impactos da globalização. E, ainda, se isso poderia levar à fixação de um conjunto de aspectos formais, técnicos e sociais que caracterizam certa produção artesanal, além de restringir a liberdade de seus executores que, muitas vezes, já têm o artesanato como uma de suas poucas opções de trabalho e fonte de renda. Sobre direito de comunidades e de indivíduos, Bauman (2003, p. 124-125) discorre:

> [...] por mais que devamos respeitar o direito de uma comunidade à proteção contra forças assimiladoras ou atomizadoras administradas pelo Estado ou pela cultura dominante, devemos também respeitar o direito dos indivíduos à proteção contra pressões comunitárias que negam ou suprimem a escolha.

A prática desse direito individual seria a liberdade do artesão de realizar escolhas acerca de sua atuação e aspectos produtivos, bem como daquilo que considera importante manter, alterar ou assimilar, de acordo com suas vivências, necessidades e desejos, que podem estar permeados, em menor ou maior grau, por fatores relativos à cultura global. Retoma-se aqui a definição de artesanato elaborada por Bardi (2009, p. 107):

> A expressão de um tempo e de uma sociedade, um trabalhador que possui um capital mesmo modesto, que lhe permita trabalhar a matéria prima e vender o produto acabado, com lucro material e satisfação espiritual, sendo o objeto projetado e executado por ele mesmo.

Portanto, entende-se que um dos componentes necessários para a garantia dessas escolhas é a remuneração justa pela produção do artesão, de modo que sua renda atenda às suas necessidades familiares e sua relação com o ofício não se limite à urgência da venda após a produção. Isso lhe possibilitaria fazer determinadas escolhas, restando tempo para confeccionar objetos de acordo com suas definições.

Outros componentes estão atrelados a necessidades sociais que deveriam ser prontamente atendidas para melhorar as condições de vida de sua comunidade em geral. Nesse contexto, acredita-se que educação com foco nas potencialidades locais seja um caminho importante para levar o artesão e sua comunidade a compreenderem, por exemplo, a relevância e as reais possibilidades dos ofícios artesanais com relação: aos recursos naturais de seu entorno, às necessidades e oportunidades de trabalho local, às possibilidades de venda e retorno financeiro e aos produtos industriais disponíveis, que nem sempre precisam substituir os artefatos feitos localmente.

A respeito do impacto social e da contribuição de projetos voltados ao artesanato para a geração de emprego e renda em comunidades de artesãos, Borges (2011, p. 215) constatou que "vários artesãos contaram ter comprado casa, televisão, geladeira. Uma senhora foi ao dentista pela primeira vez em sua vida; outra conseguiu corrigir um estrabismo nos olhos que a constrangia desde pequena".

> A cidade grande não é mais a única saída para melhorar de vida. Os programas de requalificação do artesanato têm permitido que as pessoas possam permanecer em sua cidade ou região de origem com um nível de qualidade de vida ao qual só poderiam aceder anteriormente se fossem para a cidade. O estancamento do fluxo migratório – e em alguns casos até a sua inversão – tem ocorrido em vários casos. Algumas mulheres que tinham saído para ser subempregadas em núcleos urbanos próximos voltaram para cidade de origem (BORGES, 2011, p. 216).

## 5.2 TRADIÇÃO EM PROCESSO DE MUDANÇA

De acordo com Vera de Vives (1983, p. 133), o artesão tradicional:

> 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 à 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.

Ao levar em consideração a importância da tradição artesanal na atualidade, observa-se que os elementos visuais referentes ao modo tradicional de fazer objetos são relevantes para as pessoas que os executam, de um ponto de vista subjetivo, pois selam a

identificação do artesão com seu saber-fazer e com a cultura e a história do local onde vive e do grupo a que pertence.

Além disso, é representativo o interesse do público de centros urbanos por produtos oriundos de matérias-primas naturais e produção manual. Esse interesse se fundamenta no contraste da produção artesanal com a industrial, pois representa uma maneira diferente de lidar com o tempo do fazer, o meio ambiente e a cultura local. Isso estimula a manutenção, ou mesmo o resgate, de formas e processos que caracterizam determinadas tradições artesanais.

No exemplo da tecelagem da família Alvarenga, de Pirenópolis (GO), apresentado no quarto capítulo, essa situação torna-se evidente nos produtos encomendados por uma estilista de São Paulo (SP), confeccionados com algodão colhido, fiado e, em alguns casos, tingido localmente, material que já havia sido parcialmente substituído pelo fio industrial na produção da família. Ao considerar as diversas fases que envolvem a lida com o algodão até que este esteja pronto para a tecelagem, observa-se o quanto a adoção de linha industrial pode reduzir etapas produtivas e o envolvimento de pessoas com o trabalho artesanal. Já o uso do algodão fiado estimula o retorno à prática de todo o processo produtivo referente ao plantio, tratamento da fibra e fiação.

Ricardo Lima (2005, p. 19), antropólogo que foi responsável pelo programa Sala do Artista Popular do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular[1], entende que em situação de venda do objeto artesanal, o uso de etiqueta que explique "todo seu rico universo de significados" contribui para a preservação de um saber tradicional, e complementa:

> É importante entender o objeto artesanal dentro das relações de mercado, mas como um produto diferenciado; que nunca se perca a dimensão cultural que está embutida nele, porque quando se lida com a cultura, se agrega valor, e assim se consegue fazer com que o objeto seja mais valorizado e mais caro exatamente por essa razão (LIMA, 2005, p. 17).

---

[1] A Sala do Artista Popular é um programa do Museu de Folclore Edison Carneiro do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular que integra a estrutura do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. O programa trabalha com a difusão da arte popular brasileira por meio de exposições precedidas de pesquisas etnográficas que registram o ofício do artesão em seu contexto sociocultural (TEIXEIRA, 2010, p. 5).

Gerar objetos por meio de técnicas manuais vinculadas à maneira como determinado grupo lida com a produção de artefatos para o atendimento de necessidades resulta em formas, cores e texturas que podem ser reconhecidas como o registro material de aspectos tecnológicos e subjetivos, representativos da cultura e do processo produtivo que as concebeu. Isso é um estímulo à compra por consumidores que valorizam o caráter simbólico de produtos artesanais.

> Do lado popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma. Nunca houve tantos artesãos, (...) porque seus produtos mantêm funções tradicionais (dar trabalho aos indígenas e camponeses) e desenvolvem outras modernas: atraem turistas e consumidores urbanos que encontram nos bens folclóricos signos de distinção, referências personalizadas que os bens industriais não oferecem (CANCLINI, 2008, p. 22).

A respeito dos fatores que promovem mudanças na tradição, é reconhecido, inicialmente, que as formas geradas pelo artesão em seu ofício são elementos na composição de repertórios próprios que fornecem base para a repetição, adaptação ou mesmo transformação do que produz. Sobre o artesão tradicional, Vives (1983, p. 133) complementa: "Posto que intérprete de tradições herdadas, acrescentará, ainda assim, sinais de sua própria criatividade aos objetos produzidos, ajuntando seu eu-criador à grande cópia de informações recolhidas da tradição".

As inovações introduzidas por um artesão podem influenciar seus companheiros a adotarem e repetirem novos processos e formas. Um exemplo disso é abordado no quarto capítulo: o trabalho de Mercedes Montero, de Pirenópolis, tinha como repertório a produção têxtil tradicional, era orientado pela experimentação formal e gerava texturas diferentes da tecelagem local original. Em seu atelier, diversas mulheres da região ganharam intimidade com aquele modo diferente de tecer e o reconheceram como trabalho e fonte de renda.

A avaliação da destinação dos produtos artesanais é um caminho para identificar mudanças na tradição e no contexto sociocultural do artesão. A expansão da venda para consumidores de cidades distantes relaciona-se com novas formas de organização de produção, como a formação de cooperativas, e com novas relações estabelecidas entre artesãos, instituições, profissionais de áreas diversas e consumidores.

Canclini (2008, p. XXII) aborda como um processo de hibridação, ou "reconversão econômica e simbólica", o exemplo de moradores da zona rural que migram para a cidade, convertem seus saberes em trabalho e adequam seu artesanato para atender a consumidores urbanos. A experiência da família Alvarenga, de Pirenópolis, descrita no quarto capítulo, foi similar. Transitou para a cidade, passou a ter maior contato com o mercado turístico local e conheceu novas possibilidades para a tecelagem no tocante a materiais e demandas por produtos com novas funções.

O mercado também influencia alterações na forma dos objetos e nos contextos produtivos artesanais, pois são reveladas novas demandas àquele ofício no contato estabelecido entre artesãos e público consumidor. Esse encontro de pessoas pertencentes a universos culturais e sociais distintos ocorre, muitas vezes, em situações turísticas e é caracterizado por solicitações de produtos que podem diferir daqueles reconhecidos como tradicionais em termos de material, cor, forma e função. Em alguns casos, os produtos gerados assumem formas desvinculadas do contexto produtivo, como tecidos com padrão escocês e desenho de naipes, confeccionados a partir de técnica têxtil tradicional na década de 1970, no Triângulo Mineiro (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1984, p. 98).

Observa-se, portanto, que o mercado age em duas frentes: valoriza o objeto artesanal pelas características que o diferenciam dos produtos industriais e por representar culturas locais em um cenário global, incentivando que certos atributos tradicionais sejam mantidos, e; estabelece solicitações e trocas que resultam em constantes modificações nos produtos artesanais.

Por fim, outros agentes que alteram a produção artesanal são os profissionais e as instituições que atuam em projetos para o incremento do setor e dialogam diretamente com os artesãos. Segundo Borges (2011, p. 139), a interferência deles é ainda mais influente que a de compradores: "[...] o poder de fogo de opiniões esparsas de compradores que eventualmente vão até as comunidades ou de técnicos que chegam em bloco induzindo determinado procedimento não pode ser comparado".

## 5.3 MUDANÇA: ARTESÃO E OBJETO ARTESANAL

> 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 (BARDI, 1994, p. 21).

A abordagem de Bardi (1994, p. 21) para "bases culturais de um País" atribui maior importância aos fatores imateriais – como as pessoas lidam com a criação em sociedade – do que aos fatores materiais e tecnológicos. Em seu discurso, não há a intenção de sustentar a necessidade de conservação de formas, técnicas ou materiais relativos a processos produtivos específicos.

Avalia-se, porém, que o artesanato, como um fazer manual associado a determinados materiais e tecnologias, encontra grande abertura nos dias atuais, em termos de reconhecimento simbólico e de aceitação comercial. O mercado voltado ao produto artesanal – seja o dotado de atributos tradicionais ou o caracterizado por formas relativas a preferências estéticas variadas – é um incentivo à sua permanência.

Borges (2011, p. 203) trata da noção, vigente por certo tempo, de que o artesanato e as expressões culturais locais seriam extintos pelos efeitos da industrialização e da globalização, e complementa:

> 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 de 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.

O designer Aloísio Magalhães (1997, p. 179-180) contribui à discussão por meio da noção do artesanato como trajetória, e aponta um caminho para a atuação:

> Eu diria o seguinte: esse problema de artesanato deve ser visto também como trajetória. Eu acho que artesanato é a tecnologia de ponta de um contexto em determinado processo histórico. [...] Se isso é válido, ele não pára, ele vai

> naturalmente evoluindo na direção de maior complexidade, de maior eficiência e de maior produtividade. [...] Então, o artesanato é um monumento da trajetória, e não uma coisa estática. A política paternalista de dizer que o artesanato deve permanecer como tal é uma política errada; culturalmente é impositiva porque somos nós, de um nível cultural, que apreciamos aquele objeto pelas suas características, gostaríamos que ele ficasse ali. [...] E isso é inadequado porque você corta o fio da trajetória, o fio da invenção, da evolução, da invenção, para que ele permaneça parado no tempo. O caminho, a meu ver, não é esse; o caminho é identificar isso, ver o nível de complexidade em que está, qual é o desenho do próximo passo e dar o estímulo para que ele dê esse passo.

Os discursos de Magalhães (1997, p. 179-180) e Bardi (1994, p. 21) instigam o reconhecimento de dois fatores de destaque na produção artesanal: o objeto gerado por uma técnica em lugar e momento específicos, e as pessoas que partem de determinado modo de resolução de problemas para a criação de artefatos.

Esses fatores são essenciais à discussão acerca do interesse pela continuidade da prática artesanal, pois o artesão é o sujeito que dá vida e forma a um saber-fazer, portanto, é quem o exercerá no futuro. Sobre experiência de tecelagem em instituição pública no Triângulo Mineiro, na qual designers contratados definem o tipo de produto a ser feito pelas tecelãs que ali trabalham, Duarte (2009, p. 57) afirma que "as tecelãs são o elo de ligação entre o que foi legado pelo passado – a técnica, os diversos repassos e pisados –, e as possibilidades futuras determinadas nesse espaço pelo designer".

A respeito da relevância desses fatores em programas de qualificação do artesanato, a designer Ana Luiza Freitas (2011, p. 26) declara:

> Até bem pouco tempo o foco estava no artesão; depois a atenção foi para o produto. Se considerarmos que a principal característica do artesanato é a de oferecer ao mercado um produto feito a mão, este foco deveria estar voltado para ambos [...].

Ao tratar do que chama de visão mercadológica do artesanato tradicional, Leite (2005, p. 35; 38-39) cogita que a inserção de um produto artesanal no mercado dependeria de fatores como expansão da produtividade e adequação estética dos produtos às exigências dos consumidores. Como exemplo de adequação estética, o autor discorre sobre uma experiência de alteração cromática em bordado realizado por artesãs de Porto da Folha, município localizado no interior de Sergipe. Solicitou-se que bordados, originalmente de

cores vivas, fossem realizados em tons claros, como branco e amarelo, para atingir determinados consumidores de grandes centros urbanos. Depois de trabalharem com essa demanda por algum tempo, as bordadeiras voltaram a bordar motivos de cores fortes, de acordo com seus gostos. "Quando muito, mantêm a produção dos dois tipos, como se um deles fosse um imperativo econômico e o outro, uma necessidade sócio-simbólica" (LEITE, 2005, p. 39). Considerando o quanto a maneira de compreender o mundo relaciona-se a preferências estéticas, o autor apresenta o seguinte dilema: se alterações estéticas são necessárias para a aceitação de produtos artesanais no mercado, também seriam essenciais modificações no modo de vida das artesãs, o que poderia resultar na perda daquilo que fornece base e sentido ao trabalho artesanal.

Se for levado em conta que somente o padrão estético de determinada produção têxtil mude por uma exigência mercadológica, haverá o risco de que o produto artesanal deixe de ser a manifestação de um modo de concepção de artefatos que ocorre em resposta e em relação às vivências e àquilo que compõe o cenário sociocultural do artesão.

Uma das críticas atribuídas à atuação de profissionais da área do design em contextos artesanais caracterizados pela tradição, apresentada por Lima (2005, p. 20-21), é a de que o designer daria grande relevância à criação de algo novo e desconsideraria atributos tradicionais, um comportamento decorrente da ideia de que ele seria o profissional dotado de criatividade e compreensão do mercado, tendo assim a capacidade de estabelecer o que o artesão deve produzir.

> O artesão passa a gerar um produto que lhe é externo, deixa de conceber, de ser dono integral de seu processo de trabalho, transforma-se em mera mão-de-obra que executa os riscos dos 'cérebros pensantes' (LIMA, 2005, p. 20).

Como profissionais da área de projeto de produto, designers lidam com questões que abrangem aspectos formais de objetos artesanais em ações de "revitalização do artesanato" (BORGES, 2011, p. 45). A depender do projeto, dentre suas atribuições podem estar o reconhecimento de oportunidades mercadológicas, assim como, a identificação de necessidades de adequações na forma dos objetos, que possibilitariam maior aceitação comercial e melhor retorno financeiro aos artesãos. Porém, é preciso ponderar que o

artesanato apresenta uma diferença essencial quando comparado à produção seriada, que tem intrínseca relação com a natureza do design: o produto artesanal, em especial o tradicional, tem muito de quem o confecciona, do lugar onde é feito e das relações nele estabelecidas. Acredita-se, portanto, que cabe ao designer atuar de modo a reconhecer o lugar da inovação, a respeitar a importância da repetição e da manutenção de determinados aspectos formais e técnicos para produtores e cultura local, bem como a entender a abertura dos artesãos para a alteração daquilo que fazem.

Portanto, a sobreposição de opiniões de agentes externos ao contexto produtivo do artesão pode levá-lo a reproduzir objetos admirados e desejados, mas que não surgem de um processo criativo de adequação do trabalho às vivências. Isso está atrelado a mudanças com vista à aceitação mercadológica, podendo gerar peças que não correspondem às suas preferências estéticas nem à maneira como usualmente concebem artefatos, além de um possível engessamento da produção, resultante da perpetuação de um conjunto de atributos que caracterizam uma tradição. Ambas as situações apresentam risco de que a complexidade do artesanato seja reduzida, ou a objetos referentes a um momento específico da trajetória dessa produção, ou a mercadorias entregues à transitoriedade do mercado.

## 5.4 ATUAÇÃO DO DESIGNER EM PROJETOS NO CAMPO DO ARTESANATO

Sobre a atuação do designer em projetos no campo do artesanato, avalia-se que seja necessária a compreensão da relevância cultural de manifestações artesanais e de como o atual cenário de interesse pelo objeto feito à mão pode ser vantajoso aos artesãos. A partir dessa afirmação, são feitos alguns questionamentos sobre como o produto resultante poderia ter maior aceitação no mercado e guardar verdades a respeito da maneira como o artesão lida com seu ofício; quais seriam as necessidades de alterações na forma dos objetos artesanais e; qual o modo ideal de promovê-las.

É reconhecido que características tradicionais de uma produção artesanal simbolizam, para os artesãos, aspectos relacionados à sua cultura, entre os quais, aquilo que são e que sabem fazer, e para o consumidor, o universo em que foram criadas. Desse modo, justifica-

se manter determinados atributos tradicionais de maior relevância ao artesanato, considerando tanto o contexto onde surge, como aquele onde é comercializado.

Entretanto, certas alterações podem contribuir para a geração de produtos artesanais cujas formas e funções apresentam maior coerência com o cenário vigente de design e produção de artefatos e, também, com os interesses de consumidores desses produtos, não raro, de lugares distantes e realidades diferentes de seu produtor. Isso resulta em aumento da aceitação comercial do artesanato, avaliada como meio para elevação da renda do artesão.

Porém, entende-se que deve haver um limite para a alteração da forma. A produção artesanal, principalmente aquela atrelada à tradição, se baseia em parâmetros que apresentam permanência, mesmo que em processo de mudança, e que não correspondem à variação constante das tendências relativas à moda e ao design. Se o valor do produto artesanal no mercado reside justamente no que lhe difere do que é produzido industrialmente, seria incoerente propor para a produção corrente do artesão alterações formais direcionadas a tendências ou estilos específicos. Isso poderia impor renovações constantes ao produto e ao processo artesanal, importando-lhes características de outros modos produtivos, e levar o artesão a desacreditar em seu potencial para direcionar sua produção.

> É melhor 'deixar quieta' uma manifestação artesanal do que intervir sem cuidado, com pretensão. O potencial de "periculosidade" de uma intervenção malfeita é alto e seus efeitos, muito nocivos. Quanto mais tradicional for uma técnica, menor deve ser a atuação do designer nesse quesito. Quanto mais antiga uma tradição e mais "distante da civilização" a comunidade que a pratica, maiores são os perigos e maiores devem ser os cuidados (BORGES, 2011, p. 154).

Esse alerta leva em consideração, como ação prévia a interferências, o quanto é valioso ao designer o entendimento dos diversos fatores que podem configurar determinada tradição e a relevância desses aos artesãos e à sua comunidade. Está de acordo com isso e com oportunidades de inserção mercadológica, a identificação de possibilidades de alterações na forma que respeitem fatores de maior representatividade no artesanato praticado.

Lia Monica Rossi e José Marconi de Souza, designers e professores que participaram de projetos com artesãos têxteis na região Nordeste do Brasil, afirmam:

> Em termos de design de produto, o grande desafio é dar uma nova dimensão ao que já se faz na comunidade e usar uma série de procedimentos criativos-produtivos para viabilizar uma nova ênfase na produção do artesão (ROSSI; SOUZA, 2012, p. 4).

A respeito das atribuições para profissionais em projetos voltados ao artesanato, Rossi e Souza (2012, p. 1-2) relatam que, em suas experiências, a atuação no design do produto nem sempre era prioridade. Outras questões importantes vinculavam-se ao modo como o trabalho é organizado e a produção calculada, como o produto é divulgado e transportado, à visão e postura do artesão, entre outras. E complementam que:

> [...] sensibilidade-respeito para com as idiossincrasias de cada comunidade eram aspectos mais importantes que todo o treinamento universalista que havíamos recebido nas universidades. Percebemos cedo que criar novos produtos é a coisa mais fácil a se fazer, mas, geralmente, não é a mais importante para os artesãos. Algumas instituições preferem mostrar os 'novos produtos' desenvolvidos, que tem maior visibilidade na mídia, mas nem sempre interessa se aqueles produtos foram feitos à luz de vela ou do poste da rua, nem se trouxeram lucro e satisfação para o artesão (ROSSI; SOUZA, 2012, p. 2).

Esse depoimento levanta o interesse pela inovação na forma do objeto em situações de divulgação de projetos no campo do artesanato. Isso se relaciona ao atual momento histórico, no qual o mercado e o universo do design caracterizam-se por excesso, variedade e renovação constante de bens de consumo. Porém, se o objeto artesanal for considerado prioritariamente por meio de sua dimensão estética em correspondência a necessidades mercadológicas, há o risco de empobrecimento daquilo que lhe fornece maior valor e está atrelado a dimensões humanas, sociais e culturais.

Além disso, revela-se outra questão: ao atuar no campo do artesanato, o trabalho do designer pode ocorrer em conjunto ao de outros profissionais e como parte de projetos estruturados por instituições. Borges (2011, p. 152-153) alerta que a busca por resultados expressivos em curto prazo, por parte de gestores de programas de financiamento e fomento – associada à "visão de gabinete" – pode reduzir as possibilidades de compreensão de especificidades contextuais e levar a definições sobre ações em campo que não contribuem à independência dos artesãos.

Sobre a questão temporal em projetos de Design Participativo que visam à Inovação Social, declara-se:

> Ao considerar o tempo como fenômeno social, emerge que cada entidade existente no contexto de execução de um projeto de Design Participativo tem o seu próprio tempo que participa no definir o tempo do projeto. A reflexão sobre o tempo em projetos de cunho social desenvolvidos no e com o local torna-se importante porque neles não predomina o tempo da indústria e do mercado, mas o das comunidades, dos contextos de vida e das dinâmicas sociais (GAUDIO; OLIVEIRA; FRANZATO, 2014, p. 6).

Como elementos temporais relativos à comunidade, os autores (GAUDIO; OLIVEIRA; FRANZATO, 2014, p. 9-11) apresentam "o ritmo local", "o tempo da mudança" e "a velocidade de participação", e no que diz respeito a instituições parceiras, "as normas temporais dos colaboradores". Complementam que o tempo do contexto local é mais lento que o das ações de design, que mudanças reais necessitam de ações com tempos prolongados, que a participação nem sempre ocorre de maneira espontânea e imediata e que o entendimento do tempo para esta requer a consideração sobre "a conscientização e a compreensão dos participantes em relação à questão proposta; o alcance da participação; bem como a preparação e familiarização em relação às técnicas e ferramentas de Design" e, por fim, que as normas temporais de parceiros diferem das do designer, o que pode dificultar a compreensão e implementação das ações guiadas pelos diferentes atores.

Freitas (2011, p. 122) identificou que, em projetos voltados ao desenvolvimento do setor artesanal, o principal problema era a descontinuidade de ações propostas e implementadas. Um dos motivos para isso seria:

> [...] a falta de entendimento e de reconhecimento, por parte destas mesmas instituições, e também dos próprios artesãos, da abrangência das ações de design, muitas vezes ainda entendida como tratamento estético de um produto e não como uma ação de planejamento [...].

Entende-se que a natureza projetual do design pode contribuir para trabalhos no campo do artesanato desde o diagnóstico inicial, que fornece base à definição de ações a serem cumpridas pela equipe, até etapas voltadas ao produto artesanal. Entretanto, por se tratar de um trabalho conjunto entre diferentes atores, é necessário levar em consideração

oportunidades, limitações e desafios relativos à atuação do designer e conciliar tudo às expertises de profissionais e instituições envolvidos.

> Ainda existe o senso comum de que designers atuam simplesmente na forma, na superfície ou na aparência de produtos e serviços. No entanto, pelo caráter trans e multidisciplinar da atividade, bons designers têm tido uma atuação ampla, sendo capazes de interagir com desenvoltura em equipes com competências distintas.
> As ações de revitalização do artesanato envolvem quase sempre equipes multidisciplinares, nas quais vários profissionais têm papel importante [...]. Em vários momentos, a atuação do designer deverá ser subalterna em relação a outros profissionais envolvidos. A não ser quando os artesãos trabalham como fornecedores – o que é claramente uma modalidade à parte –, o papel do designer será menos o de autor e mais o de facilitador e estimulador de processos (BORGES, 2011, p. 133).

## 5.5 DESIGNER E ARTESÃO EM TRABALHO CONJUNTO

A atuação do designer como "facilitador e estimulador de processos" (BORGES, 2011, p. 133) pressupõe o envolvimento com artesãos e a participação desses nas definições relativas ao trabalho artesanal.

> [...] desenvolver novos produtos para este setor significa fundamentalmente estar aproximando o artesão do processo de projetação. Caso contrário, se o artesão não participar, não tiver familiaridade com os novos conceitos de produtos e não entender a razão das propostas, porque elas se justificam em função de usabilidade e mercado, serão peças feitas provavelmente para atender a uma única encomenda. Não terá uma continuidade de produção por ausentar-se do seu repertório cultural (FREITAS, 2011, p. 121-122).

A preocupação com o estímulo aos artesãos durante o desenvolvimento ou adequação de produtos pode fazer parte da metodologia de trabalho de designers. Freitas (2011, p. 93-94; 123) comenta a adoção, de maneira coordenada, de metodologias voltadas ao produto, ao indivíduo e ao sistema em ações de desenvolvimento de produtos artesanais: a integração de metodologias de projeto de produto, de processo criativo e de pesquisa-ação abarcaria etapas de projeto voltadas ao objeto artesanal, ao estímulo de participantes para compreenderem suas capacidades criativas e gerarem ideias, assim como etapas que abrangem o plano de ações do programa de apoio ao artesanato, que envolve diversos profissionais.

Já as designers Fernanda Martins e Sâmia Silva (2009) propõem processos participativos em projetos de design gráfico que objetivam o desenvolvimento de sistema de identidade visual de associações, cujas etapas metodológicas são cumpridas em trabalho conjunto entre designers e artesãos. As autoras (MARTINS; SILVA, 2009, p. 7) afirmam que "pessoas são o recurso mais importante para qualquer negócio ou organização. Dar voz aos envolvidos os torna ativos em relação ao futuro da entidade e ao seu próprio futuro [...]".

> Trabalhar o design de forma participativa pressupõe (...) mudança de postura por parte do designer. É necessário, primeiramente, trazer à comunidade aspectos que fazem parte de seu repertório (do designer), para então conduzir o grupo em um processo de auto-reconhecimento (MARTINS; SILVA, 2009, p. 8).

Aproximar artesãos das etapas de projeto seria um meio para que esses se reconheçam nos produtos finais e compreendam os aspectos que pautaram o processo de design, entre os quais aqueles referentes às demandas e oportunidades mercadológicas, à relevância cultural do artesanato e ao modo como os próprios artesãos lidam com seu ofício.

No que diz respeito à forma do objeto artesanal, o designer pode contribuir com sua expertise ao estimular artesãos a participarem das etapas de projeto voltadas a esses objetos. A depender das especificidades de cada contexto e das necessidades e possibilidades de alterações na produção artesanal, acredita-se que esse profissional pode propor inovações e avaliar como os artesãos as recebem e demonstram interesse em explorar outras formas.

Entretanto, é importante refletir sobre o criar e o fazer na relação entre designers e artesãos. A respeito disso, a arquiteta Janete Costa (2010, p. 69) afirma:

> Quando o designer se aproxima do artesanato e do artesão, ele tem que se colocar no mesmo nível, porque ele não tem a capacidade de fazer. Ele sabe criar, mas não sabe fazer. [...] Posso admirar um cesteiro ou uma bordadeira e posso até desenhar alguma coisa, mas não sei fazer. Precisaria de anos para aprender. Desenhar está no mesmo nível do fazer, porque ambos exigem anos de aprendizagem.

Borges (2011, p. 222) complementa:

> Se as mãos são 'o instrumento de criação'[2], mas também 'o órgão do conhecimento', não há razão alguma para a sobrevivência, na aliança entre designers e artesãos, da dicotomia entre o designer que entra com o cérebro e o artesão que entra com a destreza, a habilidade. Se ela persistir, não somente estaremos negando a atribuição mental a quem trabalha com as mãos, mas também negando o imenso potencial das mãos àqueles que até então estavam desconectados dessa possibilidade.

Portanto, o trabalho entre designers e artesãos deve ter como base a troca de experiências, de modo que o artesão participe de etapas do processo de design e o designer ganhe maior intimidade com a concepção de objetos por meio de técnicas manuais. Nesse trabalho, caracterizado por um modo de fazer no qual projeto e execução se entremeiam, a criação ocorreria coletivamente.

Avalia-se, portanto, que o processo de desenvolvimento do objeto artesanal em ação conjunta entre designers e artesãos seja um caminho para estimular as potencialidades dessa produção no presente e para o entendimento do que configura determinado contexto artesanal, "de qual é o desenho do próximo passo" (MAGALHÃES, 1997, p. 180) e de como promover o "estímulo para que ele dê esse passo".

Além disso, esse trabalho conjunto deve possibilitar que os artesãos alcancem maior domínio sobre o que compreende seu trabalho e o que é fundamental para a sua independência em longo prazo, como pessoas que concebem, produzem e vendem produtos artesanais. Isso também permitiria que os artesãos compreendessem as mudanças em sua produção, não como algo estabelecido por alguém que detém um conhecimento que eles não possuem, mas como parte de um processo fluido de transformação da prática artesanal com relação a novas realidades.

Em última análise, a discussão a respeito do artesanato pode ser vista por meio de dois extremos. O primeiro aponta à manutenção das técnicas e dos objetos artesanais e representa a preservação de aspectos tradicionais considerados relevantes, tanto às

---

[2] FOCILLON, Henri. Elogio da mão. **Serrote**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 6, nov. 2010.

comunidades que produzem o artesanato, como à cultura brasileira. O segundo evidencia a alteração como um movimento que possibilita a correspondência da produção artesanal a novos contextos, relativos ao local onde o produto artesanal é feito, demandado e consumido.

Observou-se que a abordagem voltada à preservação do que caracteriza o ofício artesanal pode comprometer possibilidades de mudanças nas condições sociais dos produtores. Enquanto isso, o tratamento com foco estritamente voltado à aceitação mercadológica pode levar à geração de objetos que não resultam do processo, tradicionalmente engendrado pelo artesão, de definição do que configura sua produção.

Foi debatido que a geração de objetos artesanais segundo a tradição é positiva aos artesãos, como fator de identificação com sua cultura, e àqueles que compram o objeto artesanal, pois valorizam suas características em oposição à produção industrial. Já alterações no artesanato foram apontadas como parte de processos culturais – quando decorrem da adequação da técnica e do que se produz a novas realidades vividas pelos artesãos – assim como um caminho para aumento da aceitação mercadológica de produtos artesanais e da renda dos envolvidos em sua produção.

Abordou-se a atuação de instituições e profissionais em ações que objetivam o incremento do setor artesanal e a importância de pautar essa atuação na compreensão de especificidades dos contextos socioculturais e produtivos do artesanato. No que diz respeito à interferência de profissionais do campo do design na forma do objeto artesanal, considerou-se a necessidade da compreensão dos aspectos de maior relevância à cultura local e aos artesãos, das demandas de mercado e das possibilidades de alteração que respeitem a tradição artesanal e possibilitem maior comercialização.

Por fim, foi considerada a relevância de designers promoverem a participação de artesãos no processo de design e estimularem sua colaboração em diferentes etapas de projeto. Isso permitiria aos artesãos acompanharem e compreenderem mudanças em sua produção, além de ganharem maior domínio sobre aquilo que envolve seu trabalho, de modo a não dependerem de agentes externos em longo prazo.

# 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a introdução da pesquisa de mestrado, o segundo capítulo apresentou um apanhado histórico para demonstrar que o artesanato têxtil esteve presente na cultura indígena, africana e europeia, participando da história da produção de artefatos no Brasil. Assim como outros trabalhos manuais, esse ofício permaneceu desvalorizado como bem cultural por séculos e encontrou barreiras oficiais para seu desenvolvimento como produção fabril relevante à sociedade brasileira. Entretanto, por muito tempo, a confecção de tecidos manteve-se limitada a uma ocupação doméstica voltada às necessidades da família, sendo realizada por mulheres, em várias regiões do país, por meio da prática da tecelagem, cestaria, renda, bordado etc.

No século XX, os objetos artesanais ganharam a atenção de consumidores de centros urbanos, transformando o artesanato têxtil em produção destinada à comercialização. Em torno dos anos 1980, surgiram iniciativas de profissionais, entre os quais designers e instituições, que buscavam se aproximar de artesãos e atuar nesse campo. Seus projetos tinham como objetivo possibilitar a continuidade da produção artesanal associada à organização entre os artesãos, à geração de renda e à comercialização da produção.

Este trabalho abordou a relevância que as técnicas manuais e os tecidos têm obtido no campo do design brasileiro e internacional e, ainda, no mercado global. A valorização dos objetos artesanais é vista como uma resposta à globalização e decorre de características do seu processo produtivo, do seu respeito ao meio ambiente e da maneira como expressa a cultura local. São aspectos que contrastam com a produção em larga escala e com o consumo de massas. Além disso, o artesanato também é um meio que atende demandas do mercado por inovações. Assim, é avaliado como um modo de fazer que diverge do mercado global, mas que também responde aos seus anseios.

Com isso em vista, apresentou-se a necessidade de artesãos reconhecerem as singularidades e a relevância cultural do seu ofício e tomarem domínio sobre esses aspectos em relação às demandas do mercado pelo produto artesanal. Destacou-se, também, a importância dos designers – quando em projetos que podem impactar em

longo prazo uma produção artesanal têxtil – adotarem uma visão abrangente, própria do caráter interdisciplinar da atividade, para a compreensão tanto das demandas de mercado pelo artesanato, como das especificidades do contexto artesanal e sua correlação com os objetos artesanais que ali surgem.

Objetos artesanais podem comunicar aspectos positivos relativos à sua concepção, não somente por serem registros materiais de modos de fazer baseados no cuidado com pessoas, culturas e meio ambientes locais, mas, também, em correspondência ao interesse de consumidores pelo objeto artesanal. Esse fator deve ser levado em conta em projetos que propõem alterações na forma do objeto ou mudanças no contexto produtivo do objeto artesanal.

No terceiro capítulo, levantou-se exemplos da correspondência entre alterações na forma do objeto e no contexto sociocultural do artesanato têxtil no Brasil desde a década de 1970. Fatores como mudanças na relação das famílias com o campo, diminuição da produção local de algodão, maior acesso a bens industriais e contato com turistas e clientes de centros urbanos apresentavam relação com aspectos produtivos como a destinação do produto têxtil, que transitou do atendimento das necessidades familiares para a venda, o uso de matéria-prima industrial em substituição a fibras e corantes naturais e as cores e formas dos objetos, que nem sempre seguiam a tradição, passando a ser estabelecidas pelos desejos de consumidores.

Levantou-se exemplos nos quais o ofício têxtil passou a ser entendido como profissão e houve a organização do trabalho coletivo de tecelãs e rendeiras em microempresa e associações onde, em alguns casos, eram apoiadas por instituições com projetos de incremento do setor artesanal. Em alguns projetos realizados pelo ArteSol, programa do Conselho da Comunidade Solidária, foi estimulada a recuperação de técnicas e desenhos tradicionais (AGUIAR; FERREIRA, 2000, p. 25; MACHADO, 2000; SANTANA, 2002, p. 176), o que demonstra que as dinâmicas na relação entre artesanato e mercado não resultam apenas em inovação, mas também em retorno para práticas que caracterizam a história de determinado contexto artesanal.

Identificou-se algumas variações nas abordagens realizadas por designers e destacaram-se algumas mais pontuais, como encomendas de peças específicas a artesãos e o acompanhamento contínuo da produção, etapa na qual o designer estabelece o que será definido. Nesse último caso, é mais clara a necessidade de conciliação entre a possibilidade de tornar objetos mais atraentes aos consumidores e os aspectos relativos ao contexto produtivo.

A pesquisa de campo realizada em Pirenópolis (GO) é relatada no quarto capítulo e teve como foco dois exemplos de produção de tecidos que lidam com tradição e transformação, cada um ao seu modo. O estudo sobre o fazer têxtil da família Alvarenga reiterou fatores relativos à transformação da tecelagem no Brasil, identificados no terceiro capítulo.

Inicialmente, observou-se a correlação entre as transformações da produção de tecidos e a mudança da família Alvarenga da área rural para a urbana de Pirenópolis. Nesse processo, a maior parte da produção que, na roça, era destinada à família, atualmente destina-se à venda; o fio produzido e tingido industrialmente substitui, em grande parte, o trabalho voltado ao plantio do algodão e ao tingimento dos fios com corantes naturais; o uso de tiras de tecidos velhos para a confecção de tecidos grossos é substituído por retalhos de malha, que são resíduos de confecção da área de vestuário de cidade próxima; os padrões e tipos de entrelaçamento atuais são similares aos realizados na roça, porém alguns objetos deixaram de ser feitos, enquanto surgiram produtos com novas funções, atendendo às solicitações de consumidores e turistas. Por fim, registrou-se o interesse, por parte de alguns clientes, pelo algodão fiado e tingido com corantes naturais, o que estimula o retorno à maneira tradicional de realizar tecidos na família.

Desse modo, o fazer têxtil da família Alvarenga refere-se à tradição familiar e à história da tecelagem brasileira. Ele adequou-se às novas realidades socioeconômicas relativas à vida das tecelãs e ao contexto turístico do município.

Já o trabalho de Mercedes Montero se difere parcialmente de outros exemplos abordados nesse estudo por ter partido, não de uma tradição local ou familiar, mas de um interesse pessoal pela exploração das possiblidades formais da tecelagem. Seu trabalho se

fundamentava na alteração da forma e na exploração do fazer têxtil e das características de textura, cor, volume e material.

Entretanto, ao mudar-se para Pirenópolis, ali instalar uma oficina, desenvolver produtos com tecelãs locais e ensinar a tecelagem a outras mulheres, seu trabalho incorporou elementos da tradição local e a eles adicionou novas possibilidades de construção de tecidos, que passaram a ser comercializados, não somente no contexto turístico local, como em outras cidades do país. Determinadas estruturas têxteis, que de início representaram uma ruptura com a tradição, com o passar do tempo foram aprendidas e reproduzidas fora da oficina de Mercedes, compondo a prática de tecelãs que anteriormente não reconheciam a tecelagem como uma opção de trabalho. Ou seja, a iniciativa teve como motivação a mudança do fazer artesanal e acabou caracterizando e impulsionando a ampliação do artesanato têxtil local.

Após levantamento bibliográfico e pesquisa de campo focados em exemplos que demonstraram alterações na forma e no contexto da produção artesanal, o quinto capítulo discorre a respeito de questões que circundam os processos de mudança ou manutenção no campo do artesanato.

Os aspectos tradicionais do artesanato referem-se a formas e processos estabelecidos em uma cultura ao longo de gerações para o atendimento de necessidades de um grupo. Essas formas e técnicas são herdadas por artesãos como elemento de identificação com sua cultura, os quais as repetem, adaptam e transformam. A tradição artesanal está em movimento e sujeita a transformações relativas à criatividade dos artesãos, a alterações em seu contexto sociocultural, a mudanças de destinação do objeto artesanal, a demandas de consumidores, entre outros fatores relativos ao meio onde o artesanato é concebido.

Quanto à preservação do artesanato com base na sua relevância cultural ou como proteção contra impactos da globalização, é necessário levar em consideração as condições sociais dos grupos de artesãos e possíveis consequências da manutenção do que caracteriza determinada tradição, no que diz respeito à superação de desigualdades sociais ou à limitação da liberdade individual dos artesãos.

Ao longo do estudo, foi reconhecido o interesse pelo objeto artesanal, a valorização de seus atributos simbólicos e produtivos em contraponto ao produto industrial e à correspondente demanda de mercado por esses produtos. Essa realidade se volta tanto para a tradição, como estimula a transformação do artesanato. Questionou-se, porém, o quanto a alteração dessa produção com foco na aceitação mercadológica pode levar ao estabelecimento de formas desconectadas do modo do artesão criar objetos em relação ao seu meio.

Desse modo, abordou-se a necessidade de profissionais do campo do design que atuam em projetos de "revitalização do artesanato" (BORGES, 2011), levarem em consideração as necessidades de maior aceitação mercadológica e de possíveis alterações na forma do objeto artesanal, assim como o fato desse objeto resultar do trabalho do artesão e ser uma manifestação do contexto sociocultural no qual surge. Ao estabelecer contato e relação com o artesão e sua comunidade, o designer buscaria, portanto, a compreensão da importância da tradição e dos limites e oportunidades para a alteração da produção artesanal destinada à comercialização.

Por fim, avaliou-se necessária a participação dos artesãos nas decisões e processos criativos relativos à adequação dos objetos produzidos por eles. O estímulo a essa participação pode compor a metodologia de trabalho dos designers, de modo a levar os artesãos a compreenderem os fatores que justificam as inovações e a participarem do processo de geração de ideias e desenho de novas formas. Isso possibilitaria também aos artesãos terem maior domínio sobre o que envolve sua produção, compreenderem e se reconhecerem em seu processo produtivo e se tornarem ativos sobre o que fazem e em relação aos consumidores, profissionais e instituições.

## REFERÊNCIAS[1]

A FORÇA da floresta Yawanawá. Coleção A força da floresta. Disponível em: <http://rosenbaum.com.br/projetos/yawanawa/colecao-a-forca-da-floresta/>. Acesso em: 4 dez. 2016a.

A FORÇA da floresta Yawanawá: Revista e catálogo A gente transforma A força da floresta. Disponível em: <http://rosenbaum.com.br/projetos/yawanawa/revista/>. Acesso em: 4 dez. 2016b.

A FORÇA da floresta Yawanawá: Sobre o projeto. Disponível em: <http://rosenbaum.com.br/projetos/yawanawa/sobre-o-projeto/>. Acesso em: 4 dez. 2016c.

A GENTE transforma em Milão. **Casa e Jardim**, São Paulo, edição 699, abr. 2013. Disponível em: <http://revistacasaejardim.globo.com/Revista/Common/0,,EMI335285-18574,00-A+GENTE+TRANSFORMA+EM+MILAO.html>. Acesso em: 5 set. 2013.

ALVES, Claudia Lima e. **As artes do Divino**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2008.

ALVARENGA, Celina José de. **As tramas da história da família Alvarenga em Pirenópolis**. 2011. 35 f. Trabalho de conclusão de curso (Tecnologia em Gestão de Turismo) – Unidade Universitária de Pirenópolis, Universidade Estadual de Goiás, Pirenópolis, GO, 2011.

AGUIAR, Luciana; FERREIRA, Eber. **Um vale de tramas**: a tecelagem do Jequitinhonha. Berilo, Minas Gerais. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=sap&pagfis=2104>. Acesso em: 25 nov. 2015.

ARTE no trabalho. São Paulo: Prêmio, 1991. (Biblioteca Eucatex de Cultura Brasileira).

ARTESOL. **ArteSol resgata e valoriza o artesanato brasileiro como patrimônio cultural e incrementa a renda de artesãos em todo o Brasil**. Disponível em: <http://www.artesol.org.br/site/wp-content/uploads/ArteSol_Release-Institucional.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2013.

BARDI, Lina Bo. Arte industrial. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.). **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 107-110.

---

[1] De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023 (2002).

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

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

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

BRUSSI, Júlia Dias Escobar. **Da 'renda roubada' à renda exportada**: a produção e a comercialização da renda de bilro em dois contextos cearenses. 2009. 145 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

CANANI, Aline Sapiezinskas Borges. **De Bonecas, Flores e Bordados**: Investigações Antropológicas no Campo do Artesanato em Brasília. 2008. 322 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

CANCLINI, Nestór García. A produção artesanal como uma necessidade do capitalismo. In: _____. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 61-73.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARVALHO, Adelmo de (Org.). **Pirenópolis**: coletânea 1727 – 2000: história, turismo e curiosidades. Pirenópolis, GO: Ed. do Autor, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Rêde de dormir**: uma pesquisa etnográfica. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959.

CASTRO, Antônio Barros de. A região das Minas. In: _____. **Sete ensaios sobre a economia brasileira**. Rio de Janeiro: Forense, 1971. p. 33-45.

CÁURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil**: viagem pelo mundo da tapeçaria. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 1985.

COLCHESTER, C. ***Textiles**: tendencias actuales y tradiciones*. Barcelona: ArtBlume, 2008.

COSMIT. *Salone Internazionale del mobile*. Disponível em: <http://www.cosmit.it/en/cosmit/history/salone_internazionale_del_mobile_1>. Acesso em: 20 dez. 2013.

COSTA, Janete: depoimento. [08 ago. 2008]. In: AZEVEDO, Lígia; DOUEK, Daniel (Org.). **Entrevistas design + artesanato**. V. 1. São Paulo: A Casa, museu do objeto brasileiro, 2010. p. 57-77.

CUNHA, Luiz Antônio. **O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata**. São Paulo: Editora UNESP, Brasília: Flacso, 2000.

DENIS, Rafael Cardoso. Design, cultura material e o fetichismo dos objetos. In: **Arcos**. Rio de Janeiro, volume 1, 1988. p. 14-39.

DINIZ, Aníbal. Festa do Yawa. Página 20, Rio Branco, 8 jul. 2003. In: RICARDO, Beto; RICARDO, Fany (Ed.). **Povos indígenas no Brasil**: 2001-2005. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006. p. 598.

DUARTE, Claudia Renata. **A tecelagem manual no Triângulo Mineiro**: história e cultura material. Uberlândia: EDUFU, 2009.

EDELKOORT, Lidewij. *When design & craft meet*. In: ***Trend Tablet***. Disponível em: <http://www.trendtablet.com/10019-when-design-craft-meet/>. Acesso em: 5 set. 2013.

FERREIRA, Frederico Hudson. **Arte têxtil mestiça em Pirenópolis (GO)**: tradição e contemporaneidade. 2014. 89 f. Dissertação (Mestrado em Arte) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

FERREIRA, João Sette Whitaker. Globalização ou Mundialização. In: _____. **Os contrastes da mundialização**: a economia como instrumento de poder em um sistema internacional excludente. 1997. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. p. 74-75.

FLETCHER, K; GROSE, L. **Moda e sustentabilidade**: design para mudança. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

FREITAS, Ana Luiza Cerqueira. **Design e artesanato**: uma experiência de inserção da metodologia de projeto de produto. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2011.

FRY, Tony. Arquitetura do Cuidado. In: _____. **Reconstruções**: ecologia, design, filosofia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. cap. 5, p. 131-141.

FUNARTE. **Artesanato brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986.

FUNARTE; MAIA, Isa. **Artesanato brasileiro**: Rendas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA. **Tecelagem manual no triângulo mineiro**: uma abordagem tecnológica. Brasília, Secretaria da Cultura, Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

GAUDIO, Chiara Del; OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlo; "O TEMPO NO DESIGN PARTICIPATIVO", p. 957-969. In: **Anais do 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design** [= ***Blucher Design Proceedings*, v. 1, n. 4**]. São Paulo: Blucher, 2014.

GARCIA, Marcolina Martins. **A tecelagem artesanal**: estudo etnográfico em Hidrolândia – Goiás. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1981.

GIRÃO, Valderice Carneiro. **Renda de Bilros**. Fortaleza: Edições UFC, 1984.

IBGE: **Perfil dos estados e dos municípios brasileiros**: cultura: 2014. Rio de Janeiro: IBGE, 2015. Disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv95013.pdf>. Acesso em: 1 dez. 2016.

ICSID. *Definition of Industrial Design*. Disponível em: <http://www.icsid.org/about/definition/>. Acesso em: 16 nov. 2016a.

ICSID. *History of* ICSID. Disponível em: <http://www.icsid.org/about/history/>. Acesso em: 16 nov. 2016b.

ICSID. *Mission and vision of* ICSID. Disponível em: <http://www.icsid.org/about/vision-mission/>. Acesso em: 16 nov. 2016c.

IGLESIAS, Marcelo Piedrafita; AQUINO, Terri Valle de. Protagonismo indígena: os índios e a Florestania. In: RICARDO, Beto; RICARDO, Fany (Ed.). **Povos indígenas no Brasil**: 2001-2005. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006. p. 579-583.

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

LEITE, Rogerio Proença. Modos de vida e produção artesanal: entre preservar e consumir. In: CAVALCANTI, Claudia (Ed.). **Olhares itinerantes**: reflexões sobre artesanato e consumo da tradição. São Paulo: Artesanato Solidário/Central ArteSol, 2005. p. 27-41.

LIMA, Ricardo Gomes (Org.). **Fios de Olhos D'Água**. Rio de Janeiro: FUNARTE, CFCP, 1995.

LIMA, Ricardo. Artesanato de tradição: cinco pontos em discussão. In: CAVALCANTI, Claudia (Ed.). **Olhares itinerantes**: reflexões sobre artesanato e consumo da tradição. São Paulo: Artesanato Solidário/Central ArteSol, 2005. p. 13-26.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. O riso e o ríctus. In: ANDRADE, Mario de. **A imagem de Mário**. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento: Livroarte, 1984. p. 9-19.

MACHADO, Álvaro (Coord.). **Mestres-artesãos**. São Paulo: Escola de Reeducação do Movimento Ivaldo Bertazzo, 2000.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo?**: a questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997.

_____. O que o desenho industrial pode fazer pelo país? **Arcos**. Rio de Janeiro, v. 1, p. 9-12, out. 1998.

MARTINS, Fernanda O.; SILVA, Sâmia B. Identidade & Sustentabilidade: a abordagem participativa em design como ferramenta de reflexão sobre a Identidade de associações de base comunitária. In: *International Symposium on Sustainable Design*, 2; Simpósio Brasileiro de Design Sustentável, 2, 2009, São Paulo. **Anais**... São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2009.

MASCÊNE, Durcelice Cândida. **Termo de referência**: atuação do Sistema SEBRAE no artesanato. Brasília: SEBRAE, 2010.

MENDONÇA, Maria Luiza Pinto de. Algumas considerações sobre rendas e rendeiras no Nordeste. **Boletim de Antropologia da Universidade do Ceará**, Fortaleza, v. 3, n. 1, p. 39-76, dez. 1959.

MUNARI, Bruno. **Design e comunicação visual**: contribuição para uma metodologia didática. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

NOBLE, Ian; BESTLEY, Russel. **Pesquisa visual**: introdução às metodologias de pesquisa em design gráfico. Porto Alegre: Bookman, 2013.

REDE, Marcelo. História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 4, p. 265-82, 1996.

RENATO Imbroisi. Perfil. Disponível em: <http://www.renatoimbroisi.com.br/#!__ri/perfil>. Acesso em: 7 dez. 2016.

RIBEIRO, Berta G. Arte indígena e arte popular. In: _____. **O índio na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Revan, 2000. p. 151-162.

RIBEIRO, Darcy. Apresentação. In: GUI, Bonsiepe. **A tecnologia da tecnologia**. São Paulo: Edgard Blucher, 1983. s/p.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 3. ed. São Paulo: Global, 2015.

RODRIGUES, Ana Izaura Pina. O entorno de Brasília e a tecelagem manual. In: _____. **A tecelagem manual em Brasília**: uma investigação antropológica sobre o universo têxtil. 2010. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2010. Cap. II. p. 33-67.

ROSENBAUM. Equipe. Disponível em: <http://rosenbaum.com.br/a-gente/equipe/>. Acesso em: 4 dez. 2016.

ROSSI, Lia Monica; SOUZA, Jose Marconi B. de: depoimento. [15 ago. 2012]. Entrevista concedida a Daniel Douek. In: **A Casa**: Museu do objeto brasileiro. Disponível em: <http://www.acasa.org.br/biblioteca_texto.php?id=398> Acesso em: 26 nov. 2014.

SANTANA, Pedro Ariel (Ed.). **Artesãos do Brasil** = *Artizans of Brazil*. São Paulo: Abril, 2002.

SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. A uniformização de padrões e a preservação da identidade. In: _____. **Tradição e modernidade no móvel brasileiro**: visões de utopia na obra de Carrera, Tenreiro, Zanine e Sérgio Rodrigues. 1993. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993. Cap. 1. p. 18-41.

SANTOS, Maria Cecilia Loschiavo dos. Artesãos do Brasil: o design para a vida. In: SANTANA, Pedro Ariel (Ed.). **Artesãos do Brasil** = *Artisans of Brazil*. São Paulo: Abril, 2002.

SASAKI, Sali. ***Local culture is the global future***. Disponível em: <http://www.icograda.org/feature/current/articles2406.htm>. Acesso em: 2 abr. 2013.

SEBRAE. **Quem somos**. Disponível em: <http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/canais_adicionais/conheca_quemsomos>. Acesso em: 7 dez. 2016.

SOARES, Ana Lorym. Folclore e políticas culturais no Brasil nas décadas de 1960/1970. In: **Fundação Casa de Rui Barbosa**. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Politicas_Culturais/II_Seminario_Internacional/FCRB_AnaLorymSoares_Folclore_e_politicas_culturais_no_Brasil_nas_decadas_de_1960-1970.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2014.

TEIXEIRA, Raquel Dias (Org.). **No "vão" do Urucuia**: fios que entrelaçam saberes. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2010.

UDALE, Jenny. **Fundamentos de design de moda**: tecidos e moda. Porto Alegre: Bookman, 2009.

VIVES, Vera de. A beleza do cotidiano. In: RIBEIRO, Berta G. et al. **O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1983. p. 133-148.