

Volume 18 • número 45
setembro-dezembro 2025

[do]bras



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA

<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras>

e-ISSN 2358-0003

COMITÊ EDITORIAL**EDITORIA | EDITOR**

Valéria Faria dos Santos Tessari
Felipe Goebel

EDITOR-EXECUTIVO

Henrique Grimaldi Figueredo

ASSISTENTES EDITORIAIS

Leticia Calvano Teixeira
Joyce Costa

MÍDIAS SOCIAIS

Fernanda Marczak

GESTORA FINANCEIRA

Maria de Fátima da Silva Costa Garcia de Mattos

CONSELHO CIENTÍFICO

Profa. Dra. Agnes Roccamora (London College of Fashion, Inglaterra); Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo (Universidade Federal do Pará, Brasil); Profa. Dra. Alessandra Vaccari (Università Iuav di Venezia, Itália); Profa. Dra. Alison Matthews David (Ryerson University, Canadá); Profa. Dra. Ana Claudia de Oliveira (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil); Profa. Dra. Ana Paula Cavalcanti Simioni (Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, Brasil); Profa. Dra. Camila Borges da Silva (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil); Profa. Dra. Caroline Evans (Central Saint Martins, Inglaterra); Profa. Dra. Christine Greiner (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil); Profa. Dra. Cláudia Schemes (Universidade Feevale, Brasil); Profa. Dra. Elisabeth Murilho da Silva (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil); Prof. Dr. Fausto Viana (Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Brasil); Prof. Dr. Frederic Godart (Insead, The Business School for the World, França); Profa. Dra. Giulia Ceriani (Università di Bergamo, Itália); Profa. Dra. Kathia Castilho (pesquisadora independente); Profa. Dra. Luz Neira García (Fashion For Future, Milão, Itália); Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil); Dra. Maria do Carmo Rainho (Arquivo Nacional, Brasil); Profa. Dra. Maria Eduarda Araujo Guimarães (Senac São Paulo, Brasil); Profa. Dra. Paula Maria Guerra Tavares (Universidade do Porto, Portugal); Prof. Dr. Paulo Keller (Universidade Federal do Maranhão, Brasil); Profa. Dra. Regina Root (William & Mary, Estados Unidos); Profa. Dra. Renata Pitombo (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil); Profa. Dra. Rita Moraes de Andrade (Universidade Federal de Goiás, Brasil); Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa (Universidade Federal do Paraná, Brasil); Profa. Dra. Sofia Pantouvaki (Aalto University, Finlândia); Profa. Dra. Vânia Carneiro Carvalho (Museu Paulista, Universidade de São Paulo, Brasil).

DIREÇÃO DE ARTE | PROJETO GRÁFICO

Marcello Max

CONTATO

dobras@abepem.com.br

SITE E INSTAGRAM

<https://dobras.emnuvens.com.br>
@dobrasrevista

REVISTA DOBRAS e-ISSN 2358-0003 | ISSN impresso 1982-0313 v. 1 n. 1 da d0bra[s]/2007

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA (ABEPEM)

Rua Cardoso de Almeida, 788, cj. 144. São Paulo - SP. CEP: 05013-001

Nota: O conteúdo dos textos publicados é de exclusiva responsabilidade da autora/do autor, bem como a correção gramatical e adequação às normas ABNT.

NOMINATA PARECERISTAS DE 2025

Adriana Montanheiro (Universidade do Estado de Santa Catarina); Amabilis de Jesus da Silva Universidade Estadual do Paraná; Ana Camila França (Universidade Tecnológica Federal do Paraná); Ana Candida Avelar (Universidade de Brasília); Ana Carolina Acom (Universidade Estadual do Oeste do Paraná); Ana Carolina de Bassi Padilha (Universidade Federal do Paraná); Ana Hoffman (Universidade Feevale); Ana Julia Melo Almeida (Universidade de São Paulo); Ana Margarida Fernandes (Instituto Politécnico de Castelo Branco); Ana Paula Celso de Miranda (Universidade Federal de Pernambuco); Andre Conti (Universidade de Bolonha); Angela Maria Guida (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul); Anna Vöros (Universidade Tecnológica Federal do Paraná); Antonio Guedes (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Antonio Rabadan (Escola Superior de Propaganda e Marketing); Aymê Okasaki (Universidade de Sorocaba); Bárbara Venturini Ábile (Pesquisadora independente); Bruna Carmona Bonifácio (Pesquisadora independente); Bruna Ruschel (Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing); Carla Paoliello de Lucena Carvalho (Universidade de Lisboa); Caroline Loss (Universidade da Beira Interior); Carolina Diniz (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia); Carolina Morgado Pereira (Fundação de Apoio à Escola Técnica); Caroline Muller (Pesquisadora independente); Catarina Moura (Universidade da Beira Interior); Cíntia Sanmartin Fernandes (Universidade do Estado do Rio de Janeiro); Cláudia Isabel de Souza Pinheiro (Universidade da Beira Interior); Claudia Zacar (Universidade Federal do Paraná); Cristiano Cezarino (Universidade Federal de Minas Gerais); Cristiano Ma(x) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul); Débora Pires Teixeira (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Desirée Bastos de Almeida (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Elisabeth Murilho (Universidade Federal de Juiz de Fora); Elizabeth Kutesko (Central Saint Martins); Erika Velloso Lemos Schwarz (Universidade Estadual de Campinas); Fausto Viana (Universidade de São Paulo); Fernanda de Abreu Cardoso (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Fernanda Elouise Budag (Universidade Federal do Mato Grosso do Sul); Fernando Hage (Centro Universitário Armando Alvares Penteado); Flávio Sabrá (Instituto Federal do Rio de Janeiro); Franscisco Pereira (Universidade Feevale); Gabriela Soares Cabral (Pesquisadora independente); Gina Rocha Reis Vieira (Universidade Federal da Bahia); Helena de Barros (Universidade do Estado do Rio de Janeiro); Heloisa Lyra Bulcão (Pesquisadora independente); Heloisa Sousa (Pesquisadora independente); Iamara da Silva Viana (Universidade do Estado do Rio de Janeiro); Iana Uliana Perez (Pesquisadora independente); Indyanelle Marçal Garcia Di Calaça (Pesquisadora independente); Izabel Haddad Marques Massara Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais; Jefferson José Queler (Universidade Federal de Ouro Preto); Joana Cunha (Universidade do Minho); Joanne Entwistle (King's College London); Karina de Rezende-Fohringer (Universidade de Viena Bildungsdirektion NÖ); Katiucya Perigo (Universidade Estadual do Paraná); Laise Lutz Condé de Castro (Pesquisadora independente); Lauren Carus (Universidade Feevale); Leonardo Augusto Bora (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Leônidas Soares (Universidade Federal do Rio Grande do Sul); Lindsay Cresto (Universidade Tecnológica Federal do Paraná); Lu Bueno (Pesquisadora independente); Madson Oliveira (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Mara Rubia Sant'anna (Universidade do Estado de Santa Catarina); Maria Carolina Medeiros (Escola Superior de Propaganda e Marketing); Maria Cristina Volpi (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Maria Eduarda Guimarães (SENAC São Paulo); Maria Leonor Botelho (Univesidade do Porto); Marinês Ribeiro dos Santos (Universidade Tecnológica Federal do Paraná); Marla Michelle Nascimento Portela do Prado (Universidade Estadual do Paraná); Marta Rosecler Bez (Universidade Feevale); Maureen Schaefer (Universidade Tecnológica Federal do Paraná); Milena Costa (Universidade Estadual do Paraná); Miqueli Michetti (Universidade Federal da Paraíba); Nadia Moroz Luciani Universidade Estadual do Paraná; Nívea Faria de Souza (Faculdades Integradas Hélio Alonso); Paula Guerra (Universidade do Porto); Paulo Debom (Senai-Cetiqt/Centro Universitário Celso Lisboa); Paulo Rodrigues (Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais); Rafaela Blanch (Universidade Federal de Goiás); Raiza Cavalcanti (Universidad de Chile); Rebeca Queluz (Pesquisadora independente); Regilan Deusamar (Universidade Federal de São João del-Rei); Renata Fratton Noronha (Universidade Feevale); Renata Maria de Oliveira Neiva (Universidade Federal de Uberlândia); Rita Moraes de Andrade (Universidade Federal de Goiás); Robert Wilkes (Universidade de São Paulo); Ronaldo Salvador Vasques (Universidade Estadual de Maringá); Rosane Muniz (Pesquisadora independente); Samuel Sampaio Abrantes (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Solange Riva Mezabarba (Universidade Federal Fluminense); Solange Wajnman (Pesquisadora independente); Tais de Oliveira Ventura Pereira (Pesquisadora independente); Tarcisio Concolato Greggio (Universidade Federal de Juiz de Fora); Teresa Bruzzi (Universidade Federal de Minas Gerais); Thiane Nunes (Universidade Federal do Rio Grande do Sul); Valéria Faria dos Santos Tessari (Universidade Federal do Paraná); Vânia Carneiro de Carvalho (Museu Paulista da Universidade Federal de São Paulo); Venise Melo (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul); Yasmin Fabris (Universidade Federal do Paraná).

EDITORIAL

6

O TÊXTIL [NA/PARA ALÉM DA] MODA: SUJEITOS, SABERES, PROCESSOS E CULTURA MATERIAL

Henrique Grimaldi Figueredo

Valéria Faria dos Santos Tessari

APRESENTAÇÃO DOSSIÊ

9

ARTES TÊXTEIS: MATERIALIDADES E SUBJETIVIDADES TECENDO CORPOS E HISTÓRIAS

Marilda Lopes Pinheiro Queluz

Ronaldo de Oliveira Corrêa

APRESENTAÇÃO IMAGENS DOSSIÊ

13

DA SÉRIE “QUANTOS POEMAS SÃO NECESSÁRIOS PARA QUEIMAR UM PAÍS?”

Takashi Matsuda

14

UMA ARCA DE ENXOVAL DO SÉCULO XVIII

Angela Brandão

30

WILLIAM MORRIS E A INSURGÊNCIA DO ORNAMENTO: APAGAMENTO TÊXTIL, TRABALHO E MEMÓRIA MATERIAL

Fabírcia dos Santos Figueiró

Sérgio Antônio Silva

48

ANNI ALBERS E A MATERIALIDADE DA MEMÓRIA: NARRATIVAS TÊXTEIS

Francine Ferreira de Nardi Golia

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

70

ESPADAS E AGULHAS: RELAÇÕES ENTRE O BORDADO E A GUERRA

Maria Celina Gil

91

“ESBRAVEJAÇÃO”: CARTOGRAFIA DE UM “VESTÍVEL EM FLUXO” EM SUAS MOVÊNCIAS VITAIS

Carolina de Paula Diniz

114

TEXTURALIDADE: TEXTURA E TEXTUALIDADE DO TECIDO E DO TEXTO

Anirã Marina de Aguiar

Marina Baltazar Mattos

Natália Rezende Oliveira

ENTREVISTA

132

RENATA RUBIM E A SUPERFÍCIE TÊXTIL

Entrevistadora: Bruna Carmona Bonifácio

ARTIGOS

144

MODA INDÍGENA COMO TERRITÓRIO CONTRA-COLONIAL: AUTORIA, ATIVISMO E DIVERSIDADE CULTURAL NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Maria Helena Japiassu Marinho de Macedo

166

DESIGN DE CALÇADOS: PERSPECTIVAS, ABORDAGENS E MÉTODOS PROJETUAIS COM FOCO NA SUSTENTABILIDADE

Palloma Renny Beserra Fernandes

Cyntia Santos Malaguti de Sousa

286

GALERIA

[editorial]



O têxtil [na/para além da] moda: sujeitos, saberes, processos e cultura material

Henrique Grimaldi Figueredo – Editor-executivo

<https://orcid.org/0000-0002-6324-4876>

Valéria Faria dos Santos Tessari – Editora

<https://orcid.org/0000-0002-7959-909X>

DOI:<https://doi.org/10.26563/dobras.v18i45.2034>

Chegamos ao final de 2025 e, com alegria, apresentamos o número 45 da revista dObras[s].

O presente volume abre com o dossiê “Artes têxteis: tramas de histórias, vidas e memórias”, organizado pelos professores Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa (Universidade Federal do Paraná) e Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz (Universidade Federal Tecnológica do Paraná), trazendo uma coletânea instigante de trabalhos voltados a situar e problematizar os estudos sobre os têxteis na e para além da moda. Colocando em perspectiva suas práticas, autores, redes de agentes e funções materiais e simbólicas, o dossiê possui um compromisso de dinamizar e promover os estudos nesse campo tantas vezes negligenciado. Fazendo coro às palavras dos organizadores, “atentar às artes têxteis, em alguma medida, significa centrar a atenção em sujeitos sociais historicamente deixados à margem, ou denominados anônimos, nas narrativas sobre a arte, design, arquitetura e moda, mais especificamente, e da história social das sociedades ocidentais, de forma geral. Com isso, pretendemos problematizar as ausências de reflexão sobre as memórias individuais e coletivas, os saberes, as técnicas e tecnologias, as estéticas e éticas, que esses sujeitos sociais e suas práticas produzem ou inscrevem no cotidiano”.

É com este compromisso que o dossiê revisita debates tradicionais, mas também os dinamiza ao inserir outras problemáticas, como latente na entrevista “Renata Rubim e a superfície têxtil”, de Bruna Carmona Bonifácio, veiculada na seção Entrevistas, e no ensaio visual proposto pelo artista Takashi Matsuda, sob o título “Quantos poemas são necessários para queimar um país?”, cujas imagens, de uma beleza atravessadora, estão presentes na capa, nas aberturas de seções e na Galeria dessa edição.

Na seção Artigos, contamos também com duas importantes contribuições. Em “Moda indígena como território contra-colonial: autoria, ativismo e diversidade cultural no Brasil contemporâneo”, Maria Helena Japiassu Marinho de Macedo procura demonstrar como os agenciamentos de estilistas indígenas têm demarcado um território simbólico específico que oferece uma narrativa contra-colonial na construção histórica do discurso da moda nacional.

Por sua vez, o texto de autoria de Palloma Renny Beserra Fernandes e Cyntia Santos Malaguti de Sousa, “Design de calçados: perspectivas, abordagens e métodos projetuais com foco na sustentabilidade”, trata dos impactos ambientais da indústria calçadista, propondo, em alternativa, uma reflexão sobre métodos de projeto idealizados para corrigir ou minimizar tais ocorrências. Ambos textos, cada um à sua maneira, retratando temas urgentes e de inestimável importância para as pesquisas e estudos em moda na contemporaneidade.

Para finalizar a edição [e o ano] faustosamente, temos ainda a satisfação de registrar a chegada de Joyce Costa, doutoranda em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGH/UFJF), que vem somar à nossa equipe como assistente editorial. Seja muito bem-vinda, Joyce!

Desejamos a todas, todos e todes uma excelente leitura e que 2026 seja um ano de novas e potentes produções e discussões científicas!

[dossier]



Artes têxteis: materialidades e subjetividades tecendo corpos e histórias

Textile arts: materialities and subjectivities interlacing bodies and stories

Marilda Lopes Pinheiro Queluz¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1281-2260>

Ronaldo de Oliveira Corrêa²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1894-1944>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v18i45.2035>

A proposta deste dossiê foi construir, coletivamente, uma trama complexa que pudesse problematizar as artes têxteis, suas práticas, autoras(es) e redes de agentes, circuitos de circulação e artefatos, sentidos e significados.

Os têxteis nos interpelam com suas memórias, histórias e versões produzidas por fora de um circuito institucionalizado da cultura, ou seja, descentradas, sobre as formas que a arte, o design, a arquitetura e a moda materializam artefatos, espaços, narrativas e imagens como repositórios de subjetividades, experiências vividas, sonhadas com e a partir dos corpos (Reiman, 2020).

Essas versões formulam argumentos, inscrevem estilos, configuram associações entre materiais e vivências que reivindicam a participação na arena artística, ampliando debates centrais para o tempo contemporâneo, a saber, as relações entre arte e política, arte e ativismo, arte e corpo, arte e cidade, arte e vida.

Nessa perspectiva, é importante pensar nos processos históricos, nos diálogos que as artes têxteis de hoje estabelecem ao reatar nós com a produção realizada no passado. Algumas das questões forjadas outrora, atualizam-se, reinventam-se, permanecem em um desejo de insistência, de lembrança ou de não esquecimento.

É possível uma arca de enxoval do Museu do Ouro de Sabará (MG) nos deslocar entre técnicas construtivas, preceitos coloniais para o matrimônio e as condições impostas às mulheres daquele período? Angela Brandão nos mostra que sim, fontes primárias, questionadas a partir das angústias do presente, podem nos ajudar a pensar as relações de poder;

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora titular da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) e professora/pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da mesma universidade. E-mail: pqueluz@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2110123354319236>.

² Doutor pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professor da Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: rcorrea@ufpr.br. <http://lattes.cnpq.br/3869130149433615>.

a cultura material e as práticas cotidianas setecentistas. A pintura de uma noiva na parte interna da tampa nos devolve o olhar (Didi-Huberman, 2010), jogando-nos no universo das prescrições para o casamento, dos artefatos para armazenar tecidos e roupas, nos modos de bordar, costurar, tecer, vestir, de organizar o dia a dia das casas.

Fabília dos Santos Figueiró e Sérgio Antônio Silva nos convidam a retomar os padrões gráficos desenhados por William Morris para, com isso, refletir sobre os processos de apagamento que a produção industrial moderna impôs aos artefatos manuais na sociedade de consumo. Ao mirar a produção têxtil de Morris, a autora e o autor argumentam que esses trabalhos reverberam fissuras na estética modernista, evocando dimensões esquecidas como o toque, a cor e o desenho, reiterando a crítica à alienação do trabalho e das pessoas que o fazem. O espaço doméstico, visto como lugar de ativação da sensibilidade e de rememorar nossa humanidade, seria uma das inspirações para projetar com autonomia e crítica social.

Francine Ferreira de Nardi Golia e Joedy Luciana Barros Marins Bamonte tomam fragmentos dos percursos que Anni Albers fez entre a Europa e a América, a arte e o artesanato, como base para refletir sobre os processos criativos em diálogo com a produção visual do início do século XX. Anni Albers é apresentada como pesquisadora, artista, mulher, ocupando escolas de vanguarda como a Bauhaus na Alemanha ou o Black Mountain College nos Estados Unidos da América, pesquisando práticas têxteis indígenas na Bolívia, no México e no Peru. Para as autoras deste artigo, Albers protagoniza a constituição dos têxteis como um espaço de produção expressiva, no qual a materialidade dos fios, máquinas e corpos produzem narrativas sobre as culturas.

Por outra perspectiva, entendemos que no atual contexto de tantas guerras, massacres, genocídios e chacinas, seja ainda mais urgente lutar contra as desigualdades de gênero, classe, raça, geração. Um dos rumos possíveis, aqui apontado, é contestar as hierarquias estéticas e sociais (Simioni, 2020) que delineiam o universo da produção expressiva que envolve tecidos, técnicas e tecnologias, conhecimentos, pessoas, instituições e histórias.

Ao mover-se ao encontro da desconstrução das dicotomias de gênero, sem declarar a superação da diferença das experiências de homens e mulheres nos eventos traumáticos da sociedade patriarcal, capitalista, liberal, violenta, Maria Celina Gil nos enreda em uma trama verbal e visual. Para ela, o bordado e a guerra são partícipes de processos amplos de constituição da experiência expressiva contemporânea, de nossas subjetividades. Artistas e obras presentes nas diferentes histórias da arte têxtil são mostradas como sintomas (Didi-Huberman, 2018) das formas como atuamos e pensamos no século XX. Refletir sobre a ação e a reação à violência, a partir do gesto de atravessar o suporte do tecido com uma ferramenta perfurocortante, poderia produzir levantes e poesia.

O convite para um olhar plural, crítico e multifacetado às artes têxteis, em alguma medida, significa focar nossa atenção para sujeitos sociais historicamente deixados à margem, ou denominados anônimos, nas narrativas sobre a arte, design, arquitetura e moda, mais especificamente, e da história social das sociedades ocidentais, de forma geral. Com isso, tentamos questionar as ausências de reflexão sobre as memórias individuais e coletivas, os saberes, as técnicas e tecnologias, as estéticas e éticas, que essas pessoas e suas práticas produzem ou inscrevem no cotidiano a partir dos atos de bordar, tramar, tecer, amarrar, suturar, rasgar, vestir e mesmo, despir.

É por entre algumas dessas lacunas que se alinhava a série fotográfica “Quantos poemas são necessários para queimar um país?”, de nosso artista/designer convidado, Marco Takashi Matsuda. Suas reflexões sobre masculinidades, corpo, memória e materialidades nos interpelam sobre a presença asiático-brasileira, a “experiência nipo-brasileira” na atualidade. A pele que veste corpos racializados mostra-se como suporte e mediação, fronteira e centro do desejo, dos afetos, dos silêncios e das opressões. A dor e o prazer insinuam-se no contato, entre tecidos e texturas, gestos e expressões corporais, recriando a performance da experimentação do mundo, da conscientização de si, da vida acontecendo.

Os encontros sinestésicos entre arte e vida são, também, reinterpretados no texto de Carolina de Paula Diniz, “Esbravejação: cartografia de um vestível em fluxo em suas movências vitais”. A experiência de atuar e interagir com o mundo racista ao redor é metaforizado na performance do corpo em contato com um vestível feito de cabeças de bonecas plásticas, brancas e pretas, interligadas por fios de malha vermelha. Ao cartografar as transformações vividas a cada apresentação, nos diferentes modos de habitar a obra, a autora nos convoca a sentir o cotidiano pela respiração, pelos cinco sentidos, mergulhando na cultura que nos constitui e nos move em direção à alteridade.

Ao modo de Barthes (2002) e sua mitologia, aqui percebemos as artes têxteis como narrativas visuais e táteis, ou seja, expressivas, que nos contam sobre como organizamos os sentidos do mundo e da vida social. Dito de outra maneira, como uma das formas de dar legibilidade sensível para os eventos, sociabilidades e ações que constituem pessoas, grupos e, em alguma dimensão, imaginações, imaginários e culturas. A narrativa mítica, por meio de sua interpretação plástica, literária, visual e cinematográfica, informa as versões possíveis que nos permitem fugir de uma história única da e sobre as experiências sensíveis e humanas.

Nesse movimento, concordamos com Chimamanda Ngozi Adichie (2009) sobre a necessidade de produzirmos, conhecermos e fazermos circular múltiplas versões dos acontecimentos que marcam as experiências humanas, como uma tática para resistir a processos de homogeneização e estereotipação, comuns às culturas de consumo. Abrimos espaço, desse modo, ao dissenso necessário para a manutenção das disputas que produzem as estéticas e as éticas, marcadas nos corpos, nos gestos, nas materialidades e subjetividades que nos constituem.

Em “Texturalidade: textura e textualidade do tecido e do texto”, Natália Rezende Oliveira, Anirã Marina de Aguiar e Marina Baltazar Mattos abordam as construções de narrativas na urdidura histórica e etimológica entre as palavras texto e têxtil, tramando conjunturas e práticas de tecer e escrever como tecnologias do encontro. Questões de gênero, de classe e de raça se imbricam nas entrelinhas, nas páginas, nas costuras, nos bordados. Saberes, técnicas, memórias e gestos constituem linguagens a serem aprendidas, compartilhadas, reinventadas em tempos espiralares, inacabados, de modo coletivo e individual. A texturalidade se inscreve no corpo tecido que atua no e com o contexto vivido.

Por fim, a partir de um emaranhado de possibilidades, pouca legibilidade e muitos fragmentos, organizamos os textos enquanto um arquipélago flutuante, traçando, de modo multissensorial, a cartografia de circuitos e circulações de coisas, pessoas, significados, conhecimentos. Esse dossiê apresenta-se como um esforço de aproximação com reflexões que as práticas têxteis vestem, incorporam, misturam, convertem, invertem, subvertem.

Referências

ADICHIE, Chimamandra Ngozi. **O perigo da história única**. TEDGlobal 2009, July 2009.

Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt. Acesso em 15 de mar de 2025.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 7a. Ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O peso dos Tempos. IN: **Levantes**. São Paulo: SESC, 2018. [Catálogo de Exposição]. Disponível em: https://issuu.com/sescpinheiros/docs/levantes_completo_issu. Acesso em 04 de nov de 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

REIMAN, Karen Cordero. Intervenções suaves: cumplicidades entre arte e mídia têxtil. IN: **Transgressões do Bordado na Arte**. São Paulo: SESC, 2020. [Catálogo de Exposição].

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Transgressões do Bordado na Arte. IN: **Transgressões do Bordado na Arte**. São Paulo: SESC, 2020. [Catálogo de Exposição].

Da série “Quantos poemas são necessários para queimar um país?”

From the series “How many poems does it take to burn a country?”

Takashi Matsuda¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0825-0891>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v18i45.2036>

Trata-se de uma série de obras artísticas em produção, na qual reflito sobre masculinidades, corpo, desejo, memória e materialidades atreladas às questões asiático-brasileiras, dentro do recorte da experiência nipo-brasileira no contexto contemporâneo. Para tanto, tenho indago uma dezena de outros rapazes nipo-brasileiros, em trocas de correspondências, a respeito de suas vivências, especialmente sobre como pensam sobre o desejo, a rejeição, os afetos e a memória neste processo de identificação, ou não, enquanto sujeitos racializados. São profissionais de áreas diversas, desde o campo artístico até as ciências exatas, entre 20 e 60 anos, de diversas sexualidades. Neste processo, também coloco em palavras e registro meu relato. É curioso pensar como estas narrativas se colidem, se esbarram, se desencontram e se encontram novamente em uma trama tecida de dores, prazeres e principalmente, de lembranças. Tenho buscado articular estas reflexões a partir das materialidades, em obras produzidas com o uso da fotografia analógica, digital, da colagem, da experimentação no campo da arte têxtil e da performance, juntamente da parceria com a fotógrafa Jessica Brunning.

Do título, vem da inspiração que tive com o término de uma relação entre amigos, também nipo-brasileiros, envolvidos em um suposto triângulo amoroso, em que todos os envolvidos escreveram poemas sobre o ocorrido, cada qual trazendo seus sentimentos de revolta, dor, indulgência e lamentos sobre como os laços afetivos não são garantidos. Estão sujeitos a serem rompidos, apesar da questão racial.

¹ Designer, artista visual baseado em Curitiba, mestre em Tecnologia e Sociedade pelo PPGTE (UTFPR) e doutor em design pelo PPGDESIGN (UFPR). Investiga as questões acerca da militância asiático-brasileira, principalmente no tocante da produção artística, da cultura material, e das relações de gênero e sexualidade. Em 2017, integrou a exposição coletiva *Queer Quarell* sob a curadoria de Tom Lisboa, em Curitiba-PR. Em 2018, ocorreu uma exposição solo de uma série limitada de obras no Museu Oscar Niemeyer, juntamente do evento artístico MANOO, em Curitiba-PR. Em 2020, ocorre uma exibição solo de obras na *Beers Gallery* em Londres, Inglaterra. Em sua produção artística, usa dos recursos da fotografia, colagem, e a mistura de outras técnicas para pensar como a imagem do homem nipo-brasileira está em negociação por um outro lugar de desejo, em um sentido emancipatório, na busca pelo estabelecimento de tensionamentos, conexões, e na direção de colocar em circulação narrativas outras sobre as identidades nipo-brasileiras no contexto nacional.

Uma arca de enxoval do século XVIII

An 18th century trousseau chest

Angela Brandão¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8946-9910>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v18i45.1949>

[resumo] Este texto propõe uma discussão que perpassa vários aspectos da história da arte e da cultura material, tendo como objeto uma arca de enxoval do acervo do Museu do Ouro de Sabará, Minas Gerais, Brasil, datada do século XVIII, com a pintura de uma noiva na parte interna da tampa. Não se trata apenas de um problema para a história do retrato e da pintura sobre móveis no período colonial brasileiro, mas também, do significado de um objeto e do que supunha conter: um enxoval. Os diferentes sentidos do objeto, assim como sua função de armazenar tecidos destinados a um ritual, podem ser compreendidos no âmbito de uma cultura material matrimonial, mas também refletem a importância dada ao casamento e às condições impostas às mulheres naquele período.

[palavras-chave] **Arca de enxoval. Museu do Ouro de Sabará. Condição Feminina.**

[abstract] This text proposes a discussion that encompasses various aspects of the art and material cultural history, focusing on a trousseau chest from the collection of the *Museu do Ouro* at Sabará Minas Gerais, Brazil, dating from the 18th century, with a painting of a bride on the inside of its lid. This is not only a problem for the history of portraiture and furniture painting in the Brazilian colonial period, but also concerns the meaning of an object and what it supposedly contained: a trousseau. The object's various meanings, as well as its function of storing textiles intended for a ritual, can be understood within the framework of a material culture of marriage, but also reflect the importance given to marriage and the conditions imposed on women in that period.

[keywords] **Trousseau chest. Museu do Ouro of Sabará. Women's condition.**

Recebido em: 16-04-2025.

Aprovado em: 20-07-2025.

¹ Realizou estágios pós-doutorais na Universidade de São Paulo e na Universidade Federal de São João del Rei. Universidade Federal de São Paulo. E-mail: angela.brandao@unifesp.br. Curriculum lattes: <http://lattes.cnpq.br/6843594697945779>.

“Mostre à criança tudo aquilo que uma mulher
pode saber no que concerne aos trabalhos de agulha.”

Ensaio sobre a educação das donzelas.
Adélaïde d’Espinassy, 1764.

“Se não tivermos lã e peles finas,
podem mui bem cobrir as carnes nossas
as peles dos cordeiros mal curtidas
e os panos feitos com as lãs mais grossas.
Mas ao menos será o teu vestido
por mãos de amor, por minhas mãos cosido”.

Marília de Dirceu.
Tomás Antônio Gonzaga, 1792-1799.

Apontamentos iniciais

Uma arca de enxoval do século XVIII, pertencente ao acervo do Museu do Ouro de Sabará, é o objeto que norteia as discussões que propomos neste artigo. A partir das informações fornecidas pela própria instituição, a primeira parte do texto apresenta uma breve explanação sobre o objeto e sua inserção no âmbito da história do mobiliário no Brasil do período colonial, com ênfase nos móveis de guarda que possuem elementos pictóricos. Tal arca de enxoval contém pintura na parte interna da tampa com a representação de uma noiva. A possibilidade de que essa imagem seja um retrato nos leva à segunda etapa da discussão, à qual nos dedicamos. Em seguida, o texto avança para uma reflexão sobre o conteúdo da arca – um enxoval –, propondo algumas hipóteses sobre seus significados. A confecção do enxoval e os cuidados com os tecidos da casa marcam as definições do papel feminino em diferentes épocas, porém, aqui, propõe-se uma abordagem da questão especificamente voltada para o século XVIII, compreendido como um período de transformações da condição das mulheres, sobretudo, levando em conta a consolidação do pensamento iluminista. Finalmente, a partir de fontes primárias escritas, articulando-se a um poema de Tomás Antônio Gonzaga, a seu depoimento nos Autos da Devassa e a textos setecentistas sobre educação das mulheres para o matrimônio, esboçamos uma reflexão a respeito de pequenas fissuras que podem ser vislumbradas nas definições estanques dos papéis masculinos e femininos.

Um móvel do século XVIII

Existe uma arca de enxoval (Figuras 1 e 2) no acervo do Museu do Ouro de Sabará, Minas Gerais, sobre a qual gostaríamos de propor algumas reflexões. De acordo com o sítio eletrônico da instituição, em seu resumo descritivo da peça, esta apresenta os seguintes elementos:

Arca retangular horizontal, pintada externamente de vermelho, com base emoldurada e frisada; tampa emoldurada e frisada junto à borda; fechadura com lingueta presa à tampa e espelho quadrado ao meio; Face interna da tampa com pintura de uma tarja-rocalha com flores, servindo de moldura a uma jovem mulher, de cabelos com coque e grinalda vermelha, com um buquê de flores nas mãos; vestida com vestido branco cingido por laço preto; sobre fundo azul claro; Interior da arca com pinturas laterais de buquês de rosas vermelhas e ramos verdes, sobre fundo azul claro; tem no canto esquerdo um compartimento transversal, também com pintura em motivos florais (Museu do Ouro, s/d).

FIGURA 1 – AUTORIA NÃO IDENTIFICADA. ARCA DE ENXOVAL, FINAL SÉCULO XVIII. MÓVEL EM MADEIRA COM POLICROMIA. 40,5 CM X 116,5 CM X 46,0, MUSEU DO OURO, SABARÁ – MG FOTO: DANIEL MANSUR.



FONTE: Acervo do Museu do Ouro de Sabará. Disponível em: <https://museudoouro.acervos.museus.gov.br>. Acesso em: 17 jul. 2025.

FIGURA 2 – AUTORIA NÃO IDENTIFICADA. PARTE INTERNA, TAMPA DA ARCA DE ENXOVAL. PINTURA A TÊMPERA SOBRE MADEIRA. ARCA DE ENXOVAL. FINAL SÉC. XVIII. MÓVEL EM MADEIRA COM POLICROMIA. 40,5 CM X 116,5 CM X 46,0 FOTO: DANIEL MANSUR. ACERVO MUSEU DO OURO/ CASA BORBA GATO (IBRAM-MG). SABARÁ, MINAS GERAIS.



FONTE: Acervo do Museu do Ouro de Sabará. Disponível em: <https://museudoouro.acervos.museus.gov.br>. Acesso em: 17 jul. 2025.

Ainda segundo a descrição do próprio Museu, a Arca de enxoval é um móvel de madeira,

[...] de composição simples, com desenho retilíneo e comum, mas decorada com deliciosa pintura de gosto rococó, em cunho popular, onde se representa uma jovem mulher, em trajes setecentistas, envolvida por rocalhas e flores, em tons coloridos, bem ao gosto do período, em fins do século XVIII. De origem certamente mineira².

A breve descrição iconográfica e ornamental nos informa que há, na peça, “Molduras, frisos, pintura em motivo rococó, com flores, rocalhas, tarjas e figura de jovem mulher vestida em trajes setecentistas”. Infelizmente, no que se refere aos dados históricos, a catalogação nos indica apenas que “não foram localizados dados específicos sobre o objeto”.

² Ficha Cadastral 26-01-1975; Ficha de Conservação e Restauração 05-04-1990; Ficha Topográfica 1991-1997. In: *Acervo do Museu do Ouro*. Disponível em: <https://museudoouro.acervos.museus.gov.br/>. Acesso em: 16 jul. 2025.

Sendo assim, não sabemos nada além disso a respeito dessa arca de enxoval: nem sua procedência, nem seus encomendantes, tampouco a datação exata. O nosso primeiro esforço consiste em compreendê-la como um exemplar de móvel de guarda característico do período colonial brasileiro, mais especificamente, da segunda metade do século XVIII. Nesse período, o mobiliário passou a ter uma presença maior no interior das moradias. O móvel doméstico, de um modo geral, se verá ampliado não apenas quantitativamente, mas também qualitativamente, visando atender a uma gama cada vez mais variada de funções. Em tal contexto, como um reflexo e em diálogo com o que ocorria na Europa, os ateliês de marcenaria atingiram seus maiores níveis de excelência e qualidade, sendo que algumas oficinas inglesas, por exemplo, acabaram por se tornar grandes manufaturas produtoras de móveis, com numerosos trabalhadores e métodos de produção, venda e exportação. Isso por meio de catálogos ilustrados com gravuras, em moldes pré-industriais (Lucie-Smith, 1997). Surgiram, assim, mesinhas de jogos, de chá, de costura e bordado e uma série de móveis com destinação bastante especializada e, muitas vezes, voltada para ambientes e funções entendidas como femininas.

Até o século XVIII, porém, mesmo em casas abastadas no Brasil Colônia, tanto no campo como nas cidades, as casas-grandes ou sobrados eram, predominantemente, espaços vazios. No decorrer do Setecentos, no entanto, ocorreu, na Colônia, um fenômeno semelhante ao que sucedia na Europa, relativo à ampliação das possibilidades de se possuir objetos e, conseqüentemente, de se desejar e possuir mobília. Não apenas aqueles móveis e outros objetos “fundamentais” para a existência humana, mas, também, aqueles, até certo ponto, “dispensáveis”, ainda que consideremos a relatividade desses termos. Tal fenômeno foi compreendido como uma “Revolução do Consumo” – o que estaria intimamente ligado às origens do processo da Revolução Industrial, como uma espécie de resposta, e ao mesmo tempo, causa e consequência (Riello, 2012; Roche, 2000).

Os móveis de guarda, geralmente, estavam relacionados ao transporte e à organização dos pertences dos moradores da casa. Assim, os contadores – uma invenção do século XVII – eram utilizados, predominantemente, em ambientes masculinos, como gabinetes de curiosidades ou bibliotecas, para conter mapas, moedas, valores, joias, documentos distribuídos em inúmeras gavetas. As arcas, os baús e as cômodas eram mais utilizados para conter objetos e alfaías em geral, os tecidos que organizavam as vidas e o cotidiano das casas. No espaço religioso, os mais extraordinários móveis de guarda do período colonial no Brasil eram, sem dúvida, os arcazes que ocupavam grandes espaços nas sacristias das igrejas, contendo os inúmeros aparatos litúrgicos, entre eles, os paramentos. Arcas e baús foram, com efeito, os móveis mais utilizados para transportar – acrescente-se, aqui, as canastras – e conter objetos, especialmente roupas, lençóis, colchas, toalhas de mesa, tapetes e os demais tecidos, em número bastante reduzido, que compunham o ambiente doméstico.

Contudo, a arca de enxoval que podemos ver no Museu do Ouro de Sabará pertence a uma subcategoria entre os móveis de guardar, um exemplar de arca especificamente destinada a acomodar o enxoval de uma noiva. Somente podemos estar certos dessa peculiaridade porque a pintura que se encontra na parte interior da tampa nos informa a respeito. Ali, há uma jovem vestida de branco, como nos recorda o texto da catalogação digital do Museu: “uma jovem mulher, de cabelos com coque e grinalda vermelha, com um buquê de

flores nas mãos; vestida com vestido branco cingido por laço preto”. Como se nota, trata-se de uma noiva que se fez representar ou foi presenteada, encomendando-se a um artista que estampasse sua imagem na parte interna da arca de seu enxoval.

Antes de avançarmos nesse ponto, ainda convém acrescentar, do ponto de vista da classificação do objeto numa perspectiva das tipologias de mobiliário, que se trata de um móvel pintado. As pinturas sobre mobiliário constituem um tema de investigação importante e ainda marcado por lacunas historiográficas da arte no Brasil colonial. A presença da cor e da pintura sobre a mobília diz respeito mesmo às origens do móvel como objeto de civilização. Porém, essa mobília com policromia característica, tal como podemos observar na tampa interna da arca de enxoval do *Museu do Ouro*, é bastante específica do Setecentos mineiro, pois, faz-se em detrimento do douramento característico da centúria anterior, em favor do uso de motivos florais e vegetais e de técnicas semelhantes àsquelas utilizadas no artesanato alemão, rural e popular, que ficaram conhecidas como *bauernmalerei*. Não se sabe, ao certo, se foram essas técnicas de pintura – com o predomínio de tons suaves, ao gosto rococó – as transmitidas da região sul da Alemanha aos móveis realizados em Minas Gerais do século XVIII (Brandão, 2009, p. 58). O fato é que tais pinturas sobre móveis não costumam ser abordadas, salvo raras exceções, como parte de uma história da pintura colonial, ou seja, nos estudos da pintura do período colonial brasileiro, não é comum incluir os exemplares de móveis policromados como parte constituinte da narrativa histórico-artística.

Há, no entanto, alguns documentos relacionados à trajetória de pintores indicados pelo “Dicionário de Judith Martins” (1974), referentes a trabalhos de pintura sobre mobília em Minas Gerais. O pintor João Lopes Maciel, por exemplo, acumulou recebimentos de trabalhos de douramentos e pinturas de estantes e escabelos, nos anos 1780 e 1790, em Mariana. Outro pintor, chamado José Martins, recebeu, em 1741, conforme o “Livro de Despesas e Receitas da Matriz de Nossa Senhora da Conceição”, em Ouro Preto, pagamento por pintar uma credência. Por sua vez, o pintor Manoel Antônio Pinto recebia, a partir de 1799, pagamentos por pintar o grande armário da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, também em Ouro Preto (Martins, 1974, p. 14, 30, 136). Manoel da Costa Ataíde, certamente, um dos pintores mais conhecidos do período colonial, recebeu pagamentos por pintar banquetas e credências (Menezes, 2005).

O retrato de uma noiva?

Objetos como a arca de enxoval do Museu do Ouro de Sabará localizam-se num ponto cego entre a história da pintura e a história do mobiliário. A mobília policromada, assim, ultrapassa os limites do estudo da marcenaria e da história do mobiliário e nos leva ao necessário diálogo com a pintura, cujo estudo requer um capítulo especial. Dentro dessa mesma perspectiva, é necessário examinar as pinturas sobre mobiliário como parte de uma história da pintura colonial, não apenas sacra, dedicada a móveis monumentais, mas também, muitas vezes, laica, profana ou simplesmente civil.

Porém, caberia refletir sobre as seguintes questões: por que uma arca de enxoval, concebida para armazenar tecidos destinados à passagem das núpcias – lençóis, fronhas,

colchas, camisolas ou toalhas de mesa, todos cuidadosamente costurados, bordados, crivados, rendados, limpos, engomados, dobrados, perfumados e guardados ali, pertencentes a uma jovem que se preparava para o casamento – traria pintada na parte interna da tampa a representação de “uma” noiva, “uma noiva qualquer”? Tal escolha se caracterizava, especialmente, como uma tentativa de retratar “a” noiva? Nesse sentido, a pintura que representa uma determinada jovem, pese seu aspecto esquemático, onde traços fisionômicos individualizantes são preteridos em favor de uma aparência generalizante e simbólica, pode ser considerada como um retrato e valorizada em seu aspecto único, nesse contexto.

Os retratos femininos no período colonial da pintura no Brasil foram bastante raros, conforme já apontava Hanna Levy (1947) em seu estudo inaugural sobre o tema. Com relação “ao predomínio absoluto dos retratos masculinos sobre os femininos”, escreveu:

De um modo geral, retratos femininos só aparecem com frequência a partir de meados do século 19, época em que floresceram os ‘salões’ na alta sociedade baiana, pernambucana, carioca, etc. É natural que a dona de casa, como mulher elegante, espirituosa ou particularmente bela, adquirisse nesses ‘salões’ uma importância especial, inexistente nos tempos tradicionais da casa-grande e do engenho. Esse relevo, de fundo mundano e social, não poderia deixar de refletir-se nos numerosos retratos daquela época [século XIX], representando damas de sociedade. Inversamente, o papel bem diferente da ‘**sinhá**’ da casa-grande, de par com a sua falta de importância política ou moral na vida social, explicam a ausência de retratos femininos no período colonial (Levy, 1947, p. 254, grifos nossos).

Neste ponto, Levy citava, diretamente, Gilberto Freyre, em nota de rodapé: “À menina, a esta negou-se tudo que de leve parecesse independência... As meninas criadas em ambiente rigorosamente patriarcal, estas viveram sob a mais dura tirania dos pais – depois substituída pela tirania dos maridos” (Freyre, 1934, p. 297 citado por Levy, 1947, p. 253). A autora detectou, de modo sagaz, diversos fatos e motivos relativos à ausência de retratos femininos durante o período colonial.

O enxoval no século XVIII

Se deixamos de lado esse aspecto da pintura da parte interna da tampa da arca, que contribuiria, certamente, para uma história do retrato colonial no Brasil do século XVIII, não menos importante é indicar que a arca de enxoval do *Museu do Ouro de Sabará* nos conduz para uma reflexão sobre seu sentido de uso, ou seja, para seu conteúdo em potencial: o enxoval. A arca está vazia, não temos os elementos têxteis que comporiam este enxoval. Porém, podemos compreender sua importância para as sociedades patriarcais. Embora voltado para os enxovais do século XX, o artigo *Enxoval de Noiva e a Moda – Da Dádiva ao Homewear* (Pinto; Barbosa; Mota, 2010) evoca, historicamente, o significado desse conjunto de peças têxteis:

A preparação do enxoval sempre esteve associada ao papel social feminino e a um ritual de transmissão de saberes e de valores entre mulheres. O enxoval da mulher para o casamento sofreu modificações que acompanharam as mudanças históricas no próprio casamento, na condição feminina e na formação de uma sociedade de consumo fortemente industrializada (Pinto; Barbosa; Mota, 2010, p.9).

Por sua vez, o artigo que trata do ritual das núpcias em comunidades rurais em Portugal (Afonso, 1987), ainda que sob uma perspectiva antropológica, e de modo aparentemente atemporal, refere-se às arcas de enxoval, o que nos ajuda a compreender o significado desse objeto na atmosfera dos casamentos em Minas Gerais do século XVIII (*mutatis mutandis*) – aqui chamado *cassone*, pelo aportuguesamento do termo italiano:

A *casona* [termo usado para se referir à arca] assumia maior responsabilidade moral e material. **Embora o enxoval não enchesse muitas arcas, sempre era preciso preparar uns lençóis e umas mantas que a mãe ajudava a arranjar. Bordaduras a ponto cruz ou toalhas de linho pintadas com tinta da China, eram luxo pouco vulgar** em casões de bota grossa, cardada, xale, lenço e sapatos com salto de prateleira (Afonso, 1987, p.6, grifos nossos).

Mais adiante, tal texto acrescentava a possibilidade de que os convidados apresentassem os noivos com peças de enxoval, as quais seriam também acomodadas na arca: “os convidados ofereciam roçadas de linho. **Uma arca de pinho, em famílias pobres, guardava o enxoval: lençóis, mantas, duas toalhas.**” (Afonso, 1987, p.6, grifos nossos).

Isso contribui, ainda, para a compreensão da relevância de nosso objeto, o estudo dedicado às práticas voltadas ao casamento de meninas, as chamadas “filhas da caridade”, que foram acolhidas por instituições após terem sido abandonadas na Roda dos Expostos (Nascimento, 2005). Tal pesquisa, embora situada em Recife de meados do século XIX, revela-nos um elemento sobre as arcas de enxoval, o qual poderíamos considerar como relativo à “longa-duração” e, portanto, concernente ao século anterior, o XVIII, como parte de um empenho das instituições de caridade para evitar que as órfãs acolhidas – sobretudo, aquelas jovens brancas – acabassem na prostituição. A forma de inserção social das meninas brancas “expostas” correspondia, segundo a autora, aos papéis destinados às mulheres da elite colonial, por meio do aprendizado das tarefas domésticas, como cozer, bordar e organizar a casa.

De acordo com a documentação analisada pela autora (Nascimento, 2005), no que se refere à formação das meninas brancas nas casas de acolhimento, estas aprendiam a fiar, a tecer algodão e a cozer, e conquistavam o direito de sair da instituição de caridade somente por meio do casamento. Para “livrar-se” dos custos de mantê-las, as instituições de acolhimento se esforçavam para providenciar o casamento (tarefa também assumida pelo Estado no século XIX). Além das questões relacionadas ao dote e às dificuldades para que as “expostas” se tornassem “atrativas” para o mercado de casamentos, o estudo se refere ao enxoval: “a Junta [da Administração Geral dos Estabelecimentos de Caridade do Recife] limitou-se a dar-lhes (às meninas expostas) um pequeno enxoval, cuja importância não excedia aos cinquenta réis [...]”. A ausência do dote poderia dificultar o casamento das expostas, pois as

mesmas só teriam direito a um enxoval que não ultrapassasse os cinquenta réis, o que, portanto, não era muito atrativo para os rapazes. Apenas em meados do século XIX, as meninas expostas passaram, por lei, a ter direito a

[...] um dote de 200 réis, um vestido de casamento e **um enxoval composto de seis camisas, seis pares de meia, dois pares de sapatos, dois vestidos brancos, quatro vestidos de chita, seis lençóis, uma coberta de chita, seis fronhas e um baú**. O enxoval devia ser preparado pela noiva e por suas companheiras (Nascimento, 2005, p. 188, grifos nossos).

A menção ao baú e a descrição das peças que este deveria conter, as mãos pelas quais foram feitas, tudo isso, aqui, nos parece informar, aproximativamente, o que imaginamos que estaria no interior de uma arca de enxoval do século XVIII, como aquela que podemos encontrar no Museu do Ouro de Sabará.

A abordagem constante nessas nossas linhas, convém reconhecer, limita-se às mulheres brancas e livres. O contexto violento e racista da escravidão, que caracterizou o período colonial no Brasil, produziu diferentes formas de apagamento. Não reunimos elementos suficientes para tratar, nestas linhas, das práticas matrimoniais no século XVIII relativas às mulheres indígenas, africanas e descendentes de africanos, pessoas submetidas à experiência do genocídio, da diáspora e à violência da escravidão.

O instigante artigo do qual tratamos há pouco, embora relativo ao século XIX, revela como eram diferentes os destinos das meninas negras depositadas nas Rodas dos Expostos e recolhidas sob salvaguarda das instituições de caridade, se comparados aos destinos das jovens brancas. Estas últimas eram “moldadas” de acordo com os comportamentos esperados das assim chamadas “sinhas”, mulheres brancas das elites, dedicadas ao aprendizado das técnicas de bordados, costuras etc. e composição de um enxoval, como forma de garantir um matrimônio e evitar que “caíssem” na prostituição. Tais preparos e garantias não eram reservados às jovens negras, segundo aponta a pesquisa de Nascimento (2005). Isso nos obriga a reconhecer, como destacamos acima, os limites de nossa compreensão da condição feminina no século XVIII no Brasil Colônia, como, provisoriamente, reservada às mulheres brancas e livres, pertencentes às elites ou camadas médias.

Ainda que voltado, especificamente, à “camisola do dia”, e num recorte do início do século XX, o texto “A Camisola do Dia: Patrimônio têxtil da cultura material nupcial” (Cerqueira e Santos, 2011, p. 306) nos ajuda ao situar, por comparação, o problema da arca de enxoval, assim como seu conteúdo, numa tipologia de objetos ou modalidade de objetos, em termos de “cultura material matrimonial”. Referindo-se, especificamente, à camisola usada na noite de núpcias, o estudo ilumina o entendimento de nosso objeto: “Em sua materialidade física e em sua imaterialidade simbólica, constitui um componente da cultura material. E de uma expressão específica: a “cultura material nupcial”, parte integrante do ritual de núpcias da sociedade cristã ocidental moderna”.

Sobre os enxovais, de um modo geral, o artigo afirma:

No mundo cristão ocidental moderno, o enxoval constituiu um dos componentes de maior destaque na “cultura material matrimonial”, sendo cada um dos seus itens prenhe de significações, portador de tradições do saber fazer e tradições de práticas rituais. Os conceitos de impureza e pureza repercutiam sobre a escolha das cores e tecidos das peças (Cerqueira; Santos, 2011, p. 319).

Podemos tomar de empréstimo, assim, as ideias dos autores relativas à camisola do dia para compreender o conteúdo da arca de enxoval do *Museu do Ouro*:

[...] esta singela peça da “cultura material matrimonial”, que poderíamos considerar o item mais elaborado de todo o enxoval do ponto de vista artefactual e simbólico – carrega consigo mais do que um exemplo de refinamento, de investimento cultural e financeiro: carrega um conjunto de significações (Cerqueira; Santos, 2011, p. 308).

Assim como a camisola do dia, as arcas de enxoval feitas para armazenar um pequeno, porém importante, patrimônio têxtil – embora, muitas vezes, já não mais existente, hoje, em sua materialidade –, revelam-nos, igualmente, um “lugar na memória social e na caracterização do saber fazer das bordadeiras, familiares da noiva ou profissionais. Consideramos essas peças, ainda que reservadas às jovens brancas e livres, exemplos paradigmáticos da ‘cultura material matrimonial’” (Cerqueira e Santos, 2011, p.309).

Teresa de Lauretis (1994) colabora com o deslocamento do nosso problema para a contemporaneidade ao afirmar que gênero é produto de diferentes “tecnologias sociais”. Tal conceito se aplica a diversas epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, assim como práticas da vida cotidiana. Para a autora, gênero não é uma propriedade dos corpos ou algo que se manifesta por si só nos seres humanos, mas se faz no conjunto de efeitos produzidos nos corpos, nos comportamentos e nas relações sociais.

Para Vânia Carvalho (2008), por sua vez, a constituição do que se entende como feminino e masculino, em culturas fortemente marcadas por uma sexualidade binária, não emerge de características presentes nos corpos humanos, mas de uma construção histórica e social, na qual os objetos e os espaços domésticos exercem importantes papéis definidores. Espaços e objetos masculinos não se confundem com espaços e objetos femininos, no âmbito doméstico. Mais do que diferenciar homens e mulheres, os objetos são capazes de moldar comportamentos, transformar gestualidades, exercendo um determinado poder transformador e conformador. Numa perspectiva da cultura material, não são apenas os humanos a produzirem coisas, mas também os objetos nos modelam, nos transformam, nos afetam.

Neste ponto, convém acrescentar as palavras de Isabella Menezes, em seu importante estudo sobre o Museu do Ouro:

O Museu do Ouro possui uma ambientação denominada “Quarto de Donzela”, que evoca a figura da mulher. Nessa sala, estão expostos, entre outros objetos, uma roca de fiar e um baú de noiva, [...]. As filhas solteiras das famílias abastadas da-

quele período recebiam uma educação voltada para o casamento e para o papel que deveriam desempenhar enquanto esposas e mães. Nesse sentido, o trabalho manual era recomendado às mulheres, “como forma de se evitar a ociosidade e consequentemente os maus pensamentos e ações”. [...] Por outro lado, o mundo do trabalho doméstico das mulheres – no qual se inseria a fiação para o consumo familiar – não deixou de ser interpretado como uma forma de negociação, ou como “saída” para se contornar a proibição ao estabelecimento de manufaturas na Colônia, imposição que visava assegurar o fornecimento de mercadorias com exclusividade pela Metrópole (Algranti, 1997, p. 122 *apud* Menezes, 2015).

Os fazeres relacionados aos têxteis, à fiação, à tecelagem, à costura, às rendas e aos bordados foram, comumente, associados a alguma forma de opressão e de enclausuramento feminino à esfera das tarefas domésticas. No entanto, como aponta Menezes, tais atividades podem ser interpretadas como uma forma de resistência política no Brasil Colônia, uma vez que o tratado de Methuen, em 1703, proibiu a produção de tecidos para favorecimento das manufaturas inglesas.

Ainda que a preparação de um enxoval e o cuidado em conservá-lo numa arca, à espera do “grande dia”, não nos pareça, de modo algum, uma atitude emancipatória, convém lembrar que o século XVIII foi considerado como um divisor de águas também para a luta pela igualdade entre os sexos:

[...] a disseminação dos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, que tanto embalaram os iluministas - especialmente os franceses - na crítica contra os abusos religiosos e políticos, fizeram desse movimento intelectual um fenômeno que se estendeu para muito além da Europa (como podemos constatar pelos episódios da Independência norte-americana e da Inconfidência mineira) (Schöpke, Baladi, 2024, p. 7).

Com tais palavras, são introduzidos os textos agrupados por Regina Schöpke e Mauro Baladi (2024) a respeito do assunto. Para eles, tratava-se de “uma nova era, onde, aos poucos, os direitos femininos deixariam de ser vistos como uma extravagância para se tornarem um dos mais urgentes problemas de nossa sociedade”. Nos Setecentos: “a revolução feminina dá os seus primeiros passos, embalada [...] pelos ideais democráticos iluministas.” (Schöpke, Baladi, 2024, p. 20).

Entre as fontes primárias reunidas, destacamos o “Ensaio sobre a educação das donzelas”, de Adélaïde d’Espinassy, de 1764. Embora a autora compreendesse que as prendas domésticas eram as atividades mais importantes para a educação das meninas, ela propõe, ainda assim, uma educação feminina nas letras e nas ciências.

Apesar desses professores, que podem ocupar quatro ou cinco horas, resta-lhe ainda muito tempo no dia. Uma hora ou duas devem ser dedicadas ao estudo da religião e o resto à recreação e à costura. Mostre à criança tudo aquilo que uma mulher pode saber no que concerne aos trabalhos de agulha. Dê a elas o gosto pela diversidade desses trabalhos e mostre a pouca dificuldade que você tem para fazê-los (Espinassy, 1764 *apud* Schöpke, Baladi, 2024 p. 236-237, grifos nossos).

Por sua vez, o texto anônimo *Filosofia de uma mulher*, de 1787, aponta o casamento como o único destino: “Mencionai a uma jovem um homem de bem, um homem de mérito. Fazei com que ela trave conhecimento com ele, com que ela deposite sua felicidade em amá-lo e convençei de que somente este homem pode torná-la feliz” (anônimo, *apud* Schöpke; Baladi, 2024 p. 343).

Do enxoval aos cuidados com os tecidos da casa

Ainda que de forma amostral, o conjunto de reflexões sobre as mulheres, envolvendo autoras e autores do século XVIII selecionados por Schöpke e Baladi, (2024) revela discussões aguerridas em torno da educação e do corpo feminino, do amor erótico, dos perigos da libertinagem, das virtudes e da indissolubilidade do matrimônio. A relevância moral, religiosa, existencial e jurídica – para não dizer, também, econômica e política – dessa problemática se manifesta, claramente, em obras como “Gamologia, ou da educação das moças destinadas ao casamento”, de Chevalier de Cervfol, datada de 1772. Nesse tratado, dividido em dois tomos, Cervfol dá conselhos a uma certa jovem, de nome Sofia, sobre a importância e os perigos do casamento, da escolha do noivo; previne quanto à infidelidade e aos excessos e violência da autoridade marital; sobre dote e herança; alerta contra a política libertina e as galanterias; estabelece diferenças entre a paixão e a amizade; formula conselhos sobre o vestir-se e o asseio corporal, assim como sobre os cuidados com a casa (Cervfol, 1772):

O interior do lar faz parte do esforço da mulher [...]. Esta importante operação exige de uma mulher que ela desça aos menores detalhes de sua vida doméstica. [...] O interior de sua casa será para você uma ocupação quase contínua, e você não tardará a perceber as vantagens que pode produzir esta espécie de trabalho³ (tomo I, p. 184).

Em resposta aos fragmentos acima, não podemos nos deixar levar pelo fascínio (e horror) que nos causam as fontes primárias a esse respeito, ainda que guardado certo perspectivismo. Para não perdermos o fio da meada, voltemos à nossa arca de enxoval do “Museu do Ouro”. Recorremos, para tal reflexão, não apenas a análises atemporais ou de diferentes temporalidades e geografias, sobre o significado dos enxovais numa perspectiva da história da cultura material de núpcias, ou de uma abordagem antropológica ou histórica mais geral, mas, também, às fontes escritas primárias. Ou seja, parece fundamental reconhecer escritos do próprio século XVIII destinados à educação das jovens mulheres para o casamento e suas menções específicas a uma preparação que, além da moral e do corpo, inclui um destino aos cuidados domésticos e uma “preparação têxtil” (por assim dizer) para o casamento. Em outras palavras, a ideia do casamento incluía a preparação de uma coleção de tecidos para o corpo da noiva e alfaia para a futura casa.

³ Tradução nossa para: “Le dedans du ménage est dans celui [effort] de la femme. (...) Cette importante opération exige d’une femme qu’elle descende dans le plus petits détails de son domestique, mais elle doit se garder de tomber dans l’injuste léxine en cherchant une sage économie. L’intérieur de votre maison sera pour vous une occupations presque continuelle, et vous ne tarderez pas à vous apercevoir des avantages que peut produire cette espèce de travail.”

Conclusões

Para concluir o presente artigo, recorremos a outro poema de Tomás Antônio Gonzaga, dedicado a Marília – com quem jamais se casaria –, em função do desterro, após a condenação pelo envolvimento na Inconfidência Mineira:

Pintam que **estou bordando um teu vestido;**
que um menino com asas, cego e loiro,
me enfia nas agulhas o delgado,
o brando fio de oiro.

Pintam que entrando vou na grande igreja;
pintam que as mãos nos damos, e aqui vejo
subir-te à branca face, a cor mimosa,
a viva cor do pejo.

Pintam que nos conduz dourada segue
à nossa habitação; que mil Amores
desfolham sobre o leito as moles folhas das mais cheirosas flores.
(Gonzaga, 1989, canto 67, p. 162, grifos nossos).

Maraliz Christo (2024) trata do poema de Gonzaga enfatizando o bordado do vestido de Marília pelas mãos de Dirceu, para nos explicar o que viria a ser, mais tarde, um dos temas da série de quadros de Pedro Américo sobre a Inconfidência Mineira. O bordado do vestido da noiva foi, de fato, realmente usado como álibi pelo poeta inconfidente – conforme registrado nos Autos da Devassa (1982 apud. Christo, 2024, p. 8) – para que este escapasse da condenação, e não apenas um recurso poético. Nas palavras da autora:

Gonzaga reconheceu que Alvarenga Peixoto, o padre Toledo e Cláudio Manuel da Costa frequentavam sua residência, admitindo que os três podiam ter falado sobre a sedição sem que ele participasse da conversa, ainda que na mesma sala, **“por estar entretido a bordar um vestido para o seu casamento, do qual entretenimento nunca se levantava senão para a mesa**, o que não parece compatível com as idéias e paixões de uma sedição [Autos da Devassa, 1982, apud Christo, 2024, p. 8, grifos nossos].

Os trabalhos com o bordado do vestido, para os padrões da época, estranhamente feitos por mãos masculinas, conduzidas pelo Cupido, e os sonhos do casamento e do amor, da casa e sua cama perfumada, contrastam com os pesadelos da política e do fracasso da Inconfidência, vividos pelo poeta. Ainda do cárcere, no Rio de Janeiro, à espera do julgamento, “ao deitar na dura cama”, ele pede a Morfeu que lhe traga o sono e os sonhos:

Os sonhos, ignorando-lhe o encarceramento e acusações, “pintam” ao poeta o devir outrora planejado. Dirceu almeja a retomada de sua liberdade, de sua vida privada e amores. Em Marília de Dirceu o futuro desejado confere significado ao tempo presente. Se este torna-se nefando, o futuro apresenta-se como conquista humana e individual possível: o amor que a tudo sobrepuja (Polito, 1990 apud Christo, 2024, p. 7).

O homem a bordar um vestido para sua amada – presente nos autos do processo que o condenaria e nos versos compostos por Gonzaga no cárcere – é uma imagem enfatizada, mais de cem anos depois, pelo quadro que viria, supostamente, a ser pintado em 1893 por Américo, e remete, segundo Christo (2024), à própria fragilidade da conspiração. Porém, poderíamos nos questionar: além de revelar o aspecto frágil da Inconfidência, essa imagem ilustra que algo estava “fora de lugar”, “contrário à ordem” e que haveria, por certo, um disparate no fato de um homem no século XVIII bordar o vestido de sua noiva e ocupar-se em sonhar com o dia do casamento e os perfumes dos lençóis, em lugar de se ocupar com a política?

Sob outra perspectiva, habitava o perigo de mulheres se envolverem nas questões políticas. Recorremos, mais uma vez, às advertências de Cerfvol, publicadas apenas vinte anos antes dos poemas de Gonzaga:

As ciências abstratas, as especulações políticas, a arte das intrigas, numa palavra, tudo o que não visa agradar ao espírito, não me parece feito para elas. [...] Guerra, Artes e Comércio, essas são as coisas com as quais os homens devem se ocupar. [...] E, não se engane, vocês e nós perderemos se confundirmos os papéis. As mulheres que se tornaram homens serão menos amadas do que eram quando eram mulheres. [...] Essa subversão do emprego dos sexos vem da moral⁴? (tomo I, p. 169-171).

Se havia uma advertência em contrário, certamente era porque o envolvimento das mulheres com as questões políticas consistia numa realidade no século XVIII. É preciso enfatizar que a categoria “mulher” foi estrangulada, em nosso texto, a um recorte de raça e classe social, na medida em que pudemos apenas observar regras de comportamento de jovens brancas e livres no século XVIII. Da mesma forma, as normativas de gênero discutidas ao longo deste artigo mantiveram-se voltadas para as assim chamadas “sinhas” – pertencentes às elites, ou mesmo, às camadas médias da sociedade colonial.

Se assumirmos um olhar do presente em direção ao passado, caberia pensar, igualmente admitindo terminologias atuais, o quanto a heterossexualidade foi adotada como um marcador relevante, considerando o ideal de casamento e o modelo de família associado à figura da noiva. A heterossexualidade foi abordada na discussão sobre a classificação dos trabalhos de agulha como inerentemente femininos, e que, quando tomados como algo “contrário à ordem” – em mãos masculinas –, pressupõe-se, acatando um léxico contemporâneo, um arranjo heteronormativo apoiado em binarismos hierarquizados de gênero.

Assim se encontra o poeta acima referido: enredado nos fios de seus versos, alegava **“estar entretido a bordar um vestido para o seu casamento, do qual entretenimento nunca se levantava senão para a mesa, o que não parece compatível com as idéias e paixões de uma sedição”** (Autos da Devassa, 1982 apud. Christo, 2024, p. 8, grifos nossos). Isso para livrar-se da condenação por “especulações políticas” e “arte da intriga” - para usar as palavras de Cervfol. A jovem noiva continua, em seu vestido de casamento, confinada no

⁴ Tradução nossa para: *“Les Sciences abstraites, les spéculations politiques, l’art des intrigues, en un mot tout ce que ne vise pas à l’agrément de l’esprit, ne me semble pas fait pour elles. (...) La Guerre, les Arts, le Commerce, tels sont les objets dont les hommes doivent s’occuper. (...) Et, ne vous y trompez pas, vous et nous y perdrons, si l’on confond les rôles. Les femmes devenus hommes, seront moins aimées ne l’étaient étant femmes. (...) Cette subversion de l’emploi des sexes vient-elle de elle des mœurs?”*

retrato, na parte interna da arca do século XVIII – uma caixa de Pandora – presa à memória de seu enxoval e afastada das conspirações, tal qual podemos, ainda hoje, testemunhar no Museu do Ouro de Sabará.

Referências

AFONSO, Belarmino. O casamento - um rito de passagem. Seus vestígios na região transmontana (Bragança). **Trabalhos de Antropologia e Etnologia**, [S. l.], v. 27, n. 1-4, 2020. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/tae/article/view/9143> . Acesso em: 27 mar. 2025.

BRANDÃO, Angela. Das Pontes aos Castiçais: a Produção de Mobiliário Artístico em Minas Gerais Do século XVIII e os Ofícios Mecânicos. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v.4, n.2, 2009.

CARVALHO, Vânia Carneiro. **Gênero e Artefato**: O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Edusp, 2008.

CERFVOL, M. **La Gamologie, ou De l'educations des filles destinées au mariage...** [Tomo I]. Paris: Duchesne, 1772. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1510649z/f12.item.r=Cerfvol%20La%20Gamologie>. Acesso em: 27 mar. 2025.

CERFVOL, M. **La Gamologie, ou De l'educations des filles destinées au mariage...** [Tomo II]. Paris: Duchesne, 1772. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15106511/f18.item>. Acesso em: 27 mar. 2025.

CERQUEIRA, Fábio Vergara; SANTOS, Denise Ondina Marroni dos. A Camisola do Dia. Patrimônio têxtil da cultura material nupcial (Rio Grande do Sul, do início a meados do século XX). **Est. Hist.**, Rio de Janeiro, vol. 24, nº 48, p. 305-330, julho-dezembro de 2011.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A leitura trágica da Conjuração Mineira por Pedro Américo. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 16, n. 39, p. 1-26, 2024. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/25278>. Acesso em: 2 abr. 2025.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**. 2ª. edição. Rio de Janeiro: Schimdt Editor, 1934

GONZAGA, Tomás Antônio. **Marília de Dirceu**. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

LAURETIS, Teresa de. “A Tecnologia de Gênero”. Tradução de Suzana Funck. In HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEVY, Hannah. Retratos Coloniais. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. vol 9. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat08.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2025.

LUCIE-SMITH, Edward. **Furniture: A Concise History**. London: Thames & Hudson, 1997

MARTINS, Judith. **Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1974

MENEZES, Isabella Carvalho de. **Os Guardiões: jogo e teias de construção imaginativa no Museu do Ouro**. 133f. Dissertação [Mestrado em Educação] – Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

MENEZES, Ivo Porto. Uma releitura da trajetória do pintor marianense e Anexos: pesquisa documental. *In*: CAMPOS, Adalgisa Arantes. org. **Manoel da Costa Ataíde: aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

MUSEU DO OURO de Sabará. **Quinto do Rei** – Reprodução de imagens do acervo (exposição). Sabará-Minas Gerais. Disponível em: <https://museudoouro.acervos.museus.gov.br>. Acesso em: 17 jul. 2025.

NASCIMENTO, Alcileide Cabral. Casar, trabalhar, estudar: as estratégias de inserção social das mulheres expostas. Recife 1830-1860. **Dimensões**, vol. 7, Vitória-ES. Universidade Federal do Espírito Santo, 2005.

PINTO, D.F.; BARBOSA, R.C.; MOTA, M. D. B. Enxoval de Noiva e a Moda – Da Dádiva ao Homewear. **Modapalavra E-periódico**, Ano 3, n.6, jul-dez 2010, pp. 9. 18. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7925/5471>. Acesso em: 27 mar. 2025.

RIELLO, Giorgio. **La moda: una storia dal Medioevo a oggi**. Roma-Bari: Laterza, 2012.

ROCHE, Daniel. **História das Coisas Banais: nascimento do consumo nas sociedades tradicionais (XVII-XIX)**. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

SCHÖPKE, Regina; BALADI, Mauro. (Org. Trad. e Notas). **Mulheres nas Luzes**. São Paulo: Editora Unesp, 2024.

Agradecimentos

Bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Processo n.307469/2023-9

Revisor(a) do texto: Marcio da Silva Oliveira, doutor em Letras (Universidade Estadual de Maringá - UEM). E-mail: marcio.oliveira14@unioeste.br

William Morris e a insurgência do ornamento: apagamento têxtil, trabalho e memória material

William Morris and the insurgency of ornament: textile erasure, labor, and material memory

Fabrícia dos Santos Figueiró¹

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5691-6500>

Sérgio Antônio Silva²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4801-700X>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v18i45.1955>

[resumo] Este artigo propõe uma releitura crítica da obra de William Morris à luz da noção de apagamento têxtil, compreendida como a marginalização histórica dos saberes ligados às superfícies ornamentadas, aos ofícios manuais e às práticas visuais não hegemônicas, frequentemente associadas ao espaço doméstico, ao trabalho feminino e ao fazer cotidiano. A partir da análise de seus textos e padronagens, examina-se de que modo o autor tensiona as dicotomias historicamente construídas, como arte e utilidade, ornamento e estrutura, trabalho e expressão e propõe, por meio do ornamento, uma linguagem visual pautada pela repetição significativa, pelo gesto manual e pela inscrição simbólica da experiência. Sua crítica à industrialização não se limita à denúncia das condições materiais do trabalho, ela propõe outra forma de existência mais sensível, mais lenta, mais enraizada no tempo das coisas e na dignidade dos processos. Ao reposicionar o ornamento como pensamento visual e o fazer artesanal como prática estética e política, Morris antecipa discussões centrais do design contemporâneo de superfícies. Nesse contexto, conceitos como os propostos por Ada Schwartz, que compreendem a superfície como dimensão representacional, constitucional e relacional, permitem aprofundar a atualidade de seu pensamento. Argumenta-se que suas superfícies ainda falam: narram histórias, organizam o olhar e propõem formas de resistência ao apagamento sensível que atravessa o presente.

¹ Doutoranda em Design pela Universidade do Estado de Minas Gerais. Mestra em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Professora nas áreas de Moda, Design e Comunicação do Centro Universitário UNA e Ânima Educação. E-mail: fabricia.figueiro@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/3822922081587117>.

² Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais. E-mail: sergio.silva@uemg.br <http://lattes.cnpq.br/9285512367945785>.

[palavras-chave] **William Morris. Artes têxteis. Design de superfícies. Trabalho manual. Design têxtil.**

[abstract] This article offers a critical rereading of William Morris's work in light of the notion of textile erasure, understood as the historical marginalization of knowledge related to ornamental surfaces, manual crafts and non-hegemonic visual practices, often associated with domestic space, women's labor and everyday making. Based on the analysis of his writings and patterns, the article examines how the author challenges historically constructed dichotomies such as art and utility, ornament and structure, labor and expression, and proposes, through ornament, a visual language grounded in meaningful repetition, manual gesture and the symbolic inscription of experience. His critique of industrialization goes beyond the denunciation of material labor conditions: it proposes another form of existence more sensitive, slower, and more rooted in the temporal dignity of processes. By repositioning ornament as visual thought and craftsmanship as both aesthetic and political practice, Morris anticipates key discussions in contemporary surface design. In this context, concepts such as those proposed by Ada Schwartz, which define surface as representational, constitutional and relational, help to deepen the relevance of his thinking. It is argued that his surfaces still speak: they tell stories, organize perception and offer forms of resistance to the sensorial erasure that pervades the present.

[keywords] **William Morris. Textile arts. Surface design. Manual labor. Textile design.**

Recebido em: 08-05-2025.

Aprovado em: 01-08-2025.

Introdução: entre superfícies e esquecimentos

Quando se discute o lugar das artes têxteis na história do design e da cultura material, é inevitável reconhecer que suas práticas, mesmo que profundamente estruturantes, foram reiteradamente relegadas ao campo do decorativo, do doméstico, do menor. Essa desvalorização não decorre apenas de escolhas historiográficas pontuais, mas de um sistema de hierarquias simbólicas que opõe arte e ofício, autoria e execução, intelecto e manualidade, hierarquias essas que, como analisa Adamson (2016), sustentam a marginalização histórica do artesanato na modernidade ocidental. Esses esquecimentos acumulados ao longo da historiografia não operam apenas por omissão, mas por mecanismos ativos de silenciamento, através de um processo de apagamento simbólico que pode ser interpretado também à luz de Bourdieu (2007) como expressão de uma violência cultural que transforma distinções sociais em distinções estéticas, naturalizando a exclusão de determinados saberes do campo da legitimidade artística. Diante desse cenário, torna-se relevante recuperar a trajetória de William Morris, cuja atuação no movimento *Arts and Crafts* reconfigura a legitimidade estética e política das superfícies e dos ofícios manuais, articulando forma, trabalho e crítica social em um mesmo campo de projeto.

No contexto da Inglaterra vitoriana, William Morris (1834–1896) foi uma figura central cuja atuação evidenciou os entrelaçamentos entre arte, política e vida cotidiana. Formado em Oxford e influenciado pelas ideias de John Ruskin³, sua atuação multifacetada como artista visual, tipógrafo, designer, poeta e intelectual engajado nas lutas socialistas de seu tempo demonstrava a indissociabilidade desses campos em sua visão de mundo e prática. Sua trajetória percorre diversas frentes, desde a fundação da firma Morris, Marshall, Faulkner & Co., criada em 1861 com o intuito de integrar arte e artesanato no cotidiano, até sua posterior reorganização como Morris & Co., empresa que consolidaria sua produção em larga escala de papéis de parede, tecidos bordados, vitrais e mobiliário. Entre 1891 e 1896, William Morris dedicou-se intensamente à Kelmscott Press, projeto editorial que nasceu de sua longa relação com os livros e do fascínio, cultivado desde a juventude, por manuscritos iluminados. Durante esse período, organizou a impressão artesanal de obras escolhidas, em papéis de alta qualidade ou em pergaminho, utilizando prensas Albion e tipos especialmente desenhados — Golden, Troy e Chaucer —, inspirados nos modelos tipográficos do século XV. Ao todo, foram 53 títulos e mais de 18 mil exemplares, entre eles textos de sua autoria, romances medievais, poesia contemporânea e um capítulo de *The Stones of Venice*, de John Ruskin. O ápice dessa empreitada seria *The Works of Geoffrey Chaucer*, publicado em 1896, um volume de 556 páginas com 86 ilustrações de Edward Burne-Jones e centenas de ornamentos gráficos criados por Morris. Mais do que um livro, tratava-se de um objeto plenamente projetado: tipografia, imagem, papel, encadernação e ornamento se articulavam como partes de uma linguagem comum. Embora inacessível à maior parte da classe trabalhadora pela qual Morris tanto lutava, o projeto condensava seu desejo de reencantar a experiência material da leitura, projetando, contra a impessoalidade industrial, a beleza da ação criadora e produzindo livros que fossem um prazer de contemplar como peças de impressão e arranjos de tipos (Fiell; Fiell, 2017; Ormiston; Wells, 2019). A partir de uma postura crítica diante dos efeitos da industrialização, Morris engajou-se também na Socialist League, escreveu manifestos e organizou ações em defesa da arte como direito coletivo. No campo da preservação, sua atuação na Society for the Protection of Ancient Buildings propôs um modelo de cuidado com o passado que, além da conservação, visava à permanência ética daquilo que resiste ao tempo. O entrelaçamento entre seu pensamento e sua prática revela um projeto que se inscreve menos como estilo e mais como posição diante do mundo, uma recusa à separação entre pensamento e matéria, superfície e estrutura (Ormiston; Wells, 2019).

Mais do que recuperar práticas artesanais medievais ou propor uma estética de inspiração orgânica e naturalista, Morris parece antever, já no século XIX, que a superfície decorada pode ser também um campo de discurso, um plano têxtil que narra, tensiona e comunica. Em

³ John Ruskin (1819–1900) destacou-se na Inglaterra vitoriana como um importante escritor, crítico de arte e pensador social. Suas ideias exerceram forte influência sobre William Morris e os princípios do movimento *Arts and Crafts*, sobretudo ao propor uma concepção de arte enraizada na ética do trabalho e na dignidade do fazer manual. Ao valorizar a arte como expressão moral e o trabalho manual como forma digna de criação, Ruskin defendia o estilo gótico (especialmente no capítulo “The Nature of Gothic”, incluído na obra *The Stones of Venice*, de 1851–1853) como forma expressiva de liberdade criativa, reconhecendo a individualidade do artesão e recusando a rigidez serial da produção mecânica. Para ele, a beleza residia nas marcas da imperfeição humana, não na simetria inerte das máquinas. Seu pensamento visual, aliado à crítica ao capitalismo, fizeram dele uma voz central nos debates sobre arte, ética e sociedade. Antecipou ainda discussões sobre preservação ambiental e a importância da sensibilidade na formação das classes trabalhadoras.

seus escritos sobre o trabalho, o ornamento e a vida cotidiana, há uma crítica articulada ao sistema industrial moderno e à divergência entre arte e utilidade, forma e função, sensível e produtivo (Morris, 1893b). No ensaio “The Lesser Arts”⁴, por exemplo, William Morris defende que as chamadas artes menores, entre elas os têxteis, não devem ser vistas como inferiores à pintura ou à escultura, pois, segundo ele, todas as formas de arte compartilham de uma mesma vocação: a dignidade do fazer e a beleza como forma sensível de expressão (Morris, 1919a).

É a partir de uma concepção expandida de arte que integra o fazer manual, o ritmo da repetição e a beleza do cotidiano, que William Morris propõe não apenas uma reforma estética, mas uma ética do trabalho. Ao criticar o trabalho inútil, enfatizar o prazer da criação e recusar a separação entre arte e vida, o autor esboça uma crítica consistente às formas de alienação e às desigualdades promovidas pela industrialização vitoriana. Entretanto, como argumenta Callen (1984–1985), essa crítica não se desdobrou numa ruptura plena com os modelos patriarcais da época: no interior do movimento *Arts and Crafts*, a divisão sexual do trabalho permaneceu operante, com as mulheres frequentemente relegadas à execução de tarefas operacionais, enquanto os homens centralizavam a autoria e o prestígio intelectual. Além disso, a relação de Morris com os modos de produção industrial revelou-se mais complexa do que uma oposição direta. Como observa Cardoso (2008), a firma mantinha uma dinâmica produtiva flexível, combinando oficinas artesanais, mecanização moderada e terceirização junto a grandes indústrias da época. Essa organização permitia a comercialização de objetos com diferentes faixas de preço, projetando o nome Morris como garantia de bom gosto e qualidade superior, e fazendo do design o eixo central da estratégia mercadológica da empresa. Seu legado, portanto, não reside numa recusa absoluta à indústria, nem numa ruptura estrutural com as hierarquias de gênero, mas na formulação de um projeto estético e político em que a criação assume valor simbólico: um gesto que busca restaurar vínculos entre matéria e sentido.

Dessa forma, o presente artigo propõe uma releitura crítica da obra de William Morris sob a chave do apagamento têxtil, conceito proposto aqui para nomear os processos históricos de marginalização dos saberes associados às superfícies ornamentadas, aos ofícios manuais e às linguagens visuais vinculadas ao cotidiano, principalmente das superfícies têxteis. Como discutem autoras como Parker (2010) e Auther (2009), as práticas têxteis e ornamentais foram sistematicamente desvalorizadas nas narrativas da arte e do design, sendo relegadas ao campo do decorativo, do feminino e do doméstico. Trata-se de um apagamento que operou não apenas pela exclusão material dos sujeitos envolvidos nessas práticas — como artesãos, mulheres e trabalhadores manuais —, mas também pela desvalorização simbólica de suas produções no interior das narrativas hegemônicas da arte, do design e da cultura material. Ao percorrer os textos e padrões visuais mais célebres de Morris, dos papéis pintados às tapeçarias, dos discursos políticos aos manifestos editoriais, busca-se evidenciar como ele reposiciona o têxtil não apenas como elemento decorativo, mas como linguagem sensível: uma gramática do comum, uma utopia encarnada no ritmo dos ornamentos e no *éthos* do fazer com as mãos.

Para compreender o alcance de sua crítica, é preciso considerar o contexto histórico que molda suas proposições. A Inglaterra vitoriana do final do século XIX estava imersa nas contradições de um capitalismo industrial em expansão: o crescimento urbano, a intensificação da produção e a consolidação de grandes mercados alteraram drasticamente

⁴ Publicado em *Trades' Guild of Learning*, em 4 de dezembro de 1877.

os vínculos entre trabalho, técnica e vida cotidiana. Embora o discurso do progresso sustentasse a ideia de avanço técnico e prosperidade, esse processo foi marcado por retrocessos sociais profundos, como o aumento das desigualdades, a desqualificação do trabalho manual e a precarização das condições de vida da classe trabalhadora. É nesse cenário que se inscreve o pensamento de Morris, cuja crítica à industrialização articula estética, política e ética, ao denunciar a alienação do fazer e propor outras formas de relação entre matéria, tempo e existência. Como observam Fiell e Fiell (2017, p. 7):

As atividades de Morris devem ser vistas no contexto do espírito de reforma que permeou a segunda metade do século XIX, em reação à transformação sem precedentes que ocorria na estrutura da sociedade vitoriana. O sucesso das indústrias manufatureiras britânicas e a exploração de seu vasto Império trouxeram uma prosperidade que impulsionou tanto a ascensão das classes médias profissionais quanto a urbanização das classes trabalhadoras. Embora parecesse superficialmente estável, em seu cerne, a sociedade vitoriana estava agora profundamente dividida pela desigualdade de classe e econômica. A industrialização poluiu as cidades e destruiu a coesão social por meio do deslocamento de trabalhadores, enquanto a divisão do trabalho transformou trabalhadores qualificados em uma força de trabalho não qualificada, cada vez mais desconectada, não apenas do objeto de seu trabalho, mas também da sociedade em geral⁵.

A crítica morrisiana ao trabalho sem alma: entre o fazer e o fabricar

Entre as muitas frentes que compõem o pensamento de William Morris, talvez nenhuma seja tão importante e tão atual quanto a sua crítica ao trabalho alienado. Em um momento histórico marcado pela consolidação das fábricas, pela aceleração das máquinas e pela desvalorização dos saberes manuais, Morris reinscreve o fazer artesanal como uma forma de resistência e como expressão sensível da dignidade do trabalhador. Não se trata de uma simples defesa nostálgica das práticas medievais, mas de uma recusa contundente ao esvaziamento do trabalho: reduzido, na modernidade industrial, à repetição impessoal e à perda do vínculo entre criação e sentido.

No ensaio “Useful Work versus Useless Toil”, publicado em 1885, Morris confronta o culto à produtividade e à utilidade pragmática e reflete sobre o que torna o trabalho digno de ser realizado. Para ele, esse tipo de trabalho carrega em si:

5 Tradução nossa para: “Morris’s activities must be seen within the context of the spirit of reform that permeated the latter half of the 19th century in a reaction to the unprecedented transformation taking place in the structure of Victorian society. The success of Britain’s manufacturing industries and the exploitation of its extensive Empire had brought a prosperity which fuelled both the rise of the professional middle classes and the urbanization of the working classes. Although appearing superficially stable, at its core Victorian society was thus now deeply divided by class and economic inequality. Industrialization had polluted cities and destroyed social cohesion through the displacement of workers, while the division of labour turned skilled workers into an unskilled workforce that was becoming increasingly disconnected, not only from the object of its labours, but also from society in general.

a esperança do prazer no descanso, a esperança do prazer no uso daquilo que produz e a esperança do prazer em nossa habilidade criativa diária. Todo o trabalho que não contenha isso é inútil; é trabalho de escravos — mero labutar para viver, para que vivamos apenas para labutar (Morris, 1893b, n. p.)⁶.

Essa distinção entre trabalho e suplício é também desenvolvida por Morris em seus textos voltados à crítica socialista da produção moderna. Em “Art and Socialism”, ele associa a desvalorização da arte à degradação das condições de trabalho e sustenta que o prazer no fazer é inseparável da percepção de que aquilo que se produz carrega valor e significado (Morris, 1884). Para ele, o trabalho não se dignifica apenas por sua utilidade, mas pela presença do gesto consciente, pela atenção à forma e pela possibilidade de expressão. Quando privado dessas dimensões, o fazer converte-se em suplício mecânico; quando enraizado no cuidado, transforma-se em experiência estética e emancipadora.

É sob essa perspectiva que Morris articula o fazer com o viver. Em “Textiles”, ao refletir sobre o valor das superfícies têxteis no cotidiano, ele reafirma que a beleza do objeto está ligada ao prazer do ofício e à liberdade do artesão diante da matéria (Morris, 1893a). Essa compreensão, mesmo sutil, carrega uma revolução silenciosa: valorizar o tempo do fazer, o saber manual, o cuidado com o detalhe, ou seja, tudo aquilo que a indústria suprime em nome da eficiência.

Cabe observar que, para Morris, o problema do trabalho não se resolve apenas na sua reorganização econômica, mas na reimaginação estética e ética das relações humanas com o mundo material. Em seus escritos, o ornamento, o artesanato e a matéria ganham corpo político. A fábrica, com sua lógica de produção em série, afasta o trabalhador do prazer de ver o que produz. O ateliê, em contraste, reconecta o corpo ao objeto, o tempo ao traço, o ofício ao significado. Assim, ao recusar o trabalho sem alma, Morris não apenas denuncia os efeitos desumanizadores da Revolução Industrial, mas antecipa uma crítica que permanece urgente no presente: como restituir sentido ao trabalho em uma era de automatizações, consumo acelerado e desvinculação material entre sujeito e objeto? Seu pensamento, nesse aspecto, não pertence ao passado, mas ao campo do porvir.

As implicações da crítica morrisiana ao trabalho se ampliam ao examinar os regimes de consumo e distinção social que estruturam a modernidade industrial. Morris (1884) denuncia o culto ao luxo e à ostentação como engrenagens simbólicas que perpetuam desigualdades e esvaziam o sentido do trabalho. Não se trata apenas de produzir em excesso, mas de fabricar a ilusão de que a beleza e o prazer do fazer pertencem a uma elite, enquanto o restante se conforma com o funcional, o descartável e o automatizado. A estética, nesse cenário, converte-se em instrumento de exclusão e alienação. A classe média, segundo Morris, também é aprisionada por esse sistema: vive sob a promessa de distinção social, mas é constantemente regulada pelos imperativos do consumo e pelos padrões efêmeros ditados pela lógica comercial. Em vez de prazer, acúmulo; no lugar do pensamento criativo, a vitrine da moda.

⁶ Tradução nossa para: “Thus worthy work carries with it the hope of pleasure in rest, the hope of the pleasure in our using what it makes, and the hope of pleasure in our daily creative skill. All other work but this is worthless; it is slaves’ work— mere toiling to live, that we may live to toil.”

Nesse contexto, a arte, em sua dimensão mais profunda, deveria ser um bem comum, uma linguagem acessível, uma forma de habitar o mundo com sentido. Restituir à criação manual o seu lugar no contexto social não é apenas uma reforma estética, mas também um movimento de reconstrução simbólica e política: contra o brilho oco do excesso, a permanência sensível do que é feito com as mãos, com tempo e com intenção.

Ornamento como linguagem: tramas visuais, ritmo e resistência

Em Morris, o ornamento não é adorno vazio, é gesto repetido com intenção, ritmo que estrutura o olhar. É pensamento em superfície. Distante da concepção moderna que o associaria ao supérfluo ou ao excessivo, em oposição direta à frase célebre de Adolf Loos (2019), que se tornaria símbolo da virada modernista: “ornamento é crime”, para Morris, o ornamento é uma forma de inscrever sentido no mundo. Não se reduz a algo que apenas recobre ou enfeita, mas é uma linguagem visual que tensiona a matéria e comunica. Nele se inscrevem a ação do corpo, a duração do fazer e as memórias silenciosas que permanecem nas tramas.

Essa concepção ganha destaque no ensaio “The Lesser Arts”, de 1877, no qual Morris sustenta que as chamadas artes decorativas não são menos necessárias do que as artes ditas maiores: elas também alimentam o espírito, encantam o olhar e conferem dignidade à vida cotidiana (Morris, 1919a). Ao afirmar que práticas como a estamperia, a tapeçaria, o bordado e os tecidos impressos possuem legitimidade estética equivalente à da pintura ou da escultura, Morris desafia uma tradição hierárquica que separa o funcional do contemplativo, o aplicado do sublime. Ao reivindicar para o ornamento o estatuto de linguagem sensível, ele reposiciona o decorativo como forma expressiva que narra, além de adornar.

No ornamento têxtil, especialmente, ele enxerga mais do que um motivo visual: percebe uma forma de linguagem em que a organização dos elementos expressa também uma posição crítica diante da industrialização. Seus padrões florais, amplamente reproduzidos em papéis de parede, tapeçarias, estofados e capas de livros, não celebram apenas a natureza, mas desestabilizam o tempo mecânico da indústria. As folhas que se repetem, os ramos que se entrelaçam, os elementos que giram em espirais botânicas: tudo parece propor uma outra lógica de existência, feita de ciclos, variações e pausas.

Esse princípio se materializa com precisão em um de seus padrões mais conhecidos: *Strawberry Thief*, criado em 1883. Inspirado nos tordos que Morris observava em seu jardim roubando morangos, o desenho condensa uma visão de natureza viva, em movimento e não domesticada. Sua composição se constrói por meio de uma simetria rítmica, sutilmente interrompida pela fluidez das formas vegetais e pela presença dinâmica das aves. Produzido com a complexa técnica de impressão por bloco com corantes naturais — incluindo o uso de índigo (azul), alizarina (vermelho) e weld (amarelo) para alcançar diferentes matizes —, o padrão exigia vários dias de trabalho e figurava entre os tecidos mais caros da empresa, segundo William Morris Gallery [19--]. Ainda assim, *Strawberry Thief* permaneceu como um dos desenhos mais populares de Morris, talvez justamente por articular, com precisão rara, delicadeza formal, riqueza cromática e narrativa visual.

FIGURA 1 – *STRAWBERRY THIEF*, WILLIAM MORRIS, 1883



Fonte: WILLIAM MORRIS GALLERY. *Strawberry Thief printed cotton* (design registered in 1883). London Borough of Waltham Forest. Padrão têxtil em algodão impresso com corantes naturais, 48,2 x 77,4 cm. London: William Morris Gallery, [19--]a. Disponível em: <https://wmgallery.org.uk/object/strawberry-thief-printed-cotton/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

Essa lógica projetual também se revela em outras padronagens notáveis, como *Larkspur*, de 1875, onde folhagens curvas e flores silvestres se entrelaçam num ritmo orgânico que subverte a simetria rígida dos padrões industriais, celebrando o fazer artesanal e o vínculo entre arte e cotidiano, compondo uma superfície mais fluida, quase improvisada. Nesse desenho, a repetição não imprime rigidez, mas delicadeza. Os traços evocam crescimento, dispersão, movimento. A escolha do nome, referência a uma flor campestre, também reforça o vínculo entre o ornamento e uma natureza possível, não dominada.

FIGURA 2 – *LARKSPUR*, WILLIAM MORRIS, 1872



Fonte: WILLIAM MORRIS GALLERY. *Larkspur wallpaper* (designed 1872). London Borough of Waltham Forest. Papel de parede, 57,3 x 85 cm. London: William Morris Gallery, [19--]b. Disponível em: <https://wmgallery.org.uk/object/larkspur-wallpaper-9/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

Como observa Hao (2022), as padronagens concebidas por William Morris organizam-se com base em módulos de repetição retangulares, capazes de se estender horizontal e verticalmente em composições contínuas. No entanto, longe de se limitarem à rigidez mecânica dos grids simétricos, essas estruturas são dinamizadas por curvas diagonais, torções orgânicas e elementos vegetais entrelaçados que instauram ritmo, variação e fluidez ao conjunto visual. Trata-se de um equilíbrio delicado entre disciplina estrutural e liberdade ornamental, em que a superfície, além de ordenar os elementos, também evoca uma sensação de movimento latente, como se a composição estivesse em constante germinação, à semelhança dos ciclos naturais que a inspiram.

Em “Textiles”, Morris analisa com precisão os diferentes modos de ornamentação têxtil, conferindo atenção especial aos tecidos estampados manualmente, à expressividade dos pigmentos naturais e à relação direta entre técnica e forma. Para ele, o ornamento eficaz não se dissocia da estrutura do material: emerge da lógica construtiva do padrão, do conhecimento do suporte e da consciência das limitações e possibilidades do meio. A repetição, nesse contexto, não é desgaste visual, mas recurso compositivo que, quando fundamentado em estrutura coerente, mantém a atenção do olhar. O ornamento, assim compreendido, carrega implicações que extrapolam a dimensão estética: ele evidencia o trabalho manual, valoriza o saber técnico e recusa os excessos arbitrários impostos pelos modismos e pela produção mecânica. Como observa o autor, cabe ao designer “combinar clareza de forma e firmeza estrutural com o mistério que surge da abundância e da riqueza do detalhe” (Morris, 1893a, n. p.)⁷.

Verifica-se, assim, que as tramas visuais de Morris não operam apenas como estruturas estéticas, elas configuram uma superfície ativa, que expressa intenção, organiza visualmente e resiste ao apagamento dos saberes manuais. Ao reposicionar o ornamento como linguagem visual, Morris antecipa debates que mais tarde seriam aprofundados no campo do design de superfícies, como a compreensão da superfície enquanto instância de significação, estruturação, memória e vínculo.

É importante salientar que, ao propor o ornamento como linguagem e não como excesso, Morris desafia não só os dogmas visuais de sua época, mas também os sistemas de valor que vinculam o útil ao racional e o belo ao supérfluo. Em sua concepção, a superfície não é adição: é fundação. É ela que comunica, que estrutura, que conecta: uma forma de pensamento incorporado que desafia o lugar subordinado reservado às chamadas “artes menores”.

Arte, casa e cotidiano: a utopia do sensível em William Morris

Mais do que um pensador da forma, William Morris propôs uma reforma do cotidiano. Sua utopia não se projeta em monumentos nem se restringe à contemplação estética: ela se entranha na vida comum, no interior das casas, na experiência sensível de habitar o mundo. A beleza, para ele, não é um adorno supérfluo ou um luxo reservado à elite, mas uma

⁷ Tradução nossa para: “the aim should be to combine clearness of form and firmness of structure with the mystery which comes of abundance and richness of detail”.

“necessidade positiva da vida”⁸, um princípio que deveria permear os objetos, os espaços e a vida cotidiana (Morris, 1919b). Essa concepção, contudo, não se ancora em uma ideia natural ou inata de beleza, mas em uma construção situada historicamente, enraizada em práticas culturais e experiências sensíveis. Em sua visão, a beleza emerge do vínculo entre o corpo e a matéria, do cuidado com os detalhes e da atenção àquilo que se torna visível, tátil, habitável. Sua crítica à feiura industrial e à desumanização dos ambientes e objetos articula-se, portanto, a uma defesa da beleza enquanto valor ético e político, capaz de reconfigurar o modo como habitamos o mundo.

No célebre ensaio “The Beauty of Life”, de 1890, Morris defende que devemos rejeitar tudo o que, em nossas casas, não for reconhecidamente “útil ou belo” (Morris, 1919b, n. p.)⁹. A frase, embora frequentemente citada como máxima decorativa, condensa uma filosofia ética e estética: a casa é o primeiro território da arte e, por isso, também o primeiro espaço da política. A maneira como vivemos, os objetos que nos cercam, a relação entre corpo, tempo e matéria são, para Morris, dimensões fundamentais da vida em sociedade e constituem, em sua perspectiva, os alicerces de uma cultura material que poderia resistir à alienação da modernidade industrial (Morris, 1919b). Importa reconhecer, contudo, que essa visão está ancorada em referências eurocêntricas e em uma concepção de civilização moldada por valores ocidentais, marcada, muitas vezes, por idealizações do passado medieval europeu e pelo apagamento de outras cosmologias e formas de organização social. Ainda que crítico das lógicas produtivistas e das desigualdades econômicas de sua época, Morris não rompe com os limites do seu tempo quanto à colonialidade do saber, às hierarquias sociais e raciais, nem às estruturas de gênero que restringiam o acesso à autoria e à participação plena no campo das artes e do trabalho.

Ao criticar a estética das casas modernas e o acúmulo de confortos artificiais, Morris reage ao excesso ornamental típico do estilo vitoriano, marcado pelo ecletismo, pela teatralidade e pelo desejo de afirmação de status da burguesia emergente, que usa a ostentação como forma de distinção social. Esses “confortos” não se referem apenas a objetos supérfluos, mas a um modo de vida estetizado pelo privilégio, no qual a beleza se converte em linguagem de status e a forma se descola do uso, do fazer e do sentido. Sua defesa da simplicidade não se pauta por uma ética da escassez, mas por uma crítica à opulência vazia de significado: “o maior inimigo da arte é o luxo” (Morris, 1919b, n. p.)¹⁰, escreve, ao propor uma arquitetura honesta, feita de materiais simples e pensamentos verdadeiros. A arte, nesse contexto, não floresce do excesso, mas da necessidade e da atenção. Ela nasce quando o que se constrói carrega sentido, e não apenas valor de mercado (Morris, 1919b).

Esse horizonte se materializa em suas ações concretas. Ao fundar a firma Morris, Marshall, Faulkner & Co., e mais tarde a Kelmscott Press, Morris não buscava apenas fabricar objetos belos: buscava instaurar um outro ritmo de produção, fundado no prazer do fazer, na

⁸ Tradução e adaptação nossa para: “I contend, no mere accident to human life, which people can take or leave as they choose, but a positive necessity of life, if we are to live as nature meant us to; that is, unless we are content to be less than men” (Morris, 1919b, n. p.).

⁹ Tradução e adaptação nossa para: “Have nothing in your houses that you do not know to be useful, or believe to be beautiful”.

¹⁰ Tradução nossa para: “the greatest foe to art is luxury, art cannot live in its atmosphere”.

dignidade do trabalho e na permanência simbólica das formas. Em seus padrões, móveis, vitrais, papéis de parede e tapeçarias, é possível perceber essa crença de que o ornamento deve habitar o cotidiano e não adornar exceções. A casa, para Morris, deveria ser o lugar onde a arte começa. E não se trata apenas de decorar, mas de significar: produzir um ambiente que afirme a sensibilidade contra a brutalidade, a permanência contra o descarte, a partilha contra o luxo ostentatório.

Importa observar que a utopia morrisiana não ignora os limites do presente. Ele reconhece que a arte foi arrancada do povo, tornando-se privilégio exclusivo de poucos. Por isso, sua crítica não é apenas estética, mas estrutural. Seu desejo de uma “arte feita pelo povo e para o povo, como uma alegria para o criador e para o usuário” (Morris, 1919b, n. p.)¹¹, é também uma crítica à organização do trabalho, à arquitetura das cidades, às relações de classe e à lógica de distinção que permeia a cultura moderna.

Assim, a casa torna-se manifesto. Um lugar onde a arte não se exhibe, mas se incorpora; onde o design não apenas resolve, mas envolve; onde o cotidiano adquire espessura simbólica, e a sensibilidade se converte em posição.

Mesmo que suas padronagens estejam ancoradas em repertórios estéticos do século XIX, a abordagem morrisiana da superfície oferece chaves poderosas para pensar o design contemporâneo. Sua recusa da separação entre forma e vida antecipa debates atuais sobre o papel do projeto na produção de vínculos e significados, especialmente em um mundo saturado de imagens, mas empobrecido de experiências táteis e simbólicas.

Ainda que profundamente engajado com a crítica ao trabalho industrial e à alienação do trabalho, o projeto morrisiano também carrega tensões e limites que merecem ser problematizados. A valorização do trabalho artesanal e da beleza como expressão da dignidade humana articula uma utopia estética e política que, por vezes, colide com as condições materiais do seu tempo e com os impasses de sua própria atuação como artista reconhecido, empresário bem-sucedido e intelectual engajado. Gnugnoli (2014) observa que essa oscilação entre o impulso idealista e as exigências da realidade moldou a trajetória de Morris, sendo ao mesmo tempo motor criativo e fonte de frustração, já que a excelência formal e a sofisticação estética de suas criações permaneciam distantes das vidas que ele aspirava transformar.

A proposta de uma “arte para todos”, embora legítima e visionária, permaneceu parcialmente aprisionada em uma lógica de distinção. Os objetos concebidos pela Morris & Co., ainda que pautados pela ideia de uso cotidiano, acabavam destinados a um público restrito e financeiramente privilegiado. Pevsner (1975) destaca esse paradoxo: mesmo com um discurso que defendia a universalização da arte, os produtos do movimento *Arts and Crafts*, em razão de seu alto custo e da complexidade de sua execução, se converteram em artigos de luxo, acessíveis apenas a uma minoria. A impossibilidade de conciliar produção artesanal, acessibilidade econômica e alta qualidade formal impôs um limite estrutural ao projeto.

No campo das relações de gênero, essa ambiguidade também se manifesta. Como analisado por Callen (1984–1985) e já mencionado neste artigo, o movimento *Arts and*

¹¹ Tradução nossa para: “art made by the people, and for the people, as a happiness to the maker and the user”.

Crafts, apesar de seu viés reformador, reproduziu as divisões patriarcais vigentes, sobretudo na separação entre concepção e execução. Mesmo quando envolvidas nos processos produtivos, como no caso das mulheres da família e da oficina de Morris, as mulheres raramente ocupavam posições autorais, permanecendo identificadas com as tarefas técnicas e invisibilizadas dentro da lógica hierárquica que distinguia as artes chamadas “maiores” das artes “domésticas” ou “decorativas”. Essa separação não dizia respeito à qualidade dos objetos, mas ao contexto social e ao espaço onde eram produzidos. Tal contradição não invalida sua crítica ao capitalismo e à desumanização do trabalho, mas revela a complexidade de se articular, na prática, um projeto que integre arte, trabalho e justiça social em um contexto atravessado por desigualdades estruturais. É nesse ponto que a utopia de Morris revela tanto sua potência quanto seus impasses e, talvez, seja justamente nesse hiato entre ideal e realização que sua obra permanece atual e continua a nos convocar.

Tecidos que falam: atualizações e cruzamentos com o design de superfícies

A partir das tramas visuais e dos escritos de William Morris, é possível entrever uma concepção de superfície que antecipa, com surpreendente atualidade, discussões centrais do design contemporâneo. Em sua obra, a superfície não aparece como acabamento ou adorno, ela é linguagem. O que no século XIX ainda se chamava de “decoração” ou “artes menores” encontra, hoje, novos desdobramentos no campo expandido do design, entendido como prática projetual que articula matéria, cultura e afeto.

Esse reposicionamento das práticas ornamentais e têxteis ganha fôlego no campo do design de superfícies, cuja consolidação como área autônoma remonta à década de 1970, com a fundação da Surface Design Association, nos Estados Unidos. Segundo a entidade, o campo envolve coloração, padronagem e estruturação de fibras e tecidos, uma definição ampla que abarca técnicas como tingimento, bordado, tecelagem, colagem, estamparia, entre outras, tanto em suportes têxteis quanto em superfícies cerâmicas, gráficas ou digitais (Surface Design Association, 2024). No Brasil, essa perspectiva foi sistematizada por pesquisadoras como Renata Rubim (2013) e Evelise Rüthschilling (2008), que contribuíram decisivamente para o reconhecimento do design de superfícies como campo projetual e epistemológico. Para Schwartz (2008), essa área opera em três dimensões complementares: a representacional, ligada à linguagem simbólica das superfícies; a constitucional, que compreende seus materiais, texturas e estruturas; e a relacional, que aborda as interações sensoriais e afetivas entre sujeito, matéria e espaço.

Nessa perspectiva, a produção ornamental de Morris pode ser relida como antecipação das discussões que hoje permeiam o campo do design de superfícies. Por mais que sua obra preceda qualquer sistematização teórica, ela delinea, com notável clareza, uma visão expandida da superfície como linguagem. Ao mobilizar padrões gráficos, técnicas artesanais, materiais diversos e uma relação crítica com o tempo e com o gesto, Morris opera, ainda que de forma intuitiva, nas três dimensões propostas por Schwartz: sua obra comunica simbolicamente (representacional), estrutura fisicamente o objeto (constitucional) e ativa interações afetivas e éticas com o cotidiano (relacional). Assim, o ornamento morrisiano torna-se uma gramática visual e material que antecede — e inspira — formulações posteriores sobre o papel projetual da superfície.

Essa reatualização se torna ainda mais evidente quando colocada em diálogo com as abordagens contemporâneas do design de superfícies, que têm buscado revalorizar modos de criação vinculados ao território, à memória material e às práticas visuais historicamente desqualificadas pela lógica industrial. Em vez de assumir uma relação nostálgica com as tradições, essas propostas atualizam saberes técnicos e culturais por meio de linguagens gráficas que operam entre o sensível e o estrutural. Nesse contexto, a obra de Morris revela-se exemplar: sua produção não apenas recupera modos de fabricação artesanal, mas os transforma em proposições projetuais conscientes, sistematizadas, situadas e críticas. O que se vê não é uma repetição de formas do passado, mas a construção de superfícies que enunciam, com complexidade formal e intenção simbólica, outras formas de habitar o presente.

Essas reflexões também dialogam com fenômenos culturais mais recentes, como a circulação da expressão “roupa de rica” nas redes sociais e no vocabulário da moda. Por trás da estética aparentemente minimalista e “discreta” evocada por esse imaginário, o que se observa é uma performance de distinção que esconde ou disfarça o trabalho, a matéria e os saberes que estruturam a peça. Trata-se, em muitos casos, de uma estetização da contenção como nova forma de hierarquia visual, em que o apagamento do ornamento ou de signos explícitos de riqueza atua justamente como sinal de pertencimento a uma elite que já não precisa ostentar.

Essa contenção formal, frequentemente tomada como sofisticação, carrega em sua genealogia uma ideologia profundamente marcada por exclusões simbólicas. A valorização da superfície lisa, branca e silenciosa — amplamente difundida no pensamento moderno europeu — consolidou um discurso no qual a ausência de ornamento passou a ser associada à elevação cultural. É nesse contexto que Adolf Loos (2019), em 1908, em seu ensaio “Ornament and Crime”, sustenta a ideia de que o afastamento do ornamento representaria um sinal de progresso civilizatório e poder intelectual, excluindo, por consequência, práticas visuais ligadas à repetição, à materialidade exuberante e às estéticas populares e não ocidentais. Tal perspectiva ganhou forte ressonância no campo da arquitetura, onde a lógica racionalista do modernismo e o vocabulário da forma pura promoveram uma supressão sistemática do decorativo, em nome de uma funcionalidade tida como neutra, mas que, na prática, silenciava outras epistemologias visuais e culturais.

Esse imaginário estético também se articula àquilo que Batchelor (2000) denomina cromofobia: um medo ou recusa da cor que atravessa a história da cultura ocidental, frequentemente associando a exuberância cromática ao oriental, ao feminino, ao exótico ou ao superficial. O branco e o cinza, nesse horizonte, não são apenas escolhas visuais, são dispositivos simbólicos de purificação, distanciamento e distinção. Assim, o minimalismo contemporâneo, longe de ser um campo neutro, pode operar como linguagem racializada e classista, onde o apagamento do ornamento e da cor converte-se em signo de prestígio.

Nesse sentido, a crítica de Morris permanece atual: o design, se esvaziado de vínculo com o fazer e com a intenção simbólica, corre o risco de se tornar instrumento de homogeneização, mesmo quando propõe uma aparência de simplicidade.

Percebe-se, assim, que a produção de Morris, quando relida à luz do design de superfícies, adquire uma nova espessura interpretativa. Seus escritos, mais do que manifestos de época, oferecem fundamentos teóricos para uma prática projetual que compreende a superfície como território discursivo e sensível. E seus tecidos, longe de pertencerem apenas ao

passado, permanecem como superfícies que ainda falam e que convocam, nos exercícios do presente, a escuta de saberes construídos ao longo do tempo.

No horizonte do design de superfícies, retomar Morris significa reativar uma forma de ver o mundo que resiste ao apagamento simbólico e resgata um repertório estético. A superfície, em sua concepção, é mais do que aparência: é política do olhar. Ela se oferece como um plano onde matéria, cultura e afeto se entrelaçam, desafiando a lógica da obsolescência e da invisibilidade dos saberes manuais. Ao tensionar os limites entre arte e técnica, Morris antecipa uma crítica hoje fundamental: a da estetização desvinculada do processo, em que a imagem suplanta o fazer e o projeto se esvazia de sentido. Nesse contexto, os tecidos morrisianos propõem uma pedagogia da permanência: ensinam a ver com atenção, a habitar com consciência, a projetar com enraizamento histórico.

Importa reconhecer, ainda, que a defesa do ornamento como linguagem projetual reivindica uma outra episteme: aquela que valoriza a repetição como narrativa, o detalhe como enunciação e o padrão como memória. Para Morris, a superfície não se limita a um plano de inscrição formal; ela se constitui como campo ativo de disputa por sentidos, narrativas e pertencimentos. Por isso, sua obra segue desestabilizando as hierarquias que ainda hoje marginalizam práticas consideradas menores, femininas ou vernaculares. Ao reinscrever essas práticas no centro do discurso projetual, Morris propõe o design não como solução visual, mas como gesto consciente de que toda forma carrega uma história, toda escolha projeta um mundo e todo fazer é, também, um ato de posicionamento.

Em meio às transformações tecnológicas e simbólicas do presente — da inteligência artificial generativa à precarização do trabalho criativo —, revisitar o pensamento de William Morris torna-se uma operação crítica que ultrapassa a referência histórica. Seu projeto estético e político, centrado na dignidade do fazer, no valor da matéria e na inscrição sensível dos rituais cotidianos, adquire nova densidade diante de práticas projetuais mediadas por algoritmos, plataformas digitais e lógicas de escala. Em tempos em que a criação visual pode ser automatizada em segundos e a autoria dissolvida em comandos impessoais, a reivindicação morrisiana da beleza como experiência compartilhada e do trabalho como forma de afirmação ética ressurgem como contraponto à desmaterialização acelerada do design. Nesse cenário, importa reinscrever o projeto como território relacional, onde a ação criadora se sobrepõe à eficiência e a permanência desafia o efêmero. A superfície, nesse horizonte, não é ruído visual ou tela neutra: é instância simbólica e política, capaz de ativar vínculos, narrativas e formas sustentáveis de habitar o mundo. Assim, a obra de Morris nos convida a repensar as epistemologias projetuais do presente.

Conclusão: reencantar o comum, retomar os gestos

Ao reler a obra de William Morris sob a chave do apagamento têxtil, este artigo procurou evidenciar que sua produção, tanto visual quanto discursiva, ultrapassa os limites de um repertório estético datado do século XIX, configurando-se como um corpo de pensamento projetual ainda crítico, pulsante e necessário. Em seus ornamentos, há uma forma de ver e de dizer; em suas superfícies, uma organização do mundo sensível que recusa a dissociação entre trabalho e linguagem, técnica e cultura, arte e vida.

A crítica morrisiana à industrialização, ao consumo desmedido e à alienação do trabalho não se esgota na denúncia. Ela propõe outra forma de existência: mais lenta, mais tátil, mais implicada na permanência das coisas e nos ritmos do fazer. Ao reposicionar o ornamento como estrutura simbólica e não como excesso, Morris nos convoca a rever os critérios com os quais avaliamos as superfícies que nos cercam e o valor que atribuímos àquilo que é feito com tempo, com matéria e com atenção.

Essa perspectiva se articula com os fundamentos do design contemporâneo de superfícies, entendido não apenas como campo gráfico, mas como território sensível, estrutural e relacional em que a superfície comunica, organiza e vincula. A proposta de Ada Schwartz (2008), ao nomear essas três dimensões, oferece uma chave conceitual relevante para reler a obra de Morris, mas o que o artista antecipa, antes de qualquer sistematização, é uma forma de pensamento visual enraizado na materialidade e na experiência.

Em tempos de estetizações genéricas, apagamento de memórias materiais e fetichização do minimalismo como linguagem de distinção, a obra de Morris oferece resistência. Seus tecidos falam, e falam porque foram concebidos para tocar, para durar, para carregar sentido. São superfícies insurgentes: organizam o olhar, carregam posicionamentos e estabelecem vínculos entre o corpo, o objeto e o mundo.

Reencantar o comum, nesse contexto, não é um movimento nostálgico, e sim uma afirmação da potência crítica presente nos modos de fazer desacelerados, nos padrões que respiram, nas casas que abrigam sentido. Morris não oferece um modelo a ser seguido, mas um modo de perguntar: como queremos habitar as formas? Que histórias queremos contar com as superfícies? E o que deixamos — ou apagamos — no detalhe do que projetamos?

Retomar os gestos, nesse horizonte, é também escutar o que ainda pulsa nos tecidos antigos: a insistência do fazer com intenção, a beleza do que resiste ao tempo e o valor simbólico daquilo que não se pode produzir em série.

Referências

ADAMSON, Glenn. **Thinking Through Craft**. London: Bloomsbury Academic, 2016.

AUTHER, Elissa. **String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art**. Minneapolis: University Of Minnesota Press, 2009.

BATCHELOR, David. **Chromophobia**. London: Reaktion Books Ltd, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

CALLEN, Anthea. Sexual Division of Labor in the Arts and Crafts Movement. **Woman's Art Journal**, v. 5, n. 2, p. 1-6, autumn 1984/winter 1985. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1357958>. Acesso em: 5 jul. 2025.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. 3. ed. São Paulo: Blucher, 2008.

FIELD, Charlotte; FIELD, Peter. **William Morris** (1834–1896). Köln: Taschen, 2017.

GNUGNOLI, Alberta. **William Morris**. Firenze: Giunti Editore, 2014.

HAO, Jiajing. Analysis on the Design Style of William Morris Pattern. **BCP Social Sciences & Humanities**, v. 19, p. 137-141, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.54691/bcpssh.v19i.1595>. Acesso em: 15 jan. 2025.

LOOS, Adolf. Ornament and Crime [1908]. In: LOOS, Adolf. **Ornament and Crime**. London: Penguin Modern Classics, 2019. *E-book*.

MORRIS, William. Art and Socialism. In: Marxists Internet Archive, 1884. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1884/as/as.htm>. Acesso em: 1 ago. 2024.

MORRIS, William. Textiles. In: MEMBERS of THE ARTS AND CRAFTS EXHIBITION SOCIETY (Ed.). **Arts and crafts essays**. London: Rivington, Percival & Co., 1893a. *E-book*. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/36250>. Acesso em: 1 ago. 2024.

MORRIS, William. Useful work versus useless toil. In: MORRIS, William. **Signs of Change**. London: Longmans, Green, and Co, 1893b. *E-book*. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/3053>. Acesso em: 1 ago. 2024.

MORRIS, William. The Lesser Arts. In: MORRIS, William. **Hopes and fears for art**. London: Longmans, Green, and Co, 1919a. *E-book*. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/3773>. Acesso em: 1 ago. 2024.

MORRIS, William. The Beauty of Life. In: MORRIS, William. **Hopes and fears for art**. London: Longmans, Green, and Co, 1919b. *E-book*. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/3773>. Acesso em: 1 ago. 2024.

ORMISTON, Rosalind; WELLS, Nicholas Michael. **William Morris: Artist, Craftsman, Pioneer**. London: Flame Tree Publishing, 2019.

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine**. London: I. B.Tauris & Co Ltd, 2010.

PEVSNER, Nikolaus. **Pioneers of Modern Design: from William Morris to Walter Gropius**. London: Penguin Group, 1975.

RUBIM, Renata. **Desenhando a superfície: considerações além da superfície**. 3. ed. São Paulo: Edições Rosari, 2013.

RÜTHSCHILLING, Evelise Anicet. **Design de superfície**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SCHWARTZ, Ada Raquel Doederlein. **Design de superfície**: por uma visão geométrica e tridimensional. 2008. 216 f. Dissertação (Mestrado em Design) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/14f101c9-4dc3-4753-97be-162a1dc8eada>. Acesso em: 10 jan. 2023.

SURFACE DESIGN ASSOCIATION. **Missão e História**. Disponível em: <https://www surfacedesign.org/about/mission-history/>. Acesso em: 22 jan. 2023.

THE RUSKIN MUSEUM. Who Was John Ruskin (1819–1900). Coniston: The Ruskin Museum, 2025. Disponível em: <https://ruskinmuseum.com/who-was-john-ruskin-1819-1900/>. Acesso em: 15 jan. 2025

WILLIAM MORRIS GALLERY. **Larkspur wallpaper** (designed 1872). London Borough of Waltham Forest. London: William Morris Gallery, [19--]b. Disponível em: <https://wmgallery.org.uk/object/larkspur-wallpaper-9/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

WILLIAM MORRIS GALLERY. **Strawberry Thief printed cotton** (design registered in 1883). London Borough of Waltham Forest. London: William Morris Gallery, [19--]a. Disponível em: <https://wmgallery.org.uk/object/strawberry-thief-printed-cotton/>. Acesso em: 1 ago. 2024.

Revisora: Olívia Almeida – olivianalmeida@gmail.com

Anni Albers e a materialidade da memória: narrativas têxteis

Anni Albers and the materiality of memory: textile narratives

Francine Ferreira de Nardi Golia¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1187-5238>

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9519-624X>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v18i45.1953>

[resumo] O trabalho aqui apresentado, de caráter analítico e teórico, tem por objetivo investigar a produção e as contribuições de Anni Albers para o desenvolvimento da tecelagem e sua influência na arte têxtil contemporânea, buscando compreender a interdisciplinaridade presente em sua produção. Tradicionalmente consideradas artes aplicadas ou menores, as obras da artista inovaram quanto à expressão visual e à ousadia técnica. Para o desenvolvimento desta pesquisa, a metodologia adotada prioriza a revisão bibliográfica assistemática, a abordagem qualitativa e a pesquisa documental. O aporte teórico provém de textos de Anni Albers e de estudiosos especializados em sua obra, como Ambler (2018), Smith (2010; 2017), Weltge (1993) e Weber (1999). O objeto da pesquisa aspira contribuir para ampliar a compreensão da tecelagem como meio de conhecimento sensível, crítico e poético.

[palavras-chave] **Anni Albers. Bauhaus. Arte têxtil. Experimentações. Feminino.**

¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Design da FAAC - Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design UNESP - Universidade Estadual Paulista. Bacharel em Artes Visuais (UNESP), Mestre em Comunicação (UNESP). E-mail: francine.golia@unesp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8256593159618996>.

² Estágio pós-doutoral em Pintura (FBAUL/Portugal); Doutora em Ciências da Comunicação (USP/ECA); Mestre em Comunicação e Poéticas Visuais (UNESP); Bacharel em Artes Plásticas (Mackenzie). Artista visual. Docente do Curso de Artes Visuais (DARG) e do Programa de Pós-graduação em Design (FAAC/UNESP). Líder do Grupo de Pesquisas Poéticas em Artes Visuais (grAVA); Departamento de Artes e Representação Gráfica/ FAAC - Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design UNESP - Universidade Estadual Paulista. E-mail: joedy.bamonte@unesp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3926126789184059>.

[abstract] The present paper, of an analytical and theoretical nature, aims to investigate the work and contributions of Anni Albers to the development of weaving and her influence on contemporary textile art, seeking to understand the inherent interdisciplinarity in her practice. Traditionally regarded as applied or minor arts, the artist's works innovated in terms of visual expression and technical boldness. The research methodology prioritizes an unsystematic literature review, a qualitative approach, and documentary research. The theoretical framework is grounded in the writings of Anni Albers herself, as well as those of scholars specializing in her oeuvre, including Ambler (2018), Smith (2010 ; 2017), Weltge (1993), and Weber (1999). The research aims to contribute to a more comprehensive understanding of weaving as a medium of sensitive, critical, and poetic knowledge.

[keywords] **Anni Albers. Bauhaus. Textile art. Experimentations. Feminine.**

Recebido em: 30-04-2025.

Aprovado em: 21-08-2025.

Introdução

O interesse pela obra de Anni Albers se deve à sua importância para a história da tecelagem, seja na área do *design* ou das artes visuais. Trata-se de uma das artistas e pesquisadoras mais proeminentes de sua época, tendo inovado desde sua atuação na Bauhaus, em 1922, e anos mais tarde, no *Black Mountain College*, ampliando sua liberdade criativa como pioneira na compreensão da tecelagem enquanto expressão artística.

Caracterizada pela interdisciplinaridade e pelo experimentalismo, a produção artística de Anni Albers explorou a materialidade de maneira original, ultrapassando os limites da técnica em sua trajetória individual e articulando elementos da comunicação visual e da memória.

No contexto bauhausiano, a atuação da artista na oficina de tecelagem constitui o ponto de partida para compreender e estudar a formação de seu caráter e estilo. O período na escola revela um cenário de adversidades que, longe de limitar a criação, propiciou contribuições conceituais e metodológicas únicas, as quais revolucionaram não somente o campo da tecelagem, como também do *design* têxtil e das artes aplicadas.

Mais tarde, o envolvimento da tecelã com o *Black Mountain College* delineou um papel importante na evolução do *design* têxtil, conectando-o com outras culturas e metodologias. Nesse ambiente interdisciplinar, Anni Albers combinou técnicas tradicionais de tecelagem com materiais sintéticos e padronagens geométricas abstratas, tornando a oficina têxtil um dos núcleos centrais de experimentação e ensino da instituição.

Embora o interesse por sua obra tenha crescido nas últimas décadas, impulsionado por exposições retrospectivas e pelo maior reconhecimento das mulheres na construção da

história da arte e do *design*, além de interlocuções com o artesanato, ainda persistem lacunas quanto à maneira como sua abordagem interdisciplinar influenciou a mudança de visão sobre a produção têxtil no século XX, expandindo seus limites.

Diante do exposto, justifica-se o interesse por este objeto de estudo, com o intuito de investigar os processos criativos de Anni Albers, com especial atenção à articulação entre teoria e prática realizada pela artista, de modo a evidenciar o alcance, a originalidade e a contemporaneidade de suas obras. A pesquisa adota uma metodologia qualitativa, de natureza documental, com base na análise da obra de Anni Albers e de textos a respeito de sua produção. Os procedimentos incluem uma revisão bibliográfica assistemática. Conforme Santos (2018), trata-se de um processo voltado à familiarização com o tema e à construção do referencial teórico, caracterizado pela flexibilidade na escolha das fontes e pela interpretação crítica do material consultado.

Analisar como Anni Albers desenvolveu uma linguagem visual própria por meio da prática têxtil, articulando técnica, composições artísticas e pensamento analítico, constitui o principal objetivo do texto aqui inscrito. Para tanto, objetiva-se compreender como sua trajetória formativa e pedagógica, bem como suas experimentações com materiais e padrões, contribuíram para a construção de uma estética que desafia categorias fixas entre arte, *design* e artesanato. Em outras palavras, parte-se da hipótese de que Albers rompeu hierarquias, propondo uma forma de saber específica, que encontra na tecelagem um conhecimento que se desfaz e se refaz entre prática, memória e imaginação. O estudo pretende colaborar com reflexões contemporâneas sobre materialidade, arte têxtil e os papéis das mulheres na história da arte e do *design*, salientando a tecelagem como campo expressivo, simbólico e investigativo.

A Bauhaus e a Redefinição das Artes Têxteis

Fomentando ideias e princípios que envolviam a união entre arte e artesanato, a produção voltada à satisfação de necessidades pessoais, o trabalho criativo com liberdade estilística e o funcionalismo, a escola alemã Bauhaus, fundada em 1919 por Walter Gropius, ficou conhecida por modificar a maneira como se pensava e praticava o *design* no início do século XX. Tornando-se um ícone para os estudos da arte, da arquitetura e do desenho industrial, a Bauhaus simbolizou a integração máxima entre diversas disciplinas estéticas, deixando como legado a quebra de paradigmas e a busca incessante por novas formas de construção. Suas experiências continuam aplicáveis e permanecem como referência valiosa para o estudo do *design* contemporâneo (Volpatto, 2018; Santos; Da Silva; Paschoarelli, 2011).

A Bauhaus manteve-se por 14 anos na Alemanha, dividindo-se entre Weimar (1919-1925), Dessau (1925-1932) e, por breve período, Berlim (1932-1933), até ser fechada pelo governo nazista em 1933. Em seu manifesto inaugural, Gropius propunha a criação de “uma nova guilda de artesãos, sem as distinções de classe que erguem barreiras arrogantes entre o artesão e o artista”. No mesmo documento, afirmou que a arte não poderia ser ensinada diretamente, mas sim apreendida. Por esse motivo, as oficinas tornaram-se o ponto nevrálgico da nova escola: “a escola é serva da oficina e um dia será absorvida por ela” (Weltge, 1993, p. 16).

Por meio das oficinas, “desenvolvia-se a formação com vistas à aquisição de capacidades específicas, técnico-artesanais e artístico-criativas, em forma de trabalho prático a ser realizado sobre tarefas concretas” (Wick, 1989, p. 40). As oficinas constituíam, portanto, o núcleo pedagógico do programa Bauhaus. Algumas foram de curta duração; outras evoluíram com a própria instituição. Mas sua importância permaneceu central na filosofia da escola, modificando o ensino artístico. Dentre elas, apenas uma manteve-se ativa durante toda a trajetória da Bauhaus, desde sua fundação até o fechamento em 1933: a Oficina de Tecelagem (Weltge, 1993).

Artistas, *designers* e arquitetos passaram a frequentar a escola, que na época afirmava manter postura mais progressista ao admitir mulheres entre seus alunos (Volpatto, 2018). Com a promulgação da constituição da nova República de Weimar (1919–1933) estabeleceu-se legalmente a igualdade de direitos, o que possibilitou maior visibilidade aos talentos femininos. A escola destacava-se por admitir que *Bauhäusler*, homens e mulheres, se misturassem nos espaços de criação e aprendizado das oficinas (Otto; Rössler, 2019b, p. 3).

A política de admissão da Bauhaus assegurava aproximação igualitária entre os gêneros, como evidenciam os documentos fundacionais: “[...] qualquer pessoa com boa reputação, sem considerar idade ou sexo, cuja educação prévia for julgada adequada pelo Conselho de Mestres será admitida” (Weltge, 1993, p. 41). Entretanto, embora os primeiros programas alegassem matricular e ensinar estudantes sem distinção de gênero, as práticas institucionais e as decisões do Comitê de Admissões nem sempre corresponderam a esse discurso.

Segundo Simioni (2010), Gropius subestimou o interesse das mulheres em estudar na Bauhaus e surpreendeu-se com a elevada proporção de candidatas que buscavam admissão. Diante disso, articulou-se uma “agenda oculta”, em parceria com o Conselho de Mestres (*Meisterrat*), com o objetivo de reduzir o número de estudantes do sexo feminino, limitar sua presença nas oficinas mais prestigiadas e cercear suas ambições artísticas. Como resposta à crescente demanda, foi criado, em 1920, um departamento destinado às alunas, denominado “Classe Especial de Mulheres”, que logo unificou-se à oficina de tecelagem (Otto; Rössler, 2019a, p. 3).

Naquele mesmo ano, o Conselho sugeriu que as admissões considerassem uma separação de gênero, sobretudo em relação às candidatas, sob a justificativa de que o número de mulheres já seria “excessivo” (Droste, 2006, p. 40). Assim, estabeleceu-se que elas seriam aceitas preferencialmente nos ateliês de cerâmica e de tecelagem, sendo este último consolidado como um “nichos feminino” na instituição (Simioni, 2010, p. 6).

Segundo Simioni (2010), a Bauhaus era organizada em ateliês de diferentes níveis de prestígio, e o setor têxtil era visto como um trabalho mais alienado do que criativo. De acordo com Otto e Rössler (2019a, p. 5), as mulheres eram afastadas do trabalho considerado “árido”, tradicionalmente destinado na escola aos homens, o que refletia as complexas relações de gênero da Bauhaus, nas quais as alunas enfrentavam barreiras para obter reconhecimento e oportunidades iguais.

Consequentemente, a participação feminina em exposições e catálogos da escola também era marginalizada, sob o argumento de que sua produção era excessivamente “feminina”, artesanal e sem profundidade intelectual (Sousa, 2012). Ademais, havia resistência

entre os homens, que percebiam nos trabalhos das mulheres uma inclinação “decorativa” e temiam que isso comprometesse os objetivos da Bauhaus (Droste, 2006, p. 40).

Foi nesse contexto que Annelise Elsa Frieda Fleischmann (1899-1994) – que incorporaria o sobrenome Albers em 1925, ao se casar com Josef Albers –, ingressou na escola em 1922, rompendo com expectativas e padrões familiares, e encontrou um ambiente propício à transformação.

O curso preliminar obrigatório, conhecido como *Vorkurs*, era exigido de todos os alunos antes do ingresso em uma das oficinas da Bauhaus e enfatizava o uso do artesanato, da expressão, da exploração e da harmonização de materiais cotidianos (Ambler, 2018). A metodologia de ensino baseava-se no aprendizado por meio da experiência prática, em contraste com os métodos tradicionais da época: a proposta era que os estudantes “recriassem o mundo” e “começa[ssem] do zero” (Santos; Da Silva; Paschoarelli, 2011, p. 135).

Durante o período de treinamento no *Vorkurs*, Anni Albers realizou investigações e protótipos com materiais variados, como celofane, juta, papéis torcidos, seda e tecidos sintéticos. Suas experimentações já gestavam um interesse pelo potencial da materialidade na criação de objetos. Como a Bauhaus surgiu em um contexto pós-guerra, a escassez de recursos na Europa limitava o acesso a materiais nobres, favorecendo a produção experimental. Esse cenário reforçava em Albers a atenção à qualidade intrínseca do material: “acreditavam que somente trabalhar diretamente com o material poderia ajudá-los a voltar a uma base sólida e relacioná-los com os problemas de seu próprio tempo” (Albers, 2000, p. 3).

Em 1923, após o cumprimento do ano preliminar obrigatório, Albers foi designada à oficina de tecelagem. Embora ambicionasse estudar pintura, passou rapidamente a aplicar sua criatividade à produção têxtil, desenvolvendo “têxteis inovadores, caracterizados pela riqueza cromática e pela complexidade estrutural”. (Otto; Rössler, 2019b, p. 70).

De acordo com Weltge (1993), praticamente todas as estudantes que frequentavam a Bauhaus traziam uma escolaridade prévia, o que as tornava precursoras em uma época em que a educação voltada para as mulheres não era regra, mas sim, exceção. Impedidas de ingressar nas academias tradicionais de arte, muitas buscavam sua formação em escolas de artes aplicadas, instituições técnicas profissionalizantes ou com professores particulares. O que realmente as atraía à Bauhaus, no entanto, era a possibilidade de ter aulas com grandes mestres da pintura, como Paul Klee (1879-1940) e Wassily Kandinsky (1866-1944), e não o ensino de tecelagem, que surgia como uma opção secundária.

As trajetórias educacionais de tecelãs da Bauhaus, como Otti Berger (1898-1944), Gunta Stölzl (1897-1983), Benita Otte (1892-1976) e Anni Albers ilustram a formação prévia que caracterizava muitas das mulheres na Bauhaus. Otti Berger estudou, entre 1922 e 1926, na Academia Real de Artes e Ofícios em Zagreb, na Croácia, embora mais tarde tenha criticado o ensino recebido; Stölzl, por sua vez, teve uma formação extensa na Escola de Artes Aplicadas de Munique, onde estudou por sete semestres sob orientação de Richard Riemerschmid (1868-1957), um dos principais representantes do *Jugendstil*, vertente alemã da *Art Nouveau*, após já ter conquistado o exigente diploma do ensino médio em 1913, fato raro para mulheres na época. Benita Otte destacou-se por uma carreira pedagógica anterior: formada desde 1908, obteve diversas certificações de ensino em Düsseldorf, Frankfurt

e Berlim, lecionando por cinco anos antes de buscar, na Bauhaus, uma nova etapa de sua formação (Otto; Rössler, 2019b). Por fim, Anni Albers teve contato com a arte desde cedo, com aulas particulares de desenho; e, pelo fato de pertencer a uma família abastada, esteve imersa em manifestações visuais e sonoras do cotidiano burguês berlinense (Albers Foundation, 2023). Assim, muitas dessas mulheres enxergavam na Bauhaus uma oportunidade de aprofundar seus conhecimentos e expandir suas possibilidades de desenvolvimento artístico e intelectual.

A princípio, quando em Weimar (entre 1919 e 1925), o ateliê de tecelagem operava de forma experimental; e as alunas tornavam-se autodidatas, uma vez que nenhuma delas dominava a técnica. Consequentemente, muitas buscavam cursos especializados fora da escola, para que adquirissem conhecimentos técnicos e os transmitissem posteriormente à oficina têxtil da Bauhaus, a qual, por sua vez, mantinha ligação estreita com o ateliê de carpintaria, pois fornecia o revestimento para o mobiliário desenvolvido na escola (Droste, 2006).

Como parte do treinamento do *Vorkurs*, até 1921, a produção têxtil era fortemente marcada pela influência de formas elementares, como círculos, quadrados e triângulos, frequentemente combinadas com as cores primárias – características que eram transpostas de modo consistente para práticas de tecelagem e macramê.

Na fase seguinte da escola, quando situada em Dessau (entre 1925 e 1932), o ateliê de tecelagem estreitou sua conexão com o *design* industrial. As experimentações práticas passaram a incluir a produção seriada, realizada por diferentes estudantes, além da exploração de materiais combinados com variadas paletas de cores. Sob a orientação de Paul Klee, as alunas aprendiam as regras de aplicação de desenhos e estruturavam combinações cromáticas, surgindo assim uma nova profissão na indústria têxtil: “as *designers*”, o que possibilitou que comesçassem a atuar em pequenos ateliês artesanais (Droste, 2006, p. 153).

As alunas, então, eram estimuladas a criar amostras tecidas como parte de exercícios fundamentais voltados à exploração de estruturas e combinações cromáticas na trama (Weber, 1999). Os diagramas auxiliavam tanto na configuração da urdidura quanto na organização dos padrões de trama no tear. Logo, as amostras produzidas eram, posteriormente, anexadas a estes diagramas, funcionando como referência para futuros projetos e fomentando um ambiente de experimentação criativa (Coxon *et al.*, 2018).

Desde seus primeiros passos na tecelagem Anni Albers abraçou a prática de produzir amostras e adotou essa metodologia como uma constante ao longo de sua carreira. Além de tingir fios, criar tecidos e compor peças de tecelagem, desenvolvia previamente ilustrações coloridas de suas tapeçarias (Figura 1). As ilustrações, assim como as amostras, funcionavam como ferramentas visuais para o planejamento das estruturas e dos padrões de urdidura e trama. Albers também realizava experimentos diretamente no tear, o que lhe proporcionava envolver-se de forma imediata com o material. Dessa forma, a organização visual facilitava a escolha cromática e de materiais, constituindo prática indispensável no processo criativo e artístico da tecelã (Coxon *et al.*, 2018; Ambler, 2018).

FIGURA 1: ANNI ALBERS, 1925. DESENHO PARA UMA TAPEÇARIA DE PAREDE. GUACHE SOBRE PAPEL, 33,5 X 26,5 CM.



FONTE: COXON, Ann; FER, Briony; MÜLLER-SCHARECK, Maria. **Anni Albers exhibition book**. Londres: Tate, 2018.

Ao longo de sua carreira, Albers elaborou um vocabulário estético e uma metodologia própria, orientados pela concepção de um *design* moderno, baseado em padrões abstratos e formas geométricas básicas, muitas vezes adaptados às exigências da produção industrial (Droste, 2006). Nessa fase, Paul Klee foi uma grande influência: com ênfase na abstração, Albers observava como Klee modulava riscas e padrões de maneira proporcional para serem aplicados, e o modo como ele orquestrava pinceladas, linhas e pontos como elementos formais em suas experimentações. Isso a incentivou a dar continuidade ao desenvolvimento de sua própria poética: “Klee testou pintar em uma variedade de tecidos, de algodão não tratado, tule e gaze, como se investigasse as propriedades dos próprios tecidos” (Otto; Rössler, 2019a, p. 147).

A ousadia de se aventurar em novos materiais, instrumentos, cores e formas e explorar suas potencialidades foi determinante para o desenvolvimento criativo da artista. Justamente na Bauhaus, o novo estilo de tecer começou a adquirir um propósito para além do puramente artístico: estava em questão a forma de lidar com os problemas que a materialidade apresentava.

Anni Albers considerava o próprio ato de tecer manualmente uma etapa fundamental, não somente como aprimoramento técnico, mas também como fonte de descobertas criativas advindas da experimentação constante. O sistema desenvolvido pela artista baseava-se na ideia de que o próprio tecido servia como um “código” ou um modelo a ser interpretado, e que poderia ser reproduzido no processo industrial. Com esse raciocínio, Albers e outras alunas aproximaram o fazer têxtil das demandas sociais e arquitetônicas do século XX, propondo uma abordagem funcional integrada. Portanto, essa metodologia, elaborada durante sua atuação na Bauhaus, tornou-se uma de suas principais contribuições ao *design* têxtil, integrando funcionalidade, prática e inovação estética (Weber, 1999).

Segundo Weltge (1993), as alunas do ateliê defendiam um conceito funcional em que os tecidos deveriam integrar-se à arquitetura moderna, ora como parte essencial de seu projeto, ora como elemento subordinado a ela. Essa perspectiva impunha ao *designer* critérios para além da expressão artística, tais como “pesquisa sobre o uso final do tecido, reavaliação das aplicações tradicionais e produção de amostras para escolha do material mais adequado” (Weltge, 1993, p. 102).

Ao fazer uso de materiais como fibras artificiais, ráfia e celofane, a intenção era criar tecidos duráveis e de fácil manutenção, visando alcançar uma ampla parcela da sociedade. Desse modo, trabalhavam-se especificações técnicas que incluíam resistência ao desgaste, flexibilidade, permeabilidade ou impermeabilidade à luz, elasticidade e solidez da cor, conforme o uso projetado de cada material.

Nesse ambiente, o papel e a responsabilidade do *designer* perante a sociedade tornaram-se consideravelmente mais claros, de forma que, “se os tecelões haviam ingressado no ateliê de Weimar por acaso, em Dessau os parâmetros exigidos já estavam bem estabelecidos” (Weltge, 1993, p. 102). Assim, o Ateliê de Tecelagem da Bauhaus cultivava e estimulava a criatividade, contribuindo com a indústria e elevando o espaço outrora considerado “desprestigiado” a um patamar de igual importância em relação às outras oficinas da escola.

Anni Albers obteve o diploma de tecelã em 1930 e teve a oportunidade de dirigir temporariamente o ateliê de tecelagem, ao lado de Otti Berger (Otto; Rössler, 2019b). Embora o caminho trilhado diferisse de suas expectativas iniciais, a artista acolheu o desafio imposto e transformou as limitações em oportunidades para reimaginar as artes têxteis. Em seus escritos, a tecelã registrou esse início inesperado: “Meu começo foi longe do que eu esperava: o destino colocou em minhas mãos fios flácidos! Fios para construir um futuro? Mas a descrença se transformou em crença e eu estava a caminho” (Weber, 1999, p. 156).

O exemplo da Bauhaus evidencia que, mesmo no contexto modernista, persistia a falta de reconhecimento de obras têxteis enquanto objetos artísticos “nobres”, o que se conjugava à desvalorização das mulheres no período. Contudo, é inegável a contribuição da Bauhaus ao alinhar a produção artística às exigências práticas da indústria, consolidando seu papel na formação do *design* na modernidade. Outro aspecto importante da escola foi a disseminação de suas ideias por meio de seus professores em outras partes da Europa e da América do Norte, o que contribuiu para a difusão dos conceitos que elevaram o *design* à posição que ocupa atualmente (Santos; Da Silva; Paschoarelli, 2011).

Contribuições Artísticas e Acadêmicas no *Black Mountain College*

Após a pressão pelo fechamento da Bauhaus em 1933, devido ao avanço do nazismo na Alemanha, os Albers foram convidados a integrar o corpo docente do *Black Mountain College*. Apesar da curta existência, entre 1933 e 1957, a instituição contribuiu para a incorporação dos ideais bauhausianos nas artes visuais americanas a partir de meados do século XX. Considerada um espaço pequeno, a faculdade da Carolina do Norte (EUA) abrigava cerca de cento e oitenta alunos e tornou-se a moradia do casal Albers (Ambler, 2018).

Segundo Albers (1943), o *Black Mountain College* era como uma faculdade experimental de ensino em artes, combinando disciplinas tradicionais, o cultivo do pensamento imaginativo e um treinamento que envolvia raciocínio preciso. Os alunos iniciavam seus estudos explorando diversas áreas do conhecimento, e o processo de investigação incluía tanto suas áreas de interesse quanto aquelas às quais eram indiferentes, mas que poderiam sugerir novas perspectivas.

Enquanto Josef Albers iniciou suas atividades docentes prontamente no local, Anni enfrentou obstáculos práticos que impediram o início imediato: falta de equipamento adequado, tradição local de tecelagem ancorada em padrões históricos, e a barreira linguística, pois seu domínio do inglês ainda não abrangia a terminologia técnica (Duberman, 1973).

Apesar das limitações, Anni Albers estabeleceu sua oficina no *Black Mountain College* em 1934, incorporando os princípios que havia assimilado como aluna e instrutora de tecelagem na Bauhaus. A oficina foi equipada com nove teares manuais e um tear de tapeçaria, oferecendo formação técnica e estética que ia dos cálculos estruturais à organização cromática (Sorkin, 2015). O programa, voltado para aplicações práticas e investigações formais, buscava distanciar-se da tecelagem tradicional utilitária.

Logo, a oficina de tecelagem criada por Anni Albers incentivava os alunos a utilizarem materiais do cotidiano, a tecer sem o uso de teares, empregando padrões e texturas, ou a recorrer a teares simplificados, como os de *backstrap*, portáteis e utilizados por povos indígenas da Bolívia, do México e do Peru. Essa abordagem estimulava a improvisação criativa em cor e textura e proporcionava contato sensorial e tátil com os materiais (Sorkin, 2015).

Dialogando com sua visão poética e filosófica de que a tecelagem deveria ser um campo de exploração criativa, capaz de gerar novas formas e ideias em vez de reproduzir fórmulas tradicionais, Albers tinha plena consciência de que as restrições do processo poderiam facilmente suplantar a criatividade. Por isso, valorizou a improvisação e incentivou os alunos a pensar para além das limitações técnicas dos teares manuais, trazendo à tona a *ludicidade* (grifo nosso) alinhada ao processo criativo. Para ela, o trabalho lúdico com os materiais permitia ao artista “começar a criar formas significativas” (Weber, 1999, p. 35). Nas palavras de Anni Albers:

Uma abordagem elementar será um começo lúdico, indiferente a qualquer exigência de utilidade, um prazer nas cores, formas, contrastes e harmonias de superfície, uma sensualidade tátil. O prazer nas qualidades físicas dos materiais é o mais importante, e deve sustentar tanto as técnicas mais simples, quanto as mais complexas. Somente por meio da satisfação que advém das qualidades dos materiais é que obtemos satisfação por meio da arte (Albers, 2017).

A ideia de “começar do zero”, recorrente em seus escritos e ensinamentos, integrou-se também à sua prática pedagógica. Durante as aulas, propunha exercícios em que os alunos deveriam imaginar-se tecendo em contextos pré-tecnológicos, como nas antigas culturas da costa do Peru, recorrendo a materiais naturais e a estruturas orgânicas, como galhos, folhas, penas, fibras vegetais (Weber, 1999). O objetivo era deslocar a atenção dos estudantes para a materialidade e para os fundamentos construtivos da tecelagem, incentivando a exploração de soluções formais com recursos mínimos. A prática de usar o essencial, de transformar o banal em algo inesperado, não era apenas uma lição sobre tecelagem, mas sobre ressignificação e criatividade.

A afirmação da artista de que “pelo menos uma vez na vida é bom começar do zero” (Weber, 2009, p. 415) confirma a ideia de que recomeçar era um exercício de liberdade criativa, uma oportunidade para experimentar. Contudo, “começar do zero” tornou-se não somente uma filosofia para Anni e Josef Albers, como também uma experiência vivida concretamente, com uma ressonância particular para o casal: ao se mudarem para a América, também começaram “do ponto zero”, adaptando-se a um novo continente, uma nova cultura e a um novo público (Benfey, 2005).

Especificamente no caso de Anni, “começar do zero” significou enfrentar um sistema que relegava as mulheres a campos considerados menores, como os têxteis; enquanto seu marido ascendia como referência artística, por suas teorias sobre cor e forma que influenciariam gerações de artistas internacionalmente.

Como destacado por Nochlin (2016), a experiência e a condição feminina como um todo, incluindo o fato de ser artista, difere daquela vivenciada por um homem. O problema não reside em uma suposta falta de talento feminino, mas sim nas estruturas institucionais e educacionais que historicamente impediram as mulheres de alcançar o devido reconhecimento.

De acordo com Smith (2010, p. 167), identidade artística de Anni era, com certa frequência, reduzida ao papel de “esposa do Albers”. Ademais, embora tenha sido a primeira mulher a ter uma exposição individual no MoMA, em 1949, a artista expressava frustração com a falta de representação em galerias e criticava a arbitrária escolha de legitimação artística, sintetizando sua constatação: “Se está no papel, é arte.” Ao observar que a arte valorizada institucionalmente privilegiava o conteúdo elaborado no “papel” em detrimento da “fibra”, Anni reafirmava sua convicção de que, em um bom *design*, “é melhor que o material fale do que nós mesmos”.

Essa dicotomia entre “papel” e “fibra”, bem como a luta por reconhecimento, também se refletiam na forma como seu nome era percebido publicamente. O sobrenome Albers, comum ao casal, alcançou projeção pública e passou a ser associado a Josef, enquanto Anni utilizava seu prenome para individualizar-se em relação à produção artística de seu marido. No entanto, foi também a ligação com Josef que proporcionou a ela o acesso a redes influentes e espaços de circulação no mundo da arte. De certo modo, essa relação contribuiu para que ela se destacasse como uma das figuras femininas mais reconhecidas da Bauhaus, sobretudo ao se considerar sua presença em acervos institucionais e seu reconhecimento como autora fundamental de obras a respeito da tecelagem (Smith, 2010).

A tecelagem como narrativa textual: viagens às Américas

Assim que se estabeleceram nos Estados Unidos, Anni e Josef Albers realizaram diversas viagens ao México e à América Latina. Entre expedições, convites e anos sabáticos, visitaram países como Cuba, Chile e Peru, dedicando-se ao estudo da arte americana antiga. Anni Albers, especificamente, foi atraída pela sofisticação técnica dos povos antigos, encontrando nessas tradições uma fonte de inspiração (Ambler, 2018).

Ao centrar seus ensinamentos na materialidade e desenvolver uma conexão com as tecelagens americanas e sul-americanas, Anni adquiriu experiências que lhe permitiram conhecer e colecionar uma ampla variedade de objetos, com especial atenção à rica herança têxtil das culturas maia e asteca. Entre os itens adquiridos nessas viagens, os tecidos andinos tiveram influência direta em sua produção artística, principalmente por meio da paleta de cores e arranjos geométricos que dialogavam diretamente com a estética explorada pela tecelã (Black Mountain College, [n.d.]; Weber, 1999).

A imersão de Anni Albers nos têxteis mexicanos e pré-colombianos transformou notadamente sua compreensão sobre a tecelagem e a seleção de materiais. Diante de uma cultura que não possuía linguagem escrita, a artista reconheceu nesses tecidos uma sofisticada

forma de comunicação (Molesworth, 2015). Isso representava, para Albers, que as tecelagens estavam imbuídas de conteúdos, sentidos e simbolismos, funcionando como um meio de transmissão de ideias e saberes, pois ela acreditava que “o código embutido na tecelagem não é verbal; é uma maneira diferente de articular espaço, pensamento e comunicação” (Albers, 2017, p. 243).

Na Europa, contudo, a arte têxtil havia sido encoberta pelas tradicionais artes da pintura e escultura. A nova perspectiva de Anni Albers gerou uma completa mudança diante do potencial da tecelagem para a comunicação, a partir de um posicionamento crítico em relação à tradição europeia, ao observar o vasto conhecimento e habilidade dos tecelões andinos para fazer do têxtil um campo representacional: “Albers observou que os andinos haviam desenvolvido uma base privilegiada para seus textos, um registro e meios básicos de comunicação em sua cultura, e que a tecelagem havia sempre sido, portanto, uma arte de maior importância” (Brugnoli; Hoces de la Guardia, 2008, p. 57).

A artista interpretava a ausência da linguagem escrita tradicional, ou sistemas formais de escrita, como uma força cultural. Por esse motivo, a cultura têxtil andina alcançou um dos patamares mais elevados já conhecidos: Albers destacou que, junto às pinturas rupestres, os fios representavam uma das primeiras formas de comunicação, essenciais em uma época e lugar como o Peru, em que ainda não existia uma linguagem escrita convencional. Foi exatamente a valorização dos têxteis como linguagem visual que transformou sua prática artística, enriquecendo-a com profundidade histórica e cultural (Weber, 1999).

Por meio de seu estudo dos têxteis andinos, Albers foi capaz de entender como a comunicação direta entre uso e *design*, entre processo e produto, era realizada na antiguidade em teares manuais simples por uma cultura sofisticada que não utilizava sistemas de escrita ocidentais convencionais, mas, em vez disso, empregava símbolos para comunicar ideias (Weber, 1999, p. 30).

Em suas duas primeiras peças produzidas nos Estados Unidos, *Ancient Writing* (Figura 2) e *Monte Alban*, ambas de 1936, percebe-se o quanto diferem de sua produção geométrica anterior, composta por padronagens repetidas e cheias de sobreposições realizadas ao estilo bauhausiano (Weber, 1999). Albers alcançou um momento decisivo em sua concepção da tecelagem como forma de arte ao nomear suas peças. *Monte Alban* (1936) foi a primeira tecelagem para a qual designou um título, marcando uma virada em sua abordagem artística. A partir desse ponto, as práticas artesanais locais, os materiais, as cores e até a paisagem começaram a se infiltrar em seu trabalho, tornando-se elementos centrais em sua produção criativa (Minera, 2018).

FIGURA 2: ANNI ALBERS. *ANCIENT WRITING*, 1936. RAYON, LINHO, ALGODÃO E JUTA, 149,9 × 111,1 CM. MUSEU DE ARTE AMERICANA SMITHSONIAN.



FONTE: COXON, Ann; FER, Briony; MÜLLER-SCHARECK, Maria. **Anni Albers exhibition book**. Londres: Tate, 2018.

Em *Ancient Writing* (1936), observa-se a presença de uma grade com superfícies retangulares que funcionam como figuras em contraste com o plano de fundo, distinguindo-se por variações de textura, direção e cor (Brugnoli; Hoces de la Guardia, 2008). A literatura aponta que a confecção de obras como essa fortalece sua forma única de expressão por meio da tecelagem e permite estabelecer conexões com padrões presentes nos têxteis pré-colombianos: “as formas elaboradas são operações visuais conscientes que apontam para a riqueza semântica [...] ela se sentiu atraída por uma comunicação direta que não envolvia ilustração. Albers queria transmitir um sentido que não fosse facilmente decifrado” (Minera, 2018, p. 76).

A tecelã também utilizou fibras escuras e pesadas em sua técnica suplementar, resultando em formas que parecem se sobrepôr ao fundo, criando uma relação de alternância entre figura e fundo. A peça *Two* (1952) (Figura 3) se destaca por sua importância e por evidenciar claramente sua conexão com o movimento *De Stijl*. Ao longo de mais de três décadas, Albers permaneceu envolvida com o vocabulário formal desse movimento, que conheceu durante os anos em que esteve na Bauhaus, reinterpretando-o à luz de suas experiências com a arte ancestral das Américas.

Anni Albers compreendia que as primeiras representações do *De Stijl* eram simplificações de elementos reconhecíveis, resultando em abstrações que evocavam imagens pictóricas. Com o tempo, essas representações evoluíram para formas mais ideográficas e não objetivas. A partir dessa leitura, ela identificou paralelos entre o *De Stijl* e os têxteis andinos, principalmente no uso de linguagens abstratas e padrões universais capazes de transcender contextos específicos (Weber, 1999).

FIGURA 3: ANNI ALBERS. *TWO*, 1952. LINHO, ALGODÃO E RAYON, 46.4 X 104 CM. FUNDAÇÃO JOSEF & ANNI ALBERS.



FONTE: ALBERS, Anni. **On Weaving**; new expanded edition. Princeton: Princeton University Press, 2017.

Com o passar dos anos e o desenvolvimento de sua técnica, houve um crescimento no interesse da tecelã em explorar a linguagem por meio de elementos visuais. Nessa fase, o foco da investigação de Albers passa a ser a linha que flutua sobre o tecido, utilizando o conceito de “trama suplementar, ou flutuante”, na qual um fio extra é inserido e “flutua” acima da superfície tecida. Com base nessa técnica, a tecelã conseguiu transformar seu trabalho “de protótipo em arte” (Weber, 1999, p. 32). A técnica pode ser observada na obra *Black White Gold* (1950), na qual a artista faz uso da trama flutuante como uma espécie de caligrafia, e há a presença de nós suplementares que auxiliam na composição visual da peça (Figura 4).

FIGURA 4: ANNI ALBERS. *BLACK WHITE GOLD*, 1950. ALGODÃO, LUREX E JUTA. 68,3 X 48,3 CM.



FONTE: ALBERS, Anni. **On Weaving**: new expanded edition. Princeton: Princeton University Press, 2017.

Para Albers (2017), cada fio apresenta uma característica que é importante para a construção da tecelagem. Nesse contexto, Anni passou a desenvolver tramas pictóricas, nas quais as ideias são codificadas na estrutura do tecido e a imagem final pode ser lida, principalmente, por meio da composição física do material. Logo, um fio passa a influenciar o outro, atingindo diretamente a construção final da tecelagem.

Suas tecelagens pictóricas podem ser classificadas em dois grupos principais: as que evocam paisagens ou motivos antigos das Américas, e aquelas que remetem a sistemas linguísticos e caracteres por meio de padrões ideográficos. Como observa Weber (1999, p. 32), “as tecelagens pictóricas deste período revelam um esforço deliberado para criar um alto grau de contraste entre figura e fundo, mantendo uma linha retilínea dentro de padrões e em sequências estruturais”.

Segundo Albers, o material constitui, em sua essência, a tangibilidade. Assim, o artista que busca compreender plenamente a materialidade com a qual trabalha deve retornar ao estado original do material e observar seus estágios de transformação. Conforme argumentava a tecelã, todas as obras de arte podem ser vistas como a materialização do desejo que busca estabilidade e ordem, à medida que as técnicas são apreendidas e os materiais adquirem formas orgânicas conforme são manipulados e trabalhados. Nesse sentido, a artista afirmava: “[...] deixe os fios encontrarem uma forma por si mesmos, sem outro fim que não sua própria orquestração, não para serem sentados, pisados, apenas para serem olhados” (Albers, 2000).

Weber (1999, p. 120) destaca que, na década de 1960, o interesse de Albers pela caligrafia se manifestou também por meio da coleção de papéis reunidos pela artista. Essa coleção incluía uma diversidade de estilos de escrita, como “caligrafia japonesa, notação musical, cuneiforme e árabe, entre outros”. O que atraía a atenção da tecelã era a força expressiva dos elementos gráficos, já que a linguagem escrita possui qualidades diagramáticas e formas enigmáticas de abstração que ressoavam com sua sensibilidade artística.

A partir de 1963, Anni Albers dedicou-se à experimentação e ao desenvolvimento da gravura, ampliando sua produção artística com foco na abstração das formas, o que lhe possibilitou novas experimentações (Albers Foundation, 2023). Especialmente em um momento em que o uso do tear se tornava cada vez mais desafiador, a gravura surgiu como um meio restaurador de sua expressão artística, transformando-se em um grande interesse investigativo. Essa prática serviu como apoio fundamental em dois períodos marcantes de sua vida: após a morte de Josef, em 1976, e nos anos seguintes, quando suas capacidades físicas começaram a se reduzir (Coxon *et al.*, 2018).

Gradualmente, Anni Albers afastou-se do tear, realizando apenas algumas peças esporádicas. Sua aproximação com técnicas como a serigrafia e outras formas de impressão marcou uma nova fase em sua trajetória artística, acentuando ainda mais o enfoque na abstração da forma. Por meio da gravura, Albers conseguiu transferir para o papel aspectos da linguagem têxtil que sempre foram sua fonte de investigação, como cores, texturas, padrões e superfícies, expandindo as possibilidades de sua expressão criativa. Utilizando estruturas simples, como grades e fileiras de triângulos, a artista produziu uma ampla gama de com-

posições que revelam a influência dos têxteis e artefatos pré-colombianos que colecionou e pesquisou ao longo de sua vida. Ao explorar novas materialidades, Albers destacou sua capacidade de inovar, reinterpretando conceitos têxteis em novos meios, o que a consolidou como uma artista multidisciplinar (Albers Foundation, 2023).

A escrita como trama: a linguagem têxtil na obra de Anni Albers

A relação de Albers com o processo imbricado entre tecelagem e escrita vem de longa data. Desde seus primeiros passos na Bauhaus, como aluna na oficina de tecelagem, até seu período como professora no *Black Mountain College*, essa relação se desenvolveu. Além de criar tecidos voltados para a indústria e suas chamadas “tecelagens pictóricas”, Albers também se deleitava na prática de elaborar argumentos por meio de palavras: em palestras, ensaios, artigos e livros. Seu primeiro ensaio, “*Bauhaus Weaving*” (1924), foi publicado como um artigo de revista. Já seu último trabalho, “*Material as Metaphor*” (1982), teve origem em uma palestra apresentada durante um painel na conferência anual no *College Art Association* (Albers, 2017, p. 112).

A articulação entre palavra e fio é também evidenciada no profundo respeito que Albers demonstra pelos antigos tecelões, ao dedicar seu livro *On Weaving* (1965), escrito trinta anos após sua saída da Bauhaus, aos “melhores professores, os tecelões do Peru antigo”. Os ensaios refletem seu pensamento sobre a materialidade e a interação entre técnica e expressão artística, consolidando-se como um dos principais marcos teóricos das artes têxteis.

Smith (2017, p. 235) aponta para outro aspecto da obra da tecelã ao mencionar um movimento quase simultâneo envolvendo “o tecer dos fios e a construção de seus textos”. À medida que Anni Albers tece seus fios, ela também tece suas palavras e ambos os movimentos se entrelaçam, culminando em um único interesse: a produção têxtil.

A escrita conecta palavras em uma sequência linear, movendo-se de página em página e elaborando gradualmente um conjunto de pensamentos ao longo do tempo. O arranjo das palavras em uma frase se organiza na estrutura do parágrafo, do ensaio ou do livro. De forma semelhante, a tecelagem estabelece um caminho, um sentido, dá forma a um tecido, unindo fios e construindo camadas por meio de um processo que envolve a passagem da trama entre urdiduras esticadas e alternadamente levantadas, como ocorre no tecido plano básico ou entre outras combinações de urdiduras selecionadas, pressionando os fios em seu lugar (Albers, 2017). Em ambos os casos, há uma relação que envolve o tátil e corporal, manifestando-se no fazer: o corpo escreve e o corpo tece, analogia que articula a escrita como uma estrutura têxtil.

O livro permite que certos métodos e estruturas de tecelagem sejam entendidos, mas apenas porque esses elementos foram mediados – eles se tornaram outra coisa: configurações de fios encadernados, renderizados como diagramas, vistos em fotografias ou descritos por meio de palavras, foram renderizados como um tema de investigação e análise. [...] Por um lado, palavras, imagens e fios estão encadernados no espaço e na temporalidade do livro [...]. Por outro, o livro insere

uma camada de distância: lemos sobre a prática de tecer através de uma ferramenta (o livro), embora não estejamos, no processo, tecendo de fato (no tear). Estamos sempre conscientes, de alguma forma, dessa sobreposição e disjunção simultâneas. De fato, Albers entendeu e aparentemente procurou nossa atenção para esse fato – que essas duas técnicas culturais fornecem métodos semelhantes, mas também distintos, de articular o mundo (Albers, 2017, p. 110).

A obra publicada na década de 1960 vai na contramão de outros movimentos da época, como o *happening* ou o minimalismo. Anni Albers propunha, então, uma percepção empírica da técnica têxtil, vinculando a tecelagem ao trabalho visual e estrutural do fio, por meio da arte e do *design*, buscando investigar em seus trabalhos a materialidade, a tatilidade, o caráter pictórico das tapeçarias. Ao explorar o tear, sua história e possibilidades, a tecelã encontrou um equilíbrio teórico-crítico e trilhou um percurso de produção e criação entre teoria documentada e as obras entregues ao público.

Em seus ensaios, Anni Albers (2000) defendia a ideia de que, para lidar adequadamente com quaisquer materiais, o artista precisava, primeiramente, estabelecer uma relação dialógica com eles, aprendendo a “ouvir” suas propriedades e a “falar” sua linguagem. Para ela, essa interação permitia ao artista atingir uma liberdade criativa genuína, na qual a escolha do material constituía um processo comunicativo fundamental para a elaboração da obra.

Danilowitz (*apud* Albers, 2000, p. xi) complementa esse pensamento ao observar que, quando a criatividade inventiva do artista está alinhada à escolha de um material, ou mesmo das palavras para a construção textual, atinge-se uma situação ideal, em que há congruência entre forma e função, alcançando a harmonia da obra. Para tanto, os artistas devem se submeter à lógica inerente aos materiais, levando-os a experimentações que permitam extrair o máximo de sua materialidade. A própria Anni Albers (2000, p. xi) evidenciava que o artista deveria “contornar o Não do material com o SIM de uma solução inventiva – [pois] é assim que surgem as coisas novas”.

Portanto, aceitar as limitações impostas pela natureza do material é fundamental para que a estrutura da peça não se perca. De acordo com Anni Albers (2017), delimitar é parte importante do processo de criação e, ao observar as escolhas da artista, torna-se possível compreender o efeito final que ela deseja que a obra provoque no observador. Tal ideia é reafirmada quando a artista compara a tecelagem a uma escultura de pedra:

Assim como uma escultura de pedra que se contenta em viver dentro dos limites de sua natureza pétrea é superior em qualidade formal a uma que transgride esses limites, também uma tecelagem que exiba a origem de seu entrelaçamento retangular de fios será melhor do que uma que esconde sua estrutura e tenta, por exemplo, assemelhar-se a uma pintura. A aceitação das limitações, como estrutura e não como obstáculo, é sempre a prova de uma mente produtiva (Albers, 2017, p. 35).

Todo esse processo de construção e produção criativa abrangia registros que foram deixados pela tecelã, entre eles, anotações, pesquisas, experimentações e, consequentemente, delimitações. Como já salientado, Anni Albers percorria a prática de tecer e escrever, estabelecendo uma correspondência entre “amarrar fios, encadear palavras em textos” (Albers,

2017, p. 105). Durante esse percurso, independentemente dos meios adotados, torna-se evidente que diversos processos eram percorridos até a conclusão de uma criação.

Anni Albers conseguiu dialogar entre teoria e prática, revelando a riqueza e a complexidade poética de suas obras. Assim, ao investigar o legado e a prática deixados pela artista, pode-se direcionar um olhar para o processo retrospectivo que dá origem ao objeto diante de nós. Isso nos apresenta múltiplas formas de comunicação, expressas pela escrita ou pelas imagens de suas tecelagens, permitindo uma compreensão dos fenômenos e processos que entrelaçam a tessitura de sua trajetória, bem como a construção do legado de suas criações.

Considerações Finais

Ao longo da história, as mulheres foram constantemente representadas nas artes visuais desde os períodos mais antigos, aparecendo como temas recorrentes em produções artísticas de diversas épocas. No entanto, enquanto a presença simbólica era amplamente explorada, muitas artistas foram suprimidas ao longo da história da arte e do *design*. Ainda que participassem e protagonizassem ativamente em meios intelectuais e artísticos, a presença feminina foi bastante silenciada pela historiografia dominante.

Mesmo na moderna Bauhaus, escola considerada um dos pilares para as artes e o *design*, os princípios revolucionários adotados pela instituição pouco alteraram as estruturas de gênero vigentes. As mulheres eram desencorajadas a frequentar os ateliês mais prestigiados, como os de arquitetura e pintura, sendo direcionadas quase exclusivamente à oficina de tecelagem, espaço menos valorizado dentro da hierarquia escolar (Simioni, 2010). A Bauhaus dificultava ativamente a entrada de mulheres e, mesmo quando conseguiam superar os obstáculos iniciais, eram desvalorizadas por seus pares, que consideravam suas produções extremamente “femininas” ou “artesaniais”. É nesse contexto que se insere a trajetória de Anni Albers.

A produção de Anni Albers contribuiu para redefinir a concepção disseminada no século XX sobre a tecelagem. Antes compreendida apenas em seu aspecto utilitário e decorativo, associado a elementos do cotidiano de uma sociedade de massas, com Albers houve um reposicionamento da produção têxtil como uma forma de expressão artística legítima, na qual a poética e o valor estético se materializaram nos ateliês de tecelagem. Um processo investigativo e de exercício criativo, marcado pela experimentação de materiais e pelo desenvolvimento de novas técnicas, além do diálogo interdisciplinar com outras linguagens artísticas, associou o nome de Anni Albers aos movimentos de vanguarda do século XX.

Abordar os temas da criação e do processo criativo na obra de Anni Albers permite reconhecer a importância com que a artista tratava o estudo de diferentes elementos para utilização na tecelagem. Seu compromisso em afirmar a materialidade como forma de linguagem não apenas atravessa suas experiências no tear, como também dialoga diretamente com o próprio gesto criativo.

Ao trabalhar com materiais que podem ser manipulados e transformados, dois aspectos passaram a se destacar em sua prática: a arte e a construção. Em uma de suas reflexões, Albers (2000, p. 15) afirma que “dar forma a um material também significa dar forma aos nossos desejos”, afirmação que permite compreender por que suas escolhas cromáticas

e o uso de materiais contrastantes não são meros detalhes técnicos, mas parte da expressividade que imprime vida às suas tecelagens, muitas vezes percebidas como imagens que pulsam em meio à bidimensionalidade do tecido.

Parte considerável de sua produção surgia como resultado da experimentação direta e da vivência cotidiana com o tear. Mais do que um método, Albers propunha uma escuta atenta. Criar, para ela, era um gesto de abertura, quase uma negociação com a matéria. Em vez de impor sua vontade, permitia que os fios indicassem seus próprios caminhos, respeitando os limites e as possibilidades que o material oferecia.

Em um de seus relatos, Albers (2017, p. 47) observa que “os começos costumam ser mais interessantes do que as elaborações e os finais. Começo significa exploração, seleção, desenvolvimento, uma vitalidade potente ainda não limitada”. Valorizar o início nos lembra que criar envolve lidar com o imprevisível e o informe. Qualquer material, ainda que simples, pode tornar visível uma ideia que antes existia apenas como sensação, na mente do artista, em estado de latência. Assim, a construção do fio e sua materialidade, a seleção e a transformação dos materiais, constituem parte intrínseca da própria obra final.

A obra de Anni Albers ultrapassa a noção de arte têxtil como categoria técnica, propondo-a como uma epistemologia sensível, um modo de conhecer o mundo a partir do toque, da estrutura, do que a constitui. Sua escuta ativa, aliada à experimentação constante, a permitiu unir arte e construção, pensamento e prática. Em suas mãos, o suporte passou a ser linguagem, algo que comunica, resiste, dialoga e participa do mundo.

Referências

ALBERS, Anni. **On Weaving**: new expanded edition. Princeton: Princeton University Press, 2017.

ALBERS, Anni. **Anni Albers**: selected writings on design. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.

ALBERS, Anni. Anni Albers: Black Mountain College (1943). **Black Mountain College Bulletin**, v. 2, n. 3, dez. 1943. Disponível em: <https://www.albersfoundation.org/alberses/teaching/anni-albers/black-mountain-college>. Acesso em: 16 mar. 2025.

ALBERS FOUNDATION. Biography. **The Josef and Anni Albers Foundation**, Connecticut, EUA, 2023. Disponível em: <https://www.albersfoundation.org/alberses/biography>. Acesso em: 16 mar. 2025.

AMBLER, Frances. **The Story of the Bauhaus**: the art and design school that changed everything. 1. ed. Londres: Ilex, 2018.

BENFEY, Christopher. Letters from Black Mountain. *In*: PERL, Jed; HARRIS, Mary Emma; BENFEY, Christopher; DIAZ, Eva; DE WAAL, Edmund (Orgs.). **Starting at Zero: Black Mountain College 1933-57**. Paperback, 1. jan. 2005, p. 23-37.

BLACK MOUNTAIN COLLEGE MUSEUM. Anni Albers. **Black Mountain College Museum + Arts Center**, Asheville, EUA, [s.d.]. Disponível em: <https://www.blackmountaincollege.org/anni-albers/>. Acesso em: 16 mar. 2025.

BRUGNOLI BAILONI, Diana Paulina; HOCES DE LA GUARDIA CHELLEW, María Soledad.

Awakhuni: tejiendo la historia andina. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 2008.

COXON, Ann; FER, Briony; MÜLLER-SCHARECK, Maria. **Anni Albers exhibition book**. Londres: Tate, 2018.

DANILOWITZ, Brenda. Introduction. *In*: ALBERS, Anni. **Selected Writings on Design**. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus, 1919-1933**. London: Taschen, 2006.

DUBERMAN, Martin. **Black Mountain: An Exploration in Community**. Nova York: Anchor / Doubleday, 1973.

MINERA, María. Discovering Monte Albán. *In*: **Anni Albers exhibition book**. Londres: Tate, 2018.

MOLESWORTH, Helen. Imaginary Landscape. *In*: LAGATTUTA, Ruth Erickson; HIGGINS, Kate Nesin (Eds.). **A Leap Before You Look: Black Mountain College, 1933-1957**. New Haven: Yale University Press, 2015, p. 25-75.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. São Paulo: Aurora, 2016.

OTTO, Elizabeth; ROSSLER, Patrick. **Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School (Visual Cultures and German Contexts)**. 1. ed. Nova York: Bloomsbury Visual Arts, 2019a.

OTTO, Elizabeth; ROSSLER, Patrick. **Bauhaus Womens: a global perspective**. Londres: Herbert Press, 2019b.

SANTOS, Aguinaldo dos. **Seleção do método de pesquisa: guia para pós-graduando em design e áreas afins**. Curitiba: Insight, 2018.

SANTOS, Vinicius Sanchez; DA SILVA, José Carlos Plácido; PASCHOARELLI, Luis Carlos. Bauhaus: uma contribuição pedagógica para a produção industrial, artística e cultural. **Educação Gráfica**, v. 15, n. 1, 2011, p. 81-92.

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, v. 2, p. 1-20, 2010. DOI: 10.20396/proa.v2i00.16429. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16429>. Acesso em: 16 mar. 2025.

SORKIN, Jenni. Weaving. In: LAGATTUTA, Ruth Erickson; HIGGINS, Kate Nesin (Eds.). **A Leap Before You Look**: Black Mountain College, 1933-1957. New Haven: Yale University Press, 2015, p. 166-175.

SOUSA, Máisa. Ferreira. **O Bordado como linguagem na arte/educação**. Brasília: Instituto de Arte da Universidade de Brasília, 2012.

SMITH, T'ai. On Reading on Weaving. In: ALBERS, Anni. **On Weaving**: new expanded edition. Princeton: Princeton University Press, 2017, p. 234-250.

SMITH, T'ai. A collective and its individuals: the Bauhaus and its women. In: KISMARIC, Susan; SUZUKI, Sarah; HE, Jenny; HAUPTMAN, Jodi (Orgs.). **Women artists at the Museum of Modern Art**. New York: The Museum of Modern Art, 2010, p. 158-173.

VOLPATTO, Carlla Portal. As mulheres ocultas da Bauhaus. In: **XIV Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação UniRitter (SEPesq)**. Porto Alegre: UniRitter, nov. 2018.

WEBER, Nicholas Fox; ASBAGHI, Pandora Tabatabai. **Anni Albers**. Nova York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1999.

WELTGE, Sigrid Wortmann. **Women's work**: textile art from the Bauhaus. San Francisco: Chronicle Books, 1993.

WICK, Rainer. **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

* Revisão textual realizada por: Luciene Ribeiro dos Santos – Bacharel e Licenciada em Letras (FFLCH-USP). Mestra em Design e Arquitetura (FAU-USP). E-mail: lucyene@alumni.usp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4553212711048164>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4183-8355>.

Espadas e agulhas: relações entre o bordado e a guerra

Swords and needles: relations between embroidery and war

Maria Celina Gil¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6829-9617>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v18i45.1958>

[resumo] Este artigo propõe a pensar as relações entre o bordado e a guerra, tendo como ponto de partida as próprias relações de gênero que permeiam o trabalho com os têxteis e o serviço militar. Se as artes aplicadas, notadamente o bordado, foram consideradas ao longo do tempo por muitas sociedades como um símbolo de feminilidade ideal, o militarismo foi um dos elementos responsáveis por ajudar a forjar uma ideia de masculinidade estereotipada. No entanto, nem tudo ocorre de acordo com as expectativas sociais de gênero. A ideia de que mulheres não se envolveram em guerras, ainda que frequentemente apagada pela historiografia, não se comprova. A distância absoluta entre os homens e as artes têxteis também não se sustenta. A partir de uma costura entre estes assuntos, este artigo passeia pela história do bordado, da arte e da guerra, analisando situações em que o bordado foi usado como arma de guerra pelas mulheres; em que homens militares usaram o bordado como forma de expressão para suas experiências de guerra; e em que artistas, questionando os horrores da guerra e da barbárie, usaram o bordado e a indumentária para criar obras de arte.

[palavras-chave] **Bordado. Guerra. Gênero. Arte têxtil. Indumentária.**

¹ Maria Celina Gil é graduada em Cinema pela FAAP (2011) e em Letras pela FFLCH/USP (2014). Mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Membro do Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da USP. Pesquisadora de Pós-Doutorado na Unicamp. Atua como figurinista e maquiadora cênica.

[abstract] This paper aims to reflect on the relationship between embroidery and war, taking as a starting point the gender relations that permeate the work with textiles and the military service. If applied arts, especially embroidery, have been considered over time as a symbol of ideal femininity, militarism was one of the responsible for forging an idea of stereotypical masculinity. However, not everything occurs according to social expectations of gender. The idea that women did not engage in wars, although often erased by historiography, is not proven. The absolute distance between men and the textile arts is also untenable. Based on a connection between all these subjects, this paper explores the history of embroidery, art and war, analyzing situations in which embroidery was used as a weapon of war by women; in which military men used embroidery as a form of expression for their war experiences; and in which artists, questioning the horrors of war and barbarity, used embroidery and clothing to create works of art.

[keywords] **Embroidery. War. Gender. Textile art. Clothing.**

Recebido em: 05-05-2025.

Aprovado em: 05-08-2025.

Primeiros pontos

Diz Simone de Beauvoir, em sua clássica obra, “O segundo sexo” (2016), que a mulher é vista sempre em relação ao outro – e é precisamente isso que caracteriza sua condição de “segundo sexo”, uma cidadã de segunda classe. Não é surpreendente que os estudos de gênero tenham se debruçado tanto sobre a condição da mulher e sua presença na sociedade. O feminismo de primeira onda, representado no Norte Global pelos movimentos Sufragistas, exigia a equidade de direitos civis para uma população que representava cerca de metade da população mundial. A urgência de alcançar um estado básico de civilidade fez com que caíssemos, muitas vezes, na armadilha apontada por Beauvoir: a de considerar o homem como o gênero “neutro” e a mulher como o “outro em relação a ele”. De Laurentis (1994) reforça o perigo na ênfase na ideia de diferença entre homens e mulheres, apontando que isso “confina o pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de uma oposição universal dos sexo (a mulher como diferença do homem, com ambos universalizados, ou a mulher como diferença pura e simples e, portanto igualmente universalizada)” (De Laurentis, 1994, p. 207).

Então, antes de qualquer análise, é preciso deixar claro o recorte geográfico/cultural a que grande parte das experiências citadas ao longo deste artigo se referem: o Ocidente, principalmente, sociedades, se não europeias, influenciadas pela tradição cultural que veio de lá. Não se pode falar sobre gênero ou “tecnologias de gênero” (De Laurentis, 1994) sem compreender que

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, nas quais todos os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais (De Laurentis, 1994, p. 212)

A partir dessa ideia – e estabelecido o recorte sobre o qual nos debruçamos – não se pode pensar em uma teoria que fale de gêneros que se debruce apenas sobre as construções que estruturam a ideia de feminino. Se existem as expectativas de feminilidade, também existem as expectativas de masculinidade a serem performadas e atingidas como ideais. Deixar de reconhecer isso é deixar de questionar quais as necessidades urgentes também de mudança no comportamento masculino, fundado em uma sociedade que glorifica e apoia a hetero-cis-generidade em detrimento de toda e qualquer outra expressão possível.

A construção da masculinidade e seus ideais de comportamento não pode, evidentemente, ser explicada de maneira simples ou exata. Muitos séculos e contingências levaram à consolidação das expectativas do que é esperado de como um homem deve ou não se comportar. Segundo Hardy e Jiménez (2001):

A família, a escola, os meios de comunicação e a sociedade em geral o ensinam, explícita e implicitamente a forma que se deve pensar, sentir e atuar como “homem”. Por exemplo, não pode chorar, deve ser forte, não deve mostrar seus sentimentos, não pode ter medo, e deve ser viril.

[...]

A masculinidade possui um elemento chave que é o poder; ser homem significar ter e exercer poder. O poder associado à masculinidade exige possuir algumas características como ganhar, ordenar, atingir objetivos e ser duro (Hardy e Jiménez, 2001, tradução nossa).

Essas características, seguindo a lógica da necessidade de diferenciação entre os gêneros, tornariam os homens diferentes das mulheres. É por isso também que, segundo os autores, o homem não assumiria tarefas domésticas, já que, se elas são atribuídas principalmente ao gênero feminino na história da sociedade ocidental, são tarefas depreciáveis e tais tarefas não deveriam fazer parte da educação de um homem (Hardy, Jiménez *et al.*). Se a demonstração de poder e controle é aquilo que garante ao homem a expressão de sua masculinidade nessa construção social, não é surpresa que seja quase impossível pensar sobre essas expectativas de gênero sem falar sobre guerras.

Tentar criar uma história da guerra é uma tarefa praticamente impossível. Ao nos debruçarmos sobre a história da humanidade, seja ela mítica ou baseada em registros de acontecimentos do passado, percebemos que a guerra se entrelaçou à construção das sociedades desde os tempos mais remotos. Seja nos mitos fundadores das mais diversas religiões, seja nos livros de história, os conflitos bélicos em maior ou menor escala estão presentes em

nosso imaginário de tal modo que parece quase impossível imaginar um mundo em que as guerras não ocorram.

Uma das principais obras fundadoras do pensamento mítico e literário Ocidental – e uma das mais antigas conhecidas retratando uma guerra – é a *Ilíada*, de Homero. Possivelmente escrita por volta do século VIII a.C., a obra é um poema épico que conta uma parte da história da Guerra de Troia, um conflito que surge após Paris, príncipe de Troia, sequestrar Helena, esposa do rei grego, Menelau.

Funcionando como uma continuação da obra “*Ilíada*”, do mesmo autor, a “*Odisseia*”, escrita no mesmo ano, relata a história do retorno de Ulisses, Rei de Ítaca e famoso criador do engenho que finalizou a Guerra de Troia: o Cavalo de Troia. Sua volta para casa é cheia de intempéries; uma punição de Poseidon sobre o grego, após este ter cegado seu filho, Polifemo. Ele demora cerca de dez anos para retornar à Ítaca e retomar seu trono. Sua história, porém, não é a única contada pela *Odisseia*.

A obra nos conta, em paralelo, a história de Penélope, a esposa de Ulisses. Ao fim da longa guerra, Penélope esperava que Ulisses retornasse, mas isso demorava a acontecer e diversos pretendentes passaram a cercá-la para que se casasse novamente. Ítaca vivia um vácuo de poder: nem ela, uma mulher, poderia assumir o trono, nem seu filho, Telêmaco, adolescente, muito jovem para ocupar o papel de líder. Ela, então, elabora o seu próprio engenho: diz que irá tecer uma mortalha ao seu sogro, Laertes, e ao término desse trabalho, escolherá um noivo. Porém, Penélope trabalha na mortalha durante o dia e a desfaz durante a noite, para que o trabalho nunca tenha fim.

O engenho de Ulisses e Penélope os coloca, para Ítalo Calvino, como personagens dotadas de características semelhantes:

Do mesmo modo, Penélope também se apresenta como fingidora, com o estratagemas do tecido; o bordado de Penélope é um estratagemas simétrico ao do cavalo de Tróia e como ele é produto da habilidade manual e da contrafação: as duas principais qualidades de Ulisses são também características de Penélope (Calvino, 1993, p.22).

De um lado, uma das epítomes da masculinidade: a vida militar. Um espaço majoritariamente marcado pela presença dos homens cisgêneros e suas relações, forjadas a partir de ideais de coragem e força, dentre outras palavras cujos significados são tão questionáveis quanto fluidos. O imaginário popular do militarismo é ligado a uma ideia de guerreiros fortes, preparados para morrer em nome de ideais maiores. Uma masculinidade construída a partir do papel do homem que rejeita a fragilidade. Maranhão (2023) afirma que, no contexto brasileiro, principalmente a partir da Proclamação da República, “as instituições militares desempenharam função crucial, e específica, na disseminação do ideal masculino do “cidadão-soldado”, considerado o responsável pela defesa da pátria e pela garantia da “ordem e progresso” do Brasil” (Maranhão, 2023, p.95). Longe de ser a única responsável pela criação desse ideal, a vida militar é, ainda assim, uma grande fortalecedora dessas expectativas de gênero.

Do outro lado, a feminilidade mais estereotipada: a mulher do lar, prendada nas artes têxteis, impossibilitada de performar um papel de liderança em sua própria casa, obrigada a encontrar um novo homem que possa garantir a manutenção de seu papel social. Há diversas teorias do porquê os trabalhos têxteis teriam sido deixados a cargo das mulheres em tantas sociedades e momentos históricos. Segundo Barber (1995) há uma razão principal que leva à distinção de gêneros no trabalho: não é uma questão de habilidade, mas sim de conveniência. Ao se pensar no início da vida sedentária do ser humano, no Período Neolítico (8.000 a.C. – 5.000 a.C.), parece ter havido uma divisão de funções de acordo com o que seria mais conveniente para a comunidade. Como as mulheres eram as que engravidavam e os bebês humanos dependiam da mãe por algum tempo após o nascimento, inclusive para alimentação, era preciso que elas realizassem atividades que as permitissem ficar mais tempo em locais protegidos, ou seja, trabalhos mais domésticos, que “são funções que as sociedades ao redor do mundo vieram a entender como centrais no trabalho feminino” (Barber, 1995, l. 7).

Ulisses costura mares e mapas em busca do seu retorno e Penélope borda e tece a mortalha na espera desse retorno. A estrutura mítica que liga a vida militar e o tecer está dada. O que nos interessa neste artigo é pensar sobre essa relação, por vezes considerada inesperada, entre o bordado e a guerra. As relações de gênero ligadas a essas áreas também são foco deste artigo, já que nem sempre homens e mulheres seguem o desenho traçado para eles pelas expectativas sociais e culturais. Seja a partir dos artistas que vêm do meio militar, seja a partir do bordado como um processo terapêutico de recuperação de soldados após a guerra, seja a partir dos artistas que fazem uso do imaginário militar para criar obras de arte e produzir denúncias e questionamentos políticos; as agulhas e as armas estão sempre se cruzando de alguma forma.

Agulhas e espadas

O que diferencia uma agulha e uma espada?

Se analisarmos mais intimamente, talvez encontremos mais semelhanças do que diferenças. Ambas são ferramentas pontiagudas, normalmente feitas de metal. Ainda que tenham tamanhos bastante diferentes, guardadas as devidas proporções, ambas podem perfurar e até atravessar superfícies.

Ambas também são invenções que remontam ao período da pré-história: as primeiras agulhas, possivelmente feitas de ossos de animais, já são encontradas no período Paleolítico, em cerca de 30.000 a.C.; as primeiras armas pontiagudas que se assemelham a espadas, de cobre ou bronze, desde a Idade dos Metais, em 5.000 a.C. – as lâminas longas, como são as espadas mais conhecidas, devem surgir por volta de 1.500 a. C., com o maior desenvolvimento das tecnologias de metalurgia². Porém, é inegável que ambas representem invenções revolucionárias para a humanidade. A possibilidade de unir partes de pele de animais e inventar a costura e as vestimentas, bem como a possibilidade de utilizar dispositivos que melhorem a performance do ser humano na caçada, representa um avanço tecnológico fundamental.

² As informações deste parágrafo, sobre as datas de criação dos objetos em questão, foram retiradas do livro “1001 invenções que mudaram o mundo” (2010), de Jack Challoner.

Outro dado curioso é que são ferramentas que mudaram muito pouco seu formato com o tempo. As imagens das primeiras agulhas, quando ainda sequer eram feitas de metal, apresenta um objeto com duas extremidades: uma pontiaguda e a outra com um furo, por onde deve passar a linha ou qualquer outro material que substitua essa função. As espadas, com algumas variações de desenho a depender da cultura e sociedade, são desde sua invenção objetos também de duas extremidades, sendo uma pontiaguda e a outra com uma espécie de estrutura que permita que ela seja segurada com maior conforto.

Mas talvez a principal diferença entre uma agulha e uma espada, seja sua função: uma agulha serve para criar e unir materiais; uma espada serve para machucar ou matar. Com agulhas criamos a indumentária e outros objetos têxteis a partir da costura. As espadas são armas, criadas para a caça ou a guerra, mas sempre com o objetivo de subjugar aquele que estiver sob sua mira.

Se agulhas não são exatamente espadas, isso não significa que não possam ser armas. No início do século XX, nos Estados Unidos, por exemplo, se tornaram comuns as notícias de mulheres que se defendiam de assédios nas ruas e transportes públicos com alfinetes de cabelo, um objeto pontiagudo que servia para manter o penteado no lugar. Se por acaso algum homem se aproximasse delas de maneira indesejada, elas podiam desferir ataques com os alfinetes, espetando e cortando o assediador. Isso se tornou uma prática de autodefesa tão comum que virou notícia frequente em jornais da época. Eventualmente, essas armas contra assediadores foram proibidas em algumas cidades dos Estados Unidos, pois, afinal, elas andavam com “espadas” em suas cabeças.

Para além de exemplos materiais, as agulhas já foram usadas simbolicamente como armas de resistência a regimes políticos autoritários. No Chile, o artesanato têxtil foi uma maneira de denunciar os crimes da ditadura de Pinochet durante os anos 1970. As chamadas *Arpilleras* eram bordados produzidos por grupos de mulheres ligadas a desaparecidos políticos. Além de denunciar as histórias de seus familiares, essas obras também falavam sobre as precariedades do país, como as falhas no acesso à saúde, educação etc., construindo uma narrativa singular sobre o período. Esses bordados eram enviados para outros países, ajudando a driblar a censura dos meios de comunicação, que impediam que os desmandos do governo fossem denunciados. Produzidas de maneira coletiva, as *Arpilleras* se tornaram um meio de expressão e elaboração artística de denúncias importante no período.

Outra expressão têxtil importante cujo foco foi produzir denúncias durante momentos de conflito são os chamados tapetes de guerra, realizados no Afeganistão principalmente a partir do fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, com a ocupação soviética no país. De acordo com artigo do Smithsonian³ sobre os tapetes, a prática surgiu entre as mulheres da cultura Baluchi que, após a ocupação, passaram a introduzir de maneira discreta, entre desenhos inocentes, como flores e pássaros, imagens que denunciavam seu descontentamento com a situação. Assim, imagens de tanques e armamentos específicos do exército soviético, como AK-47s e rifles Kalashnikov, foram tecidos nos desenhos dos tapetes. Para além de uma resistência local, os tapetes, bem como as *Arpilleras*, produziam a denúncia das violências que ocorriam no país para o exterior, já que as peças tinham boa saída para os mercados internacionais.

³ SMITHSONIAN Magazine. Rug-of-War. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/rug-of-war-19377583/>. Acesso em 28 abr. 2025.

Porém, as guerras declaradas, aquelas em que há exércitos e nações de igual poder, travadas por causas geopolíticas, impactam os homens e mulheres de maneira diferente. Isso não significa que seja possível hierarquizar o sofrimento ou dizer que uma experiência é mais válida do que outra. Reconhecer a generificação dessas experiências é compreender que há uma longa tradição de divisão de trabalho que fez com que uma mesma situação pudesse ser vivida de modo diverso.

As mulheres, na grande maioria dos relatos, ficam em casa, com tudo o que isso pode trazer de experiências. Muitos dos relatos sobre a relação das mulheres com as guerras documentam o incentivo do trabalho doméstico têxtil. Além de uma tentativa de manutenção de normalidade, isso se dá também como uma maneira de tentar manter os papéis de gênero em contextos em que as mulheres estavam saindo de suas casas para ocupar as ruas e os empregos anteriormente reservados aos homens. Para Bryan-Wilson (2017),

[...] o trabalho têxtil manual se tornou mais um costume simbólico, nostálgico e ritual que uma necessidade material. Nestas instâncias, os têxteis eram utilizados para manter ideologias patrióticas e reforçar os limites do comportamento “natural” ou “apropriado” para mulheres, particularmente no nascer de crises sobre masculinidade dos tempos de guerra (Bryan-Wilson, 2017, p.11, tradução nossa).

Um relato interessante sobre a produção de bordados nos contextos de guerra vem do Museu de Canterbury⁴, na Nova Zelândia. Durante a Primeira Guerra Mundial, alguns destacamentos de soldados do país foram para a Europa lutar ao lado das tropas britânicas. Quando estava servindo em território francês, um soldado neozelandês, George Fairbairn, enviou a sua família cartões postais bordados. Esse era um gênero comum de artesanato no início do século XX na França e se tornou muito popular entre os soldados Aliados. Os postais tinham o formato de envelopes de seda e podiam ser enviados junto com mensagens para as famílias.

Os cartões postais denotam alguns aspectos curiosos. Primeiro, a técnica empregada, pois apesar de parecer haver detalhes feitos à mão, há outros que são claramente feitos de maneira industrial, o que indica que isso não era uma produção localizada de algum artesão ou artesã específico, mas um negócio de proporção maior. Segundo, o fato de que eles parecem ocultar por um momento o fato de que aquelas pessoas viviam um contexto de guerra. As apresentarem palavras bordadas como “*Souvenir from France*”, ou seja, lembrança da França, por exemplo, denotam quase uma inocência, como se fossem cartões postais comuns que turistas enviariam para suas famílias caso estivessem passando férias naquela região.

O impacto das guerras sobre as mulheres, por outro lado, é estudado em diferentes áreas de conhecimento. É possível pensar como as guerras fizeram com que as mulheres ingressassem no mercado de trabalho; como a moda respondeu a essas novas necessidades, criando modelagens e peças que permitissem uma maior mobilidade; como mulheres em zona de conflito veem sua segurança ficar ainda mais em risco, já que as violências físicas e sexuais direcionadas a elas podem ser armas de guerra; ou mesmo como muitas mulheres participaram das linhas de frente, indo diretamente para o campo de batalha

⁴ Disponível em: <https://www.canterburymuseum.com/explore/our-stories/embroidered-treasures-from-the-first-world-war>. Acesso em 28 abr. 2025.

Na obra “A guerra não tem rosto de mulher”, Svetlana Aleksievitch busca fazer justiça às quase um milhão de mulheres que lutaram no Exército Vermelho da União Soviética na Segunda Guerra Mundial. Contrariando a tendência de olhar para as guerras a partir do ponto de vista masculino, a autora parte de depoimentos de mulheres envolvidas no conflito, usando suas memórias como gatilho para o questionamento sobre a ideia preconcebida de que o homens seriam os “principais prejudicados” em um conflito bélico.

A ideia de que o trabalho com os têxteis pode ser capaz de conferir uma noção de normalidade, mencionada anteriormente, também é expressa na obra de Aleksievitch (2016):

Se tínhamos um minuto de descanso, bordávamos algo, um lenço. Nos davam tecido para servir de portianka⁵, mas nós criávamos cachecóis com eles, decorávamos com bordados. Queríamos fazer tarefas femininas. Sentíamos falta de coisas femininas, a situação toda era insuportável. A gente procurava qualquer pretexto para pegar a agulha e bordar algo, nem que fosse para passar um tempo em nossa forma natural. Claro, também ríamos e nos divertíamos, mas nada era como antes da guerra... Era um estado particular... (Aleksievitch, 2016, p. 139)

Se as mulheres desafiaram os estereótipos de gênero e se envolveram naquele que é considerado um dos meios mais masculinos de todos, muitos homens também encontraram modos de expressão em um meio frequentemente considerado feminino. No governo de Elizabeth I, na Inglaterra, por exemplo, havia um gosto por elementos decorativos bordados em trajes e outros objetos têxteis e, nesse período, surgiu a *Worshipful Company of Broderers*, uma associação exclusiva para homens que trabalhavam com bordado no governo elizabetano. Em diferentes situações, homens têm realizado bordados, nas esferas públicas ou privada. Há muitos relatos, por exemplo, de homens ligados às forças armadas que produziram bordados de maneira terapêutica após a guerra.

Bordado e terapia

A chamada arteterapia é a prática de se utilizar de alguma prática artística para o auxílio de tratamentos psicológicos, psiquiátricos, podendo tratar traumas ou eventos específicos. Além disso, a prática de arte pode ser uma maneira de lidar com ansiedade e questões do dia a dia, proporcionando um momento de tranquilidade e estímulo da criatividade. Diferentes modalidades artísticas podem ser consideradas arteterapia, desde o desenho e a escultura, até a costura e o bordado.

O efeito da arteterapia na recuperação de militares tem sido estudado por diferentes pesquisadores, principalmente porque há muitos exemplos conhecidos de veteranos de guerra que encontram na arte uma possibilidade de recuperação dos traumas. Howie (2017) irá apontar, principalmente, o impacto da Segunda Guerra Mundial no desenvolvimento da arteterapia junto aos militares:

⁵ Espécie de tecido que fazia as vezes de meia, usado pelos soldados soviéticos.

À medida que milhões de militares retornavam para casa, nossa revisão histórica confirma que a capacidade da arteterapia de abordar traumas e o contexto social em transformação em que emergiu conferiu-lhe acesso e significado especiais na sociedade pós-Segunda Guerra Mundial. Um programa de arte oferecido a militares após a Segunda Guerra Mundial foi realizado no Museu de Arte Moderna (MOMA) em Nova York e era chamado de Centro de Arte dos Veteranos de Guerra (Howie, 2017, p.8)

Alguns exemplos do uso do bordado como arteterapia se tornaram conhecidos no início do século XX, ainda na Primeira Guerra. Gil (2017) menciona, principalmente, dois casos no artigo “Bordado terapêutico: usos e trajes de cena inspirados”: Ernest Thesiger, soldado e artista britânico, criador da *Disabled Soldiers’ Embroidery Industry*, uma associação que ensinava técnicas de ponto cruz e bordado livre como forma de possibilitar uma fonte renda para soldados que retornaram da guerra, além de uma alternativa para a expressão artística; e Albert Biggs, soldado australiano que, ao retornar da guerra, aprendeu a bordar como parte de seu tratamento de recuperação do movimento das mãos, criando almofadas e toalhas de altar, também encontrando uma nova forma de manutenção de sua renda após o fim do conflito.

Ainda segundo Gil (2017):

O bordado era um bom passatempo para os soldados feridos, porque podia ser feito de maneira tranquila e lenta, tanto sozinhos em seus quartos quanto em grupo, nas salas comuns. Além disso, eles podiam realizar os trabalhos confortavelmente sentados, o que era mais indicado para sua recuperação. Produzir obras têxteis com tantos detalhes e precisão os ajudava a esquecer que tinham alguma deficiência ou sequela da guerra (Gil, 2017, p. 06)

Não são raros também os exemplos de artistas ligados à Marinha, por exemplo, que escolherem os têxteis como o meio de produção de suas obras. No Brasil, dois importantes nomes aparecem: Arthur Bispo do Rosário (1909 – 1989) e João Cândido (1880 - 1969).

Arthur Bispo do Rosário se tornou um artista muito popular desde o fim do século XX. Bispo teve uma passagem pela Marinha Brasileira no Rio de Janeiro, em que se alistou em 1926 como grumete, uma espécie de aprendiz de bordo, ou seja, alguém que atua como assistente nos navios com pequenos serviços. Ele foi desligado em 1933, por indisciplina e, em 1938, Bispo sofreu um delírio místico: ele saiu de sua casa na noite de 22 de dezembro, conduzido por um exército de anjos, e andou pelas ruas do Rio de Janeiro, passando por diversas igrejas, até se apresentar na igreja da Candelária, afirmando seu propósito divino. Esse episódio fez com que fosse diagnosticado como esquizofrênico-paranoico e internado na Colônia Juliano Moreira (RJ).

Durante o período em que esteve interno da Colônia, Bispo produziu uma série de obras de arte utilizando o bordado e o trabalho com os têxteis. Sobre a obra do artista, Hidalgo (2009) diz

De início, na falta de material, Bispo teria desfiado o próprio uniforme azul da Colônia para reaproveitar os fios em seus bordados. Desmanchou toda a veste, aproveitou linha a linha e deu início à teia que abrigaria os lotes de seu novo mundo. Ao desfazer o próprio uniforme, desconstruía um dos grandes símbolos do poder psiquiátrico e reutilizava a matéria-prima para construir seu universo paralelo, a sua utopia (Hidalgo, 2009, p. 21)

Algumas das obras mais importantes de Bispo do Rosário são as casacas militares bordadas por ele no período em que esteve interno. São três as obras desta natureza: Lutas (sem data), Semblantes (sem data) e Uniforme (sem data). A obra Semblantes está na Figura 01.

A grande maioria das obras de Bispo teve nome atribuído postumamente, por curadores e críticos, tendo em vista algum elemento que fosse chamativo na peça. A palavra “sembrantes” – uma maneira errônea de escrever a palavra “semblantes” – por exemplo, é recorrente nas mangas dos uniformes. Outros elementos são comuns a todas as obras desse segmento, como as faixas nas mangas e os detalhes na gola e na abertura da casaca, simulando os bordados de trajes militares de gala. Estes detalhes, muito comuns aos uniformes do início do século XX no Brasil, reforçam a ideia de que Bispo parte de uma memória de seu tempo na Marinha para a utilização de detalhes da construção dos trajes militares. Estes detalhes são representados por Bispo por estrelas e folhagens, bordadas em linha branca contra tecido azul. Além disso, na obra Semblantes (sem data), Bispo repete a prática de outras obras de elencar uma série de nomes. Acredita-se que as escritas na casaca representam nomes de companheiros de trabalho nos tempos da Marinha.

FIGURA 01 – OBRA “SEMBLANTES” (SEM DATA), DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO.



FONTE: Hardecor. Disponível em: <https://hardecor.com.br/arthur-bispo-do-rosario/>. Acesso em 29 abr. 2025.

João Cândido foi o líder da Revolta da Chibata em 1910, quinze anos antes da entrada de Bispo para a vida militar. A Revolta da Chibata foi um movimento de protesto ao tratamento recebido pelos marinheiros na época, uma insurreição contra as condições de trabalho degradantes às quais os marinheiros brasileiros eram submetidos. Ainda que as reivindicações do fim do castigo do chicote tenham sido aceitas, João Cândido foi preso junto com outros companheiros. Eles foram levados para a Ilha das Cobras, um espaço temporário, antes de serem transferidos para o cárcere definitivo.

No Natal de 1910, um evento traumático levou João Cândido ao trabalho com os bordados. Presos nas celas solitárias da ilha, os prisioneiros foram abandonados em locais que tinham sido lavados com água e cal. A combinação do calor do final do ano com o pouco espaço para respirar fez com que os presos fossem intoxicados. O comandante responsável havia saído da ilha para as festas e levou a chave da cela consigo. Os presos sufocaram por efeito dos produtos e, quando a cela foi aberta pela manhã, apenas João Cândido e mais um preso estavam vivos. A experiência de passar a noite em meio a pessoas morrendo pode ter sido o que motivou o início de seu trabalho com o bordado. “Devem ter servido como uma espécie de autoterapia instintiva para fugir dos fantasmas que o perseguiram”. (Carvalho, 1998, p. 22). A obra “Adeus do Marujo” (1910), por exemplo, foi realizada em uma toalha de rosto – possivelmente o único material disponível na prisão – e linhas pretas e vermelhas.

A 34ª Bienal de Arte de São Paulo, em 2021, exibiu os dois bordados que conhecemos de João Cândido: Amor e Adeus do Marujo, ambos de 2010. No site da exposição⁶, há a seguinte descrição sobre a obra de João Cândido:

O lirismo das composições contrasta com a imagem projetada sobre esse homem, filho de escravizados e herói revolucionário. Na solidão da masmorra, assombrado pela morte de seus colegas e traído pelo seu governo, Cândido se revela um homem mais complexo do que as narrativas sobre a sua biografia sugerem. Apesar de serem vistos como uma espécie de nota de rodapé da história, esses bordados possuem valor inestimável, **por condensarem a necessidade e a possibilidade da expressão de nossas verdades e desejos mesmo em momentos em que parece não haver saída**. Atestam, para além de qualquer dúvida, que cantar no escuro é possível e, talvez, a mais corajosa demonstração de força. Atestam, isto é, a convicção de que **enquanto houver vida existirá luta e poesia, pois ambas, juntas, são partes inalienáveis da existência** (Site 34ª Bienal de Arte, 2021, grifo nosso)

Carvalho (1998), ao estudar a vida de João Cândido, aponta uma possibilidade aproximação entre o tecer e os trabalhadores da Marinha:

João Cândido convivera com a velha Marinha a vela, fora excelente gajeiro, isto é, encarregado de mastro, um mestre da marinharia. Boa parte do trabalho do gajeiro tinha a ver com a complicada cordoalha que sustentava e movimentava as velas. Saber lidar com todas as cordas e cabos, manipulá-los, trançá-los, dar nós

6 Disponível em: <http://34.bienal.org.br/enunciados/9058>. Acesso em 30 abr. 2025.

de todos os tipos, João Cândido sem dúvida fazia tudo isso muito bem. Daí a bordar era apenas um passo. A busca de passatempo para as longas horas de inatividade, sobretudo nos momentos de calma, teria sido o incentivo adicional para o desenvolvimento do hobby (Carvalho, 1998, p. 23)

Para além da própria especificidade da Marinha, com o uso das cordas e cabos, não se pode excluir dessa equação o fato de que este é um trabalho que deixa os homens isolados. São, frequentemente, meses embarcados, muitas vezes distantes de quaisquer possíveis comodidades. Não se pode esperar retornar à terra firme para se realizar trabalhos cotidianos, como passar e dobrar roupas, costurar remendos ou pregar botões. Isso sugere que esses homens devem precisar aprender a realizar as ditas “tarefas domésticas”, frequentemente relegadas às mulheres até hoje, numa realidade de jornada dupla que coloca mulheres como as responsáveis pelo cuidado doméstico, mesmo quando executam trabalhos fora de casa também.

Há, no entanto, outro ponto que aproxima ambos: nenhum dos dois homens, até onde sabemos, estavam produzindo obras de arte têxtil com o objetivo de serem expostas em museus ou galerias. O bordado era uma maneira de dar vazão a aqueles sentimentos, muito mais do que uma criação com pretensões de fruição estética. Mas será que isso importa? Uma obra não ter sido pensada exatamente para estar exposta em um museu ou planejada como uma “expressão terapêutica” ao invés de uma “obra de arte” muda algo em seu valor artístico ou estético? Essas definições fechadas e anteriormente tão valorizadas entre o que é arte e o que é artesanato ainda fazem sentido?

Se tivéssemos que traçar, de maneira panorâmica, a presença dos têxteis na arte ocidental ao longo do tempo, veríamos essa relação acontecendo de muitas maneiras. O bordado entrou frequentemente na categoria daquelas chamadas como “artes aplicadas”, um termo que define expressões artísticas “utilitárias”. Para além da ideia de “arte pela arte” ou de uma produção artística que tenha como único objetivo a fruição estética, as artes aplicadas estão presentes nos objetos domésticos, nos adereços e em conjunção com o design e o artesanato. Não é de se surpreender que as artes aplicadas, portanto, tenham sido frequentemente consideradas como inferiores em relação às artes plásticas.

A hierarquização entre arte e artesanato pode ter muitas explicações e tentar encontrar uma razão única para tal seria uma tarefa fadada ao fracasso ou à generalização. Alguns aspectos, no entanto, podem ser considerados; dentre eles, evidentemente, a questão de gênero. Se o artesanato têxtil, por exemplo, foi muito ligado às mulheres ao longo do tempo, e as artes plásticas foram povoadas majoritariamente por homens, pelo menos até o início do século XX, então aquilo que pertencia ao feminino era evidentemente colocado numa posição mais baixa. Essa não é, porém, a única razão. O próprio estatuto da arte como algo elevado, feito por artistas com pretensões nobres e mensagens complexas, trazendo em si uma ideia de “aura”, também colaborou para essa dicotomia – não por acaso, há uma divisão secular entre a profissão do artesão e do artista. Além disso, a ideia de que a arte não tem uma função prática específica além da fruição estética, diferente do artesanato, que é utilizado no objetos do cotidiano, também ajudou a impor essa diferenciação. Gipson (2022) irá apontar que

Sim, eu disse artesanato. Este é outro termo sobrecarregado, que é usado, por vezes, para distinguir têxteis e cerâmicas das “belas” ou “altas” artes. A ideia por trás dessa distinção é que, uma vez que essas técnicas podem ser usadas para produzir objetos funcionais, elas não podem ser vistas de modo puramente estético. Além disso, técnicas como quilting ou costura têm sido tradicionalmente categorizadas como interesses domésticos femininos, elas não foram sempre levadas a sério no dominado por homens mundo da arte. Essas atitudes significaram que as artistas modernas e contemporâneas que têm trabalhado com essas técnicas tiveram que perseverar e superar as percepções de seu campo (Gipson, 2022, p. 06, tradução nossa)

E muitas pessoas perseveraram ao longo do tempo. Há múltiplos exemplos ao longo dos séculos XX e XXI de artistas que tomaram os têxteis como seu principal suporte, escapando das definições fechadas acerca de quais técnicas podem ou não ser consideradas artes. A Escola da Bauhaus, por exemplo, surge em 1919 da fusão da Escola de Artes e Ofícios e a Academia de Belas Artes e, em seu manifesto de fundação, diz que “Não existe nenhuma diferença essencial entre o artista e o artesão”⁷. Na escola, o departamento de tecelagem era uma passagem inicial para a maioria das artistas que queriam estudar na escola – questão que levantou, inclusive, muitos debates de gênero, sobre a segregação das mulheres neste departamento. Artistas de outros movimentos de vanguarda, como a dadaísta Hannah Höch (1889 – 1978) ou a artista moderna Sonia Delaunay (1885 – 1979), também foram fundamentais para a consolidação da arte têxtil na Europa no início do século XX.

Na arte contemporânea, o bordado deixou de estar presente apenas em Museus de Artes Aplicadas para estar em demais museus e galerias. Ao apontar tendências da arte contemporânea, Albuquerque (2025) escreveu que

Ao costurar memórias coletivas e experiências pessoais, a arte têxtil desfaz fronteiras entre o erudito e o naif, desafiando compreensões coloniais sobre a produção de grupos étnicos e de artistas autodidatas. Por outro lado, incita um debate sobre distinções de gênero que, ao longo da história, mantiveram práticas vistas como femininas à margem (Albuquerque, 2025)

Aqui nos interessa fazer um recorte específico: a arte têxtil que fala sobre guerra. Se os limites entre arte e artesanato se tornaram menos sólidos, mudando a maneira como a técnica do bordado era vista, o tema da guerra na arte é tão antigo quando as primeiras expressões artísticas de que temos notícia.

Arte têxtil e trajes de guerra no museu

“Por que homens que vestem uniformes militares projetam uma imagem de tamanha coragem?”

⁷ O manifesto traduzido da Bauhaus pode ser lido em: <https://www.goethe.de/prj/hum/pt/dos/bau/21394277.html>. Acesso em 04 ago. 2025.

Esta era a pergunta presente na explicação de uma das obras da exposição ‘Kumihimo – A arte do trançado japonês com seda, por Domyo’, na Japan House – São Paulo, entre 24 de maio e 07 de junho de 2022. A obra em questão era “Exemplo de túnica desmontada de médico militar” (2021), feita pelo estilista Akira Hasegawa. A obra apresentava uma casaca do século XIX desconstruída de sua costura. O estilista separa todos os elementos da modelagem em suas partes internas e externas, além dos detalhes e aviamentos, e expõe um ao lado do outro, deixando evidentes todos os elementos que fizeram com que aquela peça de roupa pudesse ser construída.

Hasegawa se define⁸ como um “estilista de peças únicas”. Seu objetivo é, a partir da descoberta das estruturas e partes internas dos trajes, compreender o porquê de certas peças serem tão belas e, em última instância, confortáveis, noção fundamental para suas obras. Ele trabalha com peças antigas, desconstruindo-as para investigar quais segredos se encontram em suas feitura, para, posteriormente, construir suas próprias versões desses trajes, com essas estruturas internas em destaque. Sua pesquisa se foca principalmente em trajes históricos ocidentais, mas, para a exposição em questão, o estilista realizou obras misturando trajes ocidentais com técnicas tradicionais têxteis japonesas, como o Kumihimo⁹ e o bordado Sashiko.

A obra descrita anteriormente era acompanhada de uma recriação contemporânea realizada por Hasegawa. Feita de linho vintage branco, usado na França há mais de 100 anos, a obra Túnica de médico militar (Figura 02) recria a túnica francesa exposta. O processo de feitura envolveu a construção de peças a partir da modelagem original, mas com acabamentos diferentes. A peça original foi usada por volta de 1890 e continha uma construção que favorecia a solidez da silhueta. A construção ao redor do tórax, feita de fibra de cânhamo com pespontos e uma camada de algodão grossa, que servia para amortecimento e proteção do corpo daquele que a usava, gerava uma aparência chamativa e volumosa.

Ainda que o trançado do Kumihimo, foco da exposição, chame a atenção – principalmente pelo detalhe delicado de utilizar o tom de violeta, fazendo referência ao roxo utilizado no traje original – parece estar no Sashiko um detalhe fundamental. Assim como o tecido pespontado do traje original servia como reforço da região do tórax, no traje criado por Hasegawa, há um reforço da região a partir dessa técnica, que pode ser definida como uma costura de reforço decorativa ou, ainda, como um bordado com função estrutural. Essa técnica surge no Japão tradicionalmente para ajudar a reforçar regiões do traje que tenham porventura se desgastado. Ainda que possa ser usada apenas para fim decorativo, seu objetivo principal é o de fortalecer o tecido.

O bordado que serve como proteção física já seria, por si só, uma questão interessante a se pensar. Mas adicionado a um traje militar – ainda que de um médico que não necessariamente se encontra na linha de frente – ganha novas camadas, principalmente pensando na funcionalidade desses trajes. Se a indumentária militar deve proteger aquele que a usa, evitando que ele pereça na batalha, então os tecidos podem ser responsáveis

⁸ Disponível em: <https://youtu.be/w1r3TJMD4sg?si=eWrjS1WZXJs4i2nS>. Acesso em 28 abr. 2025.

⁹ Técnica de trançado em cordões, tradicional do Japão.

por salvar vidas. Tornar um traje resistente é também uma maneira de garantir sua permanência no mundo, fazendo com que essas peças possam, assim como os trajes usados de inspiração criativa para Hasegawa, seguir existindo mesmo anos depois do fim do conflito em que foram usadas.

FIGURA 02 – TÚNICA DE MÉDICO MILITAR, AKIRA HASEGAWA, JAPAN HOUSE, 2021



FONTE: Foto da autora.

O bordado nos trajes militares pode aparecer com diferentes funções, mas pode-se pensar principalmente em duas: como elemento decorativo e como elemento de identificação. No Brasil, são considerados trajes militares aqueles usados pelos membros do exército,

da aeronáutica e da marinha, além da força espacial. Independentemente da situação, os trajes militares são sempre codificados. Os esquemas de cores e elementos colocados no traje têm significados próprios, denotando procedência e patente, por exemplo. Principalmente os trajes militares de gala são bastante decorados com bordados e aplicações.

As exposições e museus de indumentária frequentemente expõe trajes militares em suas coleções. Há, evidentemente, uma dificuldade: a durabilidade dessas peças. Se os trajes são usados em campo de batalha, o desafio se torna ainda maior, pois elas podem ter passado por diferentes eventos que comprometem sua integridade. Tecidos, por mais bem-construídos que sejam, são frágeis diante de armamentos e bombas. Condições adversas deterioram os trajes, fazendo com que muitas vezes sobrem deles mais fragmentos do que peças inteiras.

Isso não quer dizer, claro, que esses trajes não tragam mensagens importantes. As roupas, diz Stallybrass (2016), “têm uma vida própria: elas são presenças materiais e, ao mesmo tempo, servem de código para outras presenças materiais e imateriais” (Stallybrass, 2016, p. 32). Ver trajes em um museu não é apenas ver uma peça de roupa. Toda roupa é uma presença. Ela evoca aqueles que não estão mais ali e traz consigo tudo o que essa pessoa foi ou é. Stallybrass (2016) aponta, também que “embora elas tenham uma história, elas resistem à história de nossos corpos” (Stallybrass, 2016, p. 14 e 15).

Se esse é um traço comum à indumentária, já que muitas vezes vemos nos museus trajes de pessoas que já se foram há muito tempo, os trajes de guerra parecem trazer ainda mais notadamente consigo não apenas a vida do seu antigo dono, como também a morte de maneira mais explícita. Isso se dá porque muitas vezes esses trajes apresentam marcas, como rasgos ou tiros, que nos indicam qual teria sido a causa da morte do seu usuário.

A obra *Kill for peace* (2016), da artista lituana Severija Inčirauskaitė-Kriaunevičienė, utilizou capacetes de forças armadas de diferentes países como base para um trabalho de arte têxtil. A artista utilizou a superfície de metal para bordar rosas, violetas e até mesmo espinhos em suas superfícies. Alguns dos capacetes apresentavam marcas de tiro, em torno das quais a artista borda folhagens.

A metáfora das flores como um símbolo de paz e esperança é bastante explorada nas artes. Seja a flor que nasce no asfalto, de Carlos Drummond de Andrade, em “A Flor e a Náusea”, seja o protesto pacífico repetido em diferentes locais do mundo, de colocar flores no cano de armas, as flores são um símbolo de resistência não-violenta.

Um dado curioso sobre essa obra é que ela foi feita justamente criando furos sobre a superfície metálica. Assim como os furos feitos pelas balas nos capacetes da guerra, para que se pudesse realizar o bordado foi preciso que se realizassem, com o auxílio de uma furadeira, os buracos por onde a linha iria passar. Os furos pequenos, colocados simetricamente um ao lado do outro, têm por objetivo simular o étamine, tecido de trama aberta sobre o qual se realiza o ponto cruz – técnica utilizada para a construção das flores nos capacetes.

FIGURA 03 – UM DOS CAPACETES DA INSTALAÇÃO KILL FOR PEACE (2016), DE SEVERIJA INČIRAUŠKAITĖ-KRIAUNEVIČIENĖ



FONTE: Artfacts. Disponível em: <https://artfacts.net/artwork/installation-kill-for-peace/42704>. Acesso em 30 abr. 2025.

Diferente do bordado livre e da tapeçaria, que foram muito ressignificados como técnicas para a produção de obras artísticas, o ponto cruz parece ter se mantido majoritariamente na realização do artesanato mais cotidiano. É uma das principais técnicas para a feitura do artesanato têxtil, como panos de prato e toalhas de mesa. Além disso, adquiriu um aspecto kitsch com o passar do tempo. O gênero das revistas de artesanato com gráficos de ponto cruz foi muito popular, trazendo diferentes aplicações das obras bordadas. É justamente dessas revistas que Severija parte para criar as flores bordadas nos capacetes. A inspiração vintage para os designs das flores não deixa de dialogar com a própria antiguidade dos capacetes utilizados na instalação, talvez denotando de maneira indireta a permanência das guerras – bem como a das técnicas têxteis artesanais.

Utilizar-se de peças de roupa ou adereços para a criação de obras de arte é um procedimento que faz parte de um gênero artístico conhecido como arte vestível ou *wearable art*. Algumas características tendem a definir esse gênero de arte: são peças feitas à mão, produzidas para exposição ou para uso em obras de performance, feitas a partir de materiais exclusivamente têxteis ou não. Ainda que desde o início do século XX já tenha aparecido em alguns contextos, principalmente herdando o conceito de “arte no cotidiano” que os movimentos de artes e ofícios traziam, é no século XXI que o movimento se torna ainda mais profícuo, principalmente com possibilidades de criação com novas tecnologias eletrônicas.

O uso das fibras e de técnicas de artesanato têxtil têm sido muito populares na criação de arte vestível. A arte têxtil, presente ao longo da história da arte em diferentes maneiras e com múltiplas funções, ganha mais camadas com esse movimento, frequentemente aliado ao ativismo na artesanaria, definido pelo termo em inglês *craftivism*: um movimento que se voltou para as artes domésticas artesanais para produzir denúncias ao capitalismo, consumismo, explorações de gênero e outros temas contemporâneos relevantes, como a guerra. As denúncias do uso excessivo de armas, dos efeitos danosos dos conflitos e da violência desenfreada se beneficiam da arte têxtil principalmente pelas possibilidades de criação em contextos variados. Criar, por exemplo, durante um conflito bélico envolve uma dificuldade

grande de acesso a materiais. A matéria-prima para o bordado é facilmente encontrada e trabalhada mesmo em condições adversas. Além disso, essas técnicas muitas vezes remetem a tradições locais e funcionam como uma própria forma de valorização de identidade e ancestralidade quando tudo isso se vê ameaçado num conflito.

Um outro exemplo de artista que produz obras de arte vestível, usando bordado e artesanato têxtil para a denúncia da barbárie da guerra é Paddy Hartley¹⁰. Paddy é um artista britânico que traz a memória e os conflitos bélicos como tema central de sua pesquisa, fazendo uso de técnicas de assemblagem e bordado para construir peças que falem sobre os impactos da guerra nas vidas das pessoas.

Chama a atenção particularmente uma série de obras de arte vestível intituladas com nomes de soldados que tiveram que passar por modificações corporais como consequência de seu envolvimento em batalhas. Nessas obras, além de se utilizar do uniforme que faça referência ao posto ocupado pelo indivíduo, ele também remete a seu trabalho pré-guerra e aos procedimentos enfrentados por esse homem para sua recuperação pós-guerra. Assim, através de signos visuais, o artista conta a história de personagens que não conhecemos nominalmente.

A obra “William Spreckley” (Figura 04), de 2007, por exemplo, conta a história de um jovem, filho de uma família de pessoas que trabalhavam com a criação de rendas artesanais. Ele próprio tinha estudado o ofício na Alemanha, mas, com a eclosão da Primeira Guerra, ele retornou a Inglaterra para servir nas forças armadas. No uniforme reproduzido por Paddy como base para a construção da obra, há a narrativa da história de vida de Spreckley escrita. O relato aponta que durante uma batalha, ele foi atingido por uma granada que fez com que ele perdesse o nariz. Ele foi internado numa unidade de cirurgia plástica e passou por um processo de reconstrução nasal que foi muito bem-sucedido.

FIGURA 04 - WILLIAM SPRECKLEY (2007), PADDY HARTLEY.



FONTE: Site Paddy Hartley. Disponível em: <http://paddyhartley.com/spreckley/>. Acesso em 30 abr. 2025.

¹⁰ As informações referentes à sua biografia se encontram no seu site: <http://paddyhartley.com/paddy>. Acesso em 30 abr. 2025.

O traje é construído com detalhes que remetem a essa história. Há fotos da família de Spreckley, emolduradas por rendas antigas, fazendo uma referência à ocupação do militar no período anterior à guerra. Há também imagens das etapas do tratamento da reconstrução do seu nariz, bem como o desenho do planejamento da cirurgia. Além disso, há bordados detalhando a cartilagem do nariz a ser reconstruída e do mapa do Reino Unido.

Um dos grandes méritos dessa obra é de transformar os números altos de mortos e feridos das guerras em indivíduos com nomes e histórias conhecidas. É muito fácil perdermos a noção de que cada pessoa envolvida no conflito tem uma bagagem de vivências, amigos, familiares e eventos junto a si. Falamos em centenas, milhares, pois é muitas vezes impossível dar conta da individualidade das histórias. Esse resgate da memória provocado pelo artista é um modo de fazer justiça a tantas pessoas que se lançaram a serviços que nem sempre recebem o reconhecimento daqueles que os enviaram para a frente de batalha. Não é raro ouvirmos discursos sobre como veteranos de guerra são abandonados após o retorno para seus países – os mesmos que muitas vezes obrigaram essas pessoas a assumirem risco de vida. Pessoas que voltam com traumas de viver a barbárie de perto e que precisam encontrar maneiras de voltar a viver após essa experiência.

Considerações finais

Em seu poema em prosa, “a cartilha da cura”, Ana Cristina César diz que “As mulheres e as crianças são as primeiras que desistem de afundar navios.”. Fazendo referência à frase comum em momentos de emergência ou resgate – “mulheres e crianças primeiro” -, o que a poeta indica aqui é que mulheres não precisam ser salvas, pois elas próprias são os agentes. Se há uma ideia preconcebida de que homens deveriam resgatar mulheres, Ana Cristina diz que mulheres são aquelas que tentam impedir as desgraças de acontecerem.

É uma ilusão acreditar que as guerras seriam um espaço exclusivamente masculino. E isso não ocorre apenas porque há mulheres que vão para o campo de batalha, mas porque, mesmo na espera, as mulheres também atuam para combater os conflitos. Os movimentos de resistência que contavam com a participação das mulheres, como a resistência à ditadura chilena ou à ocupação da União Soviética no Afeganistão, são apenas alguns exemplos de como mulheres agiram no sentido de fazer aquilo que estava em seu poder para combater os desmandos e injustiças.

Do mesmo modo, é também ilusório acreditar que a arte têxtil seja um espaço unicamente feminino. Se a generificação do trabalho ocorreu inicialmente por questões práticas da organização social, não há nada que justifique que mulheres teriam mais ou menos aptidão para determinadas atividades. A construção social sobre essas habilidades acabou afastando os homens das artes têxteis em alguns momentos da história, mas, na arte contemporânea, isso ganhou novos contornos. Homens e mulheres atuam no campo das artes têxteis, trabalhando a técnica do bordado de modo a passar suas mensagens.

Havia uma infinidade de obras de arte e artistas que poderiam ser mencionados neste artigo. A escolha aqui se deu principalmente para tentar exemplificar, ainda que de maneira panorâmica, as múltiplas possibilidades de cruzamentos entre o bordado e o tema da guerra. Há três grandes grupos representados aqui: obras retratando o tema da guerra, obras usadas como armas de resistência em momentos de conflito e obras que foram produzidas como forma de terapia para traumas após guerras.

Unir os dois temas – bordado e guerra – a partir da perspectiva de gênero é uma maneira de questionar estereótipos sociais, mas também de compreender que algumas experiências são universais. Em uma sociedade que parece não se esforçar para evitar que conflitos ocorram, é fundamental compreender que não existe uma definição específica de quem é ou não atingido; a quem pertence ou não a guerra, a arte, a memória; ou de quem pode fazer uso da técnica que julgar mais apropriada para contar sua própria história e passar sua mensagem.

O livro *“Tatreez & Tea: Embroidery and Storytelling in the Palestinian Diaspora”* (2016), de Wafa Ghnaim, fala sobre como o bordado foi uma maneira de manutenção da identidade palestina em contextos de guerra e perseguição cultural. A obra se inicia com um poema chamado “Women of the world” (trad.: Mulheres do mundo) que diz: *“Women love peace to raise their children in, / So, why don’t you make peace your number one goal?”* (trad.: Mulheres amam a paz para criar seus filhos / Então, porque vocês não fazem da paz seu objetivo número um?). Talvez essa seja, afinal, a principal pergunta que deveríamos nos fazer. Esteja ela bordada em nossos tecidos ou ecoando em nossas vozes.

Bibliografia

ALBUQUERQUE, Lucas. **Tendências**: seis caminhos da arte contemporânea. SP-Arte. 20 mar. 2025. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/tendencias-seis-caminhos-da-arte-contemporanea>. Acesso em 04 ago. 2025.

ALEKSIÉVITCH, S. **A guerra não tem rosto de mulher**. Tradução de Cecília Rosas. 1aed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BARBER, Elizabeth Wayland. **Women’s work**: the first 20,000 years: women, cloth, and society in early times. Nova Iorque: W. W. NORTON & COMPANY, 1994

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BRYAN-WILSON, Julia. **Fray**: art and textile politics. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.

CALVINO, Italo. As odisseias na Odisseia. In: **Por que ler os clássicos**. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARVALHO, José Murilo de. **Pontos e Bordados**: escritos de história e política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CHALLONER, Jack. **1001 invenções que mudaram o mundo**. Rio de Janeiro: Sextante, 2014.

DE LAURENTIS, Teresa. A tecnologia do gênero. In.: BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. **Tendências e Impasses** – O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GHNAIM, Wafa. **Tatreez & Tea**: Embroidery and Storytelling in the Palestinian Diaspora. Nova Iorque: Wafa Ghnaim. Edição do Kindle, 2016.

GIL, Maria Celina. **Bordado terapêutico**: usos e trajes de cena inspirados. Anais do 13º Colóquio de Moda. Outubro, 2017. UNESP, Bauru, São Paulo, 2017.

GIPSON, Ferren. **Women's work** – From feminine arts to feminist art. Londres: The Quarto Group, 2022.

HARDY, Ellen e JIMÉNEZ, Ana Luisa. **Masculinidad y Género**. Rev Cubana Salud Pública v.27 n.2 Ciudad de La Habana jul.-dic. 2001. Disponível em: <http://ref.scielo.org/sh2pns>. Acesso em 04 ago. 2025.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário**: o senhor do labirinto. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012. Ebook.

HOWIE, Paula. **Art Therapy with Military Populations - History, Innovation, and Applications**. Nova York: Routhladge, 2017.

MARANHÃO, Tiago Fernandes. Pela defesa da Pátria: masculinidade e militarismo no Brasil (1889 - 1939). **Revista Língua-lugar**, n.06, dezembro 2023. p.92 – 111. Disponível em: <https://oap.unige.ch/journals/lingua-lugar/article/view/1485/1403>. Acesso em 27 abr. 2025.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupa, memória, dor. 5a edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

“Esbravejação”: cartografia de um “vestível em fluxo” em suas movências vitais

“Esbravejação”: cartography of a wearable in flow in its vital movements

Carolina de Paula Diniz¹

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-7425-7245>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v18i45.1885>

[resumo] No presente texto, apresento o processo de criação da obra de dança “Esbravejação”, uma dança que acontece no encontro entre um corpo e um “vestível em fluxo”, composto por uma estrutura de cabeças plásticas. Considerando o processo, enquanto processualidade, a metodologia adotada é a da cartografia que, diferentemente do mapa, é um desenho dinâmico que vai acontecendo ao longo do caminhar, do pesquisar, em que interessam os movimentos, os fluxos, as mu.danças, os encontros e as desestabilizações, que produzem a obra em sua vitalidade. Nesta caminhada, alguns autores são convidados a compor essa trama, tais como: Ingold e a proposta de trazer as coisas de volta à vida, compreendendo o fluxo vital a partir da relação entre materiais e forças e não entre matérias e formas. Suely Rolnik que trata do corpo vibrátil, entendido como o exercício intensivo do sensível, dentre outros. Como cartógrafa.dançante, é por meio das pistas apresentadas nesta cartografia que retomo a proposta dos “vestíveis em fluxo” para refletir acerca das possíveis movências criativas, curativas e, também, artístico.pedagógicas, possibilitadas por essa prática na formação de artistas das artes ao vivo, assim como os futuros figurinistas no contexto contemporâneo das artes. Interessa, no texto, atualizar a prática “vestíveis em fluxo”, como uma das estratégias provocadoras de movências criativas e curativas, capazes de abrir os corpos para uma experiência porosa, dialógica e não hierárquica que se deixa co.mover pelas coisas do mundo em seus emaranhamentos vitais.

[palavras-chave] **Esbravejação. Vestíveis em fluxo. Movências criativas e curativas. Processos artístico.pedagógicos.**

¹ Doutorado. CECULT/UFRB. carolinadiniz@ufrb.edu.br. <http://lattes.cnpq.br/9345971111604506>.

[abstract] In this text, I present the creative process of the dance piece *Esbravejação*, a dance that occurs in the meeting between a body and a flexible wearable, composed of a structure of plastic heads. Considering the process as processuality, the methodology adopted is that of cartography, which, unlike a map, is a dynamic drawing that unfolds along the walk, the research, in which movements, flows, changes, encounters, and destabilizations that produce the work in its vitality are of interest. In this walk, some authors are invited to contribute to this fabric, such as: Ingold and the proposal to bring things back to life, understanding vital flow through the relationship between materials and forces rather than between matters and forms. Suely Rolnik, who addresses the vibrational body, understood as the intensive exercise of the sensitive, among others. As a dancing cartographer, it is through the clues presented in this cartography that I revisit the proposal of flowable wearables to reflect on the possible creative, healing, and also artistic-pedagogical movements enabled by this practice in the training of live arts artists, as well as future costume designers in the contemporary context of the arts. The text aims to update the practice of flowable wearables as one of the provocative strategies for creative and healing movements, capable of opening bodies to a porous, dialogical, and non-hierarchical experience, allowing them to be moved by the things of the world in their vital entanglements.

[keywords] **Esbravejação. Wearables in flow. Creative and healing movements. Artistic and pedagogical processes.**

Recebido em: 08-05-2025.

Aprovado em: 22-08-2025.

Esbravejação em sua processualidade

Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio
(Deleuze; Guattari, 1995, p. 37).

O que move essa escrita são os fluxos, linhas que compõem uma dança que se fez dançando. Em “*Esbravejação*”, experimentam-se movências possíveis, descobertas a cada encontro entre um corpo e um “*vestível em fluxo*”², composto por, aproximadamente, cem

² Conceito desenvolvido em minha dissertação de mestrado (2012) e em artigos científicos publicados ao longo dos anos. Voltarei a ele na parte 2 do presente texto.

cabeças de bonecas plásticas, brancas e pretas, interligadas por fios de malha vermelha. Neste caminho, interessa pontuar as movências criativas e curativas mobilizadas, bem como, a potência artístico-pedagógica da proposta. Mapear o que foi sendo seguido ao longo das experimentações, as conexões e os sentidos tramados no processo de elaboração da obra. O processo aqui, entendido como processualidade, nos coloca “no coração da cartografia” (Barros;Kastrup, 2020, p. 58) que, diferentemente de um mapa que representa um todo de modo estático, é um desenho que, de modo dinâmico, vai acontecendo ao mesmo tempo em que mundos se desmancham, enquanto outros se formam, mundos criados para “expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos” (Rolnik, 2016, p. 23).

Em “Mil Platôs”, Deleuze e Guattari partem da ideia de rizoma, um tipo de estrutura vegetal, para pensar um movimento que existe no mundo. A grama, a toca das formigas e os neurônios movimentam-se rizomaticamente. Para os autores interessa, sobretudo, pensar o inconsciente a partir desse movimento, tendo a cartografia como uma das formas de acompanhar esse tipo de crescimento. No texto, os autores enumeram “certas características aproximativas do rizoma” (Deleuze;Guattari, 1995, p. 15) e, dentre elas, apontam o princípio de cartografia e de decalcomania. Nele, afirmam que um rizoma “não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 21). O mapa, diferentemente do decalque, vai se fazendo no aqui e agora, em uma “experimentação ancorada no real” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 21).

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza. [...] Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como meditação. [...] Um mapa é uma questão de performance, enquanto o recalque remete sempre a uma presumida “competência” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 22).

Nesse sentido, o princípio da cartografia diz respeito, dentre outras coisas, com a aposta de que algo acontece no encontro, ou seja, com a cartografia exclui-se qualquer à priori, qualquer plano transcendental. A cartografia como movimento da imanência, abertura para o contato com a surpresa, o acaso, o encontro, um certo desarme. É estar aberto aos pequenos desvios que se dão no presente. Uma postura cartográfica é, também, uma postura de vulnerabilidade para o acontecimento. É preciso estar desarmado para que algo aconteça. Aqui reside a diferença entre decalque e cartografia. Decalque como mapa que se fixou e pode ser repetido tal e qual. E cartografia é um gesto: o de cartografar, acompanhar um processo em produção, acompanhar sua processualidade.

Este texto é tramado tendo a cartografia como método de pesquisa, levando em conta que ela “só pode ser pensada como método se entendermos método como aquilo que nos faz compreender a nossa potência de conhecer” (Lieberman; Lima, 2015, p. 183). A cartografia, pensada enquanto um método, reverte o sentido tradicional de metodologia, entendida como um caminho em que as regras estão definidas previamente.

Daí o sentido tradicional de metodologia que está impresso na própria etimologia da palavra: *metá-hódos*. Com essa direção, a pesquisa é definida como um caminho (*hódos*) predeterminado pelas metas dadas de partida. Por sua vez, a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o *metá-hódos* em *hódos-metá*. Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. Com isso não se abre mão do rigor, mas esse é ressignificado. O rigor do caminho, sua precisão, está mais próximo dos movimentos da vida [...] (Passos; Kastrup; Escóssia, 2020, p.10,11).

Nesse exercício de fricção entre arte e vida, irrompem-se movências de um diálogo entre um corpo e uma *coisa*³. Movo-me, então, nesse caminho, em sua processualidade, pontuando as pistas descobertas e que atualizam a pesquisa e a prática com os “vestíveis em fluxo”. Importante pontuar que o texto também é composto por imagens que intencionam capturar a dinâmica das forças que metamorfoseiam as formas. No fluxo entre um fazer e um desfazer que não se estabiliza, e que evidencia um corpo no encontro com outro corpo que, de modo desierarquizado, produzem-se mutuamente em troca constante. Um outro ponto importante a ser ressaltado é que venho insistindo, desde a escrita da tese, em inserir pontos, seja no meio de uma palavra, como no caso de *mu.dança*, *co.movido* ou *in.vestida*, ou mesmo, entre duas palavras como em *copo.cabeça*. Essa escolha é movida pelo desejo de produzir uma escrita acadêmica.poética e reconheço nessa liberdade poética, presente em outros textos contemporâneos, de outros autores, acadêmicos ou não, uma necessidade de inventar, evidenciar e abrir as palavras a outras afecções, “repousá-las em outros horizontes”⁴. Uma estratégia inventiva para descobrir e aguçar outras possibilidades de sentidos, abrindo-se “às dobraduras e aos desdobramentos das palavras” (Fabião, 2010, p. 324). Também, como no caso de *corpo.cabeça*, evidenciar que entre uma e outra há um entre que é campo de relação, indeterminado e sempre em transição.

Farejando as pistas

“[...] é preciso encarar as coisas ‘como uma presença e um reservatório de transformação’” (Louppe, 2012, p. 306).

Em 2016, residia no centro da cidade de Salvador, região comercial onde lojas de tecido e artesanato estão concentradas. Frequentemente, no processo de compra de algum material para alguma produção ou fazendo o percurso de casa para o trabalho, passava em frente aos armazinhos que vendem variados produtos para artesanato em geral. Em suas fachadas, o que sempre me chamou a atenção foram as cabeças plásticas, de variados tamanhos, organizadas em grandes cestos de vime. Um material comumente utilizado para a confecção de bonecas de pano. A imagem de um cesto de cabeças era, para mim, ao mesmo tempo, estranha e instigante.

³ A ideia de *coisa* será tratada na parte 3 do presente texto.

⁴ Comentário feito por minha orientadora Gilsamara Moura, em um dos nossos encontros de orientação.

Para Rolnik (2016), o cartógrafo é aquele que está sempre em busca de elementos/alimentos para compor suas cartografias. O critério de suas escolhas é “descobrir que matérias de expressão, [...], favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender” (Rolnik, 2016, p. 65). E esse entender não tenha nada a ver com explicar ou revelar algo, pois o que o cartógrafo deseja “é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem” (Rolnik, 2016, p. 66). Como cartógrafa.dançante, fui dando língua aos afetos que me pediam passagem e me deixei co.mover⁵ pelo desejo de experimentar aquele material que havia chamado a minha atenção. A atenção do cartógrafo não funciona com o objetivo de identificar e representar algo pela via do objeto, mas antes suscita a ideia de uma atenção à espreita, uma atenção que “se faz através da detecção de signos e forças circundantes, ou seja, de pontas do processo em curso” (Kastrup, 2020, p. 33). No exercício de uma atenção cartográfica que é “ao mesmo tempo flutuante, concentrada e aberta” (Kastrup, 2020, p. 34), para além de sua forma-função, deixei com que as cabeças ativassem minha curiosidade para as suas potencialidades moventes.

Entre 2016 e 2019, apresentei a obra “Esbravejação” três vezes, em três eventos e cidades distintas. Em cada uma das apresentações, tanto a performance, quanto o vestível sofreram mu.danças. Habitar a obra, ao longo do processo de criação e das apresentações, endossa na prática a compreensão da natureza labiríntica do processo criativo, que, longe de ser uma trajetória linear, está repleto de desvios e bifurcações (Salles, 2013). Uma das mu.danças tem a ver com a intensidade da relação entre corpo e vestível no que diz respeito ao contato direto entre peles. Fui, ao longo das apresentações, despindo-me, literalmente, do uso de “peças bases” usadas entre corpo e vestível.

Em 2016, no primeiro contato com a materialidade em questão, a construção do “vestível em fluxo” resultou em um emaranhado de cabeças entrelaçadas com fios de malha vermelha. O “vestível” atuou como uma sobreposição de uma “roupa base”, composta por blusa e *shorts* pretos. Também pinteí a região dos olhos com uma faixa de tinta preta, inspirada na personagem Pris, interpretada por Daryl Hannah, no filme “*Blade Runner*, O caçador de andróides” (1982)⁶. A apresentação dessa primeira versão aconteceu na rua, em um evento de artes performáticas⁷. As movências que apareceram nesse primeiro momento enfatizaram as experimentações relacionadas às qualidades sonoras do “vestível em fluxo”, sonoridades que remetem a um chocalho ancestral: uma esbravejação produzida por uma multidão de cabeças. Como o evento aconteceu na rua, apresentei entre pessoas e transeuntes. Aqui, nesse momento, também foi possível observar as expressões das pessoas que assistiam e a reação espontânea de choro de uma criança, revelaram a potência monstruosa dessa conexão corpo e cabeças.

⁵ A pontuação aqui colabora para incitar a ideia de afetação mútua.

⁶ Cf. A aparência da personagem Pris. Disponível em: <https://br.pinterest.com/search/pins/?rs=ac&len=2&q=daryl%20hannah%20blade%20runner&eq=daryl%20hanna&etslf=7379>. Acesso em: 15 abril 2024.

⁷ O evento em questão foi o “Pontes performáticas (Re)Descobrimo a cidade”, proposto pelo professor. artista.pesquisador Maciej Rosalcki. O evento ocorreu em setembro de 2016, na cidade de Santo Amaro da Purificação/Ba.

FIGURA 1- APRESENTAÇÃO EM SANTO AMARO/BA, 2016.



FONTE: Arquivo pessoal. Registro Fátima Wachowicz.

Em 2018, a obra “Esbravejação” foi aprovada no evento *Critical Costumes (2018)*⁸, edição que aconteceu na *University of Surrey em Guildford (UK)*. Ao longo do processo de experimentações e ensaios, fui sentindo a necessidade de produzir mu.danças no vestível. Após algumas tentativas frustradas, eu e minha parceira de trabalho, a costureira e modelista Marinalva Nascimento, chegamos em uma nova composição, um “vestível em fluxo” composto com um número maior de cabeças, ou seja, mais volume, peso e abrangência sonora, em um arranjo organizado com muitos colares de cabeças. Essas mu.danças também alteraram, como era de se esperar, a relação entre corpo, pesquisa de movimento e o “vestível em fluxo”. Para esta apresentação, também alterei a “roupa base” que passou a ser uma *hot pants* e um par de joelheiras vermelhas, assim como o rosto também foi coberto por uma tinta vermelha.

As mu.danças aconteceram tanto no sentido de organizar o “vestível em fluxo”, de modo que fosse possível mergulhar em suas qualidades materiais e sensíveis sem que a estrutura perdesse a sua forma original se, contudo, enrijecê-la em uma forma única. A escolha da cor vermelha, na pele do rosto, nos fios da estrutura e na roupa base, tiveram como objetivo criar uma continuidade, o que intensificava, ainda mais, a conexão entre corpo e coisa. A minha busca, enquanto performer e propositora da prática “vestíveis em fluxo”, reside no desejo de ativar uma troca, que tem a ver mais com uma escuta sensível e a produção de uma atenção específica, do que a produção de formas. É no contato ininterrupto que imagens, sensações e qualidades podem aparecer e mobilizar o corpo.

Em 2018, essa relação fluida pôde acontecer de modo intensificado, a partir de uma estrutura maior, mais volumosa e mais pesada. Neste ponto do processo criativo, pude me voltar para a relação do meu peso e do peso do corpo.cabeça. Para Laban⁹, o peso é o “emissor

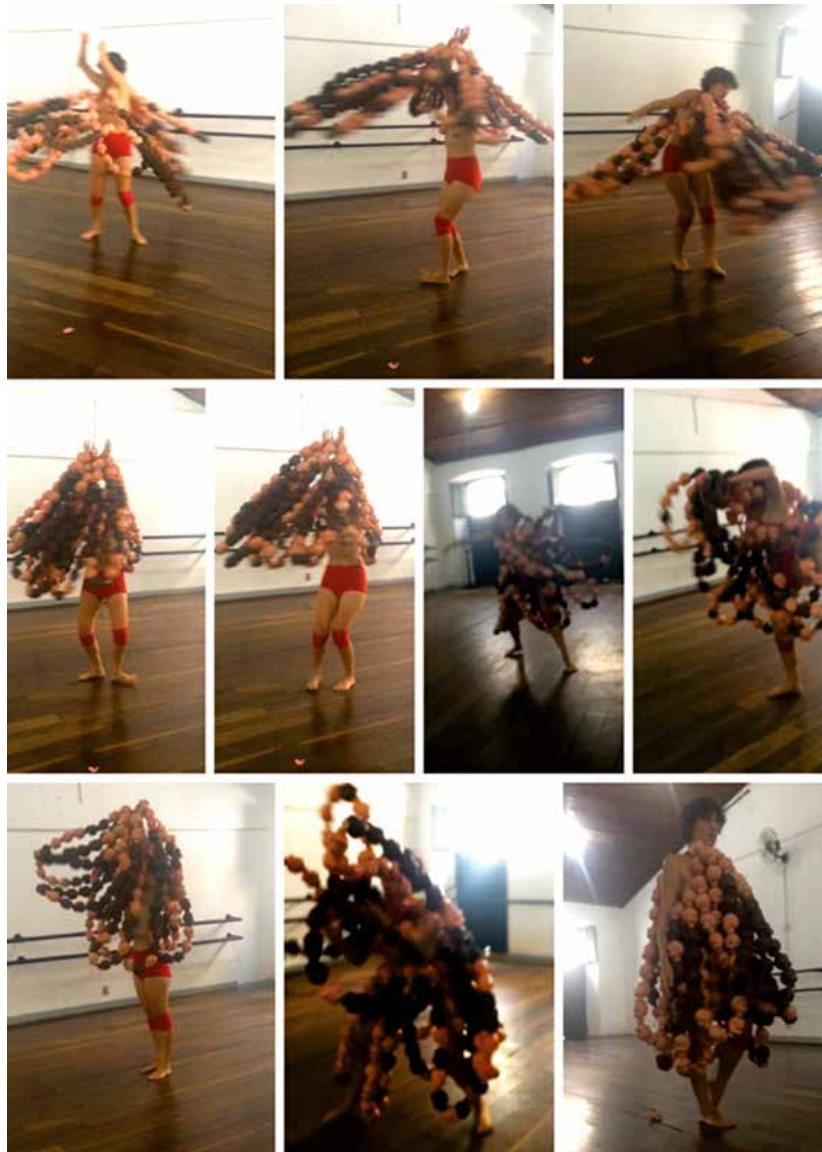
⁸ Cf. Programação completa. Disponível em: <https://www.criticalcostume.com/cc2018.html>. Acesso em: 15 março 2024.

⁹ Rudolf Laban (1879 – 1958) um dos pioneiros da dança moderna, identificou em sua pesquisa sobre o movimento humano, os quatro fatores constitutivos do movimento: fluxo, peso, espaço e tempo.

e o receptor do movimento. É a transferência de peso que define todo o movimento” (Louppe, 2012, p.103). Para o coreógrafo, o peso não é somente deslocado, mas também “desloca, constrói e simboliza, a partir da própria sensação” (Louppe, 2012, p.104).

Neste momento do processo, o que se evidenciou foi a troca constante entre dois corpos, entre dois pesos. Ora eu levava a estrutura, ora ela me envolvia, o que me levava a encontrar outros pontos de equilíbrio. Algumas vezes, o seu peso me lançava ao chão, o que provocava a quebra e a rachadura das cabeças, produzindo, ao longo da performance, além de pequenos cortes na minha pele, o que aponta para um certo risco no contato, também, vestígios de fragmentos de pedaços de cabeças que formavam um caminho pelo chão. Nas composições imagéticas seguintes é possível visualizar o fluxo e as formas que se faziam e se desfaziam continuamente.

FIGURA 2 – ENSAIO DE ESBRAVEJAÇÃO: ESCOLA DA FUNCEB/2018.



FONTE: Arquivo pessoal. Registro Zelia de Paula.

Apresentar a obra em outro país, sem o domínio da língua e conviver, por alguns dias, com artistas e pesquisadores do campo do figurino, foi uma experiência única e de trocas intensas. Uma situação que me colocou em um estado desestabilizante e altamente desafiador. E, nesse sentido,

A pesquisa faz-se assim como cartografia do meio em que o pesquisador está mergulhado na produção de mapas referentes aos encontros vividos nesses trajetos e aos afetos e sensações ali produzidas (Lieberman; Lima, 2015, p.183).

No evento, após a apresentação, tivemos uma roda de conversa e foi muito interessante ouvir o retorno do público sobre a performance. Ainda que a obra não apresente um tema específico, pois que a proposta é experimentar as movências, os ritmos, os fluxos e os embates entre o corpo e a estrutura, este corpo em cena, não deixa de ser, de uma mulher parda in.vestida¹⁰ por um “vestível”, composto por inúmeras cabeças de bonecas plásticas, brancas e pretas. Essa imagem suscita inúmeras e distintas leituras. Neste sentido, Britto (2008) afirma:

Os artistas contemporâneos da dança, com abordagens e recursos completamente diversos, dão ao corpo, ao movimento, ao som, ao espaço e aos objetos cênicos um tratamento que enfatiza a materialidade física de cada coisa; de tal modo que a função tradicional do espectador é subvertida, pois não havendo magia para encantar, resta-lhe a função de estabelecer nexos de sentido entre as referências colocadas em cada obra, e situá-las em seus contextos (Britto, 2008, p. 99).

Uma das artistas que mobilizou foi Marcela Levi que, no processo de criação de sua obra *“In-organic”* (2007), nos faz as seguintes provocações: “Como produzir encontros que ressignifiquem o corpo nu feminino? O que pode provocar um corpo nu de mulher e uma cabeça de boi juntos?” (Diniz, 2012, p. 59). Pergunto, então: o que pode co.mover uma mulher in.vestida com uma estrutura de cabeças de bonecas plásticas? Uma pergunta, múltiplas imagens. A proposta era colocar em prática o que Paul Valéry propõe: criar imagens que “proporcionassem emoções sem o tédio da comunicação”¹¹. Dentre os relatos, uma mulher relacionou as cabeças no chão, no início da performance, com imigrantes à beira-mar, para uma outra pesquisadora a imagem suscitada foi a de crianças abortadas, enquanto um outro pesquisador, relacionou a imagem das cabeças com a deusa Kali, uma deusa que usa um colar de caveiras. Desse modo, ainda que a pesquisa de movimento esteja voltada às possibilidades relacionais e expressivas, ativadas pelas qualidades sensíveis e as forças que emanam do encontro entre mim e o corpo.cabeça, as leituras perpassam os mapeamentos de cada pessoa que entra em contato com a obra.

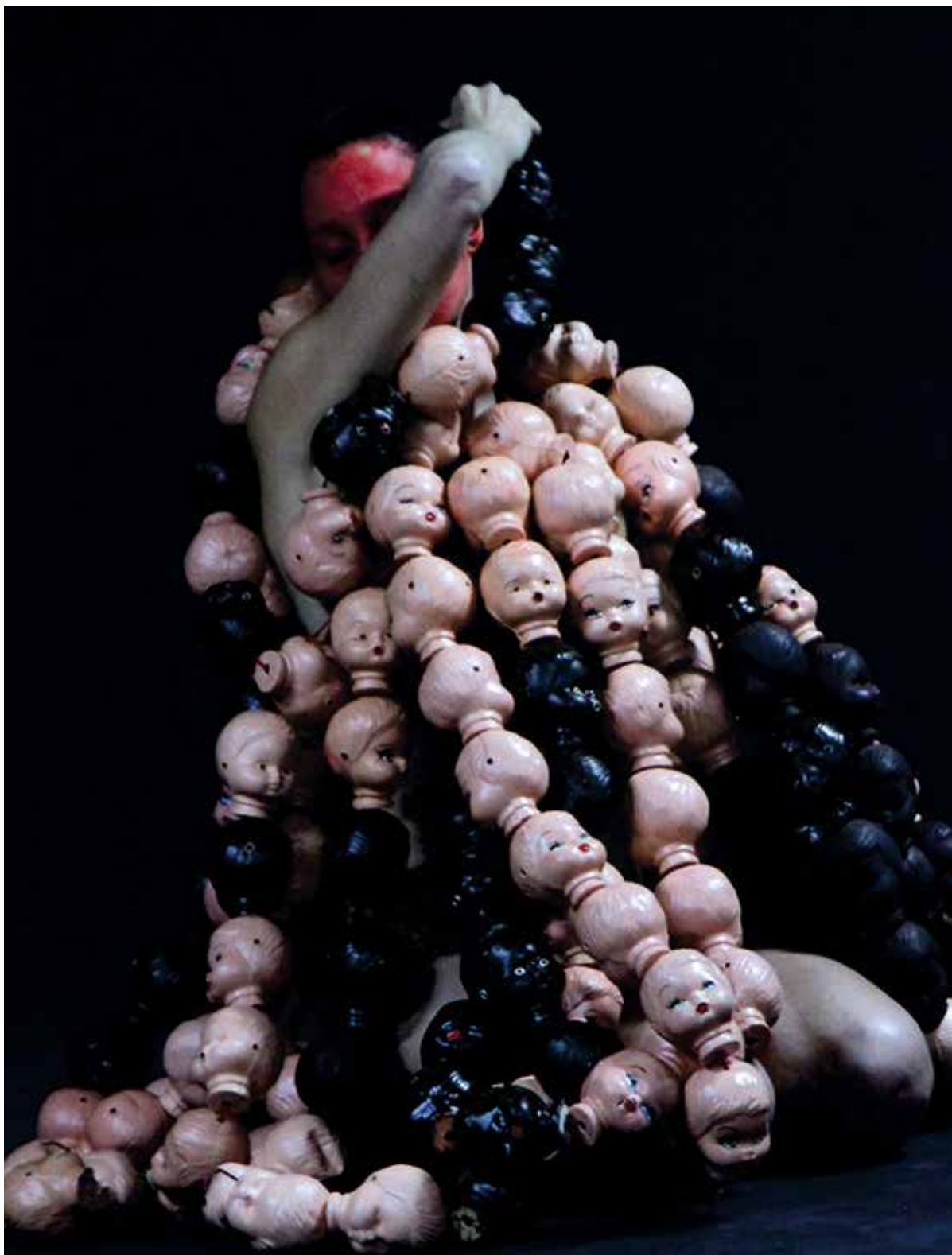
¹⁰ Aqui a pontuação propõe incitar a ideia de que, para além de vestir, acontece uma relação de in-vestimento de sensações, percepções, imagens, que acontecem nessa incorporação.

¹¹ Texto completo disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/francis-bacon/>. Acesso em: 15 jun. 2024.

Ao longo do tempo de convivência com a obra, experimentando-a e apresentando-a nesses diferentes contextos, um incômodo relacionado ao uso de uma roupa-base me acompanhava. Pessoalmente, essa estratégia mostrava-se incoerente com o que, eu mesma, afirmava em relação à prática, ou seja, encarar o material não como algo que é vestido sobre o corpo para a cena, mas, antes, como materialidade vestível que suscita sensações e movências, ativando uma experimentação da relação de forças co.movidas entre os corpos. Foi, então, somente em 2019, na X Jornada de Pesquisa em Artes Cênicas, na Universidade Federal da Paraíba, que consegui me apresentar in.vestida somente com o vestível, sem a presença de nenhuma roupa base. Foi um processo de desaparego gradual e de reelaboração das minhas próprias contradições, limitações e pudores. Foi nesse ponto que senti a conexão mais intensa e recíproca entre mim e a coisa, uma conexão almejada ao longo de todo o tempo do processo. Patrícia de Lima Caetano (2017) fala de uma zona de contágio evidenciada à medida em que “as fronteiras porosas do corpo se alargam. Nessa zona, vale ressaltar as potências do corpo de afetar e ser afetado, através das quais as qualidades intensivas entre as matérias se misturam” (Caetano, 2017, p. 174).

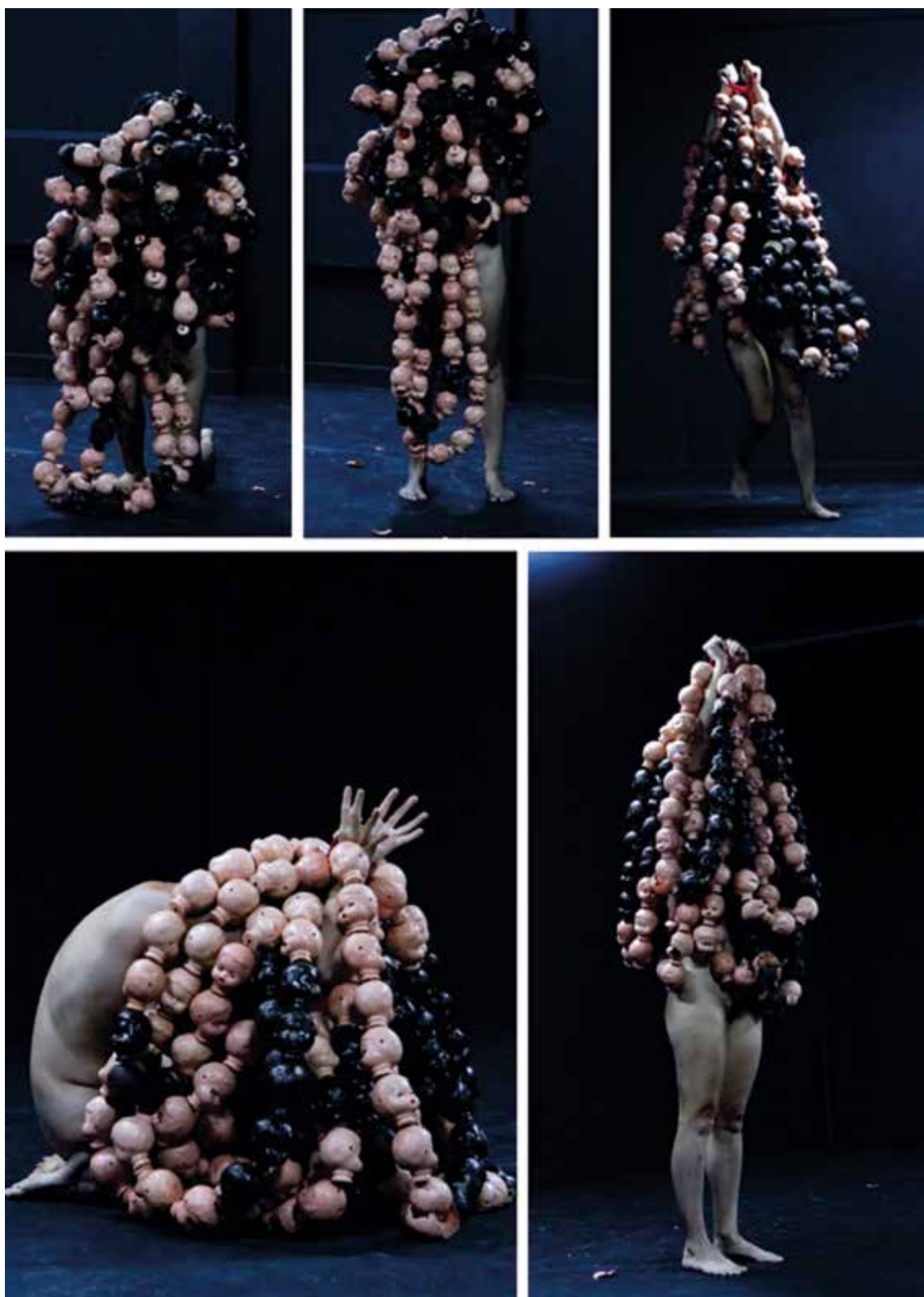
Interessava essa mistura que acaba por revelar o fluxo produzido entre todo e qualquer vestível, ou seja, entre todo e qualquer material, colocado em contato direto com o corpo em um processo de pesquisa de movimento. Nesse encontro de peles, foi possível expandir, ainda mais o sentir, deixando-me contagiar em uma relação permeável, em que corpo e coisa dialogaram a partir de suas forças, mobilizadoras de outras configurações, estados e imagens corporais. Nesse ponto do processo, o encontro com o vestível foi intensificado pelo contato entre as superfícies e imagens que se faziam, ganharam um tempo de respiração e de existência mais prolongado. Ou seja, se em um primeiro momento, o que moveu a experimentação, através de uma relação sobretudo tátil, foi a experimentação de sonoridades, em um segundo momento, com a expansão do vestível, com o aumento do número de cabeças, o que se intensifica é o encontro/confronto entre pesos e forças mobilizadas no entre corpo e cabeças. Aparece aqui a questão cinesférica, o espaço pessoal que não é mobilizado somente pelo corpo e suas atribuições, mas por uma corporalidade que pesa e expande. Finalmente, neste terceiro movimento, acontece uma intensificação dos sentidos e uma respiração dilatada no entre. As formações ganham uma certa estabilidade que não deixa de se desmanchar para que outra imagem/sentido surja e se desfaça.

FIGURA 3 - APRESENTAÇÃO NA X JORNADA, EM 2019.



FONTE: Arquivo pessoal. Registro: Daniel Diniz.

FIGURA 4 - APRESENTAÇÃO NA X JORNADA, EM 2019.



FONTE: Arquivo pessoal. Registro feito por Daniel Diniz.

Os fios que emaranham os vestíveis em fluxo

“[...] nos estranhar, nos inquietar, dar passagem a outras configurações de nós mesmos, desmanchar as referências dominantes com as quais convivemos” (Preciosa, 2005, p.13).

Ao longo do tempo venho pesquisando e experimentando a prática “vestíveis em fluxo”, em processos de criação de grupos de dança contemporânea, também em *workshops*, em espaços convencionais e não convencionais de ensino da dança e em um processo autoral, como foi a proposta de “Esbravejação”, em que experienciei, no próprio corpo, aquilo que sempre propus ao outro. Mais adiante, aprofundarei este ponto mas, nesse momento, gostaria de recordar os fios que emaranham esta prática. Minha atuação como figurinista é ativada, inicialmente, por um incômodo e, em decorrência deste incômodo, um desejo. Ainda como estudante da escola de dança da UFBA (2002-2006), ao assistir a maior parte dos espetáculos de dança, o figurino funcionava à serviço da representação como um elemento imutável na cena, diferentemente da luz ou da trilha sonora. Quando o figurino sofria alterações, era para que ele pudesse expressar as mudanças na narrativa apresentada. Essas mudanças ocorriam, na maior parte das vezes, nas coxias em que o(a) performer saía de cena e retornava com uma nova aparência, de modo a pontuar um novo momento. Desse incômodo surge, então, o desejo de experimentar esse constituinte da cena para além de sua potência delineadora, caracterizadora e contextual.

Foi, sobretudo, nos processos de criação de duas obras: “E fez o homem a sua diferença” (2004) e “ILinx” (2006), em que atuei, simultaneamente, como criadora-intérprete e figurinista, que tive a oportunidade de deslocar e ampliar a função do figurino no processo de criação, ao pensar e desenvolver a pesquisa de movimento e o que se veste, de modo processual e coletivo. Foi, a partir desse momento, que pude experimentar o figurino como um elemento gerador de um corpo, produtor de estados, sensações, como um material propiciador de qualidades e fluxos de movimentos. Meu desejo era co.laborar¹² na criação de danças que acontecem a partir de uma relação implicada entre corpo, pesquisa de movimento e o que se veste. A experiência de desenvolver, concomitantemente, a pesquisa de movimento e a pesquisa de figurino, experienciada com o grupo, em um *continuum* processual e criativo, me localizou, desde sempre, entre o mover e o vestir. Pensar o figurino “de dentro” do processo é se dar a possibilidade de experimentar, no aqui e agora, um corpo que vai criando um universo, em que perde a sua centralidade e passa a se manifestar de modo compartilhado, desierarquizado e relacional.

Quando propus chamar a prática, que estava descobrindo, de “vestíveis em fluxo” e não mais de figurino, é porque existia ali, naquele momento da dança e das artes ao vivo em geral, indícios e rumores de outros modos e estratégias que questionavam um modo, muito bem definido, pela pesquisadora da dança Jussara Setenta: “um fazer baseado, [...], em uma correspondência biunívoca entre som e movimento, em figurinos-personagens, no cenário invólucro, na iluminação climática baseada em efeitos, no uso ilusionista do palco” (Setenta, 2008, p. 86).

¹² Aqui o ponto intensifica a ideia de laborar junto.

O fato de sentir a necessidade de inventar outro nome para aquilo que eu estava experimentando, pode demarcar os rumores de uma cartógrafa.dançante que se coloca no exercício de farejar novas pistas de outros mundos, que pedem espaço para existir. A prática “vestíveis em fluxo” adentra em processos abertos, de criação de universos, em que o corpo faz parte, juntamente com todos os outros elementos e que, de modo relacional, vai descobrindo uma dança que é aberta aos sentidos e aos movimentos que vão acontecendo no caminhar. Uma prática em que interessa “embaralhar a geografia dos códigos” (Mesquita, 2008, p. 46), ao desamarrar-se do binarismo forma x função. Uma prática em que qualquer material pode ser in.vestido e está sempre implicado com o corpo e a pesquisa de movimento. Com um “vestível em fluxo”, o encontro não está baseado na pesquisa de formas, mas está, sobretudo, aberto e poroso ao jogo das forças, capazes de abrir uma “zona de contágio”. Nessa zona, corpo e coisa apresentam-se como “territórios plásticos de uma geografia mutante” (Caetano, 2017, p. 174). A proposta, então, não é emoldurar o corpo para a dança e sim, produzir a própria dança, um caminho que vai se fazendo ao caminhar, um corpo que vai in.vestindo-se ao dançar. Um vestível, enquanto material que limita, expande, recorta, cobre, mostra, define, desenha, avoluma, pesa, protege, expõe, que atravessa o corpo, que move e se deixa mover.

Em minha dissertação de mestrado¹³, apresento a ideia de “vestíveis em fluxo”, relacionando-a, historicamente, com o corpo permeável, osmótico, não hierárquico e sensorial, experimentado por dois artistas brasileiros: Hélio Oiticica e Lygia Clark¹⁴. O movimento neoconcreto do qual Clark e Oiticica são integrantes, juntamente com outros artistas, propõem uma abordagem fenomenológica da arte, recorrendo ao entendimento do pensamento encarnado, ou seja, o corpo está no mundo e é no mundo que ele se conhece, sendo assim, “o mundo não é um objeto do qual eu possuo a lei de constituição, ele é um meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas” (Milliet, 1992, p. 26). Em suas obras, os artistas propuseram espacialidades vestíveis promovedoras de uma manifestação subjetiva e sensorial do corpo. Propuseram criações que mobilizavam de forma tátil e motora, e convocavam um “investimento libidinal” do espectador. As obras organizam-se como proposições vivenciais abertas [...] em que o fruidor/participador estabelece uma relação direta, ativa e política propondo interferências e completando seu sentido.

Com os objetos relacionais, propostos a partir de 1964, Clark está interessada em produzir deslocamentos do olhar, do privilégio do sentido da visão, propondo obras que estimulam outros sentidos, ampliando a percepção sensorial (Diniz, 2012). Para a artista, “o homem encontra seu próprio corpo através de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si” tornando-se “objeto de sua própria sensação” (Milliet, 1992, p.123). Nesse sentido, Silva (2005) cita o objeto relacional Luvas Sensoriais (1968), em que o participante, ao vestir a luva, é provocado a conhecer a forma e o tato da luva, adaptando a sua própria mão com a mão da luva. Para a pesquisadora, “vestir a obra é vestir o corpo da obra” (Silva, 2005, p. 73).

Esse jogo relacional, entre as materialidades do corpo e as estruturas vivenciais, pode ser reconhecido também nos “Parangolés” de Hélio Oiticica, constituídos por capas, tendas e estandartes, os quais propunham aos participantes uma relação com o objeto por

¹³ Vestíveis em fluxo: a relação implicada entre corpo, movimento e o que se veste na cena contemporânea da dança (2012).

¹⁴ Lygia Clark (1920-1988) e Hélio Oiticica (1937-1980).

meio da dança, a qual está presente na própria estrutura da obra, é por meio dela que o participante explora as possibilidades existentes na materialidade temporal da obra. Para o artista esse jogo entre o vestir e revestir o corpo cria um espaço definido por ele como intercorporal (Souza, 2008).

A ação é a pura manifestação expressiva da obra. A ideia da “capa”, posterior à do estandarte, já consolida mais esse ponto de vista: o espectador “veste” a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, em última análise, que dance. O próprio “ato de vestir” a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição (Jacques, 2003, p. 29).

Para Hélio, o corpo do espectador não é um suporte, mas se trata de uma “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo” (Jacques, 2003, p. 29). Os artistas contemporâneos revelam esta relação imbricada em seus procedimentos de criação, nos quais tudo aquilo que entra em contato com o corpo, o constitui. De modo desierarquizado, o corpo e as coisas constituem-se como plasticidades dialógicas. Outra relação que nos interessa estabelecer entre os artistas neoconcretistas e os artistas contemporâneos, refere-se à ação do vestir.

Os objetos relacionais e os Parangolés, podem ser aqui compreendidos como obras vestíveis, as quais levam o participante, ao entrar em contato direto com a estrutura da obra, através da ação do vestir, a incorporar os estímulos sensíveis sugeridos por suas materialidades, alterando o espaço e a percepção corporal, produzindo um engajamento em que obra e participante estão implicados (Diniz, 2012, p. 81).

O que tem me movido nessa tríade artista.pesquisadora.docente das artes do corpo, é a possibilidade de brincar/inventar corporalidades, de propiciar a irrupção de um o fluxo entre corpo e roupas, entre corpo e objetos, entre corpo e coisas. É a potência de uma terceira coisa que não é mais o corpo e nem aquilo que está em contato. Aqui o que interessa é o “entre” que, segundo a definição de Eleonora Fabião, “não é lá, nem cá; não é antes, nem depois; não é isto ou aquilo; não é eu, você, nem outro. Ou ainda “entre” não é, pois acontece como espaço-tempo de indeterminação, como campo de relação, como corpo em transição” (Fabião¹⁵ citado por Bonfitto, 2013, p. 13). Interessa o que acontece nesse espaço indeterminado, em que não é o corpo, nem a estrutura, mas sim uma terceira coisa que ali acontece. É nesse transitar que o corpo se abre em corporalidades outras.

¹⁵ FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. *Revista Contrapontos*, v. 10, n. 3, p.321-326, set-dez 2010. Disponível em: <https://periodicos.univali.br/index.php/rc/article/view/2256> . Acesso em: 20 jun. 2024.

Movências criativas, curativas e artístico-pedagógicas dos vestíveis em fluxo

“Foi num desses dias, quando estava prestes a nevar e há uma eletricidade no ar, você quase pode o ouvir. Certo? E esse saco estava dançando comigo como uma criança chamando para brincar. Por 15 minutos. Foi quando entendi que havia essa vida toda por trás das coisas”¹⁶

Neste ponto da escrita interessa apontar algumas movências criativas, curativas e artístico-pedagógicas experienciadas ao longo desse caminho. A epígrafe acima nos provoca com uma ideia que é pulsante para a proposta dos “vestíveis em fluxo” e que se refere à vida das coisas. O antropólogo Tim Ingold, no texto “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais” (2012), afirma que não interessa tanto pensar nas formas como coisas acabadas, estanques, prontas, mas sim, nos processos, nas ações, naquilo que dá forma à forma. Para ele, a vida é definida como esse processo de crescimento, de emaranhamento de materiais e que é um processo não estanque. Ele cita o pintor Paul Klee que afirma: “A forma é o fim, a morte, [...] o dar forma é movimento, ação. O dar forma é vida” (Ingold, 2012, p. 26). Nesse sentido, o trabalho do artista é de se “unir às forças que trazem à tona a forma” (Ingold, 2012, p. 26). O autor apresenta a imagem da linha que, como uma planta se desenvolve a partir de sua semente, ela cresce a partir de um ponto que foi posto em movimento. Tudo é linha, no sentido de que tudo está em movimento o tempo todo. Ingold critica o modelo hilemórfico, no qual uma matéria inerte ganha uma forma a partir de uma força que lhe é exterior, uma intencionalidade que seria atribuída aos humanos ou a uma força divina. Sendo assim, o mundo das coisas seria o resultado de uma moldagem criativa a partir de uma matéria disforme. Ele nos provoca a pensar na relação entre materiais e forças, ao invés da relação entre forma e matéria. Para ele, habitamos um mundo composto por coisas e não por objetos e nos provoca com a seguinte questão: uma árvore é uma coisa ou um objeto? Onde a árvore inicia e finaliza? O que faz parte e o que não faz parte da árvore? Para ele, “a árvore não é um objeto, mas um certo agregado de fios vitais” (Ingold, 2012, p. 29). Segundo o mesmo autor:

A coisa, por sua vez, é um “acontecer”, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião. [...] Se pensarmos cada participante como seguindo um modo de vida particular, tecendo um fio através do mundo, então talvez possamos definir a coisa, [...], como um parlamento de fios. Assim concebida, a coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas *vazam*, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas (Ingold, 2012, p. 29).

¹⁶ Fragmento de uma fala do filme “Beleza Americana” (1999), direção de Sam Mendes.

Se a coisa é o seu acontecer, é preciso pensar as coisas nos verbos do gerúndio, pois elas estão acontecendo, como por exemplo: a pedra acontece no seu rolar, no seu processo de erosão e as nuvens acontecem no céu em formação e transformação constantes, assim como “a vida da casa escapa ao arquiteto”¹⁷, pois habitar a casa é ser convidada a interagir com tudo que acontece nela, ao longo do tempo. Nessa lógica, estamos sempre em atos de aproximação, entrada e participação com as coisas e não em uma lógica de controle sobre elas.

Ao longo de todo o texto, considere o “vestível de Esbravejação” como uma coisa e não como um objeto. O encontro entre corpo e coisa acontece por meio de contatos, aproximações, reverberações, escutas e estranhamentos. O encontro entre o corpo e a coisa é um acontecer, é um emaranhado de fios vitais, de movências que mobilizam, não formas, mais trans. formações que, ao tempo em que se fazem, logo se desfazem, produzindo sentidos e significados transitórios. Para Ingold, “é no contrário da captura e da contenção - na descarga e vazamento - que descobrimos a vida das coisas” (Ingold, 2012, p. 35). E é nesse sentido que Ingold prefere a palavra materiais à materialidade, porque, para ele, os materiais criam uma percepção de mundo mais instável, desestabilizada, onde as coisas fluem, pois não se encerram em formas. Ele cita Deleuze e Guattari para falar de uma conduta, tanto de pesquisa, quanto de criação, que seria a proposta de seguir os materiais. “O trabalho do artista. cartógrafo “é o de seguir os fluxos, traçando os caminhos através dos quais a forma é gerada, onde quer que esses caminhos nos levem”¹⁸. Para trazer as coisas de volta à vida é preciso desaprender-se de um certo mundo em que nos compreendemos enquanto os movedores de coisas inertes. É preciso reconectar-se aos fluxos que trazem as coisas de volta à vida, é preciso respirar e escutar a vida das coisas.

As movências criativas, curativas e artístico-pedagógicas co.movidas pela prática “vestíveis em fluxo”, tem a potência de ativar o corpo vibrátil, definido por Sueli Rolnik como o exercício intensivo do sensível. Segundo a psicanalista, “as forças de criação e de resistência mobilizam-se na subjetividade em decorrência de um paradoxo irresolúvel entre dois modos de apreensão do mundo enquanto matéria” (Rolnik, 2003, p.1). Um deles corresponde ao conjunto de formas, códigos, hábitos culturais que moldam a realidade e nos conduzem no cotidiano.

A outra face, corresponde às forças que mobilizam e desestabilizam a organização do mundo vigente. Formas e forças são distintas, bem como as capacidades que indicam os sinais de cada uma no mundo. As formas, cujos sinais são captados pela via da percepção e do sentimento, apreendem o mundo em sua concretude e em seus contornos atuais. É o modo de apreensão do mundo que nos é familiar. Esta é a experiência da subjetividade reduzida ao sujeito, uma experiência do mundo enquanto representação, onde o outro não tem existência real. Nessa política de subjetivação, a experiência da subjetividade acaba por nos dissociar de nossa condição de viventes e nos destitui do saber-do-vivo, tornando a pul-

¹⁷ Fragmento retirado do Ciclo de leituras: Trazendo as coisas de volta à vida com Tim Ingold, oferecido pelo Humusidades - Programa de estudos independentes, ocorrido no período entre 09 e 30 de março de 2023.

¹⁸ Fragmento retirado do Ciclo de leituras: Trazendo as coisas de volta à vida com Tim Ingold, oferecido pelo Humusidades - Programa de estudos independentes, ocorrido no período entre 09 e 30 de março de 2023.

sação estranha, já que estamos com o acesso obstruído aos efeitos das forças do mundo em nosso corpo. Nesse sentido, quando um certo mundo entra em colapso, conseqüentemente nos sentimos também colapsados e em dissolução, já que estamos colados à ideia de que a realidade existente é O mundo e não UM mundo, dentre tantos possíveis (Rolnik, 2016).

Já a outra via nos permite captar os sinais das forças que agitam os corpos e provocam efeitos decorrentes dos encontros que experienciamos, seja com pessoas, com coisas, ideias, obras e situações das mais diversas. É na apreensão do “ar do tempo” e das afetações decorrentes dos encontros, que nos conectamos com o entorno mais sutil, extracognitivo. Esta é a experiência fora do sujeito em que o saber-do-corpo, do “corpo vibrátil”, um saber intensivo, é ativado. Nesse plano, o meio de relação, distinto da comunicação, acontece por meio de ressonâncias e reverberações. Nessa via de apreensão, conectados à nossa condição de viventes, não há distinção entre sujeito cognoscente e objeto exterior, pois o outro não está reduzido a uma representação de algo que lhe é exterior (Rolnik, 2016).

O corpo vibrátil conecta-se com o pensamento do antropólogo Ingold, segundo o qual, “as coisas se movem e crescem porque elas estão vivas [...]. E elas estão vivas precisamente porque não foram reduzidas ao estado de objeto” (Ingold, 2012, p. 34). O outro, em contato comigo, me transforma, me metamorfoseia, passa a fazer parte da minha teia sensível, pois somos “agregados de fios vitais” (Ingold, 2012, p. 34). Díspares e simultâneas, as duas experiências da subjetividade, apontadas por Rolnik, não atingem uma estabilidade permanente em nenhum momento de nossas vidas. Desse modo, a experiência da subjetividade acontece sob tensão constante entre o familiar e o estranho, entre um movimento que pressiona a subjetividade para a conservação das formas vigentes e outro que a orienta na direção da conservação da vida, em sua potência de germinação. A proposição dos “vestíveis em fluxo” é uma prática que investe na ativação desse corpo vibrátil, pulsional, na medida em que abre os corpos a se deixarem co.mover pelas matérias vivas e suas qualidades sensíveis. Interessa experienciar o “vestível em fluxo” como uma das práticas, como uma das estratégias que favorece “uma verdadeira capacidade de escuta [...], além de uma capacidade de mergulho aos estados nascentes da matéria enquanto campo de forças e fluxos (Caetano, 2017, p. 174).

No entrelaçamento entre as movências criativas, curativas e artístico-pedagógicas, gosto da provocação do psicoterapeuta *Alexander Lowen* que, ao abordar as bases teóricas e práticas da Análise Bioenergética¹⁹, afirma:

Por todos esses anos desenvolvi a técnica de experimentar com meu próprio corpo tudo o que pedia a meus pacientes, pois não acredito que seja um direito nosso pedir a outras pessoas o que nós mesmos não estamos preparados para pedir de nosso corpo. Por outro lado, não acredito que possamos fazer pelos outros o que não podemos fazer por nós mesmos (Lowen, 1982, p. 34).

¹⁹ Psicossomática desenvolvida por Alexander e Leslie Lowen, prática que trata da indissociabilidade entre os processos energéticos e os estados de vitalidade, ou seja, o modo como cada pessoa responde às circunstâncias da vida está condicionado à quantidade de energia que possui e como a utiliza (Lowen, 1982).

Ao longo do processo de experimentações de “Esbravejação”, fui vivenciando algumas questões que, frequentemente, tratava em sala de aula e, também, nos processos criativos. Uma delas diz respeito à sensação da passagem do tempo, no momento da experimentação, que difere do tempo do espectador. Ao filmar meus ensaios, percebia a mesma ansiedade e a mesma falta de “dar o tempo das coisas” que notava com os estudantes. Uma necessidade de agir de modo controlador sobre o vestível, no lugar de respirar junto. Foi preciso tempo, repetição, muita respiração e entrega ao processo, para que o contato, de fato, fluísse. Para expandir o sentir é preciso habitar a obra, deixando-se contagiar, em uma relação permeável e inventiva com a coisa. Experimentei, então, a mesma sugestão que havia dado, desde sempre, aos artistas em formação com os quais venho trabalhando e colaborando: o de não deixar prevalecer o “agir sobre”, mas, antes, deixar com que uma escuta sensível emergja na ação de encostar no corpo outro. Uma escuta que é facilitada quando se permite com que o fluxo da respiração faça emergir um vazio potencial, que nos entrelaça à vida das coisas, abrindo um “espaço-tempo de indeterminação” (Fabião *citado por* Bonfitto, 2013), permitindo assim com que uma zona de contágio aconteça. É desse vazio potencial que as movências podem emergir.

Outro ponto, observado durante o processo, foi o desafio em experimentar modos de mover com a coisa sem me limitar ao uso das mãos e dos pés (pontos de controle do corpo). A tendência a mover-se a partir das extremidades, ignorando inúmeras outras partes da configuração corporal, é uma tendência, comumente reconhecida, em processos criativos em sala de aula. É justamente na ativação de outras partes do corpo que produzimos estranhamentos que nos levam a outras movências dançantes, que nos convocam a experimentar outros contatos e pontos de equilíbrio entre corpo e coisa. Também para experimentar as sonoridades, que iam desde os murmúrios até a esbravejação, foi necessário atentar-se à relação entre a pesquisa de movimento e o ritmo da respiração. Reconhecer a energia necessária e respirar no movimento é sempre desafiador. E, nesse processo de reconhecimento de um tempo dilatado, respirado, em uma conexão direta entre peles, a pesquisa de movimento ganhou complexidade e imagens brotaram daquela relação entre corpo, pesquisa de movimento e “vestível em fluxo”. De fato, controlar o desejo de agir e ativar uma escuta sensível é um desafio na arte e na vida. Fui descobrindo pela respiração, pela atenção ao momento presente, pela ativação de outras partes do corpo, uma relação porosa, erótica, ativada pelas forças vitais que emanam dos materiais.

Considerando que, tanto a experiência artística como a vida, são processos permeados por avanços e recuos, incertezas, inseguranças, imaginações, delírios, desejos, frustrações, limitações, vulnerabilidades, possibilidades, erros e acertos, todo esse emaranhado, altamente perturbador, é provocador de deslocamentos. Assim, tanto a obra quanto o corpo são profundamente transmutados no processo. Desse modo, “[...] o percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí o percurso criador ser para ele, também, um processo de autoconhecimento” (Salles, 2013, p. 134).

O solo “Esbravejação” me mobilizou e me desestabilizou em muitos lugares: levou-me a reassumir um lugar de artista da cena que havia deixado de lado há alguns anos. Apresentar uma ideia ao mundo, sem medo dos julgamentos e sem a expectativa de agradar a todos, bem como experimentar-me nas minhas próprias possibilidades e limitações, em uma

prática que, até então, havia proposto somente a outros corpos, exigiu coragem e um deslocamento de uma certa imagem sedimentada de mim mesma. Um processo que me fez fincar os pés em um novo chão, produzido a partir dos riscos, das incertezas, das angústias e dos metamorfoseamentos que envolvem todo processo criativo e curativo. Importante pontuar que, à medida em que você se experimenta naquilo que se propõe ao outro, a sua prática sofre inúmeras reconfigurações, outras pistas são descobertas, outras matérias de expressão revitalizam o corpo, ativam um corpo que é permeável, inacabado, vibrátil e pulsional.

Nesse ponto, é importante reafirmar o comprometimento com o caminho cartográfico como método de pesquisa. O que a cartografia implica é, justamente, uma disposição para afirmar uma potência que é própria das danças da vida, os seus movimentos. “Quem se lança a essa aventura é convidado a conectar-se com o pulsar da vida em seu corpo e com caminhos para os quais esse pulsar aponta (Libermann; Lima, 2015, p.183). O processo desse despir vai além das escolhas estéticas, ela se entrelaça com as questões éticas e do que pode um corpo em sua processualidade dançante.

Ainda sobre a teia que envolve as movências criativas, curativas e artístico-pedagógicas comovidas pela prática “vestíveis em fluxo”, interessa pontuar que esta coaduna com o que Ingold (2012) nomeia como criatividade para frente e que ele difere de uma criatividade para trás, que seria a prática da lógica hilemórfica, ou seja, a compreensão de que existe um objeto e que a sua forma atual foi gerida por uma força que moldou a matéria, até então, inerte. O objeto é, então, uma evidência de uma intenção de uma mente criativa responsável por transformar a matéria inerte nesta forma atual. O autor vai se interessar, ao contrário, pela criatividade para frente, para as práticas de improvisação.

Quando ele fala de criatividade, o tempo todo ele está falando dessa criatividade olhada para frente, ele quer observar os processos em que forças vivas, sejam elas humanas, pedregosas, luminosas, aquáticas, forças se encontram, se misturam, se emaranham e aí as coisas vão acontecendo. Olhar para frente, a partir da relação, do encontro, nos processos de formação e não no produto. Pensando nessas linhas que vão se desenhando, nos encontros e que vão dando nas coisas. Quando que uma casa passa a ser uma casa, quando que ela deixa de ser uma casa, a casa está sempre viva, sempre se transformando²⁰.

Nesse sentido, a prática “vestíveis em fluxo” é uma prática de improvisação, que exercita a criatividade para frente, em que não interessam as formas e suas funções pré-estabelecidas, ou seja, interessa da saia, por exemplo, as possibilidades moventes que serão criadas a partir da experimentação de suas qualidades sensíveis: sua abertura, comprimento, elasticidade, rigidez, peso, brilho, transparência, opacidade, sonoridade, tudo aquilo que a caracteriza enquanto coisa, tudo aquilo que ela pode provocar e produzir no encontro com outros corpos. Não interessa, então, o que as coisas são, mas o que elas podem em estado de troca e relação constantes. Com a prática, interessa gerar novas formas,

²⁰ Fragmento retirado do Ciclo de leituras: “Trazendo as coisas de volta à vida” com Tim Ingold, oferecido pelo Humusidades - Programa de estudos independentes, ocorrido no período entre 09 e 30 de março de 2023.

novos movimentos, em um processo de experimentação que é aberto, fluido e conectado a uma atenção ao presente, às forças que se encontram ativas nesse espaço entre, nesse entrelaçamento dos fios vitais.

Aspectos inconclusivos

“A busca pela intimidade com tudo o que está fora de si” (Piorski, 2016, p.20).

Neste momento do texto, interessa reafirmar a relevância da prática “vestíveis em fluxo” para artistas das artes do corpo e, também, para futuros figurinistas no contexto contemporâneo das artes. Seja para compor um personagem de um contexto específico, seja para experimentar corporalidades em um projeto de dança contemporânea, a prática “vestíveis em fluxo”, proporciona ao artista, experimentar-se enquanto um corpo dialógico, poroso e relacional, em contato com a vida das coisas, o que tende a ampliar a compreensão da complexidade da experiência sensível que envolve o vestir e o mover cênicos. Essa é uma prática que mobiliza um estado de desaprendência de um corpo ocidentalizado, colonizado, que se organiza de modo verticalizado, frontalizado e movido pela visão. Um corpo que se relaciona a partir de uma lógica de controle sobre as coisas, compreendidas enquanto objetos inertes e, formalmente, finalizados. Para exercitar a desaprendência, é preciso distrair o adulto e mover a criança. Experimentar uma porosidade com o mundo, burlando o que se sabe, produzindo delirâncias com o verbo e com o movimento. Deixar mover um corpo lúdico, olhar com o corpo da criança que vê o mundo a partir de sua “desutilidade poética” (Barros, 2010, p. 329). A criança, a que teve a oportunidade de viver uma infância, habita, por um tempo, o mundo como invenção, em que tudo cabe, tudo pode, tudo acontece, livre em certa medida do conhecimento do mundo.

[...] a imaginação vital da criança sempre flagra uma ausência, um algo a ser apanhado nas coisas do mundo. Acredita sempre que o visto não está visto por inteiro, há ainda um mais dentro, um mais recôndito, um mais íntimo. Assim, as formas, a vida formal, são sonhadas como detentoras de mistérios. Há uma informação estrutural nas forças imaginárias, que pressentem sempre uma intimidade do mundo (Piorski, 2016, p. 64).

Des.aprender é desviar do caminho habitual, aprendido, incorporado e repetido de forma automática. Face a um mundo desencantado pela razão, pelo apagamento de saberes e práticas ancestrais, é urgente reavivar um saber erótico, de um “erotismo próprio do que é vivo” (Lispector, 1973, p. 46). Abrir-se à multissensorialidade dinâmica das coisas. Dar espaço/escuta ao que pode acontecer no instante do encontro com outros corpos. Acessar o presente do presente, o tempo da atenção, como afirma Fabião (2010). Para ela, “a atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida quotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos” (Fabião, 2010, p. 322).

Na prática “vestíveis em fluxo”, nos assumindo enquanto cartógrafos, nos movendo em um mundo habitado por coisas que vazam em entrelaçamentos vitais, “[...] o território vai sendo explorado por olhares, escutas, pela sensibilidade aos odores, gostos e ritmos” (Barros; Kastrup, 2020, p. 61). Essa é uma das vias possíveis para abrimo-nos a uma vida em que o desejo cumpre sua função ética, pois que age no sentido da criação de novos mundos. Uma existência que “procura escutar sua polifonia, sintoniza suas palpitações e não procura se livrar do que lhe pareça obscuro, enigmático, complexo, paradoxal” (Preciosa, 2005, p. 44). Uma vida que se deixa acontecer na afetação pelo outro enquanto alteridade, em sua condição de força viva. Propõe-se, então, a prática “vestíveis em fluxo”, como uma das estratégias de investigação criativa, curativa, voltada para o exercício de um corpo vibrátil, pulsional, cuja vulnerabilidade permite com que sejamos atravessados pelas forças e pelos afetos do mundo em um processo de transmutações e metamorfoseamentos permanentes. É aqui que encontro o meu lugar no mundo.

Referências

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BONFITTO, Matteo. **Entre o ator e o performer**: alteridades, presenças, ambivalências. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança**: parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

CAETANO, Patrícia de Lima. Pistas somáticas para um estudo da corporeidade: uma aprendizagem das sensações. *Fractal: Revista de Psicologia*, Dossiê Corporeidade, Niterói, v. 29, n. 2, p. 168-176, maio-ago. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/fractal/a/xkmkVZxCqSMtXpR75FVvw5y/#>. Acesso em: 20 maio 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia v. 1 Trad.: Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DINIZ, Carolina de Paula. **Vestíveis em Fluxo**: A relação implicada entre corpo, movimento e o que se veste na cena contemporânea da dança. Dissertação de Mestrado, Programa de pós-graduação em Dança/ UFBA-BA, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/7890/1/disserta%C3%A7%C3%A3o%20numerada%20vers%C3%A3o%20final%20vers%C3%A3o%20pdf.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2024.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan-jun. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBMs/> . Acesso em: 20 maio 2024.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga** A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. 2.ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LIBERMAN; LIMA. Um corpo de cartógrafo. **Revista Interface**. Comunicação, Saúde, Educação. UNESP, v.19, n. 52, p. 183-194, 2015. Disponível em: SciELO Brasil - Um corpo de cartógrafo Um corpo de cartógrafo. Acesso em: 20 maio 2025.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Contredanse, 2012.

LOWEN, Alexander. **Bioenergética**. Trad. de Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1982. Col. Novas buscas em psicoterapia.

MESQUITA, Cristiane. **Políticas do vestir: recortes em viés**. 2008. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC-SP, São Paulo.

MILLIET, Maria A. O. de. **Lygia Clark: Obra-Trajeto**. São Paulo: EDUSP, 1992.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs). **Pistas do método cartográfico: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2020.

PIORSKI, Gandhi. **Brinquedos do chão: a natureza, o imaginário e o brincar**. São Paulo: Peirópolis, 2016.

PRECIOSA, Rosane. **Produção Estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida**. 2. ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005. Col. Moda & Comunicação.

ROLNIK, Sueli. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS, 2016.

ROLNIK, Sueli. "Fale com ele" ou como tratar o corpo vibrátil em coma. (2003). Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>. Acesso em: 10 maio 2024.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer dizer do corpo:** dança e performatividade. 2ª edição. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Amabilis de Jesus da. **Para evitar o “costume”:** Figurino-Dramaturgia. 2005. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Programa de Pós-graduação em Teatro, UDESC, Santa Catarina.

SOUZA, Maurício Leonard. **Veredas:** O corpo habitante da paisagem artística. 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) - Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, UFMG, Belo Horizonte.

Revisora do texto: Carla Maria Cunha dos Santos, Graduação em Letras/Inglês. Especialista em Gramática e Texto (UNIFACS). E-mail: carlalinguaportuguesa@gmail.com

Texturalidade: textura e textualidade do tecido e do texto

Texturality: texture and textuality of textile and text

Anirã Marina de Aguiar¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4012-6698>

Marina Baltazar Mattos²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4657-7609>

Natália Rezende Oliveira³

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4751-4338>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v18i45.1947>

[**resumo**] O objetivo deste artigo é introduzir aspectos do que nomeamos como “texturalidade”, tomando como base a familiaridade etimológica entre as palavras tecido e texto, cujas origens remontam ao verbo latino *texere*. Para tanto, partimos de uma análise crítica dos argumentos do antropólogo britânico Tim Ingold (2022), em sua obra “Linhas: uma breve história”, para propor possíveis aproximações gestuais, históricas e estéticas que reatam a cisão entre as instâncias do têxtil e do texto. Esta costura se realiza, sobretudo, por meio do elemento visual-tátil, por vezes metafórico, da textura, considerando as evoluções tecnológicas e os tensionamentos de gênero das performances de tessitura, leitura e escrita no âmbito do Ocidente.

[**palavras-chave**] **Textura. Texto. Têxtil. Escrita. Gestualidade.**

¹ Doutorando em Poéticas Visuais (2022 – 2026), Mestre (2021) em Arte, Moda, História e Cultura, e Bacharel (2017) em Artes Visuais pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Contato: aniram.marina@estudante.ufjf.br. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7653209910667364>.

² Doutoranda (2022-2026), Mestra (2021), e Licenciada (2012) em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Contato: marinagmattos@gmail.com. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9899649747114992>. Bolsista CAPES.

³ Doutora (2023), Mestra (2018) e Bacharela (2012) em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais. Contato: natalia.rzd@gmail.com. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6278713232044964>.

[abstract] The aim of this article is to introduce aspects of what we call “textuality”, based on the etymological familiarity between the words textile and text, whose origins go back to the Latin verb *texere*. To do this, we start with a critical analysis of the arguments put forward by British anthropologist Tim Ingold (2022) in his work *Lines: a brief history*, in order to propose possible gestural, historical and aesthetic approaches that reconnect the instances of textile and text. These approaches take place especially through the visual-tactile element of texture, considering the technological evolution and gender tensions of the performances of weaving, reading and writing in the West.

[keywords] **Texture. Text. Textile. Writing. Gesture.**

Recebido em: 16-04-2025.

Aprovado em: 20-07-2025.

Primeiras linhas

Os têxteis nos levam, de muitas maneiras, à noção de narrativa. Essa condução pode ser tensionada, num primeiro momento, a partir de dois caminhos: por um lado, podemos pensar nas narrativas das transmissões intergeracionais (as histórias de família que guardam e repassam as memórias de aprendizado das técnicas), dos manuais (que traduzem os gestos em instruções), do exercício poético elaborado nos cantos de trabalho e, por outro lado, a instância da narrativa aparece vinculada à própria imagem do tecido (os símbolos, as formas tecidas, a visualidade dos padrões). Desse modo, podemos afirmar que os meios têxteis são cercados de histórias. Eles contam, repassam e transmitem tais histórias de diferentes maneiras, articulando palavra e imagem sem perder o fio de suas especificidades. Na língua portuguesa, a palavra trama, muitas vezes usada em equivalência à palavra tecido, possui a ambivalência semântica de referir-se ao têxtil e ao texto, desdobrando-se em outros vocábulos que, pelo exercício da metáfora, tendem a confundir aspectos plásticos e conceituais de ambas as linguagens (têxtil e textual). Mas essa aproximação é menos casual do que parece: basta investigar a origem das palavras para constatar que tecido e texto compartilham a raiz etimológica *texere*, termo latino que pode ser traduzido por tecer.

Na Antiguidade ocidental, tecer (*texere*) gerava *textus*, a coisa tecida, que podia se referir tanto aos produtos da tecelagem manual quanto àqueles da escrita. No livro *Linhas*: uma breve história, o antropólogo britânico Tim Ingold (2022) relata que na Europa, ao final da Idade Média, o discurso oral ganha registro com o trabalho dos monges escribas, mas suas escrituras ainda mantinham uma relação direta com a oralidade, preservada pela ligação estreita entre a página e a voz, sobretudo em razão das leituras públicas. Nesse contexto, Ingold (2022) recorda que muitas pessoas não sabiam ler, inclusive parte dos monges

copistas, o que fazia com que a prática da cópia, nesses casos, fosse mais semelhante ao desenho do que à escrita em si. E, para Ingold (2022), na atividade da escrita à mão, a linha permanecia em movimento, o que também servia como evidência da semelhança entre tecido e texto – isto é, ainda que desdobrados em materialidades distintas, os produtos de *texere* eram compreendidos como correspondentes. Não por acaso, as grafias contidas nos manuscritos produzidos pelos monges, à época, eram tão ornamentadas, pois o que se fabricava era textura, e não exatamente texto, do modo como o conhecemos hoje (Figura 1).

FIGURA 1 – ESTILO DE ESCRITA GÓTICA QUE LEVAVA O NOME DE *TEXTURA* OU *TEXTUALIS FORMATA*, DESENVOLVIDA POR MEIO DO EXERCÍCIO DE ENTRELAÇAR AS LETRAS, TAL COMO OS FIOS SE ENTRETECEM NO TECIDO. PÁGINA DO *SCRIBAL PATTERN BOOK*, C. 1510-1517.



FONTE: Yale University Library. Disponível em: <https://collections.library.yale.edu/catalog/10450154>.

Acesso em: 19 fev. 2025.

Outra semelhança que Ingold (2022) aponta, em seu livro, está nas linhas que serviam para orientar a escrita, traçadas entre as frases e nas delimitações da área do texto, pois guardariam um parentesco direto com as linhas paralelas que constituem a urdidura no tear. O antropólogo escreve que essas linhas eram fracas em cor e espessura, tendiam a ser quase invisíveis, da mesma forma com que a urdidura, na tapeçaria, seria inteiramente coberta pelo fio da trama. Embora seja possível ver as linhas que dividem a escrita gótica cuja nomenclatura

variava de *textura* a *textualis formata* (Figura 1), as linhas servem mais como suporte para o entrelaçamento do que como uma separação, demonstrando a proximidade do entrelace das letras à relação dos fios no tecido, e as formas das letras, separadas, aparecem como pontos tecidos sobre o papel, que só atingem sua completude no último arremate.

É com a invenção da prensa tipográfica de Gutenberg, em 1450, que, para Ingold (2022), perde-se completamente o vínculo entre ambas as linguagens, pois o antropólogo argumenta que, na impressão, a palavra seria materializada por meio de uma matriz estática. Hoje, quando digitamos letras na superfície virtual de nossos dispositivos eletrônicos, podemos notar que elas surgem como manchas instantâneas: diferentemente da escrita à mão, elas não são formadas por uma linha que se move até reproduzir a completude de sua forma. E o movimento da linha, na escrita, é imprescindível para a identificação da familiaridade entre ambas as práticas, conforme Ingold (2022), porque tecido e texto vinham de um verbo, de uma ação – *texere* –, e tecer é, em termos gerais, o ato de movimentar linhas, entrelaçando-as. A linha do texto, portanto, teria se tornado imóvel, composta por letras fragmentadas, o que fez dispersar a noção de continuidade tão própria da plasticidade narrativa dos fios.

A tese final do antropólogo defende que a linha, antes gesto do desenho e da escrita, ou “traço de”, tem sua morte com a linearização, em algo de artificial sobre a retidão, ou seja, a escrita, em seu princípio rébus cuja invenção não pode ser bem delimitada, ao usar um sinal pictográfico para representar não aquilo que retrata, mas o som para aquela coisa, é apenas o primeiro passo para um caráter que vai se tornando cada vez mais linear, caminhando para seu próprio fim enquanto gesto.

FIGURA 2 - A PRENSA DE TIPOS MÓVEIS DE GUTENBERG.



FONTE: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/historia-do-livro-primordios-da-impressao/>. Acesso em: 29 ago. 2024.

Mas podemos fazer contrapontos à visão trazida por Ingold (2022), considerando que certos elementos, ainda que tenham passado por transformações tecnológicas e simbólicas, mantêm alguns resquícios da duplicidade (têxtil e textual) de *texere*. As linhas das frases são exemplos disso, independentemente do modo como são dispostas nas páginas: a noção visual de texto, em seu sentido convencional, continua sendo representada por meio de linhas sequenciais, que remetem à forma espacial da trama, cujos fios entrelaçados se empilham cumulativamente. Nessa conformação, que tem ligação direta com os limites dimensionais da página – assim como a feitura do tecido se limita, ao menos em partes, às dimensões do tear –, tanto a escrita quanto a leitura reproduzem o movimento de vaivém característico das práticas têxteis. Os cadernos de pauta também preservam a matriz do urdume que encontramos no trabalho dos monges copistas – e que foi dispensada a partir da adoção da impressão –, orientando a ordenação do empilhamento de nossas frases-linhas, especialmente no processo de aprendizado da escrita. Essa dança do olhar ao ler, de passar de uma linha a outra, de cima para baixo, da esquerda para a direita, de ir e voltar no texto, sobretudo no exercício de aprender a escrever, constitui uma prática, ainda hoje, gestual e simbólica, cuja frase é uma estrada, para utilizar a metáfora imaginativa de Solnit (2001), a ser percorrida. Mesmo na prensa estes movimentos se mantêm, tanto nas ações de feitura dos textos, no ordenamento das frases, páginas e encadernações, e sua reprodução em maior escala, quanto na ação de leitura (Figura 2).

O que nos parece mais intrigante no estudo de Ingold (2022), contudo, é que o antropólogo aborda a mecanização da escrita como o acontecimento fundamental para a perda de seu vínculo com os sentidos antigos de *texere*, mas não o faz com a prática do tecer. No curso da história, também as ações relativas aos produtos têxteis se desdobraram em diferentes técnicas e formas estruturais, de modo que os elementos do urdume, do empilhamento de fios, assim como a própria movimentação das linhas, não são semelhantes (ou até mesmo existentes) em todas as técnicas, mesmo nos casos de feitura manual. Obviamente, a mecanização dos teares ainda se baseia na movimentação contínua dos fios, embora a condução pela máquina tenha alterado a velocidade do trabalho e a disposição dos materiais nos instrumentos. Mas a perda da relação com o corpo – o corpo que movimenta a linha – é o que nos parece crucial para compreender tanto as nuances de *texere* quanto os próprios argumentos do antropólogo. De fato, nossos processos de escrita se transformaram radicalmente: a escrita datilografada, por exemplo, não segue o ritmo têxtil que a escrita manual reproduz, mas podemos imaginar paralelos entre essas inovações e os desdobramentos tecnológicos que o campo do têxtil sofreu – o fazer dinâmico das rendas de bilro, por exemplo, revela uma aproximação com os movimentos de digitação em um teclado. Buscar essas correspondências dentro das transformações que nos levaram aos dispositivos e procedimentos da atualidade, uma vez que nem texto nem tecido são iguais ao que se tinha antigamente, é uma maneira de usar a “texturalidade” como lente reveladora dos resquícios de *texere*. O que seria, então, a “texturalidade”?

A via da textura

Comentamos, no início deste artigo, acerca de dois caminhos por meio dos quais podemos tensionar a presença da narrativa nos tecidos: as histórias contidas na memória de transmissão das práticas, seja por meio da oralidade ou do registro gráfico, e as histórias

contidas na visualidade das tramas. Entremeadas a essa dualidade conformada por imagem e por palavra, haveria um aspecto terciário, que caracteriza, de modo ambíguo, tanto aquilo que enfatiza quanto aquilo que rompe a fraternidade de tecido e texto. Trata-se da textura, referida por pesquisadoras e pesquisadores da área das artes visuais como a particularidade plástica das linguagens têxteis⁴ – ao menos quando postas em comparação com as especificidades das linguagens canônicas do campo. Quando se quer observar o diálogo entre tecido e texto, muitas abordagens são possíveis. Existem autoras e autores que pensam tal aproximação de maneira simples e direta, como é o caso do antropólogo equatoriano José Sanchez-Parga (1995), que utiliza a expressão textualidade têxtil para se referir ao exame de narrativas contidas em tecidos da região andina. Textualidade é característica ou condição daquilo que é textual. Mas, a depender da maneira como aplicamos esta palavra para analisar as narrativas das texturas, corremos o risco de tentar encaixar as regras de funcionamento do texto (da palavra, da língua) no tecido, ou mesmo de afirmar que toda narrativa que existe nos têxteis precisaria passar por um processo de tradução (decodificação ou transliteração) em palavras – isto é, o têxtil precisaria “virar um texto”, pois somente assim poderíamos acessar e compreender suas mensagens.

Sob um viés crítico, esse risco está conectado à nossa herança colonial, que coloca as práticas têxteis como tecnologicamente rudimentares, primitivas, no sentido pejorativo destes termos, e como etapas que supostamente antecedem o desenvolvimento da escrita nos contextos que fogem ao Ocidente. Todas essas questões ganharam corpo, em nossa análise, quando em contato com o termo “oralitura”, cunhado pela escritora e professora Leda Maria Martins (2003). A apropriação que Martins (2003) faz da plasticidade do texto no âmbito teórico-científico nos parece funcionar como um movimento contracolonial da linguagem, pois questiona o discurso hierárquico das tecnologias de registro, problematizando, inclusive, o conceito de ágrafo, muitas vezes usado para desqualificar os modos de registro e de comunicação encontrados em comunidades pré-colombianas, indígenas, culturas de África e da Ásia. Na mesma esteira dos estudos sobre performance, Diana Taylor, em “O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas” (2013), defende a diferença entre as práticas performáticas cujo registro escapa ao acontecimento, ao gesto, por si só efêmero, passível de transmissão intergeracional em torno de uma comunidade e sua cultura, e a prática colonial do arquivamento que, paradoxalmente, ao escrever o gesto, o faz perdurar enquanto documento ao longo do tempo, mas não é capaz de registrar seu processo de incorporação. Haveria, então, uma espécie de apagamento duplo e reiterado daquilo que escapa ao registro arquivístico, em sua negação continuada.

O termo “oralitura” aparece no artigo “Performances da oralitura: corpo, lugar da memória”, no qual Martins desenvolve uma reflexão acerca de uma percepção espiralar do tempo nas performances e vocalizações dos Congados⁵:

⁴ Gunta Stölzl (1931), Anni Albers (1974), T'ai Lin Smith (2014).

⁵ Manifestação cultural e religiosa que tem suas raízes nas tradições africanas, combinando, no Brasil, elementos de religiões de África com a fé católica na formação da festividade.

A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei oralitura matizando na noção deste termo a singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas (Martins, 2003, p. 21).

Para complementar, Martins afirma que “A oralitura é do âmbito da performance, uma âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo” (2003, p. 21). Nesse sentido, a “oralitura” seria capaz de registrar, transmitir e transformar o conhecimento por sua dinâmica orientada pela repetição através de práticas discursivas ritualizadas ao longo do tempo, para as quais o corpo se torna agente vital da incorporação.

Assim, a obra de Martins (2003) nos instigou a aglutinar os termos percebidos como resíduos do tecer e do escrever (*texere*), textura e textualidade, para imaginar o neologismo “texturalidade”. Em sentido ampliado, podemos pensar, também, na soma da textura e da oralidade, apontando para a dimensão performática de *texere* e das possibilidades de manifestação textual para além da escrita – assim como o têxtil, referido por meio da palavra textura, também incorpora significações mais amplas. A antropóloga colombiana Tania Pérez-Bustos, no livro “Gestos textiles: Un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos” (2021), narra sobre seu trabalho etnográfico com as bordadeiras cartagenas, pesquisa que demandou que ela própria aprendesse a bordar como uma necessidade epistêmica, pois se tratava de um saber empírico. Pérez-Bustos (2021) nos conta que, à medida que convivia com as mulheres dentro daquele universo, tornava-se evidente que os saberes ultrapassavam o campo da palavra. Para acessar o conhecimento que as bordadeiras lhe ofereciam, ela precisava compreender a linguagem dos fios e dos gestos e adentrar na materialidade dos processos daquele trabalho. Mais uma vez nos aproximamos das reflexões de Leda Maria Martins (2003) e de Diana Taylor (2013), que nos apontam para as limitações dos repositórios de conhecimento construídos pela via da palavra escrita. Quando pensamos na “texturalidade”, estamos dizendo daquilo que é produzido, transmitido e preservado pelo corpo – ou melhor, por corpos articulados dentro de uma coletividade –, de saberes que se organizam e se reatualizam a partir das tecnologias do encontro.

Pérez-Bustos (2021), então, reflete sobre a forma como seu corpo foi marcado pelo processo de aprendizagem das técnicas do bordado, e como o lugar onde esse processo aconteceu – o território de Cartago, no sudoeste da Colômbia – havia se inscrito nela através das gestualidades performadas:

Era como se ele tivesse me acompanhado até Bogotá e se instalado nos movimentos corporais com os quais eu aprendia o fazer têxtil e, com isso, me permitisse redimensionar o que significava conhecer a partir do corpo, no espaço da minha própria cotidianidade⁶ (Pérez-Bustos, 2021, p. 37).

⁶ Tradução nossa para: “Era como si este me hubiera acompañado hasta Bogotá y se hubiera instalado en los movimientos corporales con los que aprendía el hacer textil y con ello me permitía redimensionar lo que implicaba conocer desde el cuerpo, en el espacio de mi propia cotidianidad”.

O espaço do cotidiano descrito pela antropóloga é lugar de produção da “texturalidade”. Essa produção acontece através da recursividade, num tempo espiralar, que prevê coreografias repetidas ao longo dos dias, como espaço da transformação dos sujeitos na história. A produção têxtil, desse modo, pode assemelhar-se à temporalidade do mito, como afirma Leda Maria Martins (2003), sobre a prevalência da palavra escrita na tradição ocidental e sua relação com o conhecimento e a memória:

[...] pois na narrativa mítica, todo saber que se quer reminiscência não pode prescindir de *Lesmosyne*, o esquecimento, esquecimento este que se inscreve em toda grafia, em todo traço que, como significante, traz em si mesmo as lacunas e rasuras do próprio saber (Martins, 2003, p. 64).

Nesse sentido, ela nos provoca a pensar uma relação entre a memória e o esquecimento, presentes em toda forma de grafia e registro. Assim, o mito desafia a pretensa linearidade do racionalismo, partindo de uma relação de imagens simbólicas e de uma estrutura composta pela apresentação parcial do conteúdo, que se insere no tempo de maneira cíclica. As lacunas dão espaço para sua contínua transformação, pois cada gesto é inaugural. O conhecimento mítico é perpetuado pela contínua atualização daquilo que retorna, assim como pela moldura produzida a partir daquilo que falta. Em sua polissemia, múltiplos discursos vão se produzindo e se reinventando. Esse pensamento também pode ser complementado por Pérez-Bustos, que, em sua etnografia do bordado, afirma:

São muitos os corpos que aprendem e repetem, os corpos de quem ensina e aprende, os corpos que são evocados ao repetir, o próprio corpo que se envolve sobre si mesmo ao realizar esse gesto e, com isso, de forma especular, parece também se desdobrar e se multiplicar⁷ (Pérez-Bustos, 2021, p. 38).

Quando pensamos nas temporalidades da escrita e na relação criativa que estabelecemos com as palavras, o gesto têxtil nos ensina, ainda, uma certa demora, um carinho no manuseio da matéria, e invoca uma temporalidade cíclica que incita a pausa, o descanso e o intervalo entre uma produção e outra. Sobretudo quando pensamos em experiências aceleradas de tempo, podemos entender o tecer e o escrever como movimentos que interrompem o tempo do capital, que desaceleram o corpo provocando uma passividade aos fluxos que nos atravessam. Esse aspecto pode nos ensinar a combater certas lógicas de produtividade que tangenciam a escrita, como é o caso da escrita acadêmica, retomando o tempo da inatividade, da ausência de ação, como espaço vital de criação.

A pausa como tempo de devaneio e de restauração das forças talvez seja um aspecto essencial para a compreensão de uma escritura que invoca as suas relações com os fazeres artesanais:

⁷ Tradução nossa para: “Son muchos los cuerpos que aprenden y repiten, los cuerpos de quienes enseñan y aprenden, los cuerpos que se evocan al repetir, el propio cuerpo que se envuelve sobre sí mismo al realizar este gesto y con ello, de forma especular parece también desplegarse y multiplicarse”.

Novelando, a tecelã se revigora das imagens do repouso. Um repouso que descansa da longa jornada de transformação da matéria. Imagens de ensimesmamento, a imaginação dinâmica nos leva ao movimento de enrolamento da cobra que toca a si mesma tal qual os fios enrolados. Entretanto, da mesma maneira que o animal, os fios são enrolados para o repouso, assim eles guardam o movimento para se desenrolarem em obras criativas futuramente (Lemos, 2020, p. 213).

Mesmo quando pensamos nos gestos rápidos que o desenvolvimento da habilidade manual nos proporciona, ainda assim falamos de repetição, o que desafia por si só a lógica da novidade que impera em nossa relação com a ciência. A repetição produz um outro espaço temporal que não aquele imposto pelas lógicas produtivistas. Insistir no gesto através dos dias e, quando necessário, guardar as forças, são ações que orientam a produção da “texturalidade”.

Desse modo, manusear o fio é estabelecer uma relação de respeito com o tempo e seus ciclos. Nos momentos mais enérgicos, dedos ágeis, ou nem tanto, enlaçam, puxam, tensionam os fios da matéria. Nos momentos de calma, organizamos tranquilamente as linhas numa caixa, formando rolinhos e desatando nós. Nos momentos de pausa, é hora de lançar sobre o trabalho um olhar acolhedor, contemplando o caminho realizado até então. Esse corpo que aprende a tecer aprende também outras formas de escrever, leva as palavras à língua, como quem lambe o fio para entrar na agulha.

Pois a escrita, independentemente de sua forma técnica, se faz por gestualidade, por um conjunto de ações que movimenta todo o corpo, como Lia Duarte Mota, professora e pesquisadora de performance, nos lembra:

A escrita é movimento. Dos dedos, das mãos, antebraço, ombro, até que se chegue ao tronco, centro do corpo. Principalmente, movimento do pensamento. Não se trata do binômio mente-corpo, imaginado pelos cartesianos. O pensamento se desloca. Desloca-se pelo corpo até chegar à folha branca do papel, podendo ser originado em qualquer parte dele. O pensamento, esboçado no papel, torna-se escrita (Mota, 2016, p. 5524).

O fio do pensamento, ainda que abstrato, está em movimentação ininterrupta e se dobra nas gestualidades do escrever, e essas gestualidades variam de acordo com os materiais e suportes que escolhemos para materializar a palavra, as linguagens, os gêneros textuais. O fio matricial do texto (a matéria-prima, a fibra de *texere*), nesse sentido, não se perdeu do movimento da tessitura, apenas sofreu transformações, do mesmo modo que as práticas têxteis passaram por processos significativos de mecanização, como dito anteriormente.

Luana Sofiati (2020), professora e pesquisadora mineira, em sua dissertação de mestrado, investigou a relação entre os têxteis e a poesia brasileira contemporânea, propondo a expansão semântica da expressão “gesto tecedor”, de modo que o tecer aludido por esta passe a se referir a qualquer prática manual têxtil, independentemente de uma especificação técnica.

Escrever e tecer são gestos que guardam semelhanças a partir das quais poetas e teóricos da literatura há muito vêm construindo imagens e analogias. Para além das discussões de um campo de estudo, a linguagem têxtil compõe nosso léxico mais cotidiano, através de expressões que se valem dos gestos próprios desse fazer. Palavras relacionadas à tecelagem propriamente dita foram apropriadas por nossa cultura e são usadas tão corriqueiramente que acontece de nem mesmo pensarmos sobre suas origens. Assim, conectar as ideias é sinônimo de “costurar os pontos”, elaborar um raciocínio é criar “uma linha argumentativa”, e “não perder o fio da meada” é o objetivo de quem se mantém atento a uma narrativa. Temos, ainda, o nó, como metáfora a um problema, e a trama, como imagem da criação de uma história (Sofiati, 2020, p. 9).

Desse modo, “A escrita de um texto se assemelha aos processos de tecelagem na medida em que se faz a partir da amarração de signos que formam uma rede” (Sofiati, 2020, p. 9). Nessa citação, podemos perceber a fluidez com que Sofiati aciona diferentes estruturas e técnicas como a tecelagem, a amarração, a rede, borrando as fronteiras conceituais não por um desrespeito ou descaracterização das técnicas, mas porque, se texto é irmão de tecido, e um tecido pode ser produzido por técnicas diferentes, então haveria, também, uma expansão do gesto tecedor de textos. Não por acaso temos diferentes formas textuais, como a prosa, a poesia, o ensaio, sem contar as nuances de cada gênero narrativo, e *tudo é texto*, assim como as tramas, as amarras e as redes manifestam a pluralidade de vínculos formais entre as linhas, sem deixar de constituir tecidos – sobretudo quando as regras definidoras do que seja um objeto têxtil são subvertidas ou alargadas.

As metáforas que Sofiati nos apresenta também foram investigadas no percurso etimológico e sociológico empreendido pela escritora Ana Maria Machado (2003), no artigo “O Tao da teia: sobre textos e têxteis”:

Mais de vinte anos antes, em 1970 e 1971, eu estava fazendo meu curso de pós-graduação e discutindo minha tese com Roland Barthes, meu orientador. Lembro perfeitamente de termos conversado muito sobre a linguagem pouco acadêmica que eu insistia em usar no meu trabalho, completamente fora do jargão profissional que sempre se espera numa tese. Com seu rigor crítico característico, Barthes observou o uso de metáforas culinárias em meu trabalho (eu falava em camadas de significado como mil-folhas ou em um texto feito de níveis distintos em torno de um eixo inexistente, como uma cebola). Mencionou que isso era muito interessante, porque várias das palavras que se usam para designar o texto e a escrita derivam de outro conjunto de atividades tradicionalmente femininas, a fiação e a tecelagem – que haviam chamado sua atenção nos últimos tempos, por ele ter se ocupado especialmente da moda como sistema de significação. Deu como exemplo a própria palavra texto (variante de tecido). Comentei com ele que, realmente, em português, ao tratarmos da narrativa, falamos em trama, em enredo, em fio da meada... Dizemos que “quem conta um conto aumenta um ponto”. E temos as palavras novelo e novela (Machado, 2003, p. 175).

O artigo de Machado (2003) nos abre uma comunidade de palavras que possuem estreita relação com os tecidos, e demonstra, também, que as raízes etimológicas têm correspondências com aspectos culturais e sociais que seriam indispensáveis para compreender o cerne de *texere*. Tensionando a questão de gênero, por exemplo, além do que se lê no trecho acima, Machado (2003) discorre sobre como os trabalhos têxteis das mulheres sempre foram mais valorizados do que suas palavras (seu trabalho textual), pois estavam associados à domesticação de seus corpos, considerando, em um recorte de classe e raça específico, que a prática manual da tecelagem, da costura, do tricô, do crochê e do bordado era confinada ao plano da domesticidade. Isso revela as limitações na educação de mulheres e a censura da expressão de suas opiniões e de sua arte, enfatizadas pela exclusão de seus corpos dos espaços de produção de conhecimento, embora tenhamos que considerar a dimensão de autonomia que os fazeres manuais têxteis também viabilizaram a muitas mulheres em contextos distintos. Em “Bordado e costura do texto”, por exemplo, a escritora argentina Tamara Kamenszain (2000) faz um paralelo entre as práticas da costura e do bordado e as conversas entre mulheres, afirmando que todo trabalho doméstico é manifestação de sua escrita – uma ampliação do gesto escritural, tal como Sofiati (2020) faz com o gesto têxtil.

Tanto em “Gênero e Artefato: O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material” (2008), de Vânia Carneiro de Carvalho, quanto em “The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine” (2019), de Rozsika Parker – embora escritos a partir de diferentes contextos –, há o ponto de convergência em torno da hierarquia histórica da divisão de trabalhos entre belas artes e artesanato, cuja prática tradicional advém de uma questão de gênero. O espaço e as demais tarefas ocupadas por uma mulher são tão constitutivas do valor de uso e de troca do seu trabalho quanto a própria linguagem reiterada não apenas por seus gestos, mas daquilo que se paga (ou não) pelo seu tempo, seja ele o tempo do cuidado, de tarefas cotidianas para a família, seja ele o tempo do trabalho artístico e fonte de renda, desde já nomeado de maneira distinta como artesanato ou artefato, de maneira a enquadrá-lo dentro de outro regime histórico de valor.

Sobre este assunto, destaca-se, ainda, o relato da artista alemã Anni Albers (1957) acerca da surpresa que sentiu ao saber que algumas divindades pré-colombianas ligadas aos têxteis eram associadas ao gênero feminino, já que a força estruturante no mundo ocidental sempre foi papel do patriarcado/masculinidade. Obviamente, há questões e tensões nessa associação que não podemos ignorar: em contextos que fogem às lógicas binárias e aos estereótipos da modernidade europeia, como no mundo andino, a palavra “feminino” não corresponde às construções de submissão e fragilidade que atravessam o papel social de mulheres no Ocidente. E é justamente por isso que a constatação sublinhada pela artista ganha ainda mais importância para as pesquisas voltadas para as estruturas feitas de fibra, sobretudo porque nos serve para desfazer, também, uma visão idílica de natureza – que, não por acaso, é fruto desses estereótipos e dicotomias –, muitas vezes associada às práticas criativas com as linhas em decorrência da feminização das técnicas.

As entrelinhas de *textus*

Por seu caráter polissêmico e incorporado, a “texturalidade” se sustenta, também, pelos intervalos vazados entre os pontos que formam os tecidos. Pelos largos vãos produzidos nos enlaces do crochê até às tramas mais fechadas que, quando vistas de perto, mostram-se compostas por pequenas fendas as quais atravessamos com a agulha, e assim os textos também se estruturam a partir da presença do vazio. Ele nos apresenta, em sua estrutura, planos abertos, por onde conseguimos caminhar carregando nossas histórias, acrescentando nossas próprias linhas à constituição de sua textura.

Desse modo, outro elemento que poderíamos acionar para contrapor a cisão entre tecido e texto são as entrelinhas textuais. Tomadas no sentido figurado, elas servem para expressar aquilo que subjaz à superficialidade, aquilo que se alcança quando atravessamos a primeira camada do texto – como atravessar a arrebentação para encontrar o tempo de um mar aberto. Na prática da tecelagem, as entrelinhas funcionam como manifestação da “texturalidade” por meio da correspondência, em níveis visual e abstrato, aos espaços vazios entre os fios da urdidura: com o nome de *cala*, são esses espaços que permitem a passagem do fio da trama para a fabricação do objeto têxtil, e sua medida determina o grau de flexibilidade e de distorção da textura dos pontos. Preenchido de significados, isto é, revelador daquilo que se oculta na trama escrita, o vazio das entrelinhas textuais se torna extensão da mensagem textual, e nos convida à manipulação das pontas soltas – o duplo urdume que recobrirá a trama superficial por meio da adição de uma nova camada de entrelaces. Desse modo, as entrelinhas nos fazem lembrar de uma presença que também teria sido ocultada na materialidade do texto impresso: a presença de quem lê, que também movimenta os fios na feitura dos sentidos do tecido/texto.

A artista, professora e pesquisadora mineira Julia Panadés, que entrelaçou têxteis e literatura numa tese de doutorado dedicada ao tema da criação, com base em um estudo de obras da artista franco-estadunidense Louise Bourgeois e da escritora Clarice Lispector, nos diz sobre este espaço vazio (figurado na não-palavra) como abertura ao contato (ativo) da leitura:

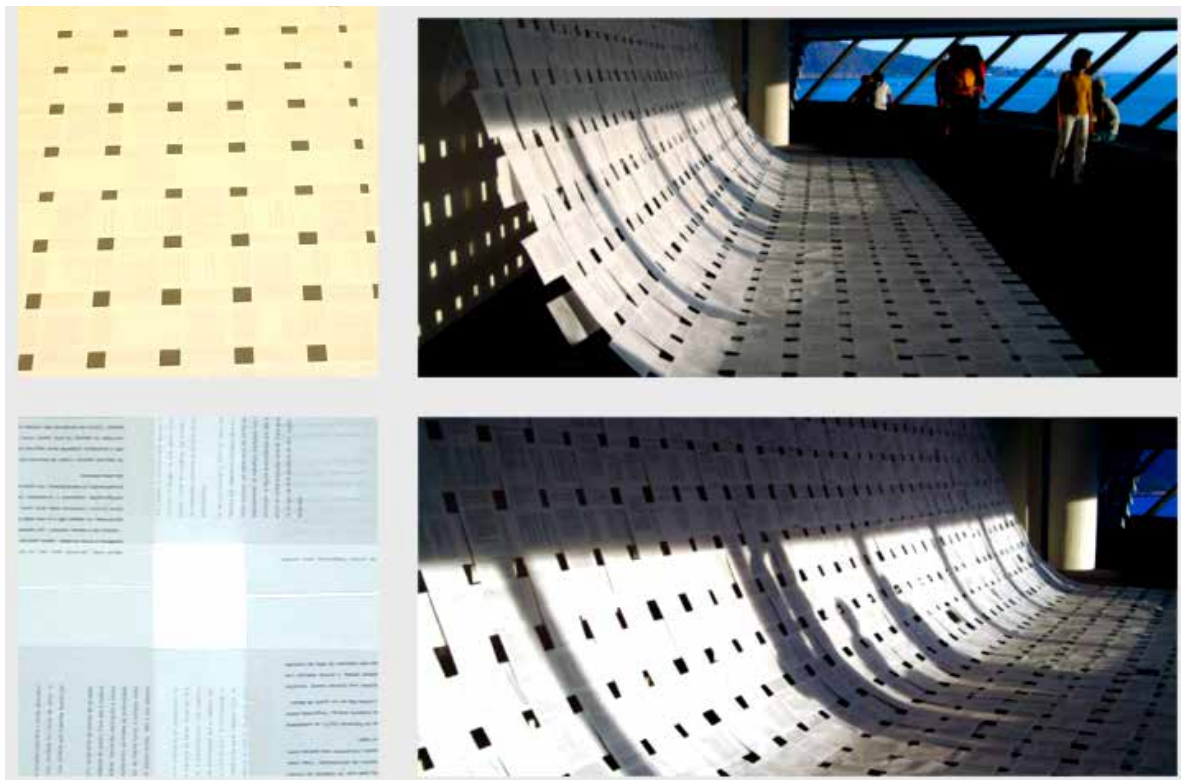
O texto incorpora palavra e “não-palavra”. A escrita pede a leitura, convida e se oferece: “receba-me como estou dando”. O que se tem para dar é a isca do silêncio e o dom do fragmento, a visão e a vista de um modo de vida se fazendo, o fio da trama e as mãos tramadas ao corpo da escrita, a teia como tema e forma restante do movimento. Tecer é confiar nas extremidades dos fios, no funcionamento enviesado dos gestos, na torção das entrelinhas, na consistência da matéria tecida. A arte da tecelagem oferece um ensinamento de superfície, um leito de contato, um plano tátil, uma parede porosa, como o aglutinado calcário que protege o ovo, como o vazio pleno do voo liberta a linha fina e sustenta o recuo, a curva, a laçada, o avanço, o deleite do novo se fazendo. Um tecido, uma rede, uma membrana, um couro, uma casca, um tímpano são modos avançados de embalar a vibração do instante, são embalagens que sustentam a ressonância e dão condição de escuta. Escuta! (Panadés, 2017, p. 121).

A superfície de um texto, como uma segunda pele, é, portanto, espaço de encontro. Quando lemos, nossas bordas se deparam com as formas e caminham por entre o contorno das palavras, como um fio que passeia pelo labirinto da urdidura. Ajustamos nosso ritmo, entrando em negociação com aquilo que lemos, nosso corpo permitindo certas entradas e saídas. Tanto para tecer quanto para ler e escrever é preciso encontrar uma coletividade que nos faça lembrar de nós, praticando a honestidade sobre aquilo que podemos oferecer ao outro. Até quando escrevemos para nós mesmos, em nossos cadernos e diários, nos endereçamos a um outro – escrevemos porque a linguagem cria dentro de nós uma comunidade possível.

Tais aberturas revelam, porém, não apenas essa comunidade, no sentido da incorporação e da troca dialógica entre a pessoa tecedora e aquela que recebe ativamente a trama, mas apresenta também a abertura em seu significado mais amplo, que retoma a dimensão processual – o gesto no gerúndio – como movimento contínuo de expansão. No início do seu percurso pelas “Linhas: uma breve história” (2022), Ingold nos pergunta por que teoria e metáfora deveriam ser vistas como única alternativa para as linhas. Mais do que traçar um panorama histórico, que por pressuposto acaba por colocar em xeque disputas narrativas e deixar outras de fora, procuramos pensar não a imposição de uma linha sobre outra – como o antropólogo afirma constituir o colonialismo, “não a imposição de linearidade sobre um mundo não linear” (Ingold, 2022, p. 25) –, mas de fato deixá-las em aberto (como o autor tenta apenas no final do seu livro), a partir justamente da noção de gesto da “texturalidade” e seus resquícios de ambiguidade: tudo aquilo que fica entre as tramas, e que é, sobretudo, aquilo que a constitui.

Ingold afirma que “escrever, na arquitetura, é deixado para o que não pode ser desenhado” (Ingold, 2022, p. 198). Ora, Malu Fatorelli, em *Superfície Limite: entre arte e arquitetura* (2004), no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, instala uma obra cujo desdobramento advém de sua tese doutoral em artes visuais na UFRJ (Figura 3). As páginas que se acumularam ao longo dos quatro anos de seu doutorado, contendo desde alguns rascunhos até as anotações e imagens que figuravam no trabalho final, foram tramadas, sobrepostas, de maneira a criar uma textura, entre páginas, palavras, e também seus buracos e vazios. Reverberando no espaço do Museu de Niemeyer, a artista alega que a obra é testemunha do processo de seu doutoramento, assim como os têxteis são testemunha dos processos de sua fabricação, desde a matéria-prima transformada até sua urdidura.

FIGURA 3 - IMAGENS DA TESE-INSTALAÇÃO *SUPERFÍCIE LIMITE*:
ENTRE ARTE E ARQUITETURA (2004), DE MALU FATORELLI.



FONTE: MALU Fatorelli. *Superfície Limite: entre arte e arquitetura*.
Disponível em: <https://malufatorelli.com/tese/>. Acesso em: 05 nov. 2024.

A artista pesquisadora diz que a galeria foi desenhada e redesenhada, de maneira repetida, invertida e espelhada, como na matriz de uma gravura, bem como o espaço foi modulado, seguindo o tamanho de uma folha A4, material de impressão costumeiro de trabalhos acadêmicos. Fatorelli (2021), no vídeo do processo de montagem de sua tese-instalação, cita Mário de Andrade, “o desenho é uma arte do inacabado, um rascunho, uma espécie de escritura, uma velocidade de pensamento”, e adota como procedimento a diluição da tinta das palavras, para produzir desenhos, imagens e manchas, recortando algumas, para fazer trabalhos em diferentes dimensões, modulando figuras que se repetem como múltiplos da mesma matriz. Assim, acaba por criar uma espécie de tapete, tramado por verticais e horizontais de páginas da tese, emendadas umas às outras, atravessando o espaço da galeria, no que a própria artista chama de ritual de passagem do texto para a imagem: as páginas e as linhas escritas se tornam sucessivos horizontes conceituais e materiais na configuração de uma imagem que é tecido e texto, expandindo-se, ainda, em outras possíveis texturas.

Dimensão artesanal da escrita

Para encerrar esse breve percurso, é preciso acionar a noção de intermedialidade, tal como proposto pela professora Erika Costa Vieira (2021). De acordo com Vieira (2021), a intermedialidade seria uma via por meio da qual podemos perceber texto e têxtil como espelhamentos, e a dupla imagem em inversão manifestada por ambos poderia ser entrelaçada de modo que nos tornamos capazes de perceber poesia nos tecidos e textura nas textualidades. Na intermedialidade há, ainda, dois pontos que se conectam fortemente com nossa discussão, relacionados à materialidade e ao movimento, como podemos notar na definição de mídia trazida pela professora:

Compreende-se mídia segundo o entendimento de Claus Clüver (2011), que aponta que, nos estudos da intermedialidade, este seria o termo mais adequado para se referir aos meios físicos ou à modalidade material utilizada para produzir significados. Uma mídia é capaz de transmitir ou mobilizar signos (Vieira, 2021, p. 121).

Retomado o sentido material dos têxteis e a experiência tátil da movimentação de fios-signos, Vieira propõe que a escrita seja vista como um fazer artesanal: “Tecer o poema, bordar as palavras: seria essa uma poética possível? Estamos diante do poeta-artesão que se dispõe a tecer seu texto, e, ao fazê-lo, transpõe em palavras sua percepção de que escrever é buscar um fazer artesanal da escrita” (Vieira, 2021, p. 81).

A escrita que confunde tecido e texto, que deixa o corpo de linhas híbrido e sinestésico, que abre as entrelinhas para a expansão de sua própria corporalidade, poderia manifestar o apelo artesanal de *texere*, fruto da textura intermediática que se estabelece entre as duas linguagens. Ela produz a fricção que revela tanto aquilo que há de comum quanto aquilo que há de diferente em *texere*, e que não se limita mais só ao tecido e ao texto, mas convoca outros sentidos e materialidades para participar das tramas – sejam elas feitas de palavras ou de fios. Desse modo, ela nos permite tatear as dinâmicas têxteis e textuais contidas na “texturalidade” não apenas como correspondências, contrapontos ou espelhamentos, mas como extensões uma da outra.

Assim como a multiplicidade gerada pelo gesto de entrelaçar fios, alinhar pensamentos sobre as aproximações entre textos e têxteis – tanto em suas origens quanto em seus desdobramentos na contemporaneidade – é um exercício que não se propõe finito, tampouco almeja instaurar um novo regime de verdades. Pelo contrário, invoca a força coletiva dos fazeres artesanais, desenvolvendo uma escrita conduzida pela corporalidade. Inspirado pela “texturalidade”, o ato de escrever busca produzir novos ritmos, acolhe os espaços vazios e se projeta no tempo como um gesto inacabado, reverberando através dos corpos que resistem na manutenção dos saberes tecidos junto às linhas.

Referências

ALBERS, Anni. **On weaving**. London: Studio Vista, 1974.

ALBERS, Anni. The Pliable Plane; Textiles in Architecture. **Perspecta**, v. 4, 1957, pp. 36-41. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1566855>. Acesso em: 28 mar. 2025.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e Artefato**: O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material. São Paulo: EdUSP, 2008.

INGOLD, Tim. **Linhas**: uma breve história. Trad. Lucas Bernardes. Petrópolis: Vozes, 2022.

KAMENSZAIN, Tamara. **Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

LEMOES, Liliâne Benevenuto. **Fiando o canto**: sabedoria e imaginação simbólica na tessitura da tecelã. 2020. 247 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Cultura, Filosofia e História da Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MACHADO, Ana Maria. O Tao da teia: sobre textos e têxteis. **Estudos Avançados**, [S.l.], v. 17, n. 49, p. 173-196, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9951>. Acesso em: 12 fev. 2023.

MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: corpo, lugar da Memória. **Letras**, [S.l.], n. 26, p. 63-81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 11 fev. 2023.

MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO DA TESE. Malu Fatorelli. 02 set. 2021, Vimeo. 7'54. Disponível em: <https://vimeo.com/596851239>. Acesso em: 17 mar. 2025.

MOTA, Lia Duarte. Escrita em movimento. In: **Abralic** – Experiências literárias, textualidades contemporâneas, 2016, p. 5523-5530, Rio de Janeiro. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491523060.pdf. Acesso em 08 dez. 2024.

PANADÉS, Julia. **Ela, a criação**: também em Clarice Lispector e Louise Bourgeois. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/LETR-AWCHHL>. Acesso em: 08 dez. 2024.

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

PÉREZ-BUSTOS, Tania. **Gestos textiles**: Un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2021.

SÁNCHEZ-PARGA, José. **Textos textiles en la tradición cultural andina**. Equador: IADAP, 1995.

SMITH, T'ai Lin. **Bauhaus Weaving Theory**: From Feminine Craft to Mode of Design. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

SOFIATI, Luana Fernandes. **Desfiar a tradição, criar outra urdidura**: o gesto tecedor na poesia brasileira contemporânea. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/12697>. Acesso em: 08 dez. 2024.

SOLNIT, Rebecca. **Wanderlust**: A History of Walking. London: Penguin Books, 2006.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: Performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VIEIRA, Erika Viviane Costa (org.). **Textos e têxteis**: questões de intermedialidade. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2021.

Artigo revisado por: Danielle Freitas, Doutora em Estudos Literários (UFMG).
Daniufmg63@gmail.com

[entrevista]



Renata Rubim e a superfície têxtil

Entrevistadora: Bruna Carmona Bonifácio¹
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3970-2400>

Recebido em: 30-04-2025.
Aprovado em: 21-08-2025.

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v18i45.1951>

Entrevista realizada no dia 15 de março de 2022, de forma virtual devido à pandemia de COVID 19. Renata Rubim se encontrava na sede de sua empresa Renata Rubim Design & Cores em Porto Alegre - RS e eu me encontrava em Curitiba - PR.

FIGURA 1 – IMAGEM OFICIAL UTILIZADA POR RENATA RUBIM EM SUAS COMUNICAÇÕES, FEITA EM FRENTE AO SEU PAINEL DE AMOSTRAS TÊXTEIS DA ARTE NATIVA APLICADA.



FONTE: RENATA RUBIM (2017).

¹ Doutora em design pela Universidade Federal do Paraná, mestra pela mesma instituição.
E-mail: bruna.c.bonifacio@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6963724725256888>

Apresentação

Atuante no design desde 1970, Renata Rubim formou-se no Instituto de Arte e Decoração (IADÊ, 1967 a 1969) em São Paulo, trabalhou como sócia-diretora e designer em uma empresa de tecelagem e marcenaria (Artesanato Gramadense, 1970 a 1982). Os projetos que desenvolveu nessa década foram importantes para a conquista da bolsa *Fulbright* Capes. Entre 1985 a 1987, Renata vivenciou aprendizado acadêmico no design de superfície da *Rhode Island School of Design*. Desde seu retorno ao Brasil, Rubim projeta para diferentes superfícies, sejam elas cerâmicas, poliméricas, de papel ou têxteis.

Essa última, a superfície têxtil, é sua primeira paixão. Desde criança seus desenhos se apresentavam em forma de tapeçaria. Tapetes de chão, tapetes de parede, os feitos em teares foram seu primeiro estágio (antes mesmo de estudar design) e também seu trabalho mais proeminente logo após seus estudos. Ela produziu linhas de tapeçarias para empresa que dirigia, linhas autorais, e nessas cinco décadas foi convidada e estabeleceu parcerias com empresas como a Avanti, Tabacow, Salvatore, By Kamy, Jasmin, Tapetah, Espaço do Piso, Expresso do Oriente, Bandeirantes, Tok & Stok.

Para além dos projetos das tramas, interessam-lhe os projetos nos têxteis já trama-dos, como as estampas realizadas para a Artex, Tok & Stok, Perky Shoes, Saccaro, Panvel, The Home Store, Hotel Design e Hering. Empresa essa que é o fio condutor da conversa: o trabalho da designer para a Hering nos anos 1980. A entrevista integra os dados da pesquisa de doutorado que resultou na tese “Experiências de Renata Rubim: narrativas de uma designer sobre a produção de espaços para um design de superfície feito no Brasil”².

A tese foi desdobramento da dissertação “Experiência de mulheres no design de superfície: narrativas sobre o trabalho e trajetórias de Goya Lopes e Renata Rubim”³. Importante pontuar, pois a interlocução com Renata foi sendo construída desde 2017, e ambas pesquisas constituídas nesse entrelaçar com Goya⁴ e com Renata. As designers generosamente me receberam e compartilharam suas experiências. Aproveito essas linhas para convidar quem lê a conferir essas publicações e conhecer de forma mais extensa os trabalhos das designers.

O texto trata de trechos de uma entrevista semiestruturada aos modos da História Oral, com duração de 1 hora e 10 minutos. O projeto previa três momentos, sendo o primeiro “Criando e produzindo superfícies – modos pelos quais se faziam superfícies: motivações, processos, práticas, pessoas”, o segundo “Circulando superfícies – como eram os espaços, eventos e pessoas para a circulação dos projetos”, e por fim “Escolhendo e usando superfícies – como eram as pessoas que consumiam e interagiam com os projetos, de que modo o fazem e qual a percepção da designer sobre os efeitos das superfícies que produz”.

Nesta fala de Renata Rubim é possível conhecer histórias de sua atuação no têxtil, mas também da atuação de artistas e designers nos anos 1970 e 1980, das redes de relações que foram estabelecidas na busca de reconhecimento de suas práticas, das estratégias para se trabalhar, disputas e questões de arte e design.

² <https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/handle/1884/89896>

³ <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/62072>

⁴ <https://goyalopes.com.br/>

Entrevista

Hoje vamos falar sobre o projeto da Hering. Qual foi a sua motivação para a seleção deste projeto? O que você acha importante contar sobre ele?

Bom, achei fundamental escolher esse projeto porque foi início dos anos 1980, então são quarenta anos de distância e consigo ver que a realidade de hoje é completamente outra. É como se fosse outro planeta. Achei muito importante, principalmente para quem vai ler as entrevistas, que saibam como é diferente. Como o que eu presenciei, vivenciei, é totalmente diferente. Como o mercado era e como ele é. Para mim, história também é cultura e é mega importante as pessoas saberem. Eu desde pequena quis fazer o que eu faço, queria fazer estampas. E tinha saído de um trabalho, de uma empresa que eu administrava [Artesanato Gramadense] e estava como *freelancer*. Eu gostava muito de malha e naquela época era muito raro se encontrar camisetas de malha, só a Hering tinha. E mesmo aqui no Rio Grande do Sul era muito difícil de comprar, e eu era fascinada por aquilo, resolvi ir atrás. Fui para lá, sendo bem recebida, tive reunião de *briefing* com as pessoas do departamento de estilo. Atualmente seria o departamento de produto, a maior diferença é que hoje o contato mais frequente é com o marketing. E o *briefing* era assim: roupa de criança, verão; roupa de bebê, masculino, feminino. Era completamente um outro modo de pensar. E a Hering não era isso que ela é hoje, ela fazia camisetas e pijamas de malha estampados com estampas razoavelmente simples. O método de impressão eu não sei te dizer o nome daquilo, mas era assim: era uma impressão que eu acho que se chamava circular. A estampa corria para frente e depois voltava para trás. Então eu tinha que aprender como apresentar o módulo de repetição, sabendo que o desenho ia escorregar para frente e depois, ele voltava do lado para trás. Eu aprendi a fazer aquilo, o fiz durante quase dois anos. E obviamente eu fazia tudo à mão porque não tinha [computador] (...) era analógico. Me passavam uma medida, um tamanho pequeno, de uns 30 por 15 cm. Vê que era tudo completamente diferente. O mercado era muito mais primitivo, hoje em dia é muito mais sofisticado. As exigências são mais sofisticadas, e o engraçado é que era uma maneira de ver as estampas quase sem nada moderno. E eu fazia os meus desenhos abstratos e, relativamente contemporâneos, e eles eram aceitos. Então era assim: eu ia lá de três em três meses e recebia o *briefing*. Quando eu voltava, já levava desenhos, e eles compravam ou não compravam. Eu ia com uns trinta desenhos. Que era também o que eu conseguia desenhar, nesse período né? Não tinha uma série de requisitos que tem hoje. Hoje em dia, eu acredito que a maior parte das pessoas que pensam em fazer estampas, elas não sabem muito bem como é o processo de produção. E por vezes também usam muitas cores. Naquele tempo, a quantidade de cores era um requisito básico. Se você viesse com muitas cores, ninguém ia produzir o teu desenho porque tornava-se inviável. Então os desenhos tinham uma cor, no máximo quatro.

Eu ia te perguntar isso, a empresa já passava quais cores queria? Ou você tinha que ir pensando e propondo? Infantil, masculino, verão, e aí você fazia a proposta de paleta?

Eles davam algumas coordenadas muito restritas e básicas. Me brifavam muito menos do que se brifa hoje em dia. Assim: é criança, é masculino, é pijama, é do tamanho tal ao

tamanho tal, e a última coleção foi isso aqui, então tudo que for diferente disso. E eu pesquisava. E outra coisa, não tinha *google*! Então como é que era a pesquisa? A pesquisa era toda com revistas. Eu, por sorte, tinha na família alguém que viajava à Europa e me trazia revistas. Mas a outra realidade era ir ao aeroporto em Porto Alegre e comprar revistas estrangeiras. Então vê a mão-de-obra que a gente tinha. Hoje a gente senta no computador e não sai do computador para pesquisar, realizar, criar, projetar. Naquele tempo era assim: ir na Biblioteca Pública. Uma vez eu tive que ir, e quis tirar xerox de uma referência e me proibiram. Eu discuti bastante, argumentei e consegui. Mas era tudo assim, muito (...) [difícil] para fazer a cópia tinha que ir até o lugar da cópia. Não é essa coisa que hoje temos uma mesa e um computador e está tudo resolvido. A gente ganha tempo hoje, né? Então quando falo que eu fazia trinta desenhos em três meses é porque tinha toda essa mão-de-obra de ir comprar a revista, de pesquisar a revista, e tudo isso. Eu entendia e sabia o alcance da Hering. Já naquela época eles iam em feiras, e tinham muito mais recursos de pesquisa do que as pessoas que forneciam desenhos. As pessoas forneciam desenhos assim como eu, tinha uma pessoa de Minas [Gerais], a outra do Rio [de Janeiro] e eu de Porto Alegre. A gente ia até lá [Blumenau] porque não tinha internet para mandar o desenho, telefone também não era uma coisa tão simples assim. Esse era o processo. Esse projeto eu desenvolvi desde que sai do Artesanato Gramadense até ganhar a bolsa *Fulbright*. Desde que fui para os Estados Unidos [estudar na *Rhode Island School of Design*] não trabalhei mais para a Hering. Mas esse trabalho, inclusive, de pegar o ônibus leito da noite, ir lá, amanhecer já no dia seguinte, é porque sempre fui apaixonada pelo o que eu faço. Para mim, isso não era impedimento nenhum. Bruna, uma coisa importante (...) mesmo com essas dificuldades, com falta de acesso a tecnologia, de um mercado mais limitado culturalmente, acho que era mais fácil do que hoje, porque não havia tanta exigência por parte da empresa e não havia tanta concorrência do meu lado, né? Porque eram poucas as pessoas que faziam isso, né? Hoje em dia, qualquer pessoa que domina um *software* acha que sabe fazer estampa e acha que sabe fazer *rapport*. Essa é uma das coisas que me fez escolher esse projeto para citar na sua pesquisa. Minha maior contribuição no meu depoimento é mostrar a diferença de 1982, 1983 e 1984, para hoje, 2022, que são esses fatores que eu estou te dizendo.

E nessa época, para você criar (...) fazia em casa e tinha o seu material de desenho: canson, lápis, papel vegetal? Era esse o seu espaço de trabalho? Você já tinha um escritório? Como que se dava o trabalho?

Eu trabalhava em um ateliê⁵, dividia com mais três artistas, duas delas tecelãs, tapeceiras. Uma delas era artista têxtil, a outra era artista têxtil e fazia bastante serigrafia também, estampas em camiseta. A terceira era artista plástica, desenhos e pinturas em quadros. E eu tinha um lugar nesse ateliê com minha prancheta, desde o tempo que eu estudei em São Paulo [a tenho]. E continuo tendo. Eu comprava blocos tamanhos A3 e desenhava, e era muito, muito difícil para mim (...) saber o que eu iria desenhar a cada vez. Então o que era o meu material? Era bloco, depois quando eu aprendi como tinha que entregar a arte final, eu tinha que ter papel canson para botar os módulos. Tinha papel vegetal para fazer a arte final

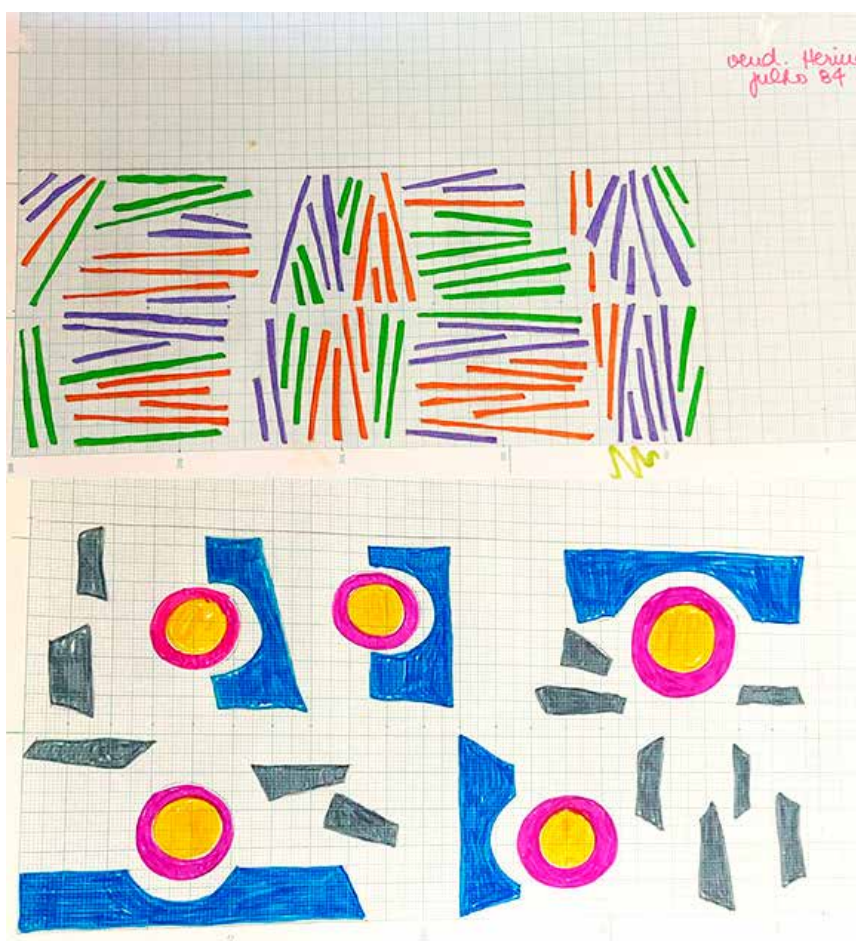
⁵ Ateliê Arte 65, espaço que Renata Rubim dividia com Joana de Azevedo Moura, Sonia Moeller, Amarilli Licht e Maria Lúcia Cattani.

em cima com canetinha preta ou nanquim. Usava bastante lápis e principalmente canetinha hidrográfica colorida, porque não sabia ainda usar pincel, nunca tinha aprendido. Só sabia usar lápis, aprendi pincel e guache nos Estados Unidos, [anos] depois. Eu tenho esses originais até hoje. Eu ia todo dia para o ateliê, desenhava. Era *freela* mas tinha rotina. Me comprometia a fazer, então foi uma produção grande⁶. Claro que não vendi tudo, mas eu voltava de lá muito satisfeita com a receptividade.

Que legal! Tinha visto algumas peças quando eu fui aí presencialmente [em 2017]. E depois acompanhei também pelas suas redes sociais e pelo site mais outras, então acho que conheci umas nove estampas dessa época.

Por exemplo, ó: [mostra para a câmera da videochamada uma amostra de malha estampada com estampa geométrica formada por linhas semicirculares]. Isso aqui é bem contemporâneo! Imagina isso em 1982? E aceitaram e fizeram.

FIGURA 2 – DESENHOS DE ESTAMPAS DESENVOLVIDAS PARA A EMPRESA HERING.



FONTE: ACERVO PESSOAL DE RENATA RUBIM (2022).

⁶ Renata não sabe o número exato, mas acredita que comercializou entre 60 e 100 estampas.

Você falou da dificuldade em encontrar as referências, mas tinha alguma pessoa que era referência na área de estampas ou alguém que já fazia para a Hering? Ou as mulheres com as quais você dividia o ateliê? Existia alguma referência para criação de estampas em tecido que você acompanhava?

Tinha, mas não elas, nem a Hering. Eu acompanhava a marca ANA – Arte Nativa Aplicada –, uma marca que não existe mais. Mas que sou apaixonada e existem registros aqui⁷. E que era (...) para mim, o primeiro design têxtil realmente brasileiro que aconteceu, era todo baseado em temática dos nossos povos originários, os indígenas. Era uma inspiração, mas por vezes eu tinha que ter inspiração também infantil e coisas também um pouco modernas da época. Também tinha a *La Maison* de Marie Claire, uma revista francesa que eu amava e, daí sim, conseguia captar quais eram as novidades em termos de cores. E para mim era principalmente por aí. Em São Paulo cada vez que eu ia, além da ANA, visitava a LARMOD, que eram dois designers maravilhosos né – o Attilio Baschera e o Gregório Kramer. E também a Bia Cunha que eu visitava sempre. Uma coisa que acho que fui precursora sem ninguém me ensinar a fazer – mas por intuição eu fazia – era visitar feiras. Porque feira é uma coisa indispensável para o designer e para o arquiteto. Então eu visitava feiras e sabia também quem eram as empresas que poderiam me interessar, quais eram as tendências, né? Porque uma Hering, tanto hoje como naquela época, precisava estar nas tendências. Eu estava trabalhando para um mercado, não era um trabalho autoral, no sentido mais pleno. Era uma coisa que tinha que andar de acordo com as leis de mercado.

E tanto a ANA, quanto a LARMOD, você conheceu quando estava fazendo o curso do IADÊ?

Não, foi depois. A ANA começou em 1970 e poucos, ou final dos 1960, mas eu saí de São Paulo no final de 1969. Então conheci a ANA depois por acaso. E a LARMOD acho que conhecia das revistas mesmo, porque eu tinha que consumir revistas.

E aí você ia nas lojas e eles tinham um showroom/ateliê?

Eu ia na loja, conversava, queria saber quem tinha feito, mostrava minha paixão por aquilo. Sempre que tinha amostras eu pegava e trazia. Me lembro da LARMOD, que tinha uma gaveta de amostras que podia pegar e eu me abastecia ali (risos).

Ah, é muito bom, né? Eu fazia isso também de outras formas, e faz toda a diferença. Sobre a ANA, me lembro que a Goya [Lopes] contou sobre assistir tudo que a Maria Henriqueta falava em palestras e quando ela abria o showroom.

Os maiores desafios eram esses: as referências, o deslocamento? Nessa época você realizava os projetos de estampa para a Hering somente ou fazia freelas para outras empresas?

Nessa época fui chamada, não me lembro como, para uma empresa de tapetes e carpetes no Rio [de Janeiro] que se chama Avanti. Me chamaram para fazer a primeira coleção

⁷ Em seu local de trabalho, Rubim possui um painel composto por amostras de estampas vindas de mostruário da ANA. Quando soube que a empresa encerraria suas atividades, Renata solicitou a uma representante comercial da ANA um mostruário para ter em seu acervo pessoal. Então criou um painel, que está localizado na parte posterior de um armário e atuava como divisória entre o ambiente de seu *showroom* e sua sala de estar. Esse painel, por vezes, foi cenário de fundo de fotografias oficiais da designer.

de xadrez do Brasil. Era uma época que xadrez era a tendência, a moda. Eu fiz, fui no Rio, conheci a fábrica porque eu acho que tem que conhecer. Naquela época era assim, mas continuo achando que tem que conhecer fábrica para saber como é que produz. Porque uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa. Não dá para achar que é só fazer um desenho, não é assim. Tem que saber como é que funciona a produção, da onde vem a matéria-prima, como ela é beneficiada, como ela é colorida (...). Não só as tendências de mercado, mas também toda a construção, né? Aquele famoso designer japonês Kenji Ekuan, ele tinha um escritório de duzentos designers em Tóquio há vinte ou trinta anos atrás. Ele dizia que a gente tem que respeitar desde a matéria prima até o final. Todo o objeto ele tem uma vida, ele nasceu lá na agricultura ou na terra, na mineração, mas por quantas mãos passou (...) qualquer coisa tem uma história, tem mãos e cabeças que passaram. Quando a Avanti me chamou, eu já entendia de tecelagem, né? Por isso também que eu pude trabalhar para essas empresas, porque eu tinha o meu *background* de tecelagem. E daí eu criei a coleção. E depois disso, veio a Bolsa [Fullbright] e eu não fiz mais projetos [enquanto estudava]. Quando eu tinha a tecelagem, antes dessa fase, eu tinha que criar. Todo dia tinha que criar, tecidos, tapetes, tapeçaria de parede – que hoje estão voltando né? Então não é que comecei com a Hering sentando na frente do papel sem ter ideia do que fazer (...), eu já tinha essa experiência de anos. Durante doze anos antes de entrar na Hering. Eu tinha que criar, só que era criar sem metodologia. Mas quando ia para desenho infantil na Hering era mais fácil porque eu me botava no lugar da criança, imaginava coisas, aí era menos abstrato.

Eu ia te perguntar isso, a origem desses conhecimentos sobre o têxtil, tanto a tecelagem quanto o lidar com o têxtil. Você começou naquele curso livre de tecelagem manual no ateliê da Elisabeth Rosenfeld [fundadora da Artesanato Gramadense] em 1966, ou você frequentou outros lugares de aprendizado, como é que foi?

Eu tinha livros, tinha um livro para meninas e jovens, o livro era em alemão⁸ que alguém tinha trazido para mim e para minha irmã, que tinha coisa manuais para fazer. E eu já tinha tido – acho que durante o segundo grau –, aulas particulares de pintura em tecido e em porcelana. Mas eram aquelas coisas muito bregas, aquelas coisas nada de novo. Eu só aprendia a técnica. Aí comecei a pintar em tecido para fazer bolsa, mas não foi legal. E quando a dona Elisabeth fez uma exposição de alguns tapetes na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, eu fui ver a exposição e fiquei louca com aquilo e pedi para trabalhar com ela. Daí trabalhei em um verão inteiro lá no Artesanato Gramadense e aprendi a tecer, então esse é o meu conhecimento. Foi aí que eu entendi o que é um tear e como é que a trama funciona, e ficou mais claro (...). Eu aprendi a tingir lã depois quando eu trabalhei na empresa [1970-1982].

E nessa época – em paralelo – também existiam suas atuações em grupos, com o museu, em exposições. Como que foi construído isso? Sabe, eu estava pensando, vendo sua linha do tempo e pensando as coisas que foram construídas mais ou menos ao mesmo tempo.

⁸ Wolfgang e Eva Sopher, pais de Renata, eram alemães que imigraram para o Brasil e se conheceram no Rio de Janeiro.

Sim. No Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, é isso que você está vendo? Isso, foi sim nessa época, foi exatamente nessa época. Que um grupo de tapeceiras se uniu porque era a época de um *boom* em peças de artes têxteis. Isso é outra coisa que é histórico, que hoje não sabem. Na década de 1970 e início dos anos 1980 era o auge da tapeçaria contemporânea. Tinham os poloneses famosos que participavam de Bienal com tapeçarias de cinco metros de altura. Tinha uma mulher famosíssima, os artistas se inspiravam nisso. E tinham muitas, principalmente, mulheres⁹ que faziam alguma coisa de trama ou de têxtil. E a gente se uniu e fez esse grupo. E aí teve uma exposição, e agora faz três anos que eu acho que alguém fez o resgate e fez uma exposição¹⁰ aqui em Porto Alegre na Escola de Artes Visuais da UFRGS.

FIGURA 3 – INAUGURAÇÃO DA EXPOSIÇÃO COLETÂNEA TÊXTIL EM 2000.¹¹



FONTE: CAROLINA GRIPPA (2017).

⁹ O Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea existiu entre os anos 1980-2000 e teve apenas 10 homens entre as 208 pessoas inscritas nessas décadas. Faziam parte do Centro, as artistas do Ateliê Arte 65. Entre as diversas ações do grupo, destaco aqui as trocas de conhecimentos individuais como um processo importante de aprendizagem pois não existia acesso a publicações em português e/ou de fácil acesso no Brasil sobre tapeçaria.

¹⁰ A memória que se tece – o Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea (1980-2000), realizada em 2019, pelas organizadoras Joana Bosak, Carolina Grippa, Andressa Borda e Luiza de Castro.

¹¹ Última exposição do CHTC, composta por Helena Dorfmann, Joana Moura, Ali Chaves, Marília Herter, Heloísa Annes, Erica Turk, Heloísa Crocco, Carla Obino, Sonia Moeller, Eleonora Fabre, Renata Rubim e Liciê Hunsche.

Esse grupo era de artistas plásticos. Como me sentia uma designer, ficava um pouco fora do contexto (...) porque elas eram todas artistas, e eu nunca me considerei artista. Eu sempre quis ser designer e sempre me considerei uma designer. Eu nunca tive qualquer ambição de ser artista. E durante muito tempo achei que designer era designer industrial e que uma vez fazendo um projeto, ele podia se repetir milhares de vezes. Hoje em dia, como nós vivemos em uma outra era, eu já entendo que com as tecnologias atuais não precisamos mais pensar daquele jeito. O design como ele é facilmente produzido, né? Imagina um tecido bem colorido e todo desenhado para ser produzido era caríssimo quase inviável. A estampa era através de cilindros ou quadros ou por serigrafia e havia limitação na quantidade de cores. Por isso só compensava impressão de centenas de metros. Já hoje em dia, você pode em minutos imprimir 40 cm. É como se você vivesse na caverna sem luz e hoje você acendesse o interruptor e tem luz. É diferente! Os conceitos mudam muito também, né? Então eram mulheres artistas, todas elas e eu não. Mas como era têxtil eu batalhava junto.

Eu tinha pesquisado e visto em seus registros. E também, graças à pandemia, a Carolina Grippa que é uma das pesquisadoras que organizou a exposição, ministrou um curso online e fui acompanhando. Conhecendo um pouco das histórias, especialmente das mulheres artistas que lideravam a organização (...). Acabei fugindo da Hering, deixa eu voltar.

Mas é bom porque realmente isso faz parte dessa época.

E olhando a linha do tempo de suas exposições individuais, que estavam relacionadas com tapetes e tapeçarias, elas realmente se concentram nos anos 1970 e 1980, tanto no Rio Grande do Sul, no Rio de Janeiro, quanto nos Estados Unidos. Essa produção estava relacionada com o que você conseguia desenvolver no Artesanato Gramadense e também com alguma reflexão junto ao grupo de mulheres do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea?

Eu acho boa essa tua pergunta. Assim ó, como eu estava em uma empresa que só fazia tapetes artesanais de lã crua, naqueles tons, sempre naqueles tons, e eu queria cor, e eu queria cor! E fiz toda aquela pesquisa de anilina¹², resolvi começar a fazer tapetes para expor em galerias. Porque as pessoas só entendiam o que era arte, não sabiam o que era design, então a minha saída era essa. Tanto que a primeira exposição que eu fiz foi no Rio [de Janeiro], em uma galeria em Santa Tereza. E assim, eu fazia o que hoje é comum fazer: fazia uma peça, a tecia, tingia. Eu fazia porque eu não tinha outra possibilidade de produzir meus tapetes e criar meu design, então, era o meio que eu tinha. E isso pude fazer nos anos que fiquei à frente da Artesanato Gramadense, porque eu tinha os teares, as tecelãs, tinha a lã, e eu tingia a lã. Depois que terminei com o Artesanato Gramadense, eu ainda mantive um contato com algumas tecelãs lá em Gramado. Então fiz uma produção para a Tok & Stok uma época que vendi (...) acho que eram cem tapetes, tamanho médio, com acho que duas variações de desenho em lã natural. Mas aí era design, não era essa coisa mais arrojada que eu fiz com os meus tapetes [autorais]. E aí quando eu fiquei sem o Artesanato Gramadense,

¹² Tingia de forma autodidata e quando um representante da empresa Ciba-Geigy foi vender mais anilina, e viu a mistura de cores que Renata Rubim tinha elaborado, a convidaram para fazer um estágio no laboratório em São Paulo.

o que eu produzia, o que conseguia produzir, o que eu consegui participar de alguma exposição era em tecido. Eu comprei *voile*, desenhava e botava em cima dele, fiz umas quatro peças, completamente diferentes do meu trabalho de tapetes. Era uma coisa totalmente diferente, era uma coisa mais feminista e feminina.

FIGURA 4 – RECORTE DA COLUNA NO JORNAL ZERO HORA EM 1987.



FONTE: ACERVO PESSOAL DE RENATA RUBIM (2022).

Pensando sobre o tema circulação, você falou sobre a Hering, sobre ir em feiras e da sua compreensão sobre a importância delas. Mas sobre a estratégia de circulação dessas peças, você tem informações de quais eram vendidas (...)

Aí eu não era nem consultada. Mas lembro que tinha, por exemplo, nas prateleiras das lojas populares. Foi bom você falar isso porque vem uma coisa que para mim é muito importante dar o depoimento, e por isso também escolhi esse projeto como o inicial. Porque para mim era fundamental eu fazer design acessível que chegasse a todas as camadas. Então eu fazia uma coisa de bom desenho, bom gosto, equilíbrio, que tanto a pessoa que só podia comprar produto popular, como aquela mais abastada, podia gostar e comprar. Isso tem tudo a ver com a minha essência.

Renata, mais alguma questão que gostaria de acrescentar antes de encerrarmos essa entrevista¹³?

Sempre tive o interesse de ligar o design a aspectos culturais e históricos. Desde bem jovem queria ser designer e considerei que o design deve estar inserido na sua época. Meu interesse sempre é mostrar como aspectos históricos e culturais são importantes. Vejo muito jovem querendo ser designer sem ter ideia disso. Considero muito sério porque o design tem que estar inserido, a pessoa que faz design ela tem que ter conhecimentos históricos e culturais. Ela não pode só criar, porque isso não é design. Design não é só saber sobre quanto o cliente quer faturar, ou onde ele quer colocar a mercadoria dele. É uma coisa muito mais séria. Muito mais profunda.

Agradecimentos

Agradeço à Renata Rubim pelo interesse e disponibilidade de participar e construir as pesquisas comigo durante esses anos todos. Bem como Goya Lopes por ter sido uma cara interlocutora durante a pesquisa de mestrado e ao professor Ronaldo Corrêa por instigar reflexões e nos acompanhar nessas trajetórias. Agradeço também à UFPR, instituição pública na qual minha formação se deu. E agradeço à Capes, pelo apoio financeiro para a realização das pesquisas.

¹³ Para compor o presente texto foram selecionados alguns trechos da entrevista original.



[artigos]

Moda indígena como território contra-colonial: autoria, ativismo e diversidade cultural no Brasil contemporâneo

Indigenous fashion as a counter-colonial territory: authorship, activism, and cultural diversity in contemporary Brazil

Maria Helena Japiassu Marinho de Macedo¹

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-3167-9463>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v18i45.1922>

[resumo] Este artigo tem como objetivo analisar, no contexto contemporâneo, como a moda indígena tem sido afirmada por seus representantes como índices de territorialidade contra-colonial no Brasil. Como conceito é importante situar o que se entende por moda, a partir da sociedade moderna, e compreendê-la como fenômeno cultural que acompanha o desenvolvimento capitalista e a sua expansão colonial. O campo da moda contemporânea é compreendido como um espaço social em disputa, que admite discursos plurais acerca da aparência. Os agenciamentos de estilistas indígenas demarcam um território simbólico específico e oferecem uma narrativa contra-colonial na construção histórica do discurso da moda nacional. Privilegio uma leitura de direitos, analisados em perspectiva ampla, com enfoque na participação cidadã, civil e cultural indígena. Entendo fundamental atentar ao pensamento de autores indígenas, bem como à escuta crítica da epistemologia acadêmica. Como metodologia, proponho-me, ademais, a realizar uma revisão bibliográfica transdisciplinar, em diálogo com a moda, a geografia, a antropologia e a sociologia. Concluo sugerindo que a moda de autoria indígena é hoje ato de resistência e agenciamento de seus sujeitos e coletividades, possível apenas com o reconhecimento constitucional recente da capacidade civil plena de seus atores e de suas expressões como parte do patrimônio cultural brasileiro.

[palavras-chave] **Moda indígena. Cultura Brasileira. Direitos. Contra-colonialidade. Território.**

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal do Paraná (PPGD/UFPR). E-mail: helenajapiassu@ufpr.br Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4891355513755407>

[abstract] This article aims to analyze, in the contemporary context, how indigenous fashion has been affirmed by its representatives as indices of counter-colonial territoriality in Brazil. As a concept, it is important to situate what is meant by fashion, from the perspective of modern society, and to understand it as a cultural phenomenon that accompanies capitalist development and its colonial expansion. The field of contemporary fashion is understood as a social space in dispute, which admits plural discourses about appearance. The assemblages of indigenous designers demarcate a specific symbolic territory and offer a counter-colonial narrative in the historical construction of the national fashion discourse. I privilege a reading of rights, analyzed in a broad perspective, with a focus on indigenous citizen, civil and cultural participation. I believe it is essential to pay attention to the thinking of indigenous authors, as well as to the critical listening of academic epistemology. As a methodology, I also propose to carry out a transdisciplinary bibliographic review, in dialogue with fashion, geography, anthropology and sociology. I conclude by suggesting that the fashion of indigenous authorship is today an act of resistance and agency of its subjects and collectivities, possible only with the recent constitutional recognition of the full civil capacity of its actors and their expressions as part of the Brazilian cultural heritage.

[keywords] **Indigenous fashion. Brazilian Culture. Rights. Counter-coloniality. Territory.**

Recebido em: 13-03-2025.

Aprovado em: 27-08-2025.

Introdução

A moda constitui um campo de relações sociais em disputa e estratificado. A cultura da aparência, por meio dos modos de vestir, se articula com signos de distinção, que promovem singularidades. Podemos pensar a moda como um discurso coletivo que, ao mesmo tempo, fundamenta a expressão de subjetividades, o que a investe de um importante papel político. Os estudos da história da moda, em geral, apresentam-na com origem na sociedade moderna, com valores e atores específicos. Na geografia simbólica contemporânea, a paisagem simbólica da moda é ampliada por novos agenciamentos. É possível verificar um protagonismo emergente de estilistas indígenas no sistema da moda, o qual, ao mesmo tempo em que insere os seus sujeitos neste campo discursivo, o contesta e o renova. Essa participação é uma conquista político-jurídica e traz consigo novas críticas sociais.

Este ensaio tem como objetivo analisar, no contexto presente, como a moda indígena tem sido afirmada por seus representantes. Minha hipótese é de que esta afirmação, que trato aqui como “agenciamento ativista”, que fundamenta práticas de resistência, pode ser compreendida como índice de territorialidade contra-colonial no Brasil. A complexidade

dessa análise requer investigar um pouco da história e da sociologia da moda, compreendendo-a como um campo atravessado por relações de poder (Bourdieu, 2007).

Entendo fundamental atentar à escuta crítica da epistemologia acadêmica e ao pensamento de autores indígenas. Em termos conceituais, compreende-se a moda como fenômeno sociocultural dinâmico, que expressa comportamentos, tendências e valores, individuais e coletivos, gostos e identidades acerca da aparência e dos modos de vestir. Empresto de Carol Barreto (2024) o termo “modativismo” e de Antônio Bispo dos Santos (2023) o argumento da contra-colonialidade. O ativismo na moda ou “modativismo” demonstra como o campo social da moda é um espaço em disputa, marcado por uma hierarquia discursiva centrada em valores da sociedade moderna europeia, a qual é contemporaneamente contestada por agenciamentos plurais. Por sua vez, o conceito de contra-colonialidade de Bispo dos Santos chama a atenção para as resistências possíveis demonstradas por tradições não ocidentais com potencial criativo para a construção de uma sociedade mais inclusiva.

O pensamento de Bispo dos Santos chama a atenção para a existência de culturas e modos de agir, ser e estar no mundo que resistiram à avassaladora influência colonial. Diferente, mas dialoga, com perspectivas teóricas decoloniais. Apenas como referência e sem pretender aprofundar as correntes teóricas decoloniais, convém mencionar o pensamento de Mignolo (2005), associado à Escola de Estudos Decoloniais (ou Pensamento Decolonial)², e de Wash (2017). Enquanto Mignolo analisa o quanto a modernidade é inseparável da lógica da dominação colonial, que produz efeitos não apenas nas relações de poder, mas também de ser e de saber; Wash defende o processo de descolonização do pensamento, reconhecendo a influência do poder colonial, mas trazendo à evidência a existência e o pensamento de sujeitos plurais, com concepções e epistemologias diversas.

De acordo com Oliveira Santos (2020, pp. 168-169) “o conceito de moda pode ser utilizado como mais uma noção dentro do aparato ideológico colonial, que busca desautorizar a relação das sociedades não ocidentais”. A colonialidade na moda informa que os discursos da aparência nas sociedades ocidentais basearam-se na valores da exaltação individual e da novidade, em oposição a culturas do vestuário que preservam a tradição e a manutenção dos modos de vestir. Na história do campo sociológico das aparências, o pensamento hegemônico ocidental criou uma oposição entre moda e costume, sendo a primeira um sistema de referência e distinção de progresso e o segundo de tradição e, mesmo, de atraso. Oliveira Santos contrapõe este argumento binário, que engessa a cultura “das sociedades não ocidentais e fornece ao Ocidente o status ideológico do movimento” (2020, p. 169), chamando a atenção para aspectos da dinamicidade de culturas não ocidentais bem como da atribuição de outros valores de referência para a moda e seus usos.

² Para aprofundar estudos sobre a decolonialidade, ver também o pensamento de Anibal Quijano, Enrique Dussel, Nelson Maldonado-Torres. Como referências, ver: QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142. Disponível em: <https://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana> Acesso em: 19 ago. 2025.; DUSSEL, Enrique. 1492: O encobrimento do Outro. A origem do mito da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1993, e MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre a colonialidade do ser: contribuições ao desenvolvimento de um conceito. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramón (orgs.). El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, 2007. p. 127-167.

A moda indígena pode ser compreendida a partir dessa genealogia analítica da cultura da aparência que se formou no desenvolvimento da sociedade moderna e acompanhou o desenvolvimento capitalista e a sua expansão colonial. Neste sentido, importa observar a representação indígena na moda brasileira, para compreender como ela transita de um índice de referência alegórica e simbólica para índices de discursos protagonistas.

Este estudo tem em conta que a categoria “indígena” é fictícia e reducionista, haja vista a diversidade cultural dos 305 povos originários que resistem no território brasileiro. A categorização proposta é útil apenas para demonstrar a existência de problemas e objetivos comuns associados à história de violências a que foram e são submetidos, sejam elas físicas, culturais e epistêmicas, e às reivindicações de direitos que lhe permitam ser e se expressar no mundo.

Esta transição tem a ver com lutas políticas e conquistas de direitos dos povos indígenas, que oferecem novas formas de conceber a moda neste espaço sociológico. Pensar a moda indígena como categoria discursiva também enseja analisar criticamente o território da moda brasileira, permeado pela história colonial e efeitos da colonialidade no campo das aparências.

A esse respeito, é importante mencionar a análise de Daniel Munduruku acerca do movimento indígena no Brasil, que possibilitou o encontro entre diferentes culturas indígenas, na persecução de objetivos comuns. O livro “O caráter educativo do movimento indígena brasileiro (1970–1990)” (Munduruku, 2012), apresenta a trajetória do movimento indígena no Brasil por meio de três paradigmas históricos. O primeiro, chamado extermicionista, que vai do período colonial até 1967, é marcado por políticas tutelares, como as do Serviço de Proteção ao Índio (SPI), as que tratavam os indígenas como incapazes e promoviam a ocupação de suas terras. O segundo, o paradigma assimilacionista, emerge com a criação da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e se consolida durante o regime militar, propondo a integração dos indígenas à cultura ocidental como condição para sua “emancipação”, conforme expressa o Estatuto do Índio de 1973. Por fim, com a Constituição Federal brasileira de 1988, inicia-se o paradigma interacionista, que reconhece os direitos indígenas à diversidade cultural, à autonomia e à cidadania plena, marcando uma virada no reconhecimento das populações indígenas como sujeitos de direitos.

Além de campo de poder, a moda pode ser percebida como um espaço de trajetórias ou um “locus da coexistência contemporânea”, no sentido atribuído por Rogério Haesbert, a partir do trabalho de Doreen Massey (Massey, 2008, p. 9), o qual é “marcado pela multiplicidade, apesar de todas as tentativas e os discursos vãos da homogeneização e da padronização generalizadas” (Massey, 2008, p. 9).

A moda contemporânea, vista como espaço em construção, para além de um território de disputa, é também um locus de coexistência de sujeitos e discursos, bem como de hibridismos culturais, mesmo que passível de hierarquizações. Essas hierarquizações não dizem respeito apenas à representação estética, mas à própria noção de ser humano, de quem é dotado ou não de dignidade.

Neste cenário, sujeitos indígenas agem em busca de seu protagonismo. Como referenciais ilustrativos da moda indígena brasileira, trago à evidência a moda autoral de Sioduhi Studio — marca criada pelo estilista Sioduhi, nascido na comunidade indígena Mariwá,

no Amazonas — e Nalimo — marca idealizada pela estilista Day Molina, de ascendência dos povos Fulni-ô e Aymara —, a fim de observar o lugar do agenciamento indígena e os discursos que oferecem a este espaço simbólico. “Por um mundo onde caibam muitos mundos”, é uma frase estampada em uma camiseta da marca Nalimo, que traz o desejo de reconhecimento de agenciamentos plurais, para a inclusão da diversidade cultural na moda.

O recorte deste artigo opta pela análise de exemplos da moda indígena autoral incorporados ao mercado da moda brasileira. A escolha das marcas citadas acima é meramente ilustrativa, sendo o universo da moda indígena mais amplo. Conforme estudo de Macedo (2023), realizado com base na lista do Instituto Socioambiental (ISA)³ de produtos e marcas indígenas e dos tipos de registros de marcas indígenas junto ao Instituto Nacional de Propriedade Intelectual (INPI)⁴, as marcas são ativos de propriedade intelectual buscados por povos ou indivíduos indígenas. O ISA informa a existência de 30 marcas indígenas registradas até o ano de 2023, sendo 5,7% registradas na categoria “moda e vestimentas”; 9,4% como “jóias/biojóias”; 3,8% como “bolsas”; 3,8% como “adornos” e 3,8% apenas como “moda” (Macedo, 2023, p.105).

Pode-se, a partir da consideração das cosmovisões indígenas, contudo, ampliar a análise da moda indígena para além do contexto econômico. O vestir indígena, como afirmam Tessari e Bonadio (2024, p. 5), “é mais que a moda” e apresenta narrativas que ultrapassam a funcionalidade capitalista, trazendo elementos simbólicos e até de agenciamento. Os povos indígenas nos chamam a atenção, portanto, para modos plurais do vestir (Andrade, Karajá et al, 2024, p. 9). Veja-se, por exemplo, o pensamento de Glicéria Tupinambá quanto à vontade manifestada pelo Manto Tupinambá, considerado um ancestral de seu povo (Silva, 2024, p. 164). Para Glicéria, o Manto Tupinambá “não é um objeto, mas um agente de muitas relações comunitárias, territoriais e cosmológicas” (Silva, 2024, p. 165), um “processo comunitário e coletivo, que implica uma aliança entre agentes humanos e não humanos” (Silva, 2024, p. 165). Pela opção do recorte de pesquisa, estas questões, importantes porque dão subsídios para a compreensão da forma como os próprios agentes indígenas dão significados à moda, escapam ao escopo deste texto. Aqui procurarei refletir sobre os significados da emergência da modatividade no campo mais amplo da moda⁵.

A discussão é situada em um contexto específico de direitos, a partir da Constituição Federal brasileira de 1988 (CF/88), que reconhece a capacidade civil plena dos sujeitos indígenas (Art. 232), os seus costumes e tradições (Art. 231) e também valoriza as suas expressões culturais como parte do patrimônio cultural nacional (Art. 216). A análise deste ensaio, portanto, localiza a moda indígena em uma geografia jurídica nacional, pautada na intenção constitucional do reconhecimento da diversidade cultural.

Importante pensar o patrimônio cultural brasileiro de forma alargada, para além de

³ Ver: ISA - Instituto Socioambiental. Lista de produtos e marcas indígenas. In: ISA. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Lista_de_produtos_e_marcas_ind-C3%ADgenas Acesso em: 15 dez. 2022.

⁴ Ver: INPI. Manual de Marcas. In: INPI. Disponível em: http://manualdemarcas.inpi.gov.br/projects/manual/wiki/02_0_que_%C3%A9_marca Acesso em: 10 fev. 2023.

⁵ Mais sobre os vestires plurais dos povos originários, recomenda-se a leitura de: DOBRAS. NÚMERO 40 | JANEIRO-ABRIL 2024 <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras> | e-ISSN 2358-0003

um sentido de posse, de apropriação e criação de um bem próprio, no campo material e simbólico. Ao contrário, proponho pensar o patrimônio cultural informado pela CF/88, a partir do critério de reciprocidade apresentado por Alexandre Nodari (2018), no qual há uma relacionalidade dos seres, espaços e coisas.

Os argumentos aqui oferecidos não esgotam a compreensão da moda indígena brasileira. A própria classificação da moda como indígena é bastante restritiva, haja vista a diversidade de povos e culturas indígenas existentes no Brasil. No entanto, visam a apontar para a participação de estilistas indígenas na cultura da aparência, em um contexto de direitos e em um ambiente sociológico e político que possibilita este engajamento.

Busco, para tanto, em um primeiro momento, contextualizar a inserção da moda nos discursos de ampliação da democracia e observá-la como expressão de debates relevantes ao patrimônio cultural brasileiro. Apresento, então, um breve panorama acerca da genealogia da moda, situando-a em um contexto cultural e geográfico específico. Em seguida, analiso a moda no contexto nacional, para então perceber no que consiste a categoria “indígena” na análise deste território simbólico. Por fim, busco evidenciar como a moda indígena apresenta um agenciamento de resistência e um discurso crítico acerca da cultura da aparência, com potencial transformador de justiça cultural e socioambiental.

Moda como discurso democrático e expressão cultural relevante ao patrimônio cultural brasileiro

A moda pode ser pensada como uma forma de discurso pessoal ou coletivo acerca das maneiras de se vestir, de se apresentar e de se distinguir socialmente. Pensada no contexto de uma democracia, a moda está imersa em um campo social, garantido por direitos culturais. A moda indígena, vista a partir do Estado brasileiro, compõe-se de expressões individuais e coletivas que conformam diferentes culturas de povos formadores de nossa sociedade.

Os objetos de atenção dos direitos culturais são delimitados por normas constitucionais e de direitos humanos. Francisco Humberto Cunha Filho informa que os direitos culturais seriam aqueles “atinentes a três campos muito claros: o das artes, o da memória coletiva e o do fluxo dos saberes, fazeres e viveres” (Cunha Filho et al., 2018, p. 30). A partir desse conceito, o autor apresenta uma teoria geral sobre os direitos culturais, considerando-os como direitos humanos e fundamentais, com o fim último de garantir a dignidade humana.

A Constituição Federal brasileira de 1988 (CF/88) enfatizou a relevância dos direitos culturais, os quais estão presentes ao longo de todo o documento normativo⁶. De modo mais

⁶ José Afonso da Silva elenca alguns direitos culturais como “(a) Liberdade de expressão da atividade intelectual, artística e científica; (b) direito à criação cultural, compreendidas as criações artísticas, científicas e tecnológicas; (c) direito de acesso às fontes de cultura nacional; (d) direito de difusão das manifestações culturais; (e) direito de proteção às manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras e de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional; (f) direito-dever estatal de formação do patrimônio cultural brasileiro e de proteção dos bens de cultura – que, assim, ficam sujeitos a um regime jurídico especial, como forma de propriedade de interesse público” (Silva apud Ferreira; Mango, 2017, p. 83-84).

explícito, a CF/88 dedica seção específica para a matéria (Seção II do Capítulo III do Título VIII), permitindo considerar os direitos culturais como um ramo autônomo⁷.

A moda atrela-se, portanto, a direitos como a liberdade de expressão, à participação social e política, às manifestações coletivas e culturais e aos modos de ser e estar no mundo. É, portanto, parte de um aparato cultural conformativo de bens culturais materiais e imateriais, e, portanto, expressão relevante ao patrimônio cultural. Se o patrimônio cultural brasileiro abrange os bens dos diferentes grupos da sociedade brasileira, deve-se pensar a moda brasileira a partir dessa diversidade cultural e da inclusão social. A moda não é, portanto, apenas manifestação artística e cultural, mas também política.

O potencial da moda brasileira para uma economia criativa altamente internacionalizada como é o mercado da moda contemporânea é enorme. Glória Khalil chama a atenção acerca de como a moda brasileira “tem uma criatividade muito própria, muito variada que deve sua riqueza à nossa diversidade biológica e cultural” (Khalil, 2011, p. 3). Para a autora “é preciso pensar em novas soluções para gerar um diferencial de competitividade e agregar valor aos nossos produtos.” (Khalil, 2011, p. 3). Em que pese a afirmação de Khalil reproduzir uma ideia conciliatória da brasilidade, exaltando-a, sem considerar as violências históricas associadas à colonização e ao racismo estrutural, pode-se dizer que a moda indígena é parte da diversidade cultural brasileira.

Toda essa importância se relaciona com a tridimensionalidade dos direitos culturais, tese defendida pelo ex-Ministro da Cultura Gilberto Gil (2003-2008), que informa das dimensões cidadã, econômica e simbólica desta categoria normativa. Assim, a moda é percebida como expressão, discurso e participação (dimensão cidadã), como bem artesanal, industrial e objeto de trocas (dimensão econômica) e com valor cultural atinente aos modos de ser e estar no mundo (dimensão simbólica).

A genealogia da moda e a estratificação social

A moda é um fenômeno histórico moderno, associado a uma cultura de progresso e ao desenvolvimento da economia capitalista, em contraposição ao passado tradicional da sociedade estamental da Idade Média. Enquanto moderna, a moda apresenta uma hierarquização social, baseada em rivalidades de classes e lutas por prestígio social, em que há a valorização da liberdade, da novidade e da individualidade humana.

Ao estudar o fenômeno da moda, o filósofo francês Gilles Lipovetsky apresenta três momentos históricos da moda: I. o aristocrático; II. a moda de cem anos; e III. a moda aberta.

⁷ Para os fins deste artigo, vale a pena enfatizar a redação do Art. 216, da CF/88, que informa que “Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.” (BRASIL, 1988)

O primeiro momento, que aparece em meados do século XIV, apresenta um sistema em que “o gosto pelas novidades se torna um princípio constante e regular” (Lipovetsky, 2019, p. 31) e que se contrapõe à fixidez da sociedade tradicional pré-moderna, possibilitado pela exaltação da liberdade individual, quando os seres humanos “são reconhecidos como autores de seu próprio universo social” (Lipovetsky, 2019, p. 12).

Há, assim, uma subjetividade na moda típica da valorização individual iluminista, de um sujeito específico, europeu e de cultura ocidental. A sociedade moderna move-se pelo sentido de progresso, admitindo novidades, enquanto a lógica da tradição é imutável, buscando a permanência e reiteração dos costumes. Lipovetsky informa, assim, que “enquanto nas eras de costumes reinam o prestígio da antiguidade e a imitação dos ancestrais, nas eras da moda dominam o culto das novidades, assim como a imitação dos modelos presentes e estrangeiros —prefere-se ter semelhanças com os inovadores contemporâneos do que com os antepassados” (Lipovetsky, 2019, p. 35), prioriza-se a originalidade perante a uniformidade.

A moda representa não apenas uma expressão hierárquica e social, mas individual, um investimento e um “instrumento de alargamento do culto estético do Eu” (Lipovetsky, 2019, p. 43). No momento aristocrático, onde as cortes europeias rivalizam entre si, a moda é uma forma de distinção e afirmação social. A consciência e a vontade de individualização desenvolvem a concorrência, para a afirmação da diferença.

O segundo momento refere-se à consolidação do sentido moderno da moda, a partir do século XIX e que se estende até 1960. Nessa concepção, a moda apresenta-se de forma dupla, pela Alta Costura e pela confecção industrial, em uma sociedade dividida em classes. O epicentro da Alta Costura está em Paris, cujas casas da moda institucionalizam a produção e a difusão da cultura da aparência, apresentando ao mundo suas coleções e modelos do vestir, conforme as estações. Nesta lógica social, percebe-se a “centralização, internacionalização e, paralelamente, democratização da moda” (Lipovetsky, 2019, p. 85), na medida em que há a generalização do desejo da moda, antes possível apenas às camadas privilegiadas da sociedade.

A moda aberta, terceira fase categorizada por Lipovetsky, inicia-se em 1950-1960, com a revolução democrática do *prêt-à-porter*, diminuindo o prestígio da Alta Costura. Há uma separação do luxo e da moda, quando o “sistema heterogêneo do sob medida e em série foi substituído por uma produção industrial de essência homogênea” (Lipovetsky, 2019, p. 130). A mudança ocorre não apenas no modelo de produção em massa, mas também na qualidade dos materiais, nas técnicas de fabricação do vestuário e na manufatura por demanda. A cultura hedonista e consumista se exacerba.

Em lugar do “sistema monopolístico e aristocrático da Alta Costura, a moda chegou ao pluralismo democrático das grifes”, com a valorização das marcas ao invés das assinaturas dos grandes estilistas (Lipovetsky, 2019, p. 135). Neste sistema, o autor nos chama a atenção para a diminuição do capital cultural das classes dominantes na hierarquização das aparências. Nesta fase, os valores associados à moda buscam sobretudo uma imagem jovem, prática e narcísica. A moda se torna plural, por permitir novos focos criativos, a multiplicação e descoordenação dos critérios da moda, sem um estilo referente a um gosto universal. É, portanto, uma moda não consensual, mas aberta.

O estudo de Lipovetsky nos ajuda a compreender a moda como fenômeno cultural desenvolvido no contexto específico da sociedade moderna europeia, em que a exaltação do

individualismo ocorre também pelas formas de apresentação. A cultura da moda permite a diferenciação social e, portanto, a hierarquização dos indivíduos e etiquetagem dos corpos. Diante dessa moda aberta, onde se encontram a moda brasileira e o local da cultura dos sujeitos e coletividades indígenas?

Em busca de uma moda nacional brasileira

A moda brasileira reflete aspectos da formação histórica do país e suas contradições sociais. A colonização portuguesa, o regime imperial, a influência francesa, a industrialização e a posterior influência inglesa e norte-americana são perceptíveis na valorização da cultura da aparência dos brasileiros.

Ailton Krenak (2019, p.11) informa que “a ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível”. Neste raciocínio colonial, a estética indígena é tomada como alegoria do outro a partir de uma narrativa eurocêntrica.

Em que pese a hegemonia

dos efeitos coloniais e dos valores ocidentais, a moda que se desenvolveu ao longo da história brasileira mesclou influências de todos os grupos formadores de nossa sociedade. Nas palavras de Gilda Chataignier, “pode-se dizer que houve um casamento entre tradição, exotismo e sensualidade, fatores visíveis com mais frequência nos dias atuais” (Chataignier, 2011, p. 8). Mais forte e menos condescendente com as violências históricas às pessoas e culturas indígenas é a afirmação de Trudruá Dorrico de que “os teóricos que ignoram a presença indígena ignoram, ainda, que os povos indígenas são produtores coletivos e ancestrais das muitas referências que são usadas pela estética brasileira para legitimar a identidade nacional.” (Dorrico, 2022, p. 113).

Oliveira Santos (2020, p. 182) também reforça este argumento ao afirmar que “o contato entre as culturas provoca alterações em ambas”. A própria necessidade de atualização da moda na indústria europeia tem com as sociedades que foram colonizadas uma relação intrínseca, “seja pelo acesso à matéria-prima, seja pela influência destes locais sobre a moda europeia e vice-versa” (Oliveira Santos, 2020, p. 182).

Durante o período colonial e imperial brasileira, a influência da moda europeia contrastava com as vestes das populações originárias e diaspóricas. O acervo existente da moda originária e indígena é acessado a partir de retratos e relatos de artistas e viajantes que passaram pelo território brasileiro. Importante mencionar que as imagens produzidas acerca das vestimentas no Brasil colonial obedeciam a convenções estilísticas europeias, muitas vezes idealizadas e com elementos iconográficos repetidos entre obras. Isto significa que as fontes não podem ser tomadas como testemunhos diretos ou objetivos do vestuário na época.

Em que pese a necessidade de analisar criticamente as representações visuais dos relatos de viajantes, o estudo de Gilda Chataignier chama a atenção para aspectos importantes do estudo da moda nacional. Um desses aspectos, é evidência da violência impressa nos modos de vestir das populações negras:

As vestes coloridas e cheias de signos ficaram do outro lado do Atlântico. Os negros escravizados chegaram ao Brasil praticamente nus expostos a doenças e fomes através de maus-tratos dos traficantes que os empilhavam como animais em portões dos navios negreiros (Chataignier, 2011, p. 8)

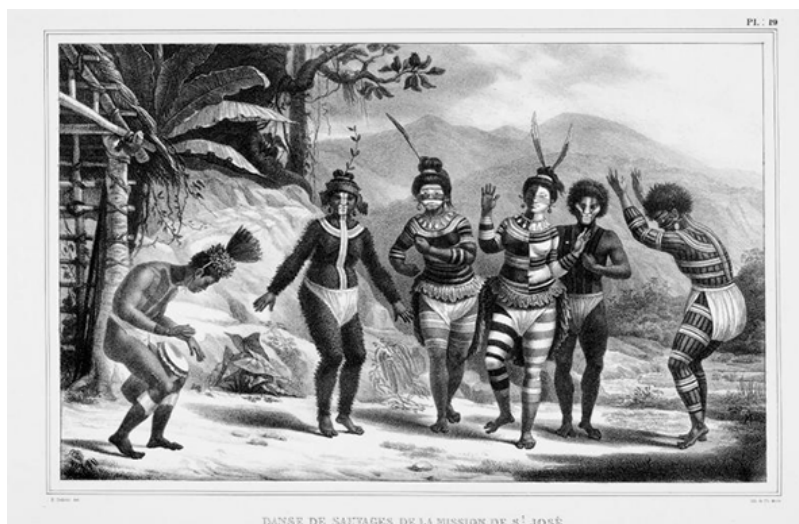
Apesar dessa influência, as novidades e os materiais demoravam a chegar do continente europeu. Diante da precariedade da colônia e da distância das terras brasileiras, havia mais um desejo pela imitação da moda europeia do que propriamente a possibilidade do cultivo da cultura da aparência, pela população brasileira.

Se já era difícil aos europeus e seus descendentes acompanharem o que ocorria na Europa, o que a população escravizada vestia “não seriam exatamente trajes, mas sim trapos” (Chataignier, 2011, p. 8). As peças utilizadas eram de baixo custo, predominantemente de algodão cru, com baixa qualidade e elaboradas de forma tosca. Elas cumpriam a função de esconder as partes íntimas, obedecendo às orientações da Igreja Católica. Enquanto as pessoas escravizadas trabalhavam com o dorso nu, os negros de ganho, alforriados que prestavam serviços nos meios urbanos, se apropriavam dos modelos ocidentais de vestimenta, com camisas e calças, cujo acesso era possibilitado a partir da remuneração recebida. O uso dessas vestimentas conferia certa dignidade e era símbolo de liberdade.

As mulheres negras vindas de África ou já nascidas no Brasil, “traziam as características dos dois continentes” (Chataignier, 2011, p. 8), expressando subjetividade e certo hibridismo cultural. Os trajes coloridos mantinham-se sobretudo nas terras dos quilombos, demonstrando aspecto da resistência contra-colonial, que informam não apenas das culturas originárias do continente africano, mas de suas religiões, impérios, tradições e artes.

Quanto às descrições acerca das indumentárias indígenas à época da colonização, Chataignier informa que os relatos históricos descrevem a nudez, os cabelos lisos e os adereços de flores, sementes e penachos, em uma espécie de “glamourização do mito selvagem tropical” (Chataignier, 2011, p. 9). A Igreja Católica impunha às pessoas indígenas esconder as partes íntimas.

FIGURA 1 – EXEMPLO DE GRAVURA DE RELATO HISTÓRICO



FONTE: “Dança de selvagens da missão de São José”, gravura publicada em *Voyage pittoresque et historique au Brésil [...]* (Volume 1). Paris: Firmin Didot Frères, 1834, de Jean Baptiste Debret.

Disponível em: 006245-1_IMAGEM_033.jpg (3794×2552)

A história da moda brasileira demonstra como a mentalidade colonial influenciou nos gostos e costumes das indumentárias e vestimentas, ainda que não fossem os mais confortáveis e adequados ao clima e à economia local. Como Favalle nos chama a atenção, “os hábitos trazidos nas bagagens reais não estavam preparados para enfrentar o calorão dos trópicos” (Favalle, 2011, p. 2).

Essa herança dos modos de pensar colonial, conforme Luigi Torre, perpetuou-se no Brasil independente, que

manteve os olhos sempre voltados para o velho mundo, refutando qualquer manifestação de moda de aspectos puramente tupiniquins, de modo que uma real cultura da moda brasileira demorou décadas para começar a ser construída (Torre, 2011, p. 1).

Para não dizer que a relação dos colonizadores com elementos das culturas indígenas foi de mera negação, vale observar os usos, em produtos manufaturados, de matérias primas encontradas no Brasil, como o pau-brasil, usado como fonte de pigmentação vermelha usada em diversas áreas, inclusive na moda. Isso, no entanto, não altera o quadro mais amplo de um olhar europeu etnocêntrico neste momento de constituição dos costumes da indumentária e da moda no Brasil.

Percebe-se, a partir dos argumentos evidenciados, que a noção de raça é “fundamental para se compreender também qualquer abordagem que se realize sobre o vestuário em seu sentido histórico” (Oliveira Santos, 2020, p. 182). O olhar do colonizador desvaloriza sistematicamente as formas de existir, não apenas em direção ao ataque fenótipo, mas às culturas alheias, categorizando-as como atrasadas, exóticas e étnicas. Essa conjuntura foi estruturante do lugar da moda na cultura do Brasil durante os períodos colonial e imperial.

Uma identidade nacional da moda brasileira foi almejada a partir do movimento modernista, na década de 1920, quando a preocupação sobre o que seria a representação da identidade e da cultura nacional também se refletiu nas escolhas das vestimentas. Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade expressavam as contradições do modernismo, em verdadeiro espírito antropofágico. Enquanto ambos buscavam referências europeias, tentavam simultaneamente e a partir delas, trazer a identidade nacional.

Carolina Casarin (2022, p. 130) conta como o casal Tarsiwald se apropriou das tendências europeias — recorrendo, por exemplo, a trajes encomendados da *maison* do estilista francês Paul Émile Poiret — e, a elas, mesclou elementos nacionais, se apresentando de forma que, aos olhos europeus, aparecia como ‘exótica’. Tarsila, que recebia o codinome de caipirinha, e Oswald eram ambos de famílias tradicionais paulistas e se utilizavam de suas aparências, “quase como um produto a ser exportado, como o café” (Casarin, 2022, p. 187).

Na década de 1950 surgem os primeiros estilistas brasileiros. A alta-costura nacional tem Dener Pamplona de Abreu e depois Clodovil Hernandes como seus primeiros expoentes e questionadores da autenticidade da moda brasileira (Navalon, 2011, p.1). Esta autenticidade, no entanto, ainda que oferecesse produtos com materiais mais apropriados ao clima

local, visava oferecer mais um repertório de luxo às encomendas brasileiras do que enfatizar a sua potencialidade.

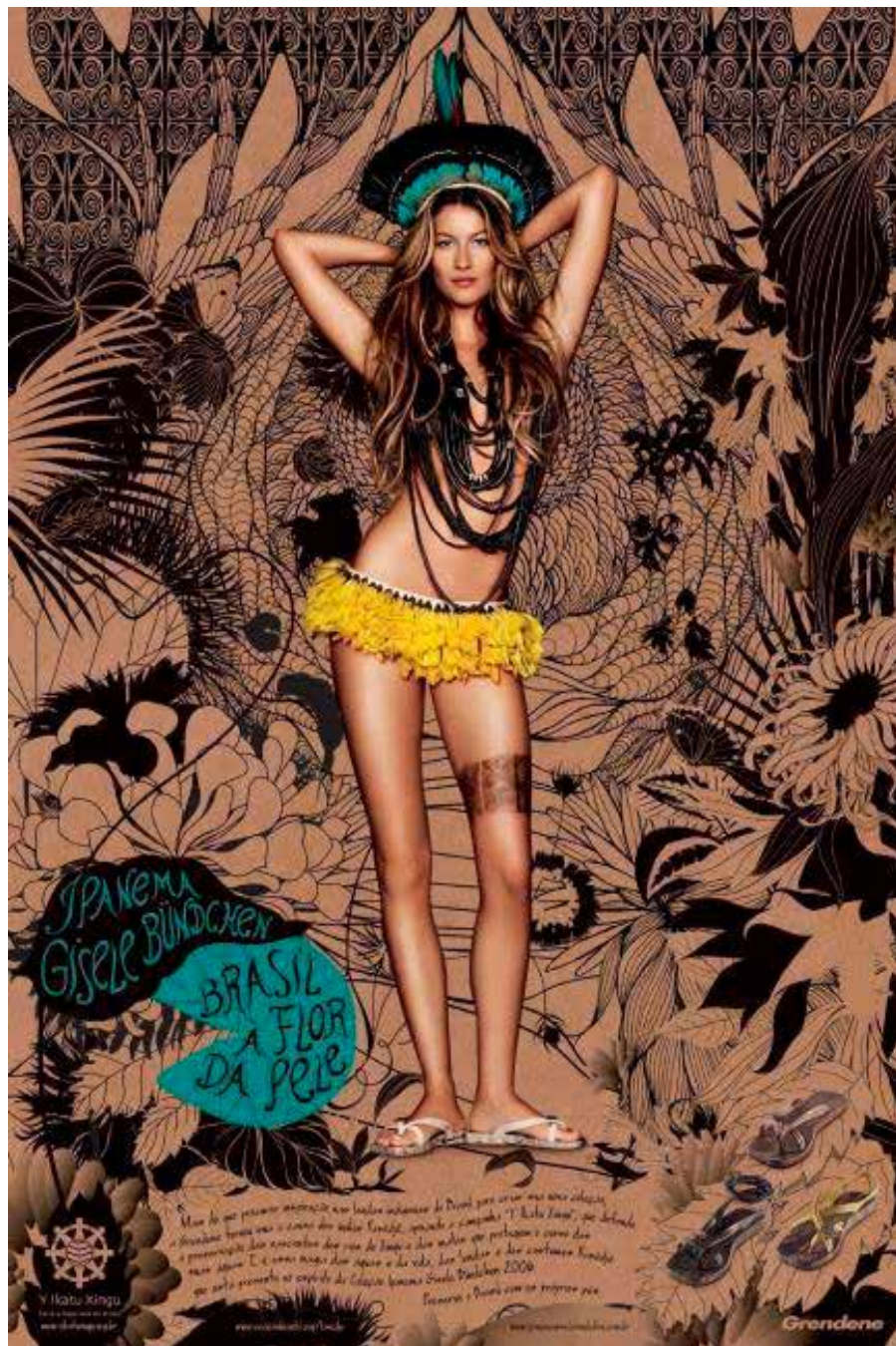
Importante perceber, nesta breve exposição, um desejo localizado de uma moda nacional. Para Eloize Navalon (2011, p. 3), “a questão da identidade nacional para a moda brasileira vai muito além de abordagens étnicas e folclóricas”. Como percebido, os apelos étnicos e folclóricos transitaram ora como um discurso romântico, ora como um exotismo, descredenciado do discurso hegemônico europeu de bom gosto. A exaltação da diversidade cultural brasileira na moda era parte de uma alegoria a ser apropriada discursivamente por um sentimento nacional, localizado nas margens das civilizações europeias ou da hierarquia das economias capitalistas.

No contexto contemporâneo, a valorização da diversidade cultural contrasta com a pretensão de um discurso único nacional sobre a moda. Neste ambiente pluralista, importa perceber o lugar de fala e a propriedade discursiva acerca das aparências. Há exemplos, inclusive com repercussões jurídicas, acerca da apropriação cultural⁸ indevida de referências de povos indígenas. Larissa Oliveira (2022), em sua dissertação, cita inúmeros casos que envolveram marcas de renome como Carolina Herrera, Zara, Nike e Farm, no Brasil. Há ainda a polêmica em relação ao uso indevido de padrões gráficos do povo Yawalapiti, no Xingu, pela marca de sandálias Havaianas, em 2014.

Por outro lado, as culturas indígenas também são valorizadas, no ambiente da moda, como exemplos de boas práticas. Empresas têm buscado a colaboração com comunidades indígenas de modo a melhorarem o seu capital simbólico e ao mesmo tempo contribuir para uma inclusão sócio-biocultural. A este respeito, cito o exemplo da parceria entre a Grendene, a modelo Gisele Bündchen, o Instituto Socioambiental e o povo Kisêdjê, residentes no Parque Nacional do Xingu. A marca de sandálias criou um modelo exclusivo e temático desenhado por indígenas, que resultou em benefícios para a comunidade e para as águas do parque, tendo a modelo Gisele Bündchen contribuído para a publicidade.

⁸ Conforme Rodney William, “apropriação cultural é um mecanismo de opressão por meio do qual um grupo dominante se apodera de uma cultura inferiorizada, esvaziando de significados suas produções, costumes, tradições e demais elementos” (William, 2019, p. 29).

IMAGEM 2 – EXEMPLAR DE FOTOGRAFIA DA CAMPANHA PUBLICITÁRIA, COM A MODELO GISELE BUNDCHEN, REALIZADA PARA A EMPRESA DE SANDÁLIAS GRENDENE, EM PROL DAS ÁGUAS DO PARQUE NACIONAL DO XINGU



FONTE: IDEIA Sustentável. Dossiê Verde – Comunicação e Sustentabilidade. In: Ideia Sustentável. Janeiro de 2014. Disponível em: <https://ideiasustentavel.com.br/dossie-verde-comunicacao-e-sustentabilidade/>
Acesso em: 10 dez 2024.

A discussão da apropriação cultural ou da responsabilidade social das empresas, muitas vezes é ambígua, com possibilidades de discursos de utilização de métodos maliciosos de publicidades de boas práticas, mas com o principal objetivo de limpar a imagem de uma empresa (*greenwashing*⁹) ou de maximizar o seu lucro. Não importa neste artigo aprofundar essas questões, mas informar do agenciamento e protagonismo de sujeitos e comunidades indígenas a respeito de suas culturas, modas e empreendimentos.

Modas indígenas como território contra-colonial

Ao tratar da moda brasileira, é necessário adotar um enfoque cultural, pois a moda é uma expressão tangível e simbólica. A materialidade da moda é acompanhada de aspectos imateriais, quais sejam valores, crenças e costumes individuais e coletivos. Pensar a moda indígena brasileira é compreendê-la como expressão plural e diversa, trazida pelas culturas dos 305 povos originários do território nacional e daqueles que, mesmo extintos, deixaram suas impressões a partir da herança dos diálogos realizados.

Não se deve compreender a moda indígena de forma essencialista, mas a partir de seu dinamismo, como qualquer expressão cultural. É comum presenciar narrativas folclóricas acerca das pessoas indígenas, como seres do passado ou isolados de interações sociais. No entanto, os modos de ser e viver de povos indígenas são presentes, dinâmicos e, além disso, são plurais, não podendo ser reduzidos a essencialismos.

O censo demográfico realizado pelo IBGE, em 2022, informou que 1,7 milhão de pessoas brasileiras afirmavam-se indígenas (FUNAI, 2023). Deste contingente populacional, 63,27% vivem em áreas urbanas, enquanto 36,73% em áreas rurais. Em relação à distribuição geográfica, as pessoas indígenas estão presentes em todas as regiões do país: 44,48%, no Norte; 31,22% no Nordeste; 11,82% no Centro-Oeste; 7,28% no Sudeste e 5,20% no Sul (IBGE, 2023).

Na estrutura jurídica e política contemporânea, as expressões culturais dos povos indígenas, entre elas a moda, devem ser percebidas a partir do reconhecimento da pluralidade e diversidade cultural bem como da autonomia das pessoas indígenas, em diálogo com os múltiplos atores e contextos em que convivem. A moda criada por sujeitos indígenas ou cultivada por suas coletividades, vem se destacando como um campo autoral com discursos específicos. Este agenciamento, ainda que individual, apresenta a afirmação de uma identidade coletiva, pautada em culturas ancestrais.

Se é possível associar a gênese do campo da moda à Europa, os seus espaços hoje são ocupados por múltiplas referências. Muito embora possa-se compreender a presença da di-

⁹ Conforme Santos, o termo “greenwashing” pode ser traduzido como “lavagem verde”, “pintando de verde” ou até “maquiagem verde”. Consiste em uma prática de promover discursos, anúncios, propagandas e campanhas publicitárias com características ecologicamente/ambientalmente responsáveis, sustentáveis, verdes, “eco-friendly”, etc. Todavia, na prática, tais atitudes não ocorrem. Por esse motivo, o greenwashing tem a intenção de criar uma falsa aparência de sustentabilidade, induzindo o consumidor ao erro, uma vez que, ao comprar o produto ou serviço, ele acredita que está contribuindo para a causa ambiental e/ou animal.” (Santos, 2020).

versidade de agentes neste campo como uma forma de apropriação cultural, por outro lado a participação de sujeitos antes marginalizados deste ambiente social demonstra a abertura da moda para novas referências.

A moda indígena não diz respeito apenas à inclusão social de pessoas indígenas na produção econômica do mercado da aparência, mas a possibilidade de pensar a moda por ontologias alternativas. Como ensina Mauro Almeida:

há uma conexão entre o domínio da economia ontológica (produção) e a ontologia política (conhecimento) (...) a primeira trata de conflitos de produção e distribuição de entes, e a segunda trata do confronto político entre mundos possíveis—além do mundo das mercadorias e do Estado Nacional (Almeida, 2013, p.25).

Pode-se pensar que a afirmação da moda indígena decorre da conquista, ao menos formal, de sua cidadania e capacidade civil plena, assegurada pela Constituição Federal brasileira de 1988. Dorrico relata que:

“o advento constitucional permitiu aos sujeitos indígenas o direito à cidadania brasileira sem que para isso os sujeitos nativos precisassem negar sua identidade, podendo legalmente exercer quaisquer ofícios ou ter qualquer contato com a sociedade nacional. Dessa forma, podemos dizer que os povos indígenas foram os últimos povos a se tornarem brasileiros, brasileiros com cidadania brasileira e identidades indígenas concomitantemente. Isso naturalmente permitiu que os sujeitos indígenas pudessem ocupar as terras da literatura brasileira, ainda não semeadas por escritores originários que demandavam protagonismo para afirmar suas identidades de nações e denunciar as políticas de extermínio e o incentivo delas sobre seus corpos e territórios. O regime anterior não permitia essas simultaneidades”. (Dorrico, 2022, p. 114)

Ainda, a moda indígena pode ser pensada como discurso de afirmação cultural e resistência. Tendo a compreendê-la como uma forma de ativismo - daí o conceito de ‘modativismo’ - e agenciamento contra-colonial, que evidenciam a permanência da reivindicação e da luta pela existência e afirmação cultural dos povos indígenas.

Acerca desses conceitos, privilegio as análises de Carol Barreto (2024), em relação ao “modativismo”, e de Antônio Bispo dos Santos (2023), em relação à contra-colonialidade. Barreto expõe como a moda historicamente foi um campo de exclusão e subalternização, estabelecido por padrões colonizadores racistas da branquitude, e exalta formas plurais de perceber e valorizar a moda. Por sua vez, Bispo chama a atenção para as resistências possíveis demonstradas por tradições não ocidentais e que demonstram um potencial criativo capaz de oferecer alternativas às crises contemporâneas.

Conforme Barreto:

ainda temos uma imensa maioria de pessoas brancas representadas como modelo de beleza e intelecto, estabelecendo a branquitude como marca ideal da brasilidade. Este apagamento produz efeitos econômicos, sociais, políticos e culturais negativos (Barreto, 2024, p. 22).

A sua concepção modativista percebe a moda a partir de olhares plurais, sobretudo da moda negra e indígena brasileira. Essas perspectivas não implicam apenas no reconhecimento de seus sujeitos, mas na percepção da moda a partir de outras culturas, de seus modos de vestir, resistir, ser e estar no mundo, fazer e criar.

A construção coletiva de modas afro-brasileiras e indígenas, por exemplo, contrasta com a idealização individual da autoria de estilistas ocidentais. Nas culturas não-ocidentais, a moda e a arte não se colocam de forma utilitária ou esferas autônomas, mas são linguagens coletivas e compartilhadas.

As heranças compartilhadas com a coletividade também se destacam como valores agregados às modas coletivas afro-brasileiras e indígenas. Por meio da arte e da moda, é possível reelaborar o passado e produzir novas memórias. Essa reelaboração ou esse “revestir” seriam formas de resistir à violência do passado colonial (Barreto, 2024, p. 44).

No que diz respeito aos modos de fazer e criar, como visto, as violências históricas permitiram a realização de uma moda marginal, com a utilização, nas vestimentas, de materiais disponíveis de acordo com os seus ambientes possíveis de existência. Essas contingências, porém, tem como contraponto a própria criatividade, para a elaboração possível da aparência. Nesta configuração, por exemplo, percebe-se o uso dos grafismos corporais, artes plumárias, e formas mais artesanais na produção do vestir, que além da ornamentação da aparência possuem significados simbólicos como força e proteção.

Mirian Goldenberg, fazendo referência ao clássico ensaio “A noção de ‘técnicas corporais’”, publicado pelo antropólogo Marcel Mauss em 1935, informa que:

Há uma construção cultural do corpo, com uma valorização de certos atributos e comportamentos em detrimento de outros, fazendo com que haja um corpo típico para cada sociedade. Esse corpo, que pode variar de acordo com o contexto histórico e cultural, é adquirido pelos membros da sociedade por meio da ‘imitação prestigiosa’. Os indivíduos imitam atos, comportamentos e corpos que obtiveram êxito e que têm prestígio em sua cultura (Goldenberg, 2011, p. 1).

A mimetização de padrões europeus pela sociedade brasileira acabou por marginalizar outros modos de vestir. Se analisarmos a moda, a partir da diversidade cultural, em um discurso contra-colonial, será possível observar uma representação múltipla de corpos e identidades, contribuindo para a inclusão social.

É neste sentido que Antônio Bispo dos Santos sugere a expressão contra-colonialismo: como uma forma de enfraquecer o colonialismo e potencializar esta representação múltipla de corpos e identidades. Em suas palavras, “já que o referencial de um extremo é o outro, tomamos o próprio colonialismo. Criamos um antídoto: estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio” (Santos, 2023, pp. 36-37).

Assim, percebo a moda indígena como um antídoto contra-colonizador da estrutura organizativa do campo da moda. Santos conta que, quando questionado por um pesquisador sobre se poderia contra-colonizar falando a língua do colonizador, ele respondeu:

Vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos enfraquecê-las. E vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las. Por exemplo, se o inimigo adora dizer desenvolvimento, nós vamos dizer que o desenvolvimento desconecta, que o desenvolvimento é uma variante da cosmofofia. Vamos dizer que a cosmofofia é um vírus pandêmico e botar para ferrar com a palavra desenvolvimento. Porque a palavra boa é envolvimento. (Santos, 2023, p. 3)

A moda pode ser vista como uma estrutura de linguagem. Nessa estrutura, a moda indígena apresenta um discurso singular, de diluição hierárquica, de desconstrução conceitual, de afirmação da existência, de potência, de envolvimento e de bem-viver. Vejamos alguns exemplos.

Sioduhi Studio é uma marca autoral indígena amazonense que se afirma como futurista e que busca contar histórias vivas com sensibilidade (Sioduhi, 2024). A moda e a marca fazem parte de um universo capitalista, em que a marca serve como um direito de propriedade intelectual. Vistas, porém, como instrumentos de linguagens, os seus usos por Sioduhi ultrapassam a dimensão econômica do lucro e buscam ser uma espécie de antídoto social contracolonial, como proposto por Antonio Bispo dos Santos.

Assim, Sioduhi informa em seu site que busca como compromisso “impactar o ecossistema da economia criativa na Amazônia” (Sioduhi, 2024), por meio da criação de peças “com histórias coletivas, de forma responsável, trazendo as tecnologias ancestrais originárias para o momento atual, com elegância, sensorialidade e afetividade” (Sioduhi, 2024). Ainda, a afirmação identitária da marca expressa “o orgulho da origem indígena e a resistência dos povos das florestas e cidades amazônicas”. Abraçando indígenas e não indígenas que vivem nesta casa comum” (Sioduhi, 2024).

Quando utilizados por pessoas indígenas ou afro-brasileiras, o termo “futurismo” denota um pensamento decolonial que visa a pensar modos de existência socialmente mais justos, a partir de linguagens artísticas críticas ou ficcionais. A afirmação da moda futurista de Sioduhi tem o sentido de propor um futuro alternativo à moda, pela inclusão social e justiça ambiental. Propõe, neste sentido, fortalecer e inovar tecnologias ancestrais e biomiméticas, como corante à base de mandioca; descentralizar a moda, para incluir a região amazônica e os povos indígenas nela residentes; promover a diversidade cultural e utilizar matérias-primas sustentáveis.

IMAGEM 3 – DETALHE FOTOGRÁFICO DA PÁGINA DA MARCA SIODUHI STUDIO NA INTERNET



FONTE: <https://www.sioduhi.com/> Acesso em: 10 dez 2024.

Já a marca Nalimo foi criada por Day Molina, indígena de ascendência Fulni-ô e Aymara, que se afirma como ativista em prol dos povos originários (Sordi, 2022). Nalimo foi lançada, em 2017, e concebida de modo a oferecer visibilidade e representação aos povos indígenas, sobretudo às mulheres, que compõem a totalidade da liderança da marca, que também prioriza a empregabilidade de mulheres solteiras, negras e LGBTQI+ (FESTIVAL ACEITA, 2024).

A preocupação com o meio ambiente, com a ancestralidade e com a construção conjunta é também característica da marca. Day Molina, contudo, imprime uma concepção autoral e não estereotipada acerca da estética indígena, inovando a moda a partir de um discurso decolonial, com usos de materiais sustentáveis e confortáveis, como linho orgânico e fibras naturais (Sordi, 2022).

IMAGEM 4 – DETALHE FOTOGRÁFICO DA PÁGINA DE VENDAS DA MARCA NALIMO NO APLICATIVO INSTAGRAM



FONTE: @nalimo___ In: Instagram. Acesso em: 10 dez 2024.

Os discursos de Sioduhi e Nalimo trazem reflexões sobre a relacionalidade dos sujeitos envolvidos na produção, sobre as coisas e os seres envolvidos nos processos de construção das aparências. Podem ser vistos, dessa forma, também como exemplos de reciprocidade, em “um sentido recíproco, em que o sujeito e objeto, agente e paciente, quem toca e quem é tocado, são reversíveis” (Nodari, 2018).

Conclusão

A genealogia da moda mostrou-se excludente, com padrões culturais eurocêntricos e de classes. A moda contemporânea no Brasil, por sua vez, é mais aberta à plurivocalidade e, portanto, procura ampliar os agentes e os sujeitos do discurso. Em certo sentido, tenta ser mais democrática (o que deve ser visto como um projeto que, na prática, tem seus percalços).

O campo cultural da moda tem, cada vez mais, e a partir das questões aqui apresentadas de inclusão de perspectivas indígenas e negras, se tornado relevante para quaisquer debates sobre o patrimônio cultural brasileiro.

O desejo da construção de uma moda nacional brasileira acompanhou a história do país, muito influenciada por desejos e gostos pautados na cultura europeia e de países desenvolvidos. As culturas dos povos originários, bem como da população afro-diaspórica, foram marginalizadas perante as influências hegemônicas capitalistas ocidentais.

A moda de autoria indígena ganhou protagonismo com o reconhecimento constitucional recente da capacidade civil plena de seus atores e de suas expressões como parte do patrimônio cultural brasileiro. No contexto contemporâneo de valorização da diversidade e de reconhecimento de um estado de emergência ambiental, os sujeitos indígenas apresentam formas alternativas de compreender a moda, a partir de suas culturas plurais, e conscientes de suas tradições coletivas, maneiras sustentáveis de utilização de recursos naturais. Mais do que isso, neste ambiente de reconhecimento de direitos culturais, a presença indígena no campo da moda contribui para pensar novas perspectivas relacionais entre os seres, espaços e coisas, que sejam mais recíprocas.

Ailton Krenak afirma que o seu povo resistiu à colonização, por meio da expansão de sua subjetividade, não aceitando a ideia de que todos são iguais (Krenak, 2019, p. 31). Neste sentido, entendo que a presença de sujeitos indígenas no universo da moda deve ser vista como exemplo de resistência contra-colonial no contexto desse território simbólico.

Referências

ALMEIDA, Mauro W. B. Caipora e outros conflitos ontológicos. In: **Revista de Antropologia da UFSCar**, v.5, n.1, jan.-jun., 2013, pp. 7-28, 2013.

ANDRADE, Rita Morais de; KARAJÁ, Tuinaki Koixaru; KARAJÁ, Waxiaki; CALAÇA, Indyanelle Marçal Garcia Di. Os vestires plurais dos povos originários: uma proposta intercultural e interdisciplinar. In: **DOBRAS**. Número 40. Janeiro-Abril 2024. In: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras> e-ISSN 2358-0003

BARRETO, Carol. **Modativismo: quanto a moda encontra a luta**. São Paulo: Paralela, 2024.

BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. In: **Educação em Revista**, Belo Horizonte, n. 34, p. 7-66, dez. 2001.

BOURDIEU, P. A Gênese dos conceitos de *habitus* e campo. In: **O poder simbólico**. 10.ed. Lisboa: DIFEL, 2007. p. 59-74.

CASARIN, Carolina. **O guarda-roupa modernista: o casal Tarsila e Oswald na moda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CHATAIGNIER, Gilda. Algumas considerações sobre a história da moda no Brasil. In: **Textos do Brasil 18 Moda**. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2011. ISSN 2179-7730.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. **Teoria dos direitos culturais: Fundamentos e finalidades**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

DORRICO, Julie. A fortuna crítica (da exclusão): Makunaimê na literatura indígena contemporânea. In: **Revista do Centro de Pesquisa e Formação/Nº14**, julho 2022. Disponível em: A fortuna crítica (da exclusão): Makunaimê na literatura indígena contemporânea - Sesc São Paulo : Sesc São Paulo (sescsp.org.br) Acesso em: 20 jul 2023.

FAVALLE, Patrícia. À moda da casa. In: **Textos do Brasil 18 Moda**. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2011. ISSN 2179-7730.

FERREIRA, G. A.; MANGO, A. R. Cultura como direito fundamental: regras princípios culturais. In: **Revista Brasileira de Direitos e Garantias Fundamentais**. Brasília v. 3 n. 1 |p. 80 – 98: Jan/Jun. 2017. Disponível em: <https://typeset.io/pdf/cultura-como-direito-fundamental-regras-e-principios-2p2gx4hrdx.pdf> Acesso em: 10 dez 2024.

FESTIVAL ACEITA. Nalimo. In: **Casa dos Criadores**. Disponível em: <https://casadecriadores.com.br/aceita-nalimo/> Acesso em: 10 dez 2024.

GOLDENBERG, Miriam. O corpo como capital para compreender a cultura brasileira. In: **Textos do Brasil 18 Moda**. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2011. ISSN 2179-7730.

IBGE. Brasil tem 1,7 milhões de indígenas e mais da metade deles vive na Amazônia Legal. In: **IBGE**. 7 ago 2023. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br> Acesso em: 9 dez 2024.

KHALIL, Glória. Panorama da indústria de moda brasileira. In: **Textos do Brasil 18 Moda**. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2011. ISSN 2179-7730.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MACEDO, Maria H. J. M. de. Marcas indígenas e alternativas sustentáveis para povos tradicionais. In: **Marcas e patentes: inovação e sociedade**. Coordenação de Marcos Wachowicz, Ângela Kretschmann – 1. ed – Curitiba: IODA, 2023.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MIGNOLO, Walter D. **A ideia de América Latina: a herança do colonialismo e a busca por um novo diálogo intercultural**. Tradução de Maria Helena Kuhner. São Paulo: UNESP, 2005.

NAVALON, Eloize. As semanas da moda no Brasil. In: **Textos do Brasil 18 Moda**. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2011. ISSN 2179-7730.

NODARI, Alexandre. Recipropriedade. In: **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 12, p. 26-35, ago. 2018.

OLIVEIRA, Larissa. **Da (in)existência de direito dos povos e comunidades tradicionais brasileiros ao exercício de titularidade patrimonial sobre as expressões culturais tradicionais exploradas no mercado da moda** – 2022. 138 f. Orientador: Prof. Dr. Rodolfo Mário Veiga Pamplona Filho. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Direito, Salvador, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/36257#:~:text=Assim%2C%20o%20objetivo%20deste%20estudo%20%C3%A9%20analisar%20se,sobre%20as%20ECT%20exploradas%20no%20mercado%20da%20moda>. Acesso em: 5 dez 2024.

OLIVEIRA SANTOS, Heloísa Helena de. Uma análise teórico-política decolonial sobre o conceito de moda e seus usos. In: **ModaPalavra**. Florianópolis. V. 13, N. 28, p. 164-190, abri./jun. 2020.

SANTOS, Ana Paula. Greenwashing: o que significa esse termo? In: **POLITIZE**. 19 nov. 2020. Disponível em: <https://www.politize.com.br/greenwashing-o-que-e/> Acesso em: 11 dez 2024.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SILVA, Glicéria de Jesus da. O Voo do Manto e o Pouso do Manto: Uma Jornada pela Memória Tupinambá em um relato sobre a exposição Manto em Movimento. In: **DOBRAS**. Número 40. Janeiro-Abril 2024. In: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras> e-ISSN 2358-0003

SIODUHI. Sobre a Sioduhi. In: **SIODUHI**. Disponível em: <https://www.sioduhi.com/sioduhi> Acesso em: 10 dez 2024.

SORDI, Chantal. Nalimo produz moda com identidade indígena e propósito. In: **ELLE**. 28 abr. 2022. Disponível em: <https://elle.com.br/moda/nalimo> Acesso em: 10 dez 2024.

TESSARI, Valéria Faria dos Santos; BONADIO, Maria Claudia. Vestir é mais que moda. In: **DOBRAS**. Número 40. Janeiro-Abril 2024. In: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras> e-ISSN 2358-0003

TORRE, Luigi. O novo sempre vem. In: **Textos do Brasil 18 Moda**. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2011. ISSN 2179-7730.

WALSH, Catherine. **Pedagogias decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir,**

(re)existir y (re)vivir. Tomo II. Serie Pensamiento decolonial. Catherine Walsh, editora. Quito-Ecuador: Ediciones Abya-Yala, febrero, 2017.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Jandaíra, 2020.

Revisora do texto: Marcia Rita de Moura.
Email: marcia.moura2@gmail.com

Design de calçados: perspectivas, abordagens e métodos projetuais com foco na sustentabilidade

Footwear design: perspectives, approaches and methods focus on sustainability

Palloma Renny Beserra Fernandes¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4486-2919>

Cyntia Santos Malaguti de Sousa ²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6339-587X>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v18i45.1853>

[resumo] A evidência de impactos ambientais negativos ocasionados pelo setor de calçados tem levado à proposição e desenvolvimento de soluções projetuais que atendam às demandas existentes, com respostas que abordem o problema com ênfase na prevenção e na viabilidade de implementação. Estudos teóricos têm elevado as discussões conceituais; muitas vezes, porém, se distanciam de possibilidades concretas e contextualizadas de aplicação no sistema produtivo. Em busca de orientações objetivas e direcionadas à viabilização de práticas projetuais que enfatizem a sustentabilidade no setor calçadista, este estudo investigou, por meio de uma revisão sistemática da literatura, quais têm sido os principais balizadores deste percurso. Os resultados apontaram para: economia verde, regulamentações e políticas ambientais, design para sustentabilidade, ecodesign, avaliação do ciclo de vida, fechamento do ciclo de vida e seleção de materiais de baixo impacto ambiental. Tomando como base a proposição de Van Boeijen, Daalhuizen e Zijlstra (2020), os aspectos considerados pelos autores das publicações analisadas foram categorizados em perspectivas, abordagens/estratégias e métodos/ferramentas, para melhor entendimento do papel desempenhado por cada aspecto no processo projetual e para facilitar a identificação de eventuais correlações entre eles. Espera-se assim, facilitar futuras investigações e práticas sobre o design de calçados para a sustentabilidade.

[palavras-chave] Design. Moda. Calçados. sustentabilidade.

¹ Doutoranda em Design (FAU-USP). Professora no departamento de Design de Moda (SENAC-SP). palloma_renny@hotmail.com. <http://lattes.cnpq.br/1607532553046708>.

² Doutora em Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP) 2. Professora no departamento de Design (FAU-USP). cyntiamalaguti@usp.br. <http://lattes.cnpq.br/2565400330040398>.

[abstract] The evidence of negative environmental impacts caused by the footwear sector has led to the proposal and development of design solutions that meet existing demands, with responses that address the problem with an emphasis on prevention and feasibility of implementation. Theoretical studies elevate conceptual discussions; however, they often distance themselves from concrete and contextualized application possibilities in the production system. In search of objective guidelines directed at enabling design practices that emphasize sustainability in the footwear sector, this study investigated, through a systematic literature review, what have been the main benchmarks of this journey. The results pointed to green economy, environmental regulations and policies, design for sustainability, ecodesign, life cycle assessment, life cycle closure, and selection of materials with low environmental impact. Based on the proposition by Van Boeijen, Daalhuizen, and Zijlstra (2020), the aspects considered by the authors of the analyzed publications were categorized into perspectives, approaches/strategies, and methods/tools. A better understanding of the role played by each aspect in the design process facilitated the identification of possible correlations between them. It is hoped that this will facilitate future investigations and practices on sustainable footwear design.

[keywords] **Design. Fashion. Footwear. Sustainability.**

Recebido em: 01-07-2024.

Aprovado em: 31-07-2025.

Introdução

A produção e comercialização de calçados constitui uma parcela significativa do mercado global. Apenas em 2022, a produção mundial de calçados teve um crescimento de 7,6%, que resultou em 23,9 bilhões de pares produzidos. A Ásia concentra a maior parte da produção global, representando 87% dos calçados fabricados no mundo (APICCAPS, 2023). Apesar do domínio dos países asiáticos, o Brasil se posiciona também como um grande produtor no setor, fabricando todos os insumos da sua cadeia, e destacando-se pelo domínio técnico da produção e pelo investimento em tecnologia (Ferreira, 2012). A produção brasileira foi de 848,6 milhões de pares em 2022, com a utilização de 71,5% da sua capacidade de produção instalada. O Brasil também se destaca como quarto maior consumidor mundial de calçados, ficando atrás dos Estados Unidos, Índia e China (Abicalçados, 2023).

Considerando a relevância do setor calçadista na moda, ao se tratar dos impactos ambientais, dados levantados nos Estados Unidos apontam que 300 milhões de pares de calçados são descartados no pós consumo e vão parar em aterros sanitários todos os anos

(DiNapoli, 2024). Como o consumo de calçados no Brasil é de aproximadamente um terço (719 milhões em 2021) em relação aos Estados Unidos (2.198 milhões em 2021) (Abicalçados, 2023), é possível estimar que o descarte de calçados no Brasil é de 100 milhões de pares por ano, gerando impactos ambientais negativos, sobretudo no solo e subsolo. Além disso, DiNapoli (2024) destaca que os resíduos das fábricas do setor (pré consumo) também são descartados em lixões domésticos e redes de esgoto. Assim, tanto os resíduos pré como pós consumo, gerados pelo setor, acabam contaminando os solos com produtos químicos e metais pesados presentes em sua composição. Portanto, grande parte dos impactos ambientais vêm do processamento das matérias-primas e da fabricação dos calçados (Chrobot *et al.*, 2018). As evidências de tal problema têm gerado medidas regulatórias de órgãos governamentais, além de diretrizes, orientações e selos de conformidade como suporte à cadeia calçadista, na redução dos impactos ambientais negativos provenientes dos processos produtivos utilizados, tanto em âmbito internacional (CEC, [s. d.]) quanto nacional (Ferrari *et al.*, 2015; Reichert; Schmidt, 2006; SENAI/RS, 2007) em articulação com diversos estudos científicos nessa direção (Fernandes, 2023). Pelo viés proativo e preventivo, que trata da redução dos impactos na fonte, existem duas vias principais que podem ser adotadas pela indústria calçadista: (1) melhorias no design e (2) melhorias nos materiais (Staikos, 2007).

Muitas são as abordagens que direcionam o processo do design para o desenvolvimento de produtos sustentáveis. No entanto, apesar de diversas iniciativas já serem encontradas em todo o mundo, elas são limitadas a alguns nichos específicos e restritos no mercado. Em economias em desenvolvimento, como no Brasil, é essencial um apoio técnico mais imediato para viabilizar a inserção do conceito de design para a sustentabilidade (UNEP; TUDelft, 2009). Apesar de diversas iniciativas terem sido conduzidas por órgãos de apoio à indústria calçadista nacional como o SEBRAE e o SENAI, e mesmo por associações empresariais do setor, o mercado calçadista ainda é predominantemente tradicional e os designers reproduzem o sistema vigente, sendo uma das maiores dificuldades a falta de conhecimento e acesso a informações (Guarienti, 2018). Além disso, os cursos de formação em Design de Moda no Brasil raramente contemplam o setor específico de calçados, o que limita ainda mais as discussões sobre aprimoramentos direcionados a sustentabilidade no design de calçados.

Até que ponto as vias sugeridas, ou outros procedimentos do campo do design com foco em sustentabilidade têm sido recomendados ou aplicados especificamente ao design de calçados? Assim, o estado da arte em orientações projetuais para a sustentabilidade no design de calçados é o objeto deste estudo, que buscou elucidar os principais direcionamentos e suas aproximações às viabilidades de materialização, o que não se limitou aos resultados práticos dos estudos, já que se apresentaram escassos. Assim, foram considerados os direcionamentos norteadores apresentados especificamente para o setor.

Procedimentos metodológicos

Em meio a uma frenética disponibilidade de informações da era digital, uma Revisão Sistemática da Literatura oferece à comunidade científica uma via para a seleção de informações relevantes sobre uma temática. A Revisão Sistemática da Literatura (RSL) é um método planejado de pesquisa que mapeia, encontra e avalia criticamente uma temática, resultando na consolidação de dados relevantes (Brizola; Fantin, 2016). O método objetiva responder a uma pergunta específica por meio de fontes secundárias, a partir de um protocolo rígido pré-determinado. As etapas do processo partem pela elaboração da pergunta da pesquisa, seguido pela busca e seleção dos estudos. Então, segue para a extração, análise e síntese dos dados e, por fim, a redação e divulgação dos resultados (Galvão; Pereira, 2014).

Este estudo buscou responder a seguinte pergunta: Que considerações projetuais norteiam à sustentabilidade no design de calçados? Assim, a RSL apresentou-se pertinente a esta pesquisa, por pretender identificar quais têm sido as considerações projetuais apontadas na literatura voltada à sustentabilidade no design de calçados, e constatar possíveis consensos, lacunas e controvérsias no estado da arte. O estudo contemplou trabalhos brasileiros, buscando teses e dissertações na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES. A busca abrangeu também artigos internacionais disponibilizados nos bancos de dados Web of Science e Scopus, onde foi delimitado o período de publicação dos últimos 10 anos e utilizado o idioma em inglês. Sendo assim, o protocolo da pesquisa foi dividido em dois: um para as teses e dissertações publicadas no país e outro para os artigos internacionais. Entretanto, as palavras-chave utilizadas para mapear os estudos foram as mesmas para as duas buscas, nos idiomas português e inglês: “design de calçados”, calçados AND design AND sustentab*, Footwear AND design AND sustainab*. Vale destacar que uma busca de periódicos nacionais foi feita pelo Portal de Periódicos da Capes, e que o resultado bruto apresentou ausência de artigos, motivando assim, o foco no mapeamento de teses e dissertações no Brasil. Assim, tais resultados motivaram a pesquisa a considerar diferentes categorias entre o estado da arte nacional e internacional. A plataforma Web of Science é considerada mais rigorosa com foco em estudo de maior impacto, já a Scopus possui cobertura mais ampla e diversificada. Assim, as duas plataformas foram consideradas para compreender diferentes perspectivas do campo científico.

Uma análise do conteúdo dos artigos selecionados foi feita a partir da leitura na íntegra, e então foi elaborada uma análise de convergência dos direcionamentos identificados.

A pesquisa bruta resultou em 37 teses e dissertações e 147 artigos. Primeiramente foram analisados os títulos; nesta etapa foi feita uma seleção dos estudos que tinham as palavras-chave design, calçados e alguma outra relacionada a sustentabilidade. Foram excluídos os estudos que não tinham relação com o objeto da pesquisa, como alguns que tratam de ergonomia e outros relacionados ao desenvolvimento de materiais. Posteriormente foram analisados os resumos e os estudos foram filtrados, resultando em sete dis-

sertações, uma tese e nove artigos, sendo que um artigo e uma dissertação não estavam disponíveis para leitura. Assim, a seleção final resultou em seis dissertações, uma tese e oito artigos a serem analisados.

Resultados e discussão

Para apresentar os direcionamentos norteadores especificamente ao setor de calçados, foram selecionadas proposições tanto teóricas quanto práticas. Apesar da investigação ser focada na aproximação da teoria com a prática, há uma escassez de estudos científicos dessa natureza.

Após a identificação dos termos mais associados ao design de calçados com foco na sustentabilidade, buscou-se uma forma de organizá-los em categorias, que pudessem auxiliar seu emprego em um processo de projeto. Tomou-se como base uma publicação recente da TU Delft (Van Boeijen; Daalhuizen; Zijlstra, 2020), voltada à orientação de processos criativos no design, que reuniu diversos procedimentos de pesquisa, definição de partido projetual, desenvolvimento e finalização, classificando-os em perspectivas, modelos, abordagens e métodos. De acordo com os autores, as perspectivas têm natureza descritiva, descrevem os efeitos e qualidades pretendidos e, muitas vezes, estão ligadas a abordagens e/ou métodos. As abordagens, por sua vez, são prescritivas, por especificarem atividades de design que podem abranger várias fases e estarem ligadas a um conjunto de métodos e ferramentas. Já os métodos compõem um processo específico, que ajudam no desenvolvimento da ideia ou de um conceito. Portanto, os métodos são procedimentos, técnicas e ferramentas que proporcionam objetividade ao projeto (Stoll, 1999). Estruturam a idealização desordenada em um percurso definido. Reúnem um conjunto de ações direcionadas a um objetivo, à solução de um problema (Bonsiepe, 2022). As perspectivas, abordagens e métodos direcionam e organizam as fases do escopo do projeto de design, que é composto por análise do problema, geração de alternativas, avaliação das alternativas e realização da solução (Löbach, 1976).

Embora a pesquisa junto às bases de dissertações e teses no Brasil não tenha um limite temporal definido para a busca, observou-se inicialmente a significativa quantidade de estudos publicados nos últimos 10 anos; apenas um estudo selecionado foi anterior a este período. Houve um pico de publicações no ano de 2020 e depois o fluxo se manteve na média de duas publicações por ano, entre teses, dissertações e artigos.

Dentre os estudos selecionados (1 tese e 6 dissertações), as áreas de concentração são design, têxtil e moda, qualidade ambiental e engenharia ambiental. Eles são provenientes de universidades do estado de São Paulo e da região sul: USP (Universidade de São Paulo), UNESP (Universidade Estadual Paulista), UFPR (Universidade Federal do Paraná), FEEVALE e UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) (tabela 1).

TABELA 1 - TESES E DISSERTAÇÕES SELECIONADAS PARA O ESTUDO

Ano	Título	Autor	Tipo	área	Instituição
2005	Um sistema informacional e perceptivo de seleção de materiais com enfoque no design de calçados	Everton Sidnei Amaral da Silva	Mestrado profissionalizante	Engenharia Ambiental	UFRGS
2014	Aplicabilidade da metodologia ecodesign à produção de calçados femininos	Flávio Cardoso Ventura	Dissertação	Design	UNESP
2018	O cenário calçadista ambientalmente orientado e as práticas de design que reduzem o impacto do fim de vida útil dos calçados	Gabriela Rorato Guarienti	Dissertação	Design	UFRGS
2019	Ecodesign no desenvolvimento de novos produtos: estudo de caso em uma empresa calçadista	Leandro Adriano Wallauer	Dissertação	Qualidade Ambiental	FEEVALE
2020	Sustentabilidade em calçados: panorama brasileiro, materiais e contribuição de material para solado	Lais Kohan	Dissertação	Têxtil e Moda	USP
2022	Design para a economia verde: aprendizagem reflexiva em organizações	Gabriela Garcez Duarte	Tese	Design	UFPR
2023	Design Circular: materiais biodegradáveis para a indústria calçadista	Palloma Renny Beserra Fernandes	Dissertação	Têxtil e Moda	USP

FONTE: Dados da pesquisa, elaborado pela autora 2024.

Os artigos analisados têm origem na Europa (Espanha, Romênia, Portugal e França), América do Norte (Estados Unidos e Canadá), China e Brasil, como é mostrado na tabela 2. As áreas de concentração são materiais avançados, design, ergonomia, sistema computacional, químicas do couro e economia. É interessante observar que estão presentes os setores de materiais e design mencionados por Staikos e Rahimifard (2007c) como vias principais para tratar das questões de sustentabilidade na fonte do problema. O estudo na área de sistema computacional trata do desenvolvimento de software que auxilia o processo de design, e nos setores de economia e ergonomia o foco dos estudos também é design e materiais. Outro ponto que se destaca na análise é que 50% dos artigos são de congressos, os demais são publicações em revistas e capítulo de livro.

TABELA 2 - ARTIGOS SELECIONADOS PARA O ESTUDO

Ano	Título	Autores	Revista	área	País
2015	A decision support system based on fuzzy reasoning and AHP-FPP for the ecodesign of products: Application to footwear as case study	Carlos García-Diéguez, Marta Herva, Enrique Roca	Elsevier	Soft Computing	Espanha
2015	Research on Slow Fashion Concept and Its Impact on Modern Footwear Eco-Design	Yugang Chen	ICETEM - Congresso	Educação Tecnológica e Administração Econômica	China
2018	Analysis of footwear development from the design perspective: Reduction in solid waste generation	Elisa Guerra Ashton	Strategic Design	Design	Brasil
2020	Innovative and sustainable models in the Ecodesign of green-vegan footwear	Raian Foiassi, Mirela Pantazi-Bajenaru	ICAMS - Congresso	Materiais e Sistemas Avançados	Romênia
2020	Life greenshoes4all – footwear environmental footprint	Maria José Ferreira, Vera V. Pinto, Patrícia Costa	ICAMS - Congresso	Materiais e Sistemas Avançados	Portugal
2020	The Importance of Ergonomics in the Development of Sustainable Materials Applied to Footwear Design	Ana Margarida Fernandes	Springer – Capítulo de livro	Ergonomia em Design	Estados Unidos
2022	Development of a formalized toolset for footwear product	Thierry PONCET Régis LETY	IULTCS - Congresso	Sociedades de Tecnólogos e Químicas do Couro	França
2023	On sustainable design and manufacturing for the footwear industry - Towards circular manufacturing	Chahine Ghimouz, Jean Pierre Kenné e Lucas A. Hof	Elsevier	Design e Materiais	Canadá

FONTE: Dados da pesquisa, elaborado pela autora 2024.

Observando as referências bibliográficas dos estudos selecionados, foram identificados os autores mais mencionados entre eles, assim como suas obras mais citadas, que podem ser vistas na tabela 3.

TABELA 3 – AUTORES MAIS CITADOS E SUAS RESPECTIVAS OBRAS

Autores	Obras	Referências
Ashton, Alisa Guerra	Analysis of footwear development from the design perspective: Reduction in solid waste Generation*	(Ashton, 2018)
Fletcher e Grase	Moda & Sustentabilidade, Design Para Mudança*	(Fletcher, K.; Grase, 2011)
Herva, Marta	Application of fuzzy logic for the integration of environmental criteria in ecodesign / An approach for the application of the Ecological Footprint as environmental indicator in the textile sector / Sustainable and safe design of footwear integrating ecological footprint and risk criteria*	(Herva et al, 2008, 2012; Herva; Álvarez; Roca, 2011)
Manzini, Ezio	Limites e Possibilidades do Ecodesign / O Desenvolvimento de Produtos Sustentáveis*	(Manzini; Vezzoli, 2002; Manzini, 1991)
Staikos e Rahimifard	A decision-making model for waste management in the footwear industry* / An end-of-life decision support tool for product recovery considerations in the footwear industry	(Staikos, T.; Rahimifard, 2007a, 2007b)
Vezzoli, Carlo	Design e sistema de inovação para a sustentabilidade. In: Moda, Sustentabilidade e Emergências / Design de sistemas para a sustentabilidade: teoria, métodos e ferramentas para o design sustentável de “sistemas de satisfação” / O Desenvolvimento de Produtos Sustentáveis*	(Manzini; Vezzoli, 2002; Vezzoli, 2010, 2012)

* Obras mais citadas nos estudos selecionados na RSL

FONTE: Dados da pesquisa, elaborado pela autora 2024.

Uma análise refinada de cada estudo selecionado buscou identificar quais foram os principais aspectos relacionados à sustentabilidade, considerados do design de calçados. Destacaram-se principalmente: (i) economia verde, (ii) regulamentações e políticas (iii) design para sustentabilidade, (iv) ecodesign, (v) avaliação de ciclo de vida, (vi) fechamento de ciclo e (vii) seleção de materiais de menor impacto ambiental. Dessa forma, a seguir, cada um desses aspectos é analisado, em sua concepção e articulação com o design de calçados, do ponto de vista dos autores das publicações selecionadas.

Economia verde

O objetivo da economia verde é criar um paralelo entre crescimento econômico, qualidade ambiental e inclusão social. Busca incentivar inovações (que devem advir de políticas) mais eficientes na redução dos índices de degradação ambiental ao mesmo tempo que gera empregos e renda para a sociedade (Oliveira, 2017). Segundo o estudo de Duarte (2022), o conceito da economia verde parte da transição das ações reativas para as antecipatórias na preservação ambiental, na valorização da biodiversidade e no bem estar social. A autora considera a economia ambiental e a economia ecológica como duas direções possíveis dentro da economia verde. A economia ambiental considera o capital natural passível de regeneração, ou seja, trata os recursos naturais como inesgotáveis por serem renováveis. Esta perspectiva contempla a bioeconomia e as soluções de ecodesign pautadas na produção de *outputs* (todas as “saídas” do sistema industrial) limpos. Já a economia ecológica tem um sentido oposto, pois considera os recursos naturais limitados e chega a utilizar o termo decrescimento econômico por considerar o crescimento econômico insustentável (Duarte, 2022).

Partindo da perspectiva da economia verde, algumas estratégias de design em produtos e serviços foram apontadas, como re-desenhar produtos e sistemas para a redução do emprego de recursos, reciclar resíduos, introduzir tecnologias mais limpas para melhorar eficiência em processos e consumo de insumos e investir na eficiência de recursos. O estudo demonstra que a economia verde ocupa extensamente a dimensão econômica entre os três pilares da sustentabilidade, além de ressaltar que a dimensão econômica é a maior influenciadora na implementação do design para a sustentabilidade entre os interesses do mercado. Entretanto, para que o design seja considerado sustentável é imprescindível que ele atinja as dimensões social e ambiental (Duarte, 2022).

A economia verde foi aqui classificada como uma perspectiva abrangente, que contempla todas as outras perspectivas, abordagens e métodos identificados nos estudos e tratados na sequência.

Regulamentações e políticas ambientais

Em 2010 o Brasil promulgou a Lei nº 12.305/10, chamada de Política Nacional de Resíduos Sólidos (PNRS). Ela exerce uma forte pressão legal que promove a gestão de resíduos sólidos através da logística reversa, da reciclagem e do desenvolvimento de produtos com menor impacto à qualidade ambiental e à saúde humana em seu ciclo de vida. Seus objetivos buscam a redução, ou mesmo a não geração de resíduos, além de sua reciclagem, reutilização e tratamento (Ashton, 2017b; Kohan, 2020). Alguns princípios como a responsabilização compartilhada, a visão sistêmica da gestão e o princípio do poluidor-pagador são apresentadas na mesma lei (Kohan *et al.*, 2019).

O estudo de Kohan (2020) investigou também o processo de implementação do selo Origem Sustentável em algumas empresas. Trata-se de um selo específico do setor calçadista que busca aumentar o engajamento das empresas nos quesitos de sustentabilidade. São diversas as diretrizes exigidas para a aquisição do selo, como a exigência de maior transparência sobre a origem das matérias-primas. Entretanto, nenhuma das empresas entrevistadas no estudo apresentam melhorias proativas por meio do ecodesign; no quesito logística reversa também não foram apresentadas soluções concretas (Kohan, 2020).

Design para sustentabilidade

Embora o estudo de Duarte (2022) tenha apresentado o design para sustentabilidade com ênfase na dimensão econômica, o termo é considerado como uma evolução do conceito de ecodesign, com a inclusão das dimensões sociais e econômicas na produção de bens e serviços. Busca satisfazer as necessidades dos consumidores pelo viés da sustentabilidade de forma mais holística (Clark et al., 2009). O potencial do design para sustentabilidade está na sua capacidade de melhorar a eficiência, a qualidade dos produtos e as oportunidades do mercado, em paralelo ao melhoramento do desempenho ambiental. Para a implementação do conceito em economias em desenvolvimento, como o Brasil, é necessário um apoio técnico mais imediato e requer trabalho em parceria (Crul & Diehl, 2006). O desenvolvimento de novos produtos tem requerido cada vez mais uma abordagem pragmática associada a metodologias que garantam que os esforços de design abordem as necessidades sociais, ambientais e econômicas desde a origem dos materiais, da produção, uso e fim de vida útil do produto (Arnette; Brewer; Choal, 2014).

Sob o panorama mais amplo do design para a sustentabilidade, Duarte (2022) identificou princípios relativos à perspectiva da economia verde que contemplam uma composição sociotécnica, como o design BOP (para a base da pirâmide). A autora considera ainda as perspectivas da economia circular, da economia criativa, da economia compartilhada, da economia colaborativa, da economia distribuída e do comércio justo, como componentes da perspectiva da economia verde. Apresentou abordagens (objetivos, ênfases ou enfoques) mais vinculadas à dimensão econômica da sustentabilidade, as quais permitem um direcionamento mais preciso do projeto, tais como: promover a economia local; fortalecer e valorizar insumos e arranjos produtivos locais; promover organização em rede; valorizar a reciclabilidade e promover a redução de resíduos; respeitar e valorizar a cultura local e educar para a economia sustentável. Além disso, indicou estratégias (abordagens) sistêmicas como contrapartida social, cluster ecológico, desmaterialização, faça você mesmo (do it yourself – D.I.Y), design *open-source* e sistemas de produtos mais serviço sustentáveis (Duarte, 2022).

Ecodesign

Diversos estudos investigados na RSL se apoiam no conceito de ecodesign (Ashton, 2017b; Chen, 2015; Foiasi; Pantazi-Bajenaru, 2020; García-Diéguéz; Herva; Roca, 2015; Guarienti, 2018; Silva, 2005; Ventura, 2014; Wallauer, 2019). Trata-se de uma forma ecológica de desenvolver produtos. As questões ambientais passam a influir em todas as etapas do ciclo de vida do produto, desde o projeto, a seleção dos materiais, a produção, o uso, o reuso, a reciclagem e o descarte final do produto (Silva, 2005). Wallauer (2019) e Silva (2005) apontam que o conceito de ecodesign nada mais é do que o desdobramento do design para o meio ambiente, o que reforça que o conceito de ecodesign está voltado à dimensão ambiental, apesar de poder proporcionar benefícios econômicos e sociais (Silva, 2016; Wallauer, 2019). A primeira definição de ecodesign foi estabelecida por Victor Papanek e, classificada como uma abordagem, posiciona as questões ambientais no mesmo nível de importância das demandas de mercado (Kazazian, 2005).

O ecodesign busca ecoeficiência em produtos e processos, propondo o aproveitamento de recursos para maximizar o uso de matérias-primas, a substituição de insumos e processos tóxicos e poluentes, e o aumento da vida útil dos produtos (Wallauer, 2019). Foram mencionadas algumas esferas para a atuação, consideradas pelos autores deste artigo como abordagens, tais como: design para montagem, design para desmontagem, design para o serviço e design para reciclagem (Silva, 2005; Ventura, 2014). Como critérios gerais (alguns aqui considerados como estratégias ou abordagens) do ecodesign, Ventura (2014) apresentou: redução no uso de recursos naturais e de energia, redução da geração de resíduos, aumento da durabilidade, projeto para o serviço, projeto para a reciclagem, projeto para a remanufatura, projeto para desmontagem e/ou montagem, projeto do final da vida útil, otimização da logística reversa e adoção de leis e normas (Ventura, 2014). O estudo de Ashton (2017) utilizou como ponto de vista a abordagem de ecodesign e analisou o design de calçados com ênfase na estratégia de redução de resíduos de couro a partir da abordagem de sua reutilização (Ashton, 2017a).

Entre os estudos destaca-se o de Chen (2015) que discute o conceito *slow fashion* incorporado às questões de ecodesign em calçados. O objetivo da *slow fashion* é desacelerar o sistema de moda vigente, otimizar recursos para prevenir o desperdício, incentivar a criatividade e o consumo desacelerado (Chen, 2015).

Duas normas técnicas internacionais são consideradas quando o enfoque é ecoinovação no design de calçados: a ABNT ISO/TR 14062, de 2004 e a ABNT NBR ISO 14006, de 2014. Ambas tratam da gestão ambiental e estão diretamente relacionadas com o design de produtos com o intuito de promover melhorias em seu desempenho e reduzir impactos ambientais no decorrer do seu ciclo de vida (Guarienti, 2018). A ISO 14006 (2014) trata das diretrizes para a implementação e gestão do ecodesign e a ISO TR14062 (2004) busca integrar aspectos ambientais no projeto de desenvolvimento de produtos. Além dessas 2 normas, outras 4 apontadas pelos estudos aqui analisados relacionam-se diretamente à avaliação de ciclo de vida, sendo, portanto, tratadas no item correspondente, a seguir.

Avaliação do ciclo de vida

Em maior ou menor grau, qualquer produto gera impacto ambiental. A melhora do desempenho ambiental está no estágio onde o designer estabelece grande parte dos atributos da concepção do produto, como a definição dos materiais e processos que reduzem impactos ambientais, custos e consumos. A avaliação detalhada que possibilita a identificação dos impactos dos produtos é o método da Avaliação do Ciclo de Vida (ACV) (Silva, 2005).

É um processo de avaliação vinculado a um sistema de produtos e serviços que percorre o seu ciclo de vida para identificar quantitativamente os impactos ambientais de um fluxo de entradas e saídas. As entradas são, por exemplo, o emprego de matérias-primas e/ou consumo de energia, e as saídas são as emissões gasosas, os resíduos sólidos e os efluentes líquidos, entre outros (Poncet; Lety, 2022; Silva, 2005).

Está nos estágios de projeto e pré-produção dos calçados a possibilidade de pensar em prevenção de impactos ambientais, conforme avaliação das principais etapas que compõem o ciclo de vida dos produtos - extração e processamento da matéria-prima, fabricação, distribuição, uso, reciclagem e descarte final (Guarienti, 2018; Kohan, 2020; Wallauer, 2019). Vale destacar que a gestão do ciclo de vida pode reduzir também impactos socioeconômicos e maximizar valores sociais (Kohan, 2020).

Ao longo da vida útil, o calçado pode provocar diversos impactos ambientais negativos como: toxicidade, aquecimento global, poluição da atmosfera, destruição da camada de ozônio, acidificação, consumo de energia e esgotamento de combustíveis minerais e fósseis. Por isso, em alguns países da Europa, a avaliação do ciclo de vida está inclusa na legislação, de modo que sejam indicados em rótulos os impactos ambientais de alguns produtos, como o exemplo da indicação da pegada de carbono (Poncet; Lety, 2022). No Brasil, algumas normas estão relacionadas à avaliação do ciclo de vida de produtos, como a ABNT/ISO 14071 (2018), ABNT NBR ISO 14046 (2017), ABNT NBR ISO 14047 (2016) e ABNT NBR ISO 14040 (2014). Todas estão vinculadas a gestão ambiental, tratam de processos de análise crítica, competências do analista, pegada hídrica, exemplos ilustrativos, princípios, estruturas, requisitos e orientações para avaliação do ciclo de vida (Wallauer, 2019). Neste sentido, alguns estudos apresentaram ferramentas de avaliação de ciclo de vida para apoiar o ecodesign no calçado, oferecendo dados quantitativos de impactos gerados, a fim de garantir essas informações ao setor (García-Diéguez; Hervá; Roca, 2015; Poncet; Lety, 2022). Alguns dados apresentados indicaram a seleção de matéria-prima e o pré-processamento como as etapas mais relevantes do ciclo de vida do calçado e que os elementos que representam maior contribuição em peso, como exemplo os solados de tênis, são os principais contribuidores (Ferreira; Pinto; Costa, 2020).

Fechamento do ciclo de vida

A questão do final de vida útil do calçado foi abordada por vários estudos, com apoio de diversas outras perspectivas mais amplas e no âmbito do design, como: ecologia industrial, economia circular, *cradle to cradle*, design circular e design para o fechamento do ciclo (Fernandes, 2023; Ghimouz; Kenné; Hof, 2023; Guarienti, 2018; Ventura, 2014; Wallauer, 2019). A economia circular baseia-se no método dos 6R's (reutilizar, reciclar, redesenhar, remanufaturar, reduzir e recuperar) e busca transformar resíduos em matéria-prima para promover o fechamento do fluxo de materiais. Algumas estratégias são projetar para montagem ou desmontagem (visando melhorar a reciclabilidade e reutilização) ou para a simplificação do projeto (como a minimização de peças ou a concepção modular) de modo que o produto consiga ser inserido em um novo ciclo no final de sua vida útil (Fernandes, 2023; Ghimouz; Kenné; Hof, 2023). O objetivo é eliminar desperdícios e poluição, promover a regeneração da natureza e viabilizar produtos e materiais para a circularidade (FERNANDES, 2023). Da mesma forma, projetar o final da vida útil é o objetivo do conceito *cradle to cradle* que resume suas estratégias em reciclagem, reuso e remanufatura (3R's) (Wallauer, 2019). De fato, a própria Ellen Macarthur Foundation ([s.d.]) menciona que o conceito inspirou a proposta da economia circular. A ecologia industrial busca integrar o sistema industrial ao ambiental também através do fechamento do ciclo, considerando resíduos insumos para outro processo, o que precede um estudo do fluxo de recursos e a projeção para o final de vida útil (Fernandes, 2023). Por fim, design circular e design para o fechamento do ciclo são termos utilizados para disseminar estratégias de fechamento de ciclo, como apresentado em alguns estudos (Fernandes, 2023; Ventura, 2014).

A garantia de baixo impacto ambiental aborda o final do ciclo de vida como ponto chave no setor de calçados, assim como também é o ponto mais difícil de ser tratado (Guarienti, 2018). Este é o estágio que viabiliza a reciclagem e/ou o gerenciamento de resíduos (Fernandes, 2023).

Seleção de materiais de baixo impacto ambiental

Os materiais são influenciadores significativos no design de calçados. Um calçado pode utilizar até cerca de 40 tipos de materiais, entre os quais os principais são tecidos, couros, plásticos, borrachas e metais (Kohan, 2020). A seleção de materiais com baixo impacto ambiental é uma abordagem que envolve a possibilidade de recuperação de resíduos, maior durabilidade, não utilização de substâncias perigosas, prevenção de acidentes, redução das demandas de água e energia, entre outros (Wallauer, 2019). A seleção de materiais influencia significativamente na forma, função e percepção do produto (Fernandes, 2020). São inúmeros os fatores que devem ser considerados, o que pode basear-se em critérios que, muitas vezes, são conflitantes em relação à obtenção de satisfação simultânea. Neste cenário, ao prestar serviço para um cliente, o designer de produto se depara com o desafio de estabelecer, de forma ética, os fatores decisórios em um projeto, tendo ciência de que o econômico prevalece nas empresas (Silva, 2005).

Os critérios gerais de seleção de materiais estão relacionados à forma, peso, dimensão, resistência, variáveis operacionais, durabilidade, facilidade de fabricação, custo, disponibilidade, viabilidade de reciclagem, restrições, degradação e fatores de segurança. A correta seleção minimiza os erros de projeto pela intervenção do design, por vincular uma visão holística futura onde questões sociais, econômicas e ambientais tornam-se necessárias para atender as demandas atuais. Iniciativas como reciclagem, reaproveitamento e redução (3R's) buscam a economia do consumo de materiais e energia (Silva, 2005). A análise da aquisição da matéria-prima considera sua extração e processamento para prevenção em desenvolvimentos futuros de maneira estratégica (Fernandes, 2023; Kohan, 2020).

O estudo de Ventura (2014) menciona a substituição de materiais tradicionais por outros de menor impacto ambiental no calçado, como a utilização de materiais naturais renováveis, no lugar dos de origem petroquímica. Algumas empresas de calçados entrevistadas por Guarienti (2018) disseram utilizar materiais recicláveis, biodegradáveis, naturais, atóxicos e reutilizáveis.

Aspectos relacionados à sustentabilidade no design de calçados – uma proposta de classificação

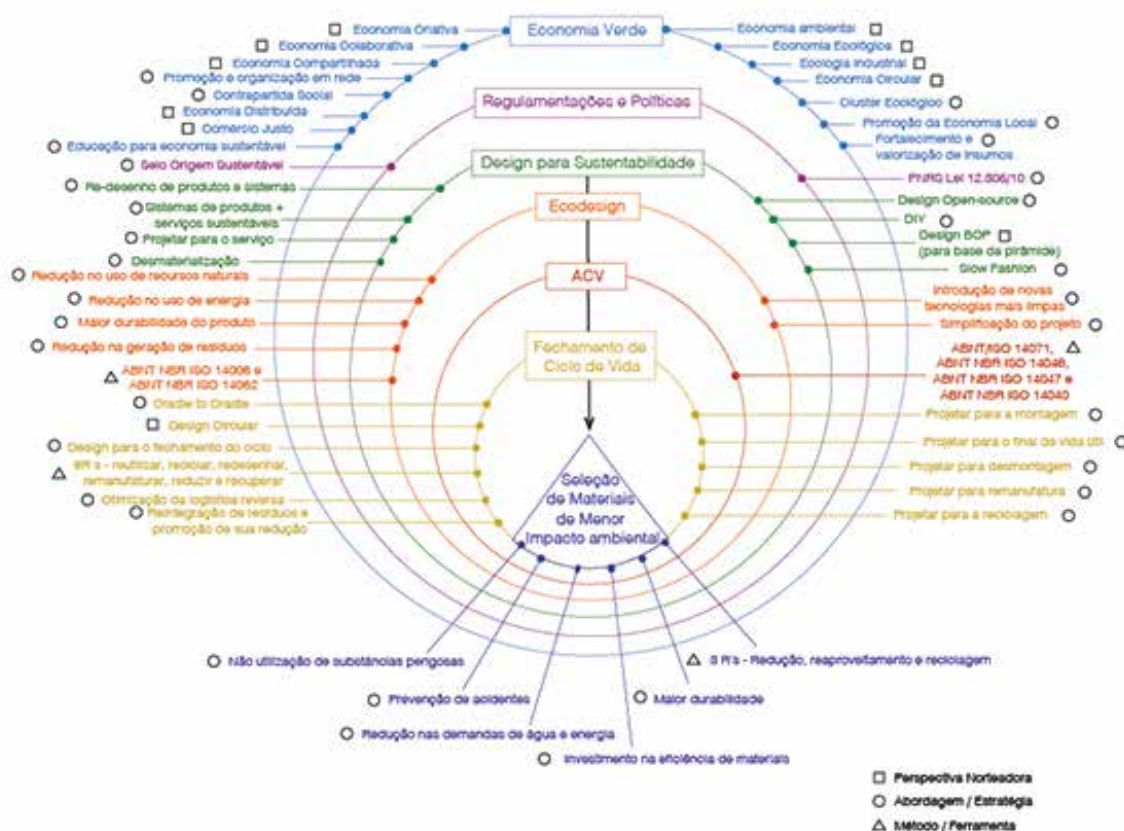
Na figura 1, apresentada a seguir, procurou-se ordenar os aspectos - considerados mais relevantes pelos autores das publicações analisadas no design de calçados para sustentabilidade - em uma hierarquia, de acordo com a abrangência do campo de sua aplicação, e com a fase em que seriam considerados no processo de projeto. Entre os principais termos identificados no estudo no âmbito da sustentabilidade no design de calçados, os autores das publicações analisadas consideram que o mais abrangente é economia verde, junto ao qual os demais termos se articulam e foram posicionados pelos autores deste artigo, na seguinte sequência: regulamentações e políticas ambientais, design para sustentabilidade, ecodesign, ACV, fechamento de ciclo de vida e seleção de materiais de menor impacto ambiental.

Além disso, a partir das categorias propostas por Van Boeijen, Daalhuizen e Zijlstra (2020) ao organizarem o “Delft Design Guide”, procurou-se classificar todos os aspectos em perspectivas norteadoras, abordagens/estratégias e métodos/ferramentas, com o intuito de

melhor entender o papel desempenhado por cada um no processo projetual e suas eventuais correlações. Os termos estratégias e ferramentas foram acrescentados às categorias originais, de modo a compatibilizar com a terminologia adotada por alguns autores.

As perspectivas descrevem qualidades e efeitos pretendidos (Van Boeijen; Daalhuizen; Zijlstra, 2020). No dicionário, a definição diz respeito aos aspectos vistos com uma certa distância (Ferreira, 2004). Nesta revisão sistemática foram identificados termos categorizados como perspectivas, sejam elas diretamente associadas ao design, como design para a sustentabilidade ou a âmbitos mais abrangentes, como economia verde, regulamentações e políticas ambientais. Na figura 1 é possível observar que a perspectiva da economia verde, de acordo com os autores analisados pela RSL, abarca outras perspectivas que podem ser agrupadas entre as com ênfase ambiental (economia ambiental, economia ecológica, ecologia industrial e economia circular) e as com ênfase social e cultural (economia criativa, economia colaborativa, economia compartilhada, economia distribuída e comércio justo). Algumas destas perspectivas, tratadas hoje como “novas economias”, foram associadas por Duarte (2022) em sua tese de doutorado, à economia verde.

FIGURA 1 - PERSPECTIVAS NORTEADORAS, ABORDAGENS E MÉTODOS PERTINENTES A SUSTENTABILIDADE NO DESIGN DE CALÇADOS IDENTIFICADOS NA RSL



FONTE: Dados da pesquisa, elaborado pela autora 2024.

Foi possível também associar a estas perspectivas algumas abordagens como promoção e organização em rede, contrapartida social, educação para economia sustentável, cluster ecológico, promoção da economia local e fortalecimento e valorização de insumos. Já na perspectiva das regulamentações e políticas foram contempladas as abordagens do selo origem sustentável e a PNRS Lei 12.305/10.

As abordagens e estratégias, por sua vez, prescrevem atividades de design que podem ter fases ou conjuntos de métodos (Van Boeijen; Daalhuizen; Zijlstra, 2020) como é o caso do ecodesign, do fechamento do ciclo de vida e da seleção de materiais de baixo impacto ambiental. Esta última é uma estratégia que integra os aspectos que devem ser considerados no processo de design com foco na redução dos impactos ambientais (design para a sustentabilidade e ecodesign) e se relaciona com o método de avaliação e fechamento de ciclo de vida. A não utilização de substâncias perigosas, prevenção de acidentes, redução nas demandas de água e energia, investimento na eficiência dos materiais e maior durabilidade são abordagens dentro do escopo da seleção de materiais de baixo impacto ambiental, assim como relacionadas ao método dos 3R's (redução, reaproveitamento e reciclagem). Associadas ao ecodesign estão abordagens como a introdução de novas tecnologias mais limpas, simplificação do projeto, redução do uso de recursos naturais e energia, maior durabilidade do produto, redução na geração de resíduos, bem como os métodos detalhados nas normas ABNT NBR ISO 14006 e ABNT NBR ISO 14062. Já junto ao fechamento de ciclo de vida estão as abordagens *cradle to cradle*, design para o fechamento do ciclo, otimização da logística reversa, reintegração de resíduos e promoção de sua redução e projetar para a montagem, desmontagem, remanufatura, reciclagem e final de vida útil. Além destas, foram relacionadas a perspectiva do design circular e a ferramenta dos 6'Rs (reutilizar, reciclar, redesenhar, remanufaturar, reduzir e recuperar).

Os métodos, finalmente, abrangem as ferramentas, procedimentos e técnicas para o desenvolvimento do conceito (Van Boeijen; Daalhuizen; Zijlstra, 2020). A avaliação do ciclo de vida é o principal método apresentado, detalhado nas normas ABNT/ISO 14071, ABNT NBR ISO 14046, ABNT NBR 14047 e ABNT ISO 14040. Apesar dos métodos serem a maior aproximação da aplicação dos conceitos ao processo de desenvolvimento de produtos, é importante compreender as abordagens e perspectivas associadas a eles.

Conclusão

Os artigos aqui analisados têm origem na Europa (Espanha, Romênia, Portugal e França), América do Norte (Estados Unidos e Canadá), China e Brasil. Já entre as dissertações e teses brasileiras, as áreas de concentração identificadas foram design, têxtil e moda, qualidade ambiental e engenharia ambiental. Numa etapa inicial foi observada a quantidade de estudos publicados nos últimos 10 anos. Houve um pico de publicações no ano de 2020 e depois o fluxo se manteve na média de duas publicações por ano, entre teses, dissertações e artigos. É interessante verificar que o design e, especificamente a seleção de materiais, como parte do processo de design são considerados como os principais aspectos a serem tratados com vistas à sustentabilidade, de forma preventiva, ou seja, na origem do problema.

As perspectivas como economia verde e design para sustentabilidade são apontadas como uma evolução do ecodesign, por apresentarem uma visão mais abrangente do tema.

Porém, percebe-se que faltam ainda ações práticas mais efetivas, viáveis e replicáveis, que estimulem o setor industrial a adotá-las. Portanto, é muito relevante discutir como as perspectivas mais abrangentes podem ser exploradas, visando a implementação de abordagens e métodos sistematizados, que ofereçam ferramentas para melhor adequação dos produtos, no sentido da minimização dos impactos ambientais provocados pelo setor calçadista. Entre os estudos analisados foi identificada uma maior quantidade de abordagens, que foram posicionadas entre os principais aspectos de sustentabilidade no design de calçados; a avaliação do ciclo de vida, por sua vez, é o principal método apresentado, e que se relaciona diretamente com a etapa de seleção de materiais.

De modo geral os estudos analisados apontam, entretanto, para a carência de métodos e ferramentas mais direcionados aos perfis, contextos e particularidades específicos da indústria calçadista, sobretudo brasileira. Sugerem ainda a necessidade de futuros trabalhos de pesquisa aplicados, e de estudos de caso e projetos-piloto desenvolvidos em parceria entre universidades e setor produtivo. As soluções atuais apresentadas ainda são muito pontuais e limitadas. Não contemplam as principais implicações pré e pós consumo dos impactos ambientais do setor apontadas pelos estudos, o que destaca a perspectiva do design circular para futuras investigações e propostas sistêmicas de soluções; considerando viabilidade industrial, adesão dos consumidores e redução efetiva de impactos ambientais que contemplem também a dimensão social, ainda que a econômica tenha demonstrado ser a matriz de qualquer projeto de design que alimenta o sistema capitalista.

Referências

ABICALÇADOS. **Relatório Setorial: Indústria de Calçados do Brasil**. Novo Hamburgo: [s. n.], 2023.

APICCAPS. Produção mundial de calçados aumenta 7,3% - reshoring não passa de um mito. **APICCAPS**, Porto, 2023.

ARNETTE, Andrew N.; BREWER, Barry L.; CHOAL, Tyler. Design for sustainability (DFS): the intersection of supply chain and environment. **Journal of Cleaner Production**, [s. l.], v. 83, p. 374–390, 2014.

ASHTON, Elisa Guerra. Analysis of footwear development from the design perspective: Reduction in solid waste generation. **Strategic Design Research Journal**, [s. l.], v. 11, n. 1, p. 2–8, 2018.

ASHTON, Elisa Guerra. **Design, Inovação e Sustentabilidade: Estudo da Reciclagem de Produtos Multi-materiais Poliméricos sem Separação Prévia**. 2017a. 1–124 f. Tese - UFRS - Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

ASHTON, Elisa Guerra. **Design, Inovação e Sustentabilidade: Estudo de Reciclagem de Produtos Multi-materiais Poliméricos sem Separação Prévia**. 2017b. 1–124 f. Tese - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

BONSIEPE, Gui. **The Disobedience of Design**. [S. l.]: Bloomsbury, 2022.

BRIZOLA, Jairo; FANTIN, Nádia. Revisão da Literatura e Revisão Sistemática da Literatura. **Revista de Educação do Vale de Arinos**, [s. l.], v. 3, n. 2, p. 23–39, 2016. Disponível em: https://www.apicccaps.pt/library/media_uploads/jornalapicccaps-310.pdf. Acesso em: 21 fev. 2024.

CEC. **Confederation Européenne de l'Industrie de la Chaussure. Environmental Policy**. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: <http://cec-footwearindustry.eu/policies/environmental-policy/>. Acesso em: 29 abr. 2024.

CHEN, Yugang. Research on Slow Fashion Concept and Its Impact on Modern Footwear Eco-Design. *In:* , 2015. **Anais [...]**. [S. l.: s. n.], 2015.

CHROBOT, P. *et al.* Measuring Fashion: Insights from the Environmental Impact of the Global Apparel and Footwear Industries study. **Quantis**, [s. l.], p. 1–65, 2018. Disponível em: <https://quantis-intl.com/measuring-fashion-report-2018/>.

CLARK, Garrette *et al.* Design for Sustainability: Current Trends in Sustainable Product Design and Development. **Sustainability**, [s. l.], v. 1, n. 3, p. 409–424, 2009.

CRUL, M. R. M.; DIEHL, Jan Carel. **Design for Sustainability: a practical approach for developing economies**. [S. l.: s. n.], 2006.

DINAPOLI, Tess. Global Shoes Waste: the environmental impact of shoes. **Unsustainable Magazine**, [s. l.], 2024. Disponível em: <https://www.unsustainablemagazine.com/global-shoe-waste/>. Acesso em: 26 fev. 2024.

DUARTE, Gabriela Garcez. **Design para a Economia Verde: aprendizagem reflexiva em organizações**. 2022. Design - Universidade Federal de Curitiba, Curitiba, 2022.

ELLEN MACARTHUR FOUNDATION. **The circular economy in detail. Schools of thought**. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.ellenmacarthurfoundation.org/the-circular-economy-in-detail-deep-dive#:~:text=Cradle%20to%20Cradle's%20three%20principles,and%20again%20at%20high%20quality>. Acesso em: 29 abr. 2024.

FERNANDES, Palloma Renny Beserra Fernandes. **Design Circular: materiais biodegradáveis para a indústria calçadista**. 2023. Têxtil e Moda - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

FERNANDES, Ana Margarida. The Importance of Ergonomics in the Development of Sustainable Materials Applied to Footwear Design. *In:* [S. l.: s. n.], 2020. p. 485–493.

FERRARI, Walter Alves *et al.* **Guia técnico ambiental de curtumes**. 2. ed. São Paulo: CETESB, 2015. Disponível em: <https://cetesb.sp.gov.br/camaras-ambientais/wp-content/uploads/sites/21/2013/12/Guia-T%C3%A9cnico-Ambiental-de-Curtumes-v2015.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2024.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Míni Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. 6. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FERREIRA, Natalie Rodrigues Alves. O Design de Moda e o Desenvolvimento dos Calçados Femininos do Polo de Franca. **Educação Gráfica**, [s. l.], v. 16, n. 2, 2012.

FERREIRA, Maria Jose; PINTO, Vera V.; COSTA, Patricia. LIFE GREENSHOES4ALL - Footwear environmental footprint. *In: , 2020. **Proceedings of the 8th International Conference on Advanced Materials and Systems**. [S. l.]: INCDTP - Leather and Footwear Research Institute (ICPI), Bucharest, Romania, 2020. p. 379–384.*

FLETCHER, K.; GRASE, L. **Moda & Sustentabilidade, Design Para Mudança**. São Paulo: Senac, 2011.

FOIASI, Traian; PANTAZI-BAJENARU, Mirela. Innovative and sustainable models in the ecodesign of green-vegan footwear. *In: , 2020. **Proceedings of the 8th International Conference on Advanced Materials and Systems**. [S. l.]: INCDTP - Leather and Footwear Research Institute (ICPI), Bucharest, Romania, 2020. p. 489–494.*

GALVÃO, Taís Freire; PEREIRA, Mauricio Gomes. Revisões sistemáticas da literatura: passos para sua elaboração. **Epidemiologia e Serviços de Saúde**, [s. l.], v. 23, n. 1, p. 183–184, 2014.

GARCÍA-DIÉGUEZ, Carlos; HERVA, Marta; ROCA, Enrique. A decision support system based on fuzzy reasoning and AHP–FPP for the ecodesign of products: Application to footwear as case study. **Applied Soft Computing**, [s. l.], v. 26, p. 224–234, 2015.

GHIMOUZ, Chahine; KENNÉ, Jean Pierre; HOF, Lucas A. On sustainable design and manufacturing for the footwear industry – Towards circular manufacturing. **Materials & Design**, [s. l.], v. 233, p. 112224, 2023.

GUARIENTI, G. R. **O Cenário Calçadista Ambientalmente Orientado e as Práticas de Design que Reduzem o Impacto do Fim de Vida Útil dos Calçados**. 2018. - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, [s. l.], 2018.

HERVA, M. *et al.* An approach for the application of the Ecological Footprint as environmental indicator in the textile sector. **Journal of Hazardous Materials**, [s. l.], v. 156, n. 1–3, p. 478–487, 2008.

HERVA, Marta *et al.* Application of fuzzy logic for the integration of environmental criteria in ecodesign. **Expert Systems with Applications**, [s. l.], v. 39, n. 4, p. 4427–4431, 2012.

HERVA, Marta; ÁLVAREZ, Antonio; ROCA, Enrique. Sustainable and safe design of footwear integrating ecological footprint and risk criteria. **Journal of Hazardous Materials**, [s. l.], v. 192, n. 3, p. 1876–1881, 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1016/j.jhazmat.2011.07.028>.

KAZAZIAN, Thierry. **Haverá a idade das coisas leves: design e desenvolvimento sustentável**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

KOHAN, L. *et al.* Panorama of natural fibers applied in Brazilian footwear: materials and market. **SN Applied Sciences**, [s. l.], v. 1, n. 8, 2019.

KOHAN, Lais. **Sustentabilidade em Calçados: panorama brasileiro, materiais e contribuição de material para solado**. 2020. Têxtil e Moda - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

LÖBACH, Bernd. **Design Industrial: bases para a configuração dos produtos industriais**. [S. l.]: Blucher, 1976.

MANZINI, Ezio. Limites e Possibilidades do Ecodesign. Trad. Anita Regina di Marco. **Rev. Design & Interiores**, [s. l.], 1991.

MANZINI, E.; VEZZOLI, C.; **O desenvolvimento de produtos sustentáveis: os requisitos ambientais dos produtos industriais**. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

OLIVEIRA, Evandro De. Economia verde, economia ecológica e economia ambiental: uma revisão. **Revista Meio Ambiente e Sustentabilidade**, [s. l.], v. 13, n. 6, 2017.

PONCET, Thierry; LETY, Régis. Development of a Formalized Toolset for Footwear Product. In: , 2022. **International Union of Leather Technologists and Chemists Societies**. [S. l.: s. n.], 2022.

REICHERT, Iara Krause; SCHMIDT, Mauri Rubem. **Aplicação do conceito de ecodesign em calçados**. Bento Gonçalves, RS: [s. n.], 2006. Disponível em: <https://www.senairs.org.br/sites/default/files/documents/aplicao-do-conceito-de-ecodesign-em-calados-pdf.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2024.

SENAI/RS. **Avaliação de aspectos e impactos ambientais, legislação ambiental e gerenciamento de resíduos na indústria calçadista**. Brasília, DF: [s. n.], 2007.

SILVA, A. H. D. Avaliação ambiental do setor calçadista sob a ótica da gestão de resíduos sólidos. [s. l.], p. 147, 2016.

SILVA, Everton Sidnei Amaral da. **Um Sistema Informacional e Perceptivo de Seleção de Materiais com Enfoque no Design de Calçados**. 2005. Engenharia Ambiental e Tecnologias Limpas - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

STAIKOS, Theodoros. **The realisation of end-of-life product recovery to support a zero waste to landfill approach in footwear industry**. 2007. - Loughborough University, [s. l.], 2007.

STAIKOS, T.; RAHIMIFARD, S. A decision-making model for waste management in the footwear industry. **International Journal of Production Research**, [s. l.], v. 45, n. 18–19, p. 4403–4422, 2007a.

STAIKOS, T.; RAHIMIFARD, S. An end-of-life decision support tool for product recovery considerations in the footwear industry. **International Journal of Computer Integrated Manufacturing**, [s. l.], v. 20, n. 6, p. 602–615, 2007b.

STAIKOS, Theodoros; RAHIMIFARD, Shahin. End-of-Life Management Considerations in the Footwear Industry. **Global Footwear Industry and Emerging Trends**, [s. l.], p. 16, 2007. Disponível em: https://www.centreforsmart.co.uk/system/publications/attachments/000/000/082/original/EoL_in_Footwear_Book_Chapter.pdf.

STOLL, Henry W. **Product Design Methods and Practices**. [S. l.]: Marcel Dekker, 1999.

UNEP; TUDELFT. **Design for Sustainability a step-by-step approach**. [S. l.]: United Nations Environment Programme, 2009.

VAN BOEIJEN, Annemiek; DAALHUIZEN, Jaap; ZIJLSTRA, Jelle. **Delft Design Guide: perspectives, models, approaches, methods**. [S. l.]: Bis Publishers, 2020.

VENTURA, Flávio Cardoso. **Aplicabilidade da Metodologia Ecodesign à Produção de Calçados Femininos**. 2014. 90 f. Design - Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2014.

VEZZOLI, Carlos. **Design de sistemas para a sustentabilidade: teoria, métodos e ferramentas para o design sustentável de “sistemas de satisfação”**. Salvador: Edufba, 2010.

VEZZOLI, Carlos. Design e sistema de inovação para a sustentabilidade. In: DE CARLI, Mery Sehbe; VENZO, Bernadete Lenita Suzin (org.). **Moda, Sustentabilidade e Emergências**. Caxias do Sul: EDUCS, 2012.

WALLAUER, Leandro Adriano. **Ecodesign no Desenvolvimento de Novos Produtos: estudo de caso de uma empresa calçadista**. 2019. Mestrado - Universidade Feevale, Novo Hamburgo, 2019.

Revisora - Ana Cláudia Sanches Baptista, Doutoranda em Mudança Social e Participação Política na USP - anasanchesb@usp.br

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

[galeria]

Takashi Matsuda

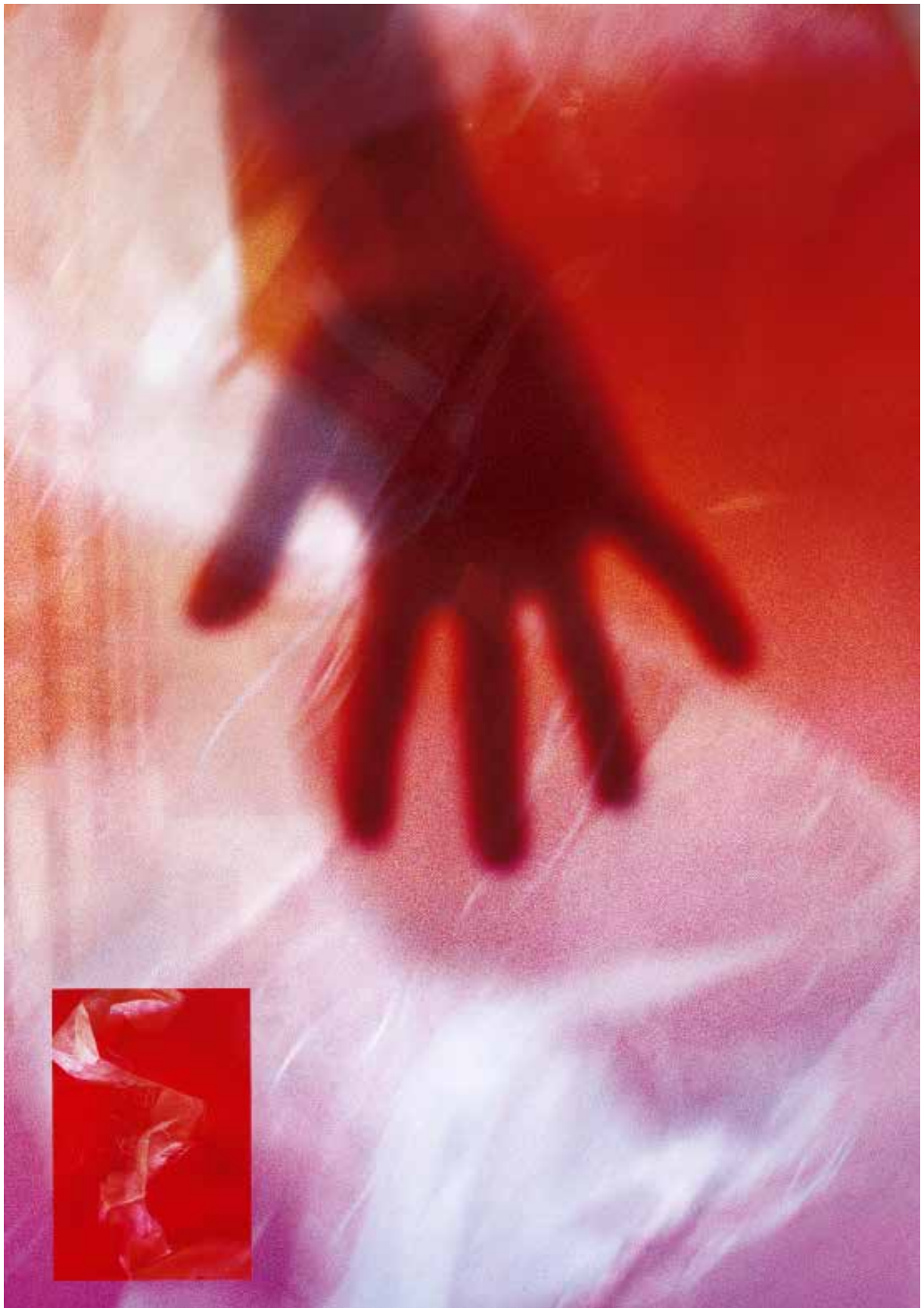
DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v18i45.2037>



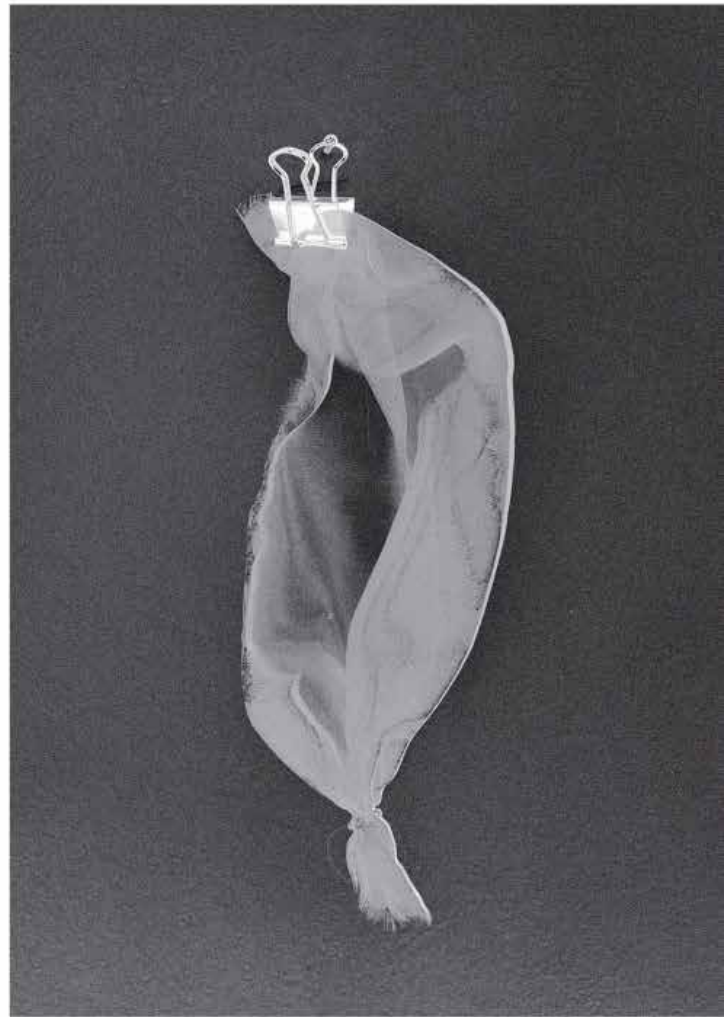


*What are you trying to say?
You are not a person, are you?*













ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
ESTUDOS E PESQUISAS EM MODA