

O BORDADO COMO DESIGN DE SUPERFÍCIES: O TRABALHO MANUAL NO CAMPO DO DESIGN

SABRINA THAINARA DE MOURA COELHO

O BORDADO COMO DESIGN DE SUPERFÍCIES: O TRABALHO MANUAL NO CAMPO DO DESIGN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Design, na área de concentração em Cultura, Gestão e Processos em Design.

Orientador:

Prof. Sérgio Antônio Silva, Dr.

**Belo Horizonte
2019**

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

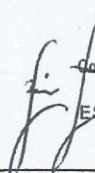
C650b	Coelho, Sabrina Thainara de Moura O bordado como design de superfícies: o trabalho manual no campo do design / Sabrina Thainara de Moura Coelho. – 2019. 85 p. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Design, na área de concentração em Cultura, Gestão e Processos em Design Orientador: Prof. Sérgio Antônio Silva, Dr. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Minas Gerais. 1. Moda – Teses. 2. Bordado – Teses. 3. Design de superfícies – Teses. I. Silva, Sérgio Antônio Silva. II. Universidade do Estado de Minas Gerais. III. Título. CDU 646.21
-------	---

O bordado como design de superfície: o trabalho manual no campo do design.

Autora: Sabrina Thainara de Moura Coelho

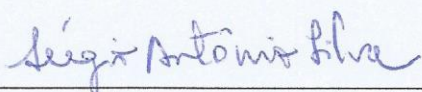
Esta dissertação foi julgada e aprovada em sua forma final para a obtenção do título de Mestre em Design no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.

Belo Horizonte, 04 de novembro de 2019.

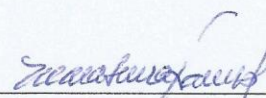

Rita A. C. Ribeiro
Coordenadora Mestrado e Doutorado
MASP 1231056-1
ESCOLA DE DESIGN - UEMG

Profa. Rita Aparecida da Conceição Ribeiro
Coordenadora do PPGD

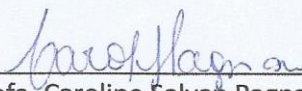
BANCA EXAMINADORA



Prof. Sérgio Antônio Silva, Dr.
Orientador
Universidade do Estado de Minas Gerais



Profa. Márcia Luiza França da Silva, Dra.
Universidade Federal de Minas Gerais



Profa. Caroline Salvan Pagnan, Dra.
Universidade do Estado de Minas Gerais

Para Isabel, Ilídia e Aline, minha família, força e fonte de amor.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por direcionar meu caminho e me manter firme.

A minha mãe Isabel, a minha irmã Aline e a minha vó Ilídia, pelo amor e orações.

Ao Sérgio Antônio Silva, pela orientação, generosidade, paciência e tranquilidade admiráveis.

A Talita Santos, pela amizade leve e por me inspirar com sua inteligência e sensatez.

As queridas Marcela Lopes, Claudia Viana, Cláudia Barbosa e Priscila Marques pelo apoio.

A Julia de Assis, Débora Escárlate, Anne Velloso e Diego Gonçalves, companheiros de Mestrado e amigos com os quais dividi conquistas e frustrações da vida acadêmica.

As professoras Juliana Barbosa, Márcia Luiza França e Lucia Santiago, pela gentileza em compartilhar conhecimentos e oferecer apoio em momentos importantes dentro e fora da Universidade.

A UEMG, aos funcionários, especialmente ao Rodrigo, a coordenação e aos professores do Programa de Pós-graduação em Design, pelo acolhimento.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), pelo apoio.

“Ao entrar, percebia todos aqueles gestos de pouco alcance, a mão encolhendo o fio da meada, o braço alçando para enfiar a agulha, puxar o fio, e depois descer para esmiuçar o pano, furar o tecido no lugar exato, acompanhando o risco. Eu aprendera a adestrar os meus dois dedos, o polegar e o indicador, como instrumentos de uma perfeição que continuei a perseguir ao longo da vida. Revi você, mãe, a cabeça para o alto, enfiando a agulha, medindo o tamanho da linha com o olhar experiente. Aprendi, hoje, a manipular palavras e essa tarefa exigiu de mim a mesma ciência das bordadeiras. A leveza da minha mão me ajudou a penetrar o escuro poço e descer fundo, para tirar de lá a substância, às vezes tão pesada e dura, com que vou plasmando o meu texto. Tenho pensado muito naquelas imagens que as nossas mãos pequenas deixavam impressas no tecido, e sei que foram elas que me revelaram, pela primeira vez, a possibilidade de concretude das figurações que meu espírito projetava para dentro de si mesmo. Descobri que o meu mundo irreal estava contido na realidade. Só agora vejo, mãe, que nada mais fiz, ao longo da vida, do que prosseguir com o nosso bordado.”

Rachel Jardim – O penhoar chinês

RESUMO

COELHO, S.T.M.C. **O bordado como Design de Superfícies: o trabalho manual no campo do Design**. 2019. 100 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Design, Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

Este trabalho de caráter exploratório objetiva discutir a inserção do bordado manual no campo do design de superfícies. Para isso, apresenta reflexões sobre esta especialidade do design que se encontra em expansão no Brasil, uma vez que sua proposta é de 2005. Trata-se de uma atividade que projeta o tratamento das superfícies através da incorporação de qualidades estéticas, funcionais e estruturais considerando os cenários em que atua. O bordado manual, por sua vez, é uma prática que, em linhas gerais, pode ser dividida em duas modalidades: o bordado clássico e o bordado livre. Ambas possuem relevância nos contextos sociais, culturais e econômicos e são capazes de produzir conhecimento, formar identidades, valores culturais, assim como podem incorporar elementos simbólicos. A associação destas duas práticas traz contribuições para as discussões no ambiente acadêmico e fortalece as práticas profissionais.

Palavras-chave: Design de Superfícies. Bordado Manual. Design e Bordado. Bordado e Arte.

ABSTRACT

COELHO, S.T.M.C. **Embroidery as Surfaces Design: manual work in the Design area**. 2019. 100 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Design, Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

This exploratory work aims to discuss the insertion of manual embroidery in the Surfaces Design area. For this, it presents reflections on Surfaces Design that is developing in Brazil, since it was legitimized as a Design expertise only in 2005. It is an activity that projects the treatment of surfaces through the incorporation of esthetic qualities, functional and structural, considering the scenarios in which it operates. Manual embroidery, in turn, is a practice that basically can be divided into two modalities: classic embroidery and free embroidery. Both have relevance in social, cultural and economic contexts and are able of producing knowledge, forming identities, cultural values, as well as incorporating symbolic elements.

Keywords: *Surfaces Design. Manual Embroidery. Design and Embroidery, Embroidery and Art.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Slit Tapestry Red-Green, de Gunta Stölzl, 1927–1928	23
Figura 2 - Exemplo de diagrama utilizado na técnica clássica do bordado em ponto cruz.....	47
Figura 3 - Bordado livre feito pela autora	48
Figura 4 - Pateh needlework.....	52
Figura 5 - Padrão paisley típico do Pateh needlework	52
Figura 6 - Exemplo de padrões geométricos típicos do Sashiko embroidery	53
Figura 7 - Bordado Tenango.....	54
Figura 8 - Exemplo de transferência direta do risco para o tecido	56
Figura 9 - Verso do risco colorido com grafite	57
Figura 10 - Exemplo de transferência indireta do risco para o tecido com o auxílio do papel	59
Figura 11 - Trabalho do Ateliê Janela Carioca para a exposição A Casa Bordada.....	64
Figura 12 - Bolsa de madeira bordada em ponto cruz da marca Grav Grav	68
Figura 13 - Obra de Domingos Mazzilli: impressão em fine art com aplicação de bordado ...	69
Figura 14 - Bordado sobre fotografia, Hinke Schreuders.....	70
Figura 15 - Bordado em ponto cruz sobre superfícies urbanas: Calle Padre Manjón, Salamanca, Espanha. Raquel Rodrigo, 2015.....	71
Figura 16 - Folhas bordadas de Clarice Borian	72
Figura 17 - Armário com porta de vidro bordada, da designer Maria Fernanda Paes de Barros	73
Figura 18 - Vestido branco de algodão com bordados criado por Zuzu Angel, 1971.....	77
Figura 19 - Cinturita: bordado sobre modelador, Domingos Mazzilli, 2007.	78
Figura 20 – Detalhe do bordado do Manto da Apresentação: tecido, linha, papel e metal, Arthur Bispo do Rosário - sem data.	80
Figura 21 - Provas de amor, bordado sobre tecido de Leonilson, 1991	82
Figura 22 - Vestido bordado da grife italiana Gucci, coleção Cruise 2020	83

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - municípios com atividades artesanais, com indicação da variação percentual entre 2006 e 2014, segundo o tipo de atividade desenvolvida – IBGE 2014	65
---	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
DS	Design de Superfícies
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
LDSM	Laboratório de Design e Seleção de Materiais (UFRGS)
MUNIC	Pesquisa de Informações Básicas Municipais
NDS	Núcleo de Design de Superfície
RJ	Rio de Janeiro
SDA	Surface Design Association
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
1.1	Questão da pesquisa	13
1.2	Justificativa	13
1.3	Objetivos	15
1.4	Metodologia	16
2	DESIGN DE SUPERFÍCIES	19
2.1.	Antecedentes históricos	19
2.2	Aplicações e conceitos do design de superfície	24
2.3	Campo de ensino e atuação	29
2.4	A superfície como elemento projetável	30
3	BORDADO	34
3.1	Antecedentes históricos	34
3.2	Os processos do bordado	43
3.2.1	Desenhar e riscar	49
3.2.2	Preencher	60
3.3	Atribuições sociais, culturais e econômicas do bordado	61
3.4	A aplicabilidade do bordado a suportes diversos	66
3.5	O bordado além das superfícies	74
4	O BORDADO COMO DESIGN DE SUPERFÍCIES	85
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
	REFERÊNCIAS	95

1 INTRODUÇÃO

Os objetos que integram a cultura material constituem os sujeitos (MILLER, 2013) e podem ser acessados em sua composição e imaterialidade para a investigação das práticas sociais, culturais e econômicas dos grupos. Diante disso, é evidente a relevância de discutir a elaboração das superfícies destes artefatos que regulam os modos de ser e estar no mundo, desde os primórdios da humanidade. No contexto atual, observamos que as sociedades que seguem o modelo econômico capitalista recebem estímulos constantes de produção e consumo acelerado dos objetos que são fabricados na lógica de um sistema que se sustenta no caráter efêmero de seus usos e na progressiva redução de suas durabilidades. Schneider (2010) observa que a imposição permanente do consumo de novos objetos tornou-se um padrão cultural básico em todas as áreas da vida. Esse caráter cíclico demanda a produção massificada e com custos reduzidos, o que acaba refletindo na qualidade do que se produz.

Esse cenário já tem se transformado em decorrência do fortalecimento do design enquanto atividade projetual que se ocupa da materialidade, assim como do aspecto intangível dos objetos. Como campo multidisciplinar, o design deve observar os contextos em que atua, para projetar não só o objeto, mas a interação com os indivíduos e o meio. Essas interações atualmente demandam por experiências cada vez mais individualizadas de consumo, que podem ser alcançadas pelo conteúdo simbólico dos artefatos. É nessa conjuntura que se insere esta pesquisa, que busca levantar reflexões que permeiam o tema do bordado manual, como um dos elementos capazes de incorporar simbolismos e traços culturais às superfícies que, nesse sentido possuem o caráter semântico.

1.1 Questão da pesquisa

A questão norteadora deste trabalho foi: como o Design de Superfícies (DS) e o bordado manual se relacionam na construção de atributos visuais, táteis e simbólicos dos objetos?

1.2 Justificativa

Toda pesquisa é em algum nível motivada por interesses pessoais. Aprendi a bordar na adolescência e após trabalhar com a técnica por algum tempo, as habilidades foram se

desenvolvendo juntamente com a compreensão de que a atividade exige entrega, paciência e maturidade para respeitar os limites do corpo. Posteriormente, na graduação em Design de Moda, vislumbrou a possibilidade de estudo da técnica manual no ambiente acadêmico e iniciou as reflexões sobre os caminhos possíveis para a integração entre o tratamento teórico e a prática do bordado. Daí surgiram as inquietações que deram origem à proposta desta pesquisa de mestrado.

Foi também ao longo da graduação e do planejamento para esta pesquisa de Mestrado, que identifiquei a necessidade de reconhecimento e debate do bordado no meio acadêmico brasileiro pelas dificuldades enfrentadas nas pesquisas sobre o assunto. A primeira delas é a escassez de dados especificamente voltados para esta modalidade de atividade artesanal já que muitas vezes, a prática ocorre no contexto domiciliar sendo repassada de forma oral sem produzir registros que alimentam a produção científica. Os dados são importantes não só para fundamentar o trabalho como para fomentar os estudos e tentar preservar a sustentabilidade dos saberes locais. No Brasil a Pesquisa de Informações Básicas Municipais (MUNIC) referente a 2014, é a coleta mais recente do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) sobre o assunto, o que demonstra a carência de dados recentes e específicos sobre o tema.

No decorrer das reflexões sobre o tema no meio acadêmico, observei a carência de estudos voltados, por exemplo, ao aprofundamento dos antecedentes históricos e aos aspectos materiais e imateriais desta categoria de trabalho manual. As produções brasileiras acessadas são, em grande parte, periódicos disponíveis online e apresentam estudos de caso sobre uma técnica reconhecida como típica de determinada região. Quando não aplicam este método de abordagem, costumam trazer discussões genéricas sobre o bordado baseadas em recortes amplos como artesanato e arte popular, mas ainda com tratamento tímido sobre os processos mais específicos que envolvem a prática do bordado manual.

Outra categoria de publicações disponíveis em português são os manuais que tem por objetivo ensinar técnicas de execução dos pontos que, embora sejam importantes, não discutem as relações sociais, culturais e econômicas produzidas pelo bordado. Diante disso, entendo como fundamental o desenvolvimento de pesquisas que ofereçam tratamentos teóricos direcionados especificamente ao bordado e que considerem: a) o levantamento de dados sobre a

expressividade econômica e sociocultural da técnica no país; b) as particularidades de produção que passam pela memória, tradição, afeto, respeito ao tempo de produção e aos limites impostos pelo corpo; c) as qualidades visuais, táteis e simbólicas incorporadas à superfície bordada e que acabam interferindo não só em seus aspectos físicos como também imateriais.

Existem vastas possibilidades de pesquisa que partem da interação entre o DS e o bordado. Todas elas objetivam fortalecer esta modalidade de trabalho manual que, conforme foi apontado, necessita da ampliação de análises mais direcionadas no meio acadêmico, assim como a especialidade do design. Sob outra ótica, estudar a aproximação entre as áreas contribui para realçar suas potencialidades de geração de conhecimento prático e de modificação das interações sociais com o levantamento de discussões de cunho econômico e cultural. A isso, somam-se as demais lacunas apontadas para reforçar a pertinência desta pesquisa, que também se apoia na relevância social, cultural e econômica da prática. Além disso, a discussão da colaboração entre o campo do Design, dentro da especialidade do Design de Superfície, e da atividade artesanal, especificamente do bordado manual, produz impactos nas áreas profissionais e acadêmicas.

1.3 Objetivos

O principal objetivo desta pesquisa é discutir as possibilidades de inserção do trabalho manual, especificamente do bordado, que é expressivo social, cultural e economicamente, no campo do Design de Superfície.

Partindo do objetivo geral se estendem os objetivos específicos, que são:

- a) Contextualizar o design de superfície em suas abrangências, para fortalecer suas discussões e incidências no campo acadêmico;
- b) Contextualizar o bordado manual, por meio de um levantamento histórico que possa auxiliar em pesquisas futuras, uma vez que os estudos sobre esta temática ainda são escassos;
- c) Entender como o design de superfície e o bordado manual incorporam aspectos culturais e identitários aos objetos;

- d) Compreender como a conexão entre o bordado manual e o Design de superfície pode influenciar as relações entre indivíduos, objetos e ambientes.

1.4 Metodologia

Esta pesquisa é de natureza básica com enfoque teórico baseado no método dedutivo que, de acordo com Silva e Menezes (2005), é uma cadeia de raciocínio em ordem descendente, de análise do geral para o particular, para obter uma conclusão. Quanto aos objetivos dispostos é classificada como exploratória e com base no problema teve abordagem qualitativa que, de acordo com Severino (2007, p. 119), se caracteriza por “conjuntos de metodologias envolvendo, eventualmente, diversas referências epistemológicas.” Dessa forma, a investigação se valeu dos tratamentos teóricos já estabelecidos sobre o DS e o bordado para embasar nossa proposta. Diante da caracterização do estudo, entendemos que o procedimento técnico mais adequado para seu desenvolvimento foi pesquisa bibliográfica que “permite ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente.” (GIL, 2002, p. 45). Além disso, no estudo bibliográfico “o pesquisador trabalha a partir das contribuições dos autores dos estudos analíticos constantes dos textos.” (2007, p. 122).

Diante disso, o referencial teórico foi elaborado com base em dois grupos principais que são os eixos temáticos do trabalho: o DS e o bordado, por meio da pesquisa bibliográfica com fontes disponíveis em livros, produções acadêmicas como dissertações, teses, artigos e outras publicações periódicas tanto no formato impresso quanto no eletrônico e sites. Para o DS, abordamos os antecedentes históricos da área, para contextualizar o surgimento da proposta do CNPq em 2005 como especialidade do Design e identificar as implicações desta ocorrência no ensino e nas metodologias voltadas para o projeto das superfícies. Também pontuamos os conceitos elaborados por pesquisadores da área que tratam sobre os parâmetros de atuação do DS nos atributos visuais, táteis e simbólicos dos objetos.

Em sequência, a construção do referencial sobre o bordado teve início com os antecedentes históricos que contextualizam a prática e prosseguiu com os apontamentos sobre sua importância social, cultural e econômica, assim como demonstrou a aplicação em diferentes suportes além do têxtil. Escolhemos estudar o bordado manual pelas especificidades que

envolvem seus processos ligados a criatividade, habilidade técnica, experiências compartilhadas de execução e tempo de trabalho, que são fatores determinantes para o resultado e nos fornecem um amplo espaço para reflexões. Assim como outras atividades manuais, o bordado demanda um alinhamento entre pensamento e prática

Em seguida procuramos articular os conceitos apontados no referencial teórico buscando analisar a manifestação do bordado no DS. Partimos da premissa de que o pensamento é intrínseco ao trabalho manual e por mais que esta técnica se caracterize por processos experimentais, o que a torna flexível em certa medida, seu desenvolvimento só é possível com planejamento desde o seu processo inicial, da composição do risco, da escolha do tipo de material que será utilizado, da cartela de cores, dos pontos escolhidos e de uma série de outras decisões que são tomadas quando se realiza este tipo de trabalho. Podemos dizer, em outras palavras, que bordar é pensar com as mãos. Assim, ao considerarmos o aspecto projetual do bordado abrimos espaço para suas aproximações com o Design quando refletimos, por exemplo, sobre as relações possíveis entre a elaboração de um projeto de superfície e o trabalho manual em seus tributos culturais e simbólicos.

Com isso, ao estudarmos a relação entre essa categoria de trabalho manual e o Design, dentro da especialidade do Design de Superfícies, esperamos que este trabalho possa contribuir para as discussões ainda tímidas no meio acadêmico sobre a prática do bordado e também busquemos identificar métodos colaborativos que favoreçam as áreas profissionais e estimulem investigações futuras sobre o tema.

Para discutir as questões que motivaram nosso trabalho este documento foi organizado da seguinte maneira: o primeiro capítulo é de caráter introdutório e apresenta o contexto e justificativa da pesquisa, apontando sua questão norteadora e sua relevância, assim como seus objetivos, a metodologia aplicada e quais os resultados esperados.

O capítulo dois apresenta a fundamentação teórica sobre um dos eixos temáticos do trabalho que é o DS. Nele procuramos delinear o debate sobre o DS apresentando primeiramente seus antecedentes históricos, passando por seus parâmetros de atuação como especialidade do design e trazendo conceitos elaborados por Freitas (2011), Rinaldi (2009, 2013), Rubim (2004), Rüttschilling (2008), Silva (2017) e Schwartz (2008), que são significativos para o

entendimento da área. As possibilidades de aplicação do DS também são pontuadas juntamente com a elaboração de reflexões acerca das superfícies como elementos projetáveis.

O capítulo três traz o referencial teórico sobre bordado manual, onde elencamos seus antecedentes históricos e apontamos as visões de Silva (2006) e Ziani (2013) sobre a função ornamental inicialmente atribuída à prática. Para ampliar a relevância do tema, apresentamos seus desdobramentos no contexto social, cultural e econômico e outras atribuições como a produção de conhecimento e a formação de identidades coletivas e individuais que pode proporcionar. Também discorremos sobre as técnicas do bordado à máquina e do bordado manual entre as categorias clássico e livre, apontando as especificidades dos processos do bordado livre e as consequências sobre os atributos físicos e simbólicos das superfícies. Também ressaltamos o diálogo da prática com diversas áreas como a moda, a fotografia e o design, apontando as possibilidades de aplicação sobre diversos suportes. Por fim, o aspecto simbólico da imagem bordada é discutido através de exemplos de peças bordadas por Zuzu Angel, Domingos Mazzilli e Arthur Bispo do Rosário.

O próximo capítulo se dedica a discutir as aproximações entre o bordado manual e o design de superfície. O questionamento que deu origem a esta pesquisa foi: como a relação entre o DS e o bordado manual pode auxiliar na construção de atributos visuais, táteis e simbólicos dos objetos? Para o desenvolvimento desta reflexão enxergamos a necessidade de construir primeiramente o embasamento teórico dos capítulos anteriores para que pudéssemos contextualizar a pesquisa e elucidar alguns aspectos que dizem respeito à atuação do bordado e do design de superfície. A partir da fundamentação das duas áreas levantamos as discussões que passam pelo bordado enquanto um projeto de design voltado para as superfícies, buscando elencar as implicações dessa colaboração entre as práticas nos aspectos materiais e imateriais dos objetos e discutindo como isso afeta as relações de uso. Por fim, o capítulo cinco reúne as considerações finais da pesquisa e aponta possibilidades de investigações futuras.

2 DESIGN DE SUPERFÍCIES

2.1. Antecedentes históricos

As superfícies têm sofrido intervenção humana desde as civilizações mais antigas – babilônios, persas, egípcios, indígenas – até a atualidade (SCHWARTZ, 2008, p. 17) e “sempre suportaram a necessidade do homem de se expressar simbolicamente.” (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 14). Se pensarmos, por exemplo, nas pinturas rupestres, nas cerâmicas, no vestuário e na arquitetura teremos uma ideia da amplitude destas intervenções. Pontuar estas ações sobre as superfícies, que acompanharam a transformação do ser humano, é importante para entendermos a ancestralidade e a origem do design de superfície mesmo que, de acordo com Rüthschilling (2008), seus antecedentes estejam dispersos no tempo e no espaço.

Dos objetos que permeiam a existência humana, as roupas são as superfícies que estão em contato mais imediato com o corpo, usando-o como suporte. Estima-se que os homens começaram a se cobrir por volta de 10.000 anos a.C a princípio para se proteger das condições climáticas severas. Posteriormente passaram a interferir nestes artefatos criando ornamentos como uma forma de identificação com os deuses e os animais que lhes conferiam poderes sobre a natureza (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 15). De acordo com Mol, “a partir do instante em que o homem passa a criar e interferir nos artefatos de forma a embelezá-los, pode-se dizer que existe a clara intenção de, além de se comunicar, transmitir sentimentos por meio dessa linguagem.” (MOL, 2014, p. 36). Assim, podemos considerar que a história do vestuário passa primeiro pelo tratamento das superfícies voltado para atender às necessidades básicas de proteção e evolui quando o homem começa a pensar nos ornamentos como forma de se expressar.

O design de superfícies também encontra raízes nos ambientes que abrigam a existência humana. No caso do homem primitivo, por exemplo, as pinturas rupestres eram feitas sobre as paredes das cavernas e funcionavam como registros de caças bem-sucedidas e outros rituais. Estas representações gráficas são consideradas como proto-escrita, onde a repetição de traços e figuras era, possivelmente, uma forma de tentar estabelecer narrativas. As pinturas se caracterizavam pela tendência à repetição e pela produção de ritmo visual criando uma

espécie de padrão que posteriormente passou a se chamar decoração e evoluiu para o que hoje conhecemos como design de superfície (MANZINI, 1993 *apud* RÜTHSCHILLING, 2008, p. 15). Este tipo de representação por desenhos é “uma forma de comunicação tão inerente à transformação do ser humano, quanto a própria linguagem oral e escrita.” (MOL, 2014, p. 36). Diante disso, podemos afirmar que a intervenção sobre as superfícies acompanha a evolução humana, pois quando atribui aos artefatos características específicas, o homem não só atende sua necessidade de comunicação como registra sua existência e produz conhecimento.

Outro momento importante para o estudo dos antecedentes históricos do design de superfície é o período Neolítico (10.000 a 5.000 a.C) marcado pelo desenvolvimento da agricultura e dos artefatos, especialmente cerâmicos e têxteis. Nele, é possível identificar o tratamento das superfícies cerâmicas com aplicação de cores e texturas obtidas pela prensagem sobre o barro, além do surgimento de processos de fiação e tecelagem, com a aplicação de elaboradas técnicas de estruturação têxtil que foram preservadas e se mantêm em essência até os dias atuais. Dessa forma, identificamos neste período o cuidado com a beleza dos artefatos:

As civilizações antigas desenvolveram o gosto pela decoração de superfícies em geral, principalmente nos utensílios domésticos, espaços arquitetônicos e artefatos têxteis. Pode-se dizer que a tecelagem e a cerâmica, assim como, posteriormente, a estamparia e a azulejaria, como linguagem visual, carregam o embrião do que hoje chamamos de design de superfície. (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 16)

A partir de então, observamos que a manipulação das superfícies passou a se guiar por elementos decorativos e Rüthschilling (2008) destaca a relevância dos setores de azulejaria, têxteis e estamparia no processo de desenvolvimento industrial e, conseqüentemente, no surgimento do próprio design. Assim, “Pode-se dizer que a história da arte decorativa e dos ornamentos se confunde com a história do design, mais especificamente com a história do design gráfico e sua aplicação nas superfícies.” (MOL, 2014, p. 35).

É necessário esclarecer que não é objetivo principal desta pesquisa elaborar um levantamento histórico completo da intervenção humana sobre as superfícies. Apesar de relevante, acreditamos que a investigação detalhada sobre as origens do design de superfície não nos cabe neste trabalho, pois é um procedimento complexo que exige qualificações específicas. Tal complexidade é decorrente da infinidade de ambientes e artefatos que atravessam a

existência humana em todas as suas particularidades e também da dificuldade de registros históricos pela falta de evidências arqueológicas, já que muitos vestígios das superfícies pensadas pelo homem se deterioraram. Por isso, Rüttschilling (2008) aponta a insuficiência de dados que apoiam o conhecimento sobre os povos pré-históricos, por exemplo. Reconhecidas as dificuldades, o que buscamos é apontar alguns indícios da intervenção humana sobre as superfícies ao longo da evolução, para construirmos os antecedentes históricos de nosso campo de estudo e entendermos o caminho percorrido até os dias atuais.

Diante disso, reconhecemos os saltos temporais adiante e prosseguimos destacando momentos que foram precursores do design e da especialidade voltada para as superfícies. Schwartz (2008) observa que a manipulação das superfícies sob a perspectiva do Design tem origem na confecção manual de artigos de luxo para as monarquias europeias do século XIV. Neste período, a produção era caracterizada pelos processos artesanais em pequena escala de louças, tapeçarias, móveis e tecidos. De acordo com Cardoso (2000), esse mercado de artigos de luxo foi precursor da primeira Revolução Industrial (1760-1820) que reorganizou e ampliou a produção para atender as demandas das classes emergentes.

Com o advento da primeira Revolução Industrial, que teve início na Inglaterra no século XVIII e se estendeu pelo restante do território europeu e Estados Unidos no século XIX, surgem novos materiais, tecnologias, suportes e aplicações que modificaram a produção e consumo dos artefatos. O período se caracterizou pela substituição do trabalho manual pelo mecanizado e pela consequente ampliação da capacidade produtiva e das possibilidades de interferências sobre as superfícies. Além disso, o período causou impactos demográficos, sociais, econômicos, geográficos, culturais, políticos, ideológicos, entre muitos outros, e estas mudanças são significativas para estudarmos não só o surgimento do Design como também todo o desenvolvimento das sociedades.

Do ponto de vista produtivo, a escala industrial experimentou não só a evolução técnica como a padronização dos produtos para a produção em larga escala. Cardoso (2000, p. 17) destaca que o princípio de produção em série já era observado em algumas civilizações na Antiguidade, portanto não é correto afirmar que sua primeira ocorrência foi na Revolução Industrial. No entanto, especificamente nesse período, a produção em série é importante para pensarmos na gênese do Design, pois ao mesmo tempo em que os artefatos se tornavam

padronizados, a nova organização social e econômica provocava o surgimento de classes emergentes que desejavam objetos diferenciados. Estas novas demandas de consumo posteriormente promoveram a reorganização da dinâmica produtiva e culminaram no aparecimento do Design enquanto atividade profissional.

Mesmo assim, durante a Revolução Industrial o foco ainda estava voltado para a produção e, por isso, de acordo com Schwartz (2008), a elaboração das superfícies permaneceu restrita aos mesmos objetos já trabalhados no período pré-industrial. Nesse contexto, Rütscilling (2008) e Cardoso (2000) apontam o setor têxtil como o responsável pela ocorrência do surto industrial na Inglaterra. A produção de cerâmica também era expressiva, mas de acordo com Cardoso (2000), a fabricação de tecidos de algodão durante a Revolução Industrial, foi um marco importante para o surgimento do design, ao promover a separação clara dos processos de projeto e produção necessários para a organização da dinâmica industrial.

No século XIX e início do século XX “a preocupação com a estética e decoração dos produtos atingiu seu ápice na indústria” (MOL, 2014, p. 39). Esse fato é essencial para pensarmos na origem dos projetos de design voltados para as superfícies, pois a partir daí, as indústrias se concentraram em conquistar espaço no mercado aplicando tratamentos decorativos sobre seus produtos. Assim, as artes decorativas se manifestaram nos movimentos *Arts and Crafts*, *Art Nouveau* e *Art Déco* que foram significativos para criar novos caminhos de tratamento das superfícies com foco no caráter ornamental. Este momento da história industrial teve diversas manifestações por todo o mundo, mas observamos o constante desenvolvimento do design têxtil, com destaque para o surgimento da Bauhaus (1919-1933) na Alemanha. A escola tinha a proposta de integrar design e arte e abrigava, entre outras, a oficina de tecelagem onde se aprendiam técnicas desde o tingimento até a tessitura rompendo com os métodos têxteis tradicionais para a criação de padrões visuais totalmente inovadores. A figura 1 retrata um tapete produzido por Gunta Stölzl, artista têxtil da Bauhaus, com padrões geométricos complexos e coloridos.

Figura 1- Slit Tapestry Red-Green, de Gunta Stölzl, 1927–1928



Fonte: Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin¹

¹ Disponível em: <<https://www.bauhaus.de/de/>>. Acesso em: 10 abril 2019.

Assim, na primeira metade do século XX, observamos uma mudança importante no projeto das superfícies por meio da aproximação com o design, mesmo que nesse momento o design de superfície ainda não esteja enquadrado como uma especialidade com parâmetros de atuação claramente definidos o que, como veremos adiante, tem início com a *Surface Design Association (SDA)*, em 1977 nos Estados Unidos. Já na segunda metade do século XX apontamos o surgimento das sociedades pós-industriais como um marco para o design e para os projetos voltados para a superfície, em decorrência do alto avanço tecnológico e científico, do fortalecimento do setor de serviços e do desenvolvimento intelectual e criativo em substituição ao trabalho especializado. Essa organização social posterior a era industrial prezava por experiências de consumo cada vez mais individualizadas e, por isso, a atividade profissional do Design se fortaleceu à medida que, diante dessas novas exigências, a produção precisou ser repensada considerando não mais o objeto como figura central de um projeto e sim o indivíduo.

Para Schwartz (2008), uma das formas possíveis de se alcançar a diferenciação dos produtos é trabalhando as superfícies através de padrões, texturas e de outras potencialidades. Assim, conforme aponta Rüttschilling (2008), o design trata da ocupação das superfícies de objetos cotidianos, extrapolando o caráter puramente funcional e as utilizando como suporte para expressão com significados. É neste cenário de constantes transformações no tratamento e na interação com as superfícies que, a partir de então começam a ser pensadas como elementos projetáveis, que estão as bases fundadoras do design de superfície.

2.2 Aplicações e conceitos do design de superfícies

A história do design de superfícies passa por uma linha temporal que se mantém em construção e sua origem não é consenso entre os pesquisadores. De acordo com Rüttschilling (2008) a referência mais concreta que antecede o surgimento da área é a fundação da *Surface Design Association (SDA)*, em 1977 nos Estados Unidos. Para a autora, esta associação formada por profissionais têxteis foi provavelmente a responsável pela criação e uso da expressão *surface design*. No Brasil, a ocorrência do design de superfícies é ainda mais recente, pois foi proposto² como especialidade do Design em 2005 e seus critérios de atuação profissional e abrangência acadêmica ainda estão se configurando. Esta proposta foi

² Na revisão da tabela de áreas do conhecimento organizada pelo Comitê Assessor de Design do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

importante para sistematizar o conjunto de técnicas que incorporam elementos gráficos, texturas, cores e padronagens em superfícies diversas e apresentou uma abordagem mais ampla para a especialidade já que “no Brasil o DS é relacionado à sua origem têxtil ou de estamparia para tecidos.” (SILVA, 2017, p. 26). Por isso, termos como design têxtil e estamparia são comuns para se referir à área.

Rinaldi (2013) e Silva (2017) apontam três acontecimentos anteriores a proposição do CNPq que foram significativos para a construção do espaço de discussão do DS no Brasil: a expressão “Design de Superfície”³ trazida ao país em 1980, a criação do Curso de Especialização em Design para Estamparia da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) no Rio Grande do Sul, em 1989 e a criação do Núcleo de Design de Superfície (NDS) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 1990. Com isso, observamos que os estudos desenvolvidos antes da proposta do CNPq se concentravam no Sul do país e a partir de sua elaboração em 2005 o alcance do DS se expandiu, ainda que timidamente, para outras regiões. O resultado desta expansão foi a inclusão de disciplinas direcionadas para a especialidade nas grades de cursos superiores e o surgimento de pesquisas acadêmicas dedicadas à elaboração e difusão das bases conceituais e metodológicas da área.

No entanto, após 14 anos de implementação da proposta, o design de superfície ainda demonstra poucos espaços de estudo no campo científico brasileiro. De acordo com Silva (2017), a especialidade não possui cursos específicos de graduação no Brasil e está restrita a disciplinas optativas ou especializações de abrangência limitada uma vez que, em boa parte, são direcionadas para projetos de superfícies têxteis. Além disso, de acordo com a autora, em relação ao Design, o volume de trabalhos acadêmicos⁴ voltados ao DS é de aproximadamente 3,5% (SILVA, 2017, p. 290), o que demonstra a escassez nas produções que abordam especialidade.

Por apresentar baixa incidência no meio acadêmico, o tratamento teórico do design de superfície demonstra lacunas e acentua os desafios de um delineamento preciso da especialidade dentro da prática projetual. Um dos caminhos possíveis para ampliar as

³ Tradução livre para o português da expressão *Surface Design*.

⁴ Silva (2017) elaborou um banco de dados sobre as pesquisas acadêmicas baseadas no DS. As informações foram coletadas para a pesquisa de Doutorado da autora e compiladas no endereço eletrônico <<http://designdesuperficies.com/>>.

discussões e contribuir para o desenvolvimento das possibilidades de aplicação em projetos é explorar seu caráter interdisciplinar. De acordo com Silva (2017):

Trabalhar a superfície significa apropriar-se das metodologias projetuais do Design, das habilidades da representação gráfica e do ornamento comuns às Artes Visuais e ao Design Gráfico, das intervenções no ambiente construído pelo Design de Interiores, e também pelos estilos de identidade e individualidade dispostos no Design de Moda. (SILVA, 2017, p. 32).

Para Rinaldi (2013), ao articular conhecimentos de diversas especialidades estabelecendo cooperações projetuais, o design de superfícies assume o caráter híbrido e esta aproximação com outras áreas contribui tanto para o processo criativo como para o processo de execução de um produto. Na fase criativa, resolve questões de representação (desenho, padronagem, geometria etc.), de estruturação (seleção de materiais e funcionalidade) e interação com os indivíduos (acabamento, estética, valores simbólicos). Na etapa de execução ou formatação final do produto, otimiza os procedimentos que conferem acabamentos como textura, pintura, padronagem, laminação, entre tantas outras possibilidades dentro dos recursos tecnológicos e materiais disponíveis no mercado. Em outras palavras, a interdisciplinaridade na prática projetual acentua as possibilidades criativas, representacionais, estruturais e simbólicas das superfícies.

Sob outra perspectiva, “criar diálogos consistentes entre áreas abrangentes onde a compreensão de um fato pode ser a extensão do outro, enriquece o conhecimento e debate científico.” (RINALDI, 2013, p. 31). Dessa forma, a interdisciplinaridade do design de superfície confronta competências para atender às exigências contextuais e técnicas do projeto e, com isso, promove a construção de conhecimento ou oferece novas abordagens para conhecimentos estabelecidos. Assim, podemos concluir que a integração de especialidades do design na elaboração das superfícies contempla o âmbito projetual, resolvendo questões de ordem funcional, estética e simbólica, mas também contribui para o fortalecimento e ampliação das discussões no meio acadêmico. Em outras palavras, possibilita a simbiose entre a prática projetual e o tratamento teórico do design de superfície.

Dentre os autores que se dedicam à elaboração das bases conceituais e aplicabilidades do design de superfície, Rubim (2004) discorre sobre as aplicações possíveis:

O Design têxtil (em todas as especialidades), o de papéis (idem), o cerâmico, o de plásticos, de emborrachados, desenhos e/ou cores sobre utilitários (por exemplo, louça). Também pode ser um precioso complemento ao design Gráfico quando participa de uma ilustração, ou como fundo de uma peça gráfica, ou em *web design*. (RUBIM, 2004, p. 22).

Rüthschilling (2008) também pontua a aplicabilidade do design de superfície nos produtos de papelaria, cerâmicas (revestimentos), louças, interfaces virtuais e têxteis. Para a autora, o setor têxtil é a maior área de aplicação e concentra uma diversidade de técnicas categorizadas em: entrelaçamento dos fios (tecelagem, malharia, rendas, tapeçaria etc.) e acabamento (tinturaria, estamparia, bordado etc.).

Já para a SDA (2008), por se tratar de uma associação de profissionais do setor têxtil, direciona a aplicação do design de superfície para a coloração, padronagem e estruturas de fibras e tecidos, por meio de processos como tingimento, pintura, estamparia, bordado, embelezamento, *quilting*, tecelagem, tricô, feltro e confecção de papéis.

De acordo com o Núcleo de Design de Superfície (NDS) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que foi criado em 1998 para integrar universidade e indústria (RINALDI, 2013, p. 16), a especialidade se aplica nos setores de:

- Papelaria: estampas para papéis de parede, embalagens, produtos descartáveis (guardanapos, pratos, copos e bandejas de papel) e materiais para escritório;
- Têxtil: é a maior e mais diversa área de aplicação do design de superfície, abrangendo todos os tipos de tecidos e não tecidos nas modalidades: estamparia, tecelagem e malharia;
- Cerâmica: revestimentos para construção civil e decoração (azulejos, lajotas etc.);
- Materiais sintéticos: também usados em revestimentos com o objetivo de integrar praticidade, conforto e durabilidade. O laminado conhecido como fórmica é um exemplo de aplicação do design de superfície nesta categoria.

No entanto, devemos ressaltar que existem outras aplicações possíveis para o DS, que se expandem em virtude do que Rinaldi (2013) define como caráter híbrido e liberdade experimental da área. Assim, observamos nos projetos voltados para a superfície inúmeras aplicabilidades dentro de setores como o automotivo, a Moda, a decoração, entre tantos outros, com grande diversidade de materiais e acabamentos. Considerando os processos que

envolvem estas aplicabilidades Silva (2017) pontua que no Brasil, o DS tem suas origens nas práticas artesanais e ainda hoje "é relacionado a técnicas como xilogravura, serigrafia, pinturas em tecidos, marchetaria, revestimentos (ladrilhos hidráulicos, laminados, azulejos), tatuagens, incursões na papelaria (papéis de parede, adesivos) e novas aplicações, como o Design de Jogos." (SILVA, 2017, p. 62).

Quanto aos conceitos do DS, Rinaldi (2009, 2013), Schwartz (2008) e Silva (2017) concordam com a definição elaborada por Rüttschilling:

[...] uma atividade criativa e técnica que se ocupa com a criação e desenvolvimento de qualidades estéticas, funcionais e estruturais, projetadas especificamente para constituição e/ou tratamentos de superfícies, adequadas ao contexto sociocultural e às diferentes necessidades e processos produtivos. (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 23).

Ainda no aspecto conceitual, Schwartz (2008) observa que o DS deve se concentrar não só na bidimensionalidade das superfícies (comprimento e largura) como no aspecto tridimensional (que também considera altura) que auxilia na estruturação das sensações e percepções das superfícies como elementos projetados. De acordo com a definição da autora:

Design de Superfície é uma atividade projetual que atribui características perceptivas expressivas à Superfície dos objetos, concretas ou virtuais, pela configuração de sua aparência, principalmente por meio de texturas visuais, táteis e relevos, com o objetivo de reforçar ou minimizar as interações sensório-cognitivas entre o objeto e o sujeito. Tais características devem estar relacionadas às estéticas, simbólicas e práticas (funcionais e estruturais) dos artefatos das quais fazem parte, podendo ser resultantes tanto da configuração de objetos pré-existent em sua camada superficial quanto do desenvolvimento de novos objetos a partir da estruturação de sua superfície. (SCHWARTZ, 2008, p. 146).

Com isso, a autora propõe que o projeto de design voltado para as superfícies tenha abordagem multidisciplinar e considere os aspectos formais, técnicos e relativos à interação indivíduo-objeto. Também referente à percepção das superfícies, Freitas (2011) nos diz que:

O design de superfície visa trabalhar a superfície, fazendo desta não apenas um suporte material de proteção e acabamento, mas conferindo à superfície uma carga comunicativa com o exterior do objeto e também o interior, capaz de transmitir informações sgnicas que podem ser percebidas por meio dos sentidos, tais como cores, texturas e grafismos. (FREITAS, 2011, p. 17).

O caráter comunicativo das superfícies pode ser identificado a partir das "relações de qualquer natureza estabelecidas entre o sujeito, o objeto e o meio: semântica, cultural, ergonômica, produtiva, mercadológica, entre tantas outras possíveis." (SCHWARTZ, 2008, p. 13) e, nesse

sentido, a função do DS seria “tratar, explorar e ressaltar a interface comunicativa dos objetos, unindo características funcionais e estéticas.” (FREITAS, 2011, p. 20). Diante disso, podemos afirmar que as interferências do DS são um meio de promover a percepção dos sujeitos sobre os objetos projetados já que “A compreensão do indivíduo sobre o produto também abrange os aspectos semióticos, onde características superficiais servirão como veículo para a transferência de significados e simbologias ao usuário.” (RINALDI, 2013, p. 26). Barachini (2015) observa ainda, que o designer atua articulando conhecimentos teóricos e práticos e, nesse sentido, “cabe ao designer de superfícies, pensar [...] não somente sob o aspecto sociológico ou econômico, mas sob o aspecto estético para tentar inferir novas possibilidades projetuais nas superfícies que se inserem em nossa subjetividade.” (BARACHINI, 2015, não paginado).

Diante das afinidades entre as bases conceituais apresentadas, concluímos que o DS é uma atividade que envolve criatividade e técnica e se ocupa em projetar sobre suportes diversos (concretos e virtuais) características visuais, táteis e simbólicas, considerando os diferentes contextos em que os objetos e indivíduos se inserem e contribuindo não só para os aspectos funcionais das superfícies, como também para suas percepções cognitivas.

2.3 Campo de ensino e atuação

Mesmo após 14 anos da implementação da proposta elaborada pelo CNPq em 2005, a incidência do DS no ensino superior ainda é restrita e associada à áreas e aplicações correlatas, como Design de Moda, Design Gráfico e Design de Móveis. (MINUZZI, 2001; RINALDI, 2009; RÜTSCHILLING, 2008; SILVA, 2017). De acordo com Silva e Menezes (2016), no Brasil a especialidade ainda é pouco explorada e aponta para carências no planejamento e consolidação de cursos e disciplinas voltados especificamente para seus estudos. No ambiente acadêmico o DS ainda está confinado a disciplinas optativas, trabalhos e projetos de iniciação científica nos contextos de graduação, cursos técnicos e especializações, como um viés secundário de outras áreas que atende parcialmente às demandas do DS.

A participação mais efetiva de instituições no ensino do DS no país é da UFRGS com o Núcleo de Design de Superfície (NDS) e o Laboratório de Design e Seleção de Materiais

(LDSM), assim como da UFSM com o Ateliê de Design de Superfície e Estamparia (graduação em Artes Visuais) e a Especialização em Design para Estamparia (pós-graduação). As cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Santa Catarina também sediam cursos e/ou disciplinas voltadas para as aplicações do DS com enfoque no design têxtil e estamparia. (SILVA; MENEZES, 2016, p. 3022). De modo geral, esses cursos buscam capacitar seus alunos para “o planejamento e desenvolvimento de padronagens voltadas à produção seriada nas indústrias têxteis, cerâmicas ou de papelaria.” (MINUZZI, 2001, p. 53), mas o profissional também pode atuar em outros suportes como em meios digitais, com o design de jogos (SILVA, 2017, p. 30), materiais sintéticos (RÜTSCHILLING, 2008, p. 41), entre outros.

Para Rütshilling (2008), existem dificuldades em definir as questões relativas à atuação do DS em decorrência da natureza do próprio design que, por articular conhecimentos de diversas áreas, esbarra em obstáculos para um delineamento preciso sobre suas particularidades e autonomia enquanto campo. Por isso, há também uma “curiosa obsessão com linhagens e vínculos institucionais como marcos essenciais da legitimidade profissional.” (CARDOSO, 2000, p. 168). Consequentemente, esse caráter híbrido do design acaba representando desafios na estruturação e execução técnica dos projetos voltados para as superfícies. Mesmo assim, para Rinaldi (2009) a prática e o ensino do DS vem se firmando através das tentativas, ainda que restritas, de elaboração de novas configurações para seus projetos.

Diante disso, o aprofundamento científico é necessário para ampliar e consolidar as aplicabilidades do DS (SILVA; MENEZES, 2016, p. 3028) e para fortalecer sua abrangência teórica, pois, em relação ao design o volume de trabalhos acadêmicos voltados para a especialidade é de aproximadamente 3,5% (SILVA, 2017, p. 290), o que demonstra a escassez nas produções. Assim, identificamos a demanda para a ampliação das pesquisas científicas sobre o DS como ponto fundamental para seu fortalecimento não só meio acadêmico como no profissional.

2.4 A superfície como elemento projetável

A superfície em seu aspecto bidimensional pode ser pensada a partir da própria origem do termo em latim *super* (superior) e *facies* (face), no entanto, se considerarmos as superfícies apenas como elementos que revestem objetos e espaços limitaremos suas potencialidades e autonomias projetuais. De acordo com Schwartz (2008), elas podem ser pensadas, planejadas e definidas, assim como podem ser um meio em que o designer intervém para buscar uma interação mais harmoniosa entre o sujeito e o produto.

Por serem percebidas pelos sentidos, as superfícies são interpretadas e contextualizadas individualmente e essa percepção é um fator importante a ser considerado na fase projetual. Rüttschilling (2008) pontua que elas possuem propriedades visuais, táteis, funcionais e simbólicas. Diante disso, abordar a superfície, enquanto foco do DS, sob uma perspectiva geométrica bidimensional, que considera apenas comprimento e largura, implicaria a simplificação de suas especificidades materiais e imateriais.

[...] enquanto antigamente a predominância do ambiente natural fornecia uma riqueza inesgotável de superfícies diversificadas e a diminuta artificialidade dos materiais fazia com que a escolha de um material determinasse automaticamente a maior parte dos aspectos que regem a qualidade das superfícies dos objetos, hoje em dia a crescente divulgação do artificial tornou a variedade das superfícies um tópico de design, sendo a qualidade da superfície agora frequentemente determinada independentemente de outros aspectos formais e funcionais. Deparamo-nos, em suma, com o design da relação de proximidade com os objetos. (Manzini, 1993, apud Rüttschilling, 2008, p. 11).

Podemos considerar que as superfícies são elementos delimitadores das formas (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 24), o que permite que elas sejam trabalhadas para modificar o aspecto físico dos objetos. Além disso, as superfícies também “devem possuir ferramentas para se relacionar com o homem e seu ambiente de forma ativa, permitindo a interação em todos os sentidos, com seu público, com o local em que se encontra e com seu próprio volume.” (FREITAS, 2011, p. 16-17). Dessa forma a superfície pode “ser um fluxo entre dois meios, inclusive imaterial, como troca de informações entre o interno e o externo.” (SILVA, 2017, p. 108). Diante disso, observamos que os projetos de superfícies abrangem a função estética de seus suportes e mediam a relação entre os indivíduos, os objetos e o meio em que estão inseridos:

“O tratamento das superfícies nos produtos industrializados reforça a função estética dos objetos, melhora a identidade dos produtos seja em embalagens, coleções editoriais, mídias eletrônicas e promovem melhor aceitação junto aos usuários,

principalmente nos produtos de uso individual onde o consumidor procura uma identificação personalizada.” (RINALDI, 2013, p. 1).

As superfícies interferem significativamente na percepção dos objetos e são responsáveis por caracterizá-los e definí-los. (SCHWARTZ, 2008, p. 13). Nesse sentido, é possível “estruturar e organizar a informação gráfica, material e perceptiva da superfície” (SCHWARTZ, 2008, p. 18) a partir de três abordagens: representacional, constitucional e relacional.

A abordagem representacional diz respeito ao modo como as superfícies são representadas graficamente, ou seja, relaciona-se com a linguagem visual produzida por diversos tipos de desenho, utilizados de acordo com a especialidade de cada profissional. Dentre os tipos de desenho que se enquadram nessa modalidade é possível assinalar o industrial e o expressional que podem ser desenvolvidos com recursos manuais, digitais ou mistos. De modo geral, o desenho industrial pressupõe conhecimentos técnicos e se baseia em critérios matemáticos e geométricos para ser executado. Já o desenho expressional tem como princípio básico ser de caráter pessoal e, portanto, carrega elementos simbólicos e pode ser representado artisticamente.

Já a abordagem constitucional trata da materialidade das superfícies e das interações entre os materiais que as compõem e o ambiente externo. Schwartz (2008, p. 26) pontua que, nesse caso, “o fluxo de troca [...] se concentra principalmente da matéria da superfície [que é determinante para sua percepção pelo indivíduo] com o meio”. Assim como a matéria-prima, a técnica produtiva escolhida para a elaboração da superfície também interfere na sua interação com o meio (desgastes ambientais e de uso, por exemplo) e com o sujeito.

Por último, Schwartz (2008) propõe a abordagem relacional, que é mais abrangente e considera a autonomia das superfícies enquanto projetos, no processo de construção dos objetos. Nessa discussão elas não precisam ser necessariamente físicas, podendo evoluir para a noção de interface nos meios virtuais, por exemplo. Dessa forma, as superfícies são capazes de modificar, inibindo ou estimulando, as relações de troca entre objeto, ambiente e sujeito. Para a autora, nesta abordagem “a Superfície [...] estabelece, então, uma relação interativa, biunívoca e simbiótica entre os dois meios, configurando sua forma, suas características físicas e seus significados pelo sujeito.” (SCHWARTZ, 2008, p. 32).

Barachini (2015) considera as superfícies como elementos plásticos ou ainda como objetos em si e, por isso, não devem ser limitadas a “meras áreas para inserção de desenhos, cores e texturas.” (BARACHINI, 2015, não paginado). Para a autora é quase inevitável não atrelar a noção superfície à ideia de aparência e revestimento de áreas e objetos. No entanto, essa visão é reducionista pois as superfícies podem ser entendidas como “objetos-produtos” que interagem com o espaço e com os indivíduos que as significam. Diante disso, aponta a importância das superfícies na construção da relação entre sujeito e espaço, extrapolando o conceito de revestimento, uma vez que “se inserem no espaço e não apenas o representam. Tridimensionais por excelência, abertas e interativas, revestem e, por vezes, elas são o próprio objeto.” (BARACHINI, 2015, não paginado).

Assim, podemos apontar para o aspecto experimental das superfícies que são percebidas e significadas de múltiplas formas de acordo com características individuais. Isso porque sua percepção é condicionada por fatores diversos como, por exemplo, a apuração dos sentidos corporais, as memórias afetivas e os níveis de experiências táteis e subjetivas que serão estabelecidas no processo de interação mútua entre objeto, ambiente e indivíduo. Dessa forma, uma superfície – aqui entendida como objeto autônomo – será assimilada em maior ou menor grau de acordo com a forma em que será acessada e experimentada por meio das referências de cada pessoa.

No âmbito projetual do Design é preciso considerar que as superfícies são o primeiro elemento com o qual o sujeito tem contato e sua assimilação passa por aspectos pessoais ligados à sensibilidade. Para Freitas (2011, p. 13), “as superfícies estabelecem um modo de comunicação que envolve a percepção dos sentidos, não só por meio do sentido do raciocínio lógico e conceitual, mas também por tudo que representa a comunicação das sensações.” Essas sensações podem ser estimuladas pelas qualidades materiais e imateriais do suporte. Ainda sobre o caráter sensorial que provém da interação entre indivíduos e superfícies Barachini (2015) observa que elas são áreas de experimentações capazes de criar relações sensoriais e, portanto, corporais ao objeto de design.

Dessa forma, diante de todas as complexidades que envolvem as superfícies, percebemos que elas não devem ser pensadas sob a visão reducionista de revestimento com a função puramente decorativa. Devemos considerá-las como elementos projetuais autônomos capazes

de incorporar e comunicar significados que participam dos processos de interação entre os indivíduos, os objetos e os meios em que estão inseridos.

3 BORDADO

3.1 Antecedentes históricos

Elencar os antecedentes históricos do bordado é importante para identificarmos os motivos pelos quais ele foi aplicado sobre as superfícies ao longo da história da humanidade, as transformações técnicas que enfrentou e como isso impactou nos contextos sociais, culturais e econômicos dos grupos. Seu surgimento pode ser pensado a partir da Pré-História quando o homem mesolítico, diante de condições climáticas severas, costurava partes de peles animais com o objetivo de construir vestimentas para se proteger. (SILVA, 1995; SILVA, 2006). Este processo de confecção utilizava agulhas feitas com ossos e fios fabricados a partir de tendões e fibras vegetais. Com o tempo, os pontos que uniam internamente as partes da indumentária se desenvolveram e passaram a ser aplicados externamente para reforçar as costuras assumindo também um aspecto ornamental. Essa nova função incorporada ao ato primitivo de costurar pode ser reconhecida como o princípio do bordado entendido como elemento decorativo.

Não é consenso entre os pesquisadores a origem geográfica da prática e isso acaba comprometendo a definição precisa sobre o local de seu surgimento. Silva (2006) aponta que documentos do século XIX indicam a ancestralidade do bordado no território asiático, mas gregos, romanos e outras civilizações antigas também realizavam este tipo de trabalho manual. Há registros do bordado “entre os povos antigos, desde o Oriente - egípcios e outros povos da Mesopotâmia, chineses e hindus -, até o Ocidente - Europa Central e Rússia.” (SILVA, 1995, p. 43). Por isso, as fontes arqueológicas e os registros da “história da arte, dos materiais, dos tipos e das técnicas nas manufaturas artesanais” (SILVA, 1995, p. 38) são de extrema importância para recuperar vestígios que nos auxiliam na construção dos antecedentes históricos do bordado.

O desenvolvimento das técnicas e pontos tiveram suas origens na necessidade primária e utilitária de costurar, mas logo se transformaram em uma prática de caráter estético e

ornamental. De acordo com Silva (2006), com o objetivo de se aquecer o homem mesolítico unia pedaços de peles com fios resistentes e nesse processo acabou desenvolvendo pontos de adorno que ainda hoje são utilizados, como a costura de fio duplo, a espiralada e o ponto adiante. Ziani (2013) observa que as matrizes do bordado foram construídas sobre as necessidades humanas de se vestir e construir experiências estéticas:

A evolução do homem mostra a linha e a agulha como meios de suprir as necessidades de proteção e de organização. O bordado aparece num outro estágio dessa relação, além das necessidades básicas, e passa pelo desejo do homem de aproximar-se da beleza e de ornamentar o que está ao seu redor e a si mesmo. Nessa perspectiva, o bordado mantém uma relação direta com experiências estéticas do homem. (ZIANI, 2013, p. 192).

Para Silva (1995), além de atender ao gosto e estética dos estilos ornamentais de cada época e cultura, o bordado também pode ser reconhecido por instrumentalizar estratificações sociais. Fragmentos encontrados em escavações realizadas no Egito demonstram a ornamentação de trajes usados por camadas sociais mais altas “como símbolo de poder e divisor de classes, muito além da simples satisfação pessoal, ou do gosto estético” (SILVA, 1995, p. 37). Pereira (2018) indica que cifras e monogramas eram bordados em roupas e artefatos domésticos entre os séculos XVII e XX para identificar as peças e evitar que elas se perdessem na lavanderia, por exemplo, mas também eram encontrados nos têxteis pertencentes à nobreza como símbolos de poder, riqueza e luxo. Silva (1995) aponta que o ornamento bordado denotava o status social e a condição econômica manifestados pelo uso de materiais nobres como pedras preciosas, fios de ouro, prata e seda. Diante disso, podemos afirmar que historicamente o bordado se estabeleceu como elemento utilitário, estético e contribuiu para a demarcação de hierarquias sociais.

Na Antiguidade clássica, guiados por princípios filosóficos, os romanos classificaram de forma dicotômica os segmentos da arte em: artes maiores, que compreendiam arquitetura, pintura, escultura e música, e artes menores ou artes mecânicas, que abrangiam todas os trabalhos manuais geralmente executados pelos servos, como a joalheria, a tapeçaria, o mobiliário, o bordado, entre outros. (SILVA, 1995, p. 39). Esta divisão, segundo SILVA (2006), causou a depreciação do ofício manual entendido como uma atividade de baixo valor estético, no entanto, ainda que de maneira tortuosa, reforçou a importância do bordado como suporte para estruturas sociais e como uma arte têxtil que documenta e reflete características da época em que é produzida.

Silva (1995) demonstra que na era cristã o bordado se propagou pelo continente europeu sob a influência oriental, sendo praticado por povos gauleses, merovíngios e carolíngios na ornamentação de abadias e artefatos utilizados em cerimônias. A partir daí, observamos dois aspectos importantes: a maior incidência em paramentos religiosos e a função de registrar sobre as superfícies as práticas sociais da época:

No Império Bizantino, a importância do bordado foi decisiva, pois os tecidos historiados, isto é, os tecidos bordados com narrativas de feitos e de fatos inspirados em passagens do Novo Testamento, também se constituíram em importante elemento de registro da história religiosa e dos hábitos suntuosos do clero nessa época (SILVA, 1995, p. 44).

Assim, para a autora, a aproximação do bordado com a igreja católica contribuiu para a opulência dos ambientes, cerimônias e vestes religiosas que se tornaram cada vez mais ricas com o uso de pedras preciosas e fios de ouro e prata. Diante disso, Neira (2011) identifica nestes artigos têxteis a função de diferenciar e/ou humanizar ambientes e pessoas. Além de ser um elemento decorativo que afirmava o poder econômico do clero europeu, durante o século XIII o bordado também era aplicado sobre instrumentos de domínio como as bandeiras e pavilhões das expedições Cruzadas comandadas pela igreja. Silva (1995) destaca que os artefatos usados nas batalhas continham brasões de armas e inauguraram uma mudança técnica da prática porque seus bordados eram de aplicação, ou seja, sobrepostos e não executados diretamente sobre o tecido. Estes aparatos reforçam a função estratificadora do bordado, pois os brasões de armas são símbolos tradicionalmente usados na Europa medieval para identificar a proveniência dos indivíduos ou grupos. Seus desenhos normalmente eram aplicados em elementos de guerra, como escudos e bandeiras representando a arma de defesa do seu possuidor, mas também podiam ser dispostos sobre vestuário, mobiliário, ambientes arquitetônicos, objetos pessoais, entre outros.

Além da estreita ligação com a igreja, Silva (2006) aponta que no período medieval o bordado se estabeleceu como uma atividade doméstica preferencialmente feminina. Durand (2006) defende que todas as culturas atribuem certas atividades a um determinado gênero e no mundo ocidental o bordado se relaciona ao universo feminino. Podemos considerar que este é o paradigma de maior relevância para pensarmos no ofício manual como um instrumento de

organização social que contribuiu para delinear os papéis de gênero e foi claramente usado como dispositivo de contenção feminina no ambiente doméstico.

A partir daí, Pereira (2018) destaca que se tornou ainda mais evidente a divisão entre os bordados comerciais feitos sob encomenda para membros das classes abastadas e os bordados para uso pessoal produzidos no ambiente do lar para preencher momentos de ócio. Como atividade profissional, durante séculos, o bordado era de responsabilidade masculina, no entanto, “destinado a um uso doméstico, íntimo, escondido ou reservado a acontecimentos do foro familiar (como baptizados) (*sic*) [...] pertencia às mulheres” (DURAND, 2006, p. 5). No século XVI, o bordado profissional era atividade predominantemente masculina e se desenvolveu em toda a Europa, com os trabalhos de ornamentação dos têxteis de luxo para decoração doméstica, vestuário litúrgico ou para nobres. No século XVIII, segundo Pereira (2018), a prática profissional se estendeu às mulheres. Diante disso, podemos considerar o bordado como uma importante referência para observarmos as relações de gênero no ambiente doméstico e fora dele, pois é uma atividade que não escapa “à força das determinações sociais e culturais que pesam sobre a definição das competências - e, portanto, da autonomia e da liberdade” (DURAND, 2006, p. 1) de homens e mulheres.

Os ofícios manuais também embasaram os ideais de comportamento esperados de uma mulher, pois eram considerados um indício de “alta moralidade” (DURAND, 2006, p. 5) e contribuíam para a construção de “uma identidade própria no contexto familiar, religioso e intelectual.” (PEREIRA, 2018, p. 72). Atividades como tapeçaria, rendas e bordados, sobretudo entre os séculos XVI e XVIII, foram associadas à feminilidade (DURAND, 2006; PEREIRA, 2018) e consideradas dignas e adequadas para meninas e senhoras da nobreza. Também foram utilizadas como recurso educacional em conventos que abrigavam as filhas de famílias nobres e “reputadas como tarefas meritórias, complementares do trabalho espiritual [...] [que] levavam ao desenvolvimento dos ideais femininos de obediência, castidade e silêncio, tão importantes na vida religiosa como na doméstica” (PEREIRA, 2018, p. 53). Isso fez com que “bordado, costura, tricô e crochê, até não muito tempo atrás, fossem muitas vezes relacionados a habilidades menores em uma cultura que aprisionava as mulheres em suas casas” (ZACARKIM, 2017, p. 4)⁵.

⁵ *Tradução nossa. Texto original em inglês.

Como percebemos até aqui, os ofícios manuais estiveram condicionados aos seus contextos e modificaram a organização dos grupos que detinham as competências para executá-los. Para Neira (2011), o estudo dos artefatos têxteis apenas sob a ótica de suas funções decorativas e utilitárias é infértil para as ciências humanas e, acreditamos, também para as ciências sociais, por isso, é fundamental a observação dos contextos de existência destes suportes. Com o fim da Idade Média, o bordado enfrentou transformações decorrentes do desenvolvimento técnico promovido pela Revolução Industrial e da transição para o modelo econômico capitalista. Naturalmente estes acontecimentos se desdobraram em seus aspectos visuais e, mais do que isso, provocaram o declínio de sua abrangência, retomada somente em meados do século XIX.

Um dos acontecimentos históricos que marcaram a produção do bordado na Europa e refletiram na estética dos estilos praticados foi o Renascimento, movimento de origem italiana que ocorreu aproximadamente entre os séculos XIV e XVI e promoveu o retorno aos princípios artísticos da Antiguidade clássica. Consequentemente, Silva (1995) defende que o movimento afetou a prática do bordado que recebeu influências orientais e passou a integrar os objetos luxuosos da burguesia ascendente. Foi também neste período que as referências da pintura dialogaram diretamente com os trabalhos feitos com agulhas:

A Itália e a Espanha produziram muitos bordados influenciados pela presença dos sarracenos e dos mouros na península Ibérica. A variedade de processos do bordado é inesgotável, e na Itália a arte da pintura chegou a influenciar a arte do bordado que procurou imitar, inclusive, as nuances das cores conseguidas através da pintura. Toda a Europa copia os bordados italianos em razão do prestígio desta "arte", pois ela consegue, pelo domínio dos pontos e beleza dos riscos, se equiparar às pinturas renascentistas. Pintores como Rafael desenham para os artesãos do bordado, que transformam estes trabalhos em verdadeiras obras-primas de perfeição. (SILVA, 1995, p. 45).

A nova organização social, política e econômica promovida pelo final da Idade Média e início da era Moderna, fez com que a classe burguesa acessasse os bens de consumo anteriormente atribuídos às camadas aristocráticas, por isso, Silva (1995) demonstra que entre os séculos XVII e XVIII o bordado reaparece nas artes decorativas. Além disso, segundo a autora, também neste período, ocorre pela Europa a divulgação e popularização do ensino do bordado

"Embroidery, sewing, knitting, crocheting. Until not so long ago, these words were often related to minor skills in a culture that entraps women in their houses."

com o surgimento de livros destinados ao assunto. Este movimento deslocou a prática que antes era de domínio das mulheres da nobreza e passou a ser um costume também da burguesia, descaracterizando o bordado enquanto elemento que demarcava distinções, uma vez que se estendeu por todas as camadas sociais.

A propagação dos ofícios manuais pelo território europeu, assim como sua prática no contexto doméstico e comercial, foi comprometida pela Revolução Industrial e pelo modelo econômico capitalista que passou a vigorar. Com isso, as relações sociais e econômicas foram remodeladas e o trabalho manual foi sendo suprimido pelos processos mecanizados. Brito (2011) destaca que no século XIX, a partir do desenvolvimento da máquina de costura, surge o bordado à máquina que, de acordo com Silva (1995) passa a ser produzido para atender às exigências do mercado. Brito (2011) pontua que a comercialização das máquinas, que também desempenhavam a função de bordar, ocorreu com ações publicitárias intensas que as divulgavam como instrumentos do lar associados ao desempenho do papel de boa dona de casa através da costura, que era considerada um ato de amor à família e cuidado do lar. A partir daí, Durand (2006) defende que a relação entre as mulheres e a costura se afirmou e continua a ser hegemônica até hoje.

A primeira máquina de bordar foi inventada na França por Josué Heilmann em 1828, que a designava como “máquina de bordar à mão”, e representou uma ameaça a quem ainda se dedicava ao ofício manual por sua capacidade de fazer o trabalho de quatro pessoas (PEREIRA, 2018, p. 82). Com isso, Silva (1995) destaca que o bordado passa a ser produzido industrialmente, porém, Pereira (2018) afirma que busca alcançar o mesmo resultado visual dos bordados manuais reconhecidos pela riqueza de detalhes. A produção das máquinas de costura e bordado foram afetadas pelas guerras mundiais e somente após a segunda Guerra Mundial (1939 - 1945) voltam a se expandir atingindo não só mercados europeus, mas também americanos. Ainda segundo Pereira (2018), os bordados à máquina se transformaram quando em 1980 a empresa australiana Wilcom, referência no segmento até os dias atuais, introduziu o sistema de computação gráfica para a produção de bordados.

Diante disso, apesar dos movimentos de expansão, até o século XIX observamos certo declínio do bordado e outras atividades manuais, que pode ser atribuído à três fatores: a concepção histórica que colocou estas práticas em uma posição desvalorizada diante de outras

manifestações artísticas, a desqualificação das habilidades manuais confinadas ao ambiente doméstico e consideradas atividades femininas banais e, por último, os processos produtivos mecanizados que afetaram as manufaturas. Pereira (2018) afirma que:

No mundo ocidental as artes aplicadas, em que se incluem os bordados, as rendas e as tapeçarias, tão valorizadas durante a Idade Média e Moderna, foram nos primórdios da Contemporaneidade consideradas como tendo uma posição subalterna, quando comparadas com outros ramos da história da arte. Tal ficou a dever-se ao facto de serem efectuadas (*sic*) por mulheres, por um lado, e por outro por serem trabalhos manuais, julgados como desqualificados numa sociedade que começou a valorizar a industrialização (PEREIRA, 2018, p. 58).

Para a autora, na segunda metade do século XIX, o movimento inglês *Arts & Crafts* retoma os métodos tradicionais de trabalhos têxteis, inclusive com publicações dedicadas ao ensino dos ofícios manuais, que então passam por um processo de valorização e são considerados como obras de arte. Silva (1995) pontua que William Morris liderou este movimento e se empenhou em recuperar o apreço pelas práticas artesanais como formas de arte acima da tecnologia mecanizada do trabalho e, com isso, a partir de 1830 o bordado é propagado por diversos países e classes sociais.

Já no início do século XX podemos identificar de forma mais evidente a importância econômica do bordado enquanto atividade profissional estendida às mulheres, em decorrência do desenvolvimento industrial e da consequente entrada feminina no mercado de trabalho. Diante disso, as atividades manuais despontaram como forma de prestação de serviço e complemento do orçamento doméstico” (PEREIRA, 2018, p. 54). Outra ocorrência importante deste período foi a expansão da empresa norte americana Singer, fabricante de máquinas de costura, que abriu lojas em diversos países e passou a ofertar cursos para estimular as vendas e retomar a prática da costura e do bordado que perderam forças no período das guerras (BRITO, 2011; PEREIRA, 2018). De acordo com Brito (2011):

A empresa Singer promovia a venda de suas máquinas, amparada na realização de oficinas específicas. Assim, além de ensinar a costurar e bordar, formava-se uma profissional que era capaz de cortar uma fazenda, modelar a roupa, adaptar os pontos de bordado, outrora realizados à mão, para o ziguezague da máquina. Desta forma, as participantes do curso aprendiam uma formação profissional, ao mesmo tempo em que se sentiam seguras para adquirir sua máquina de costura pessoal (BRITO, 2011, p. 125).

As oficinas promoviam o desejo de consumo da máquina como um acessório essencial para o lar, ao mesmo tempo em que capacitavam as mulheres tecnicamente e as encorajavam a

comprar o instrumento da empresa que inaugurou o modelo de vendas a prazo no país. Estas ações da Singer provocaram a transição das técnicas manuais, que foram adequadas aos pontos da máquina de costura e obviamente, se refletiram na estética, no tempo e volume de produção. A partir daí, o bordado enfrentou movimentos de difusão por diversos países americanos.

Especificamente no Brasil, o bordado encontra peculiaridades em suas origens que não representam consenso entre os pesquisadores. De acordo com Neira (2011), o volume de pesquisas dedicadas ao estudo dos têxteis no Brasil é insignificante e isto se deve, sobretudo, à dificuldade de conservação destes suportes em climas tropicais e à precariedade das políticas institucionais de conservação. Visto que o bordado teve suas origens nas superfícies têxteis, torna-se desafiador estudar seus antecedentes históricos mediante a insuficiência de indícios materiais disponíveis. Diante disso, mais uma vez, recorreremos ao prisma contextual para tentar entender como a prática se estabeleceu em nosso país.

Para Silva (1995) o bordado chegou ao Brasil no século XIX pelos portugueses, espanhóis, franceses e ingleses e, por isso, Silva (2006) defende que este tipo de trabalho pode demonstrar dados de aculturação, ou seja, de relações culturais e comerciais entre grupos. Brito (2019) acredita que foi no processo de colonização portuguesa que as bordadeiras construíram sua trajetória, mas afirma que não há dados históricos que comprovem tal informação. Ainda segundo a autora, “os tecidos e seus ornamentos fornecem uma visão [...] sobre a expansão colonial, os encontros culturais e, no caso do Brasil, apontam para os processos de ocupação territorial” (BRITO, 2019, p. 54-55). Além disso, a autora destaca que desde as iniciativas de colonização do território brasileiro, os bordados foram entendidos como produtos de luxo e assumiram lugar de destaque no desenvolvimento econômico do capitalismo.

Já Queiroz (2011) rebate estas ideias e defende que a prática do bordado nas Américas é anterior ao processo de colonização, que apenas trouxe para o território técnicas específicas. Para a autora, a confluência de culturas observada na América Latina e, mais especificamente no Brasil, permitiu a incidência de características específicas do bordado local e não deixam espaço para sua classificação enquanto elemento cultural imposto pela colonização:

Me parece importante estabelecer que na América latina os tecidos précolombinos (*sic*) tem uma riqueza de pontos e de texturas que faz com que a Arte têxtil indígena, inclusive a renda e o bordado, seja um campo vastíssimo de produção da materialidade [...]. A riqueza, a amplitude das técnicas, os elementos decorativos, a vastidão de pontos e técnicas das artes têxteis précolombinas (*sic*) [...] desencorajam, ou pelo menos deveria desencorajar, qualquer generalização do tipo que insere estas artes como parte de um saber-fazer “importado” pelo colonizador, mecanismo este, parte do colonizar e de colocar seu saber frente aos saberes autóctones e estes como inexistentes ou inferiores. (QUEIROZ, 2011, p. 6).

Diante disso, a autora afirma que os povos na América Latina utilizavam e produziam as artes têxteis muito antes dos movimentos de dominação territorial e, mais do que isso, ensinaram aos colonizadores suas práticas. Este é um fato importante de ser elucidado, pois “a redução do tecido ou do bordado à introdução na colonização é incorreta e indolente, e configura uma questão ideológica de sistematizar uma hierarquia cronológica em que as técnicas vindas da Europa são hiper-valorizadas ou as técnicas indígenas invisibilizadas.” (QUEIROZ, 2011, p. 7). No entanto, Borges (2011) argumenta que antes e após a chegada dos portugueses e de outros fluxos migratórios vindos da Europa para o Brasil, a herança dos artefatos e saberes tradicionais de nosso território foi totalmente desconsiderada e desvalorizada.

De qualquer modo, no século XIX ocorreram mudanças econômicas que, conseqüentemente, trouxeram novos hábitos de consumo para o Brasil, revelados pelo aspecto simbólico dos têxteis. Neste período, identifica-se no país o consumo de tecidos importados “como claro elemento de distinção social frente aos têxteis artesanais e domésticos mais característicos, que abasteciam a população rural ou mais pobre.” (NEIRA, 2011, p. 286). Estes têxteis domésticos produzidos fora das áreas urbanas foram responsáveis pela propagação das práticas manuais, incluindo o bordado, em ambientes menos abastados:

O auto-abastecimento doméstico nas áreas rurais, determinado pela implantação dos engenhos de açúcar em terras mais distantes da capital, foi a princípio o responsável pela difusão das artes manuais, como a costura, o bordado, a renda, a tecelagem, o fabrico de artigos de primeira necessidade. Para isso, as senhoras de engenho funcionaram como adestradoras de mão-de-obra dos escravos negros que, mais tarde, com o fim da escravidão, utilizaram este aprendizado para desenvolver um importante comércio informal, como de sapateiro, costureiras, bordadeiras. Nas cidades, estes serviços eram oferecidos de porta-em-porta à população e conseguiram sobreviver até nossos dias (SILVA, 1995, p. 48).

Apesar disso, observamos um movimento de desvalorização dos ofícios manuais que até a primeira metade do século XIX faziam parte da educação e formação das mulheres nobres. As mudanças sociais e econômicas provocadas pela industrialização, fizeram com que as

atividades manuais fossem perdendo sua importância para o consumo acelerado imposto pelo modelo capitalista. Este foi o processo embrionário que confinou as práticas artesanais a posições marginalizadas, como “parte do passado de atraso, subdesenvolvimento e pobreza” (BORGES, 2011, p. 31) e que “mantém o artesão em regime de subordinação e seus redutos são preferencialmente as áreas rurais mais pobres.” (SILVA, 1995, p. 50). Sob outra perspectiva, essas transformações deslocaram o bordado do ambiente doméstico e religioso das classes abastadas, para as regiões periféricas que passaram a utilizar a prática como forma de sobrevivência, mas iniciaram o processo de depreciação e estagnação das atividades manuais.

Atualmente observamos outros arranjos para a atividade do bordado manual, que ainda assume um papel importante economicamente, mas articula novas dimensões com a formação de grupos que se reúnem para praticar suas técnicas e debater sobre temas como feminismo e outras questões. Assim, o que temos observado é o surgimento de coletivos, cursos, oficinas e lojas que se dedicam não somente ao bordado, como também a outras habilidades manuais, para manifestarem suas discussões. Este movimento que valoriza os saberes manuais também os coloca em evidência pela divulgação dos trabalhos na internet, por exemplo, permitindo que as técnicas tenham maior projeção. Nesse sentido, os trabalhos manuais são reconfigurados pelos novos discursos que veicula nas dimensões artísticas, sociais, culturais e políticas e se transformam em espaços de expressão e subversão de convenções.

3.2 Os processos do bordado

Considerando as inúmeras técnicas, pontos e efeitos de bordados podemos categorizar a prática em dois grupos básicos considerando o modo de trabalhar: o bordado à máquina e o bordado à mão. Além das diferenças estéticas que estas duas modalidades produzem, há alguns aspectos que destacamos como importantes para justificar nossa escolha por estudar o bordado manual. Quando o trabalho é feito na máquina, a primeira diferença com relação à prática manual é o protagonismo do gesto das mãos, que acaba repercutindo também na competência técnica de execução dos pontos. “É preciso ter habilidade manual e vista treinada, estimuladas pelo exercício da percepção espacial. A partir desse treino, desenvolve-se a sinergia entre os movimentos da mão e o ritmo para o pedal” (BRITO, 2011, p. 127). Com isso, percebemos que o bordado à máquina modifica a relação espacial e corporal entre a

pessoa que borda e a superfície, por intermédio de um artifício mecânico que produz os pontos. Essa relação também se transforma de acordo com o instrumento utilizado, uma vez que o uso de uma máquina manual ou eletrônica é distinto. Nos dois casos, é necessário esforço das mãos para guiar o tecido e construir os pontos, mas o gesto de perfurar usando agulha e linha como uma espécie de prolongamento dos dedos é anulado. A diferenças estão não só no modo de trabalho e nos recursos da máquina manual (de pedal) ou eletrônica, como na composição estética do resultado alcançado, conforme aponta Brito (2011):

Na máquina de pedal são produzidos praticamente os mesmos desenhos e composições [de um bordado manual], mas a bordadeira precisa ser minuciosa e experiente para ter a dimensão espacial exata da formação dos pontos evitando que eles escapem do desenho. Na máquina industrial, por sua vez, os motivos são, geralmente florais e maiores do que aqueles feitos nas máquinas simples, uma vez que este tipo de máquina não consegue ser muito precisa no detalhamento das peças, por conta de sua velocidade (BRITO, 2011, p. 120).

Outro ponto possível de sublinhar no bordado à máquina é a modificação da relação temporal e da escala produtiva, apontada por Brito (2011) que defende que bordar é também uma forma de nos relacionarmos com o tempo. O período de execução deste tipo de técnica é menor e consequentemente interfere no preço de venda do trabalho. Há ainda, a questão da reprodução em maior escala facilitada pelo recurso mecânico que oferece formas mais ou menos padronizadas. São muitas as questões que envolvem este ponto do debate e que deslocam a prática do seu contexto tradicional de produção manual que, de acordo com Silva (2006), encontra suas origens nos primórdios da humanidade. Além das preferências individuais de quem borda há a preocupação com a sustentabilidade da prática em um contexto mercadológico que exige alto volume de produção em curtos períodos e com preços reduzidos. No entanto, se por um lado a reprodução pode ser ampliada pelos processos mecânicos, por outro há a limitação na utilização de pontos e na experimentação de superfícies que não sejam têxteis. Com isso, além da versatilidade de aplicação e do conhecimento técnico que não necessariamente precisa ser tão amplo e específico como no bordado manual, o nível de precisão e detalhes atingido por um bordado à máquina não se equipara a um trabalho totalmente manual.

O bordado à máquina também nos permite pensar na questão da tradição e da autenticidade dos trabalhos e a partir disso, podemos elencar os aspectos inerentes à prática manual. Bordar é como um ritual que passa por preparar a superfície, o risco e trabalhar com a agulha e linha para modificar o suporte. É um processo que vai deixando marcas que podem ser

interpretadas como mapas do percurso, pois a perfuração de um ponto desfeito ou um risco modificado, por exemplo, podem nos mostrar o aspecto orgânico da prática. Quando pensamos na origem do bordado, nos deparamos com o uso das mãos, portanto, podemos afirmar que a técnica tradicional é eminentemente manual. Diante disso, a tradição é, de acordo com Benjamin (1987), o aspecto chave para a autenticidade de um objeto. Nas palavras do autor, “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 1987, p. 168). Embora estes apontamentos se refiram à produção artística, podemos projetá-los para nossas reflexões sobre o bordado manual. No entanto, devemos explicar que não pretendemos levantar discussões sobre a posição que a prática ocupa na arte ou no artesanato ou compará-la com outros fazeres, pois isso acaba resultando em algum tipo de enquadramento hierárquico equivocado. Assim, o deslocamento da tradição por meio de processos mecanizados na produção de um bordado, acaba comprometendo a centralidade do fazer manual e todas as experiências que o englobam.

É também no bordado manual que as relações de espaço, gesto e tempo se modificam em decorrência do ritmo desacelerado do fazer artesanal e, conseqüentemente, da dificuldade em determinar com precisão o tempo de dedicação ao trabalho, além da proximidade com o artesão, pois “o bordado à mão é o bordado que está próximo ao corpo” (BRITO, 2011, p. 118). Essa proximidade acaba incutindo não só aspectos físicos como simbólicos ao bordado. Além disso, as técnicas manuais permitem uma maior flexibilidade experimental oferecendo maiores possibilidades de aplicação sobre superfícies, inclusive mais rígidas e fornecendo uma quantidade maior e mais precisa de efeitos pela variedade dos pontos, texturas e cores.

De modo geral, o bordado livre é caracterizado pelo seu processo experimental que ocorre desde a criação do desenho e do risco até a escolha dos materiais (tipo de agulha, de fio e de superfície) e dos pontos que são variados em formatos e efeitos. É uma técnica que apresenta maior flexibilidade no uso dos pontos, uma vez que não se desenvolve a partir de gráficos e apresenta possibilidades infinitas de aplicação. Ziani (2013) destaca a versatilidade desta técnica:

O Bordado Livre consiste em manter a tradição como base e os pontos tradicionais são utilizados com o objetivo de ultrapassar as regras básicas. Preencher espaços sem uniformidade, dimensionar profundidade, compor desenhos e tramas, enfim dar efeitos sensíveis que fazem da tradição do bordar a base para transformar e colocar

essa linguagem entre as artes visuais. A opção por não utilizar bastidores, a possibilidade de criar o próprio desenho e bordá-lo, também são aspectos que compõem a técnica do bordado livre (ZIANI, 2013, p. 194).

O bordado manual também contribui para a produção de conhecimento e construção de identidades, conforme ressalta Zacarkim (2017) em sua dissertação:

O bordado mostra-se então como uma técnica versátil, longe de ser confinado à tradição ou ao seu legado histórico. Mais do que o apelo estético, o bordado pode ser estudado pela sua materialidade, pelas possibilidades criativas que oferece, e pelas muitas maneiras pelas quais essa técnica pode influenciar as pessoas. [...] pode ser capaz de produzir conhecimento prático e sensível que, em última instância, atua no processo de formação de novas identidades (ZACARKIM, 2017, p. 6).⁶

Araújo (2013) também observa as possibilidades diversas que a prática manual oferece quando afirma que:

O bordado não acaba em si mesmo, no processo final de sua fabricação. Está ligado a ele uma imensidão de elementos que vai desde a construção de uma identidade local ao resgate histórico do modo de vida das bordadeiras indo desde uma rede de narrativas distintas e tão singulares entre si a uma atividade lucrativa e geradora de renda individual e que, acaba sendo refletida na economia local. (ARAÚJO, 2013, p. 29).

Diante disso, optamos por estudar o bordado manual livre pela riqueza de seus processos e elementos simbólicos. Contudo, antes de prosseguirmos as reflexões, é relevante pontuarmos que não pretendemos afirmar que o bordado manual é mais ou menos criativo e rico que outras técnicas. Reconhecemos a árdua tarefa de estudar todos os aspectos possíveis sobre a prática do bordado considerando suas abrangências técnicas e variáveis regionais, por isso, nosso objetivo com esta pesquisa é organizar alguns pontos de discussão tentando colocar relevo sobre a importância do bordado manual nas esferas sociais, culturais e econômicas.

Existem muitas formas de bordar manualmente, mas dentre as diversas técnicas podemos destacar duas bastante recorrentes: a do bordado clássico e a do bordado livre. O bordado clássico, também conhecido como bordado sobre fios contáveis, é construído tendo como base a trama da superfície e sua principal característica é a exatidão da quantidade de fios e pontos que compõem o desenho. Essa técnica é feita a partir de diagramas quadriculados

⁶ Tradução nossa. Texto original em inglês.

“Embroidery then shows itself as a versatile technique, far from being confined to tradition or to its historical legacy. More than the aesthetic appeal, needlework can be studied by its materiality, by the creative possibilities it offers, and by the many ways in which this technique can influence people. [...] embroidery can be able to produce a practical and sentient knowledge that ultimately acts in the process of forming new identities.”

(Figura 2), sendo que cada quadrado equivale a um ponto e a quantidade de fios que deve ser utilizada é representada por símbolos. Os diagramas guiam o desenvolvimento da imagem apresentando precisamente o tamanho, a quantidade e a direção dos pontos. O ponto cruz é um exemplo de bordado clássico.

Figura 2 - Exemplo de diagrama utilizado na técnica clássica do bordado em ponto cruz



Fonte: Arte do Fazer⁷

⁷ Disponível em: < <http://artedofazer.com/graficos-de-alfabetos-em-ponto-cruz/> >. Acesso em: 03 junho 2016.

Diferentemente da técnica clássica o bordado livre (Figura 3) é feito a partir de riscos que são transferidos para a superfície e orientam o trabalho. A criação do padrão ou desenho é, portanto, a etapa inicial.

Figura 3 - Bordado livre feito pela autora



Fonte: Arquivo pessoal

É claro que o bordado sobre fios contáveis e o bordado livre não são as únicas categorias de bordados manuais existentes e escolhemos tratar especificamente do bordado manual livre simplesmente para um recorte mais preciso para a pesquisa.

3.2.1 Desenhar e riscar

Bordar constrói camadas sobre as superfícies com padrões, cores e texturas, por isso, exige planejamento. Os processos são múltiplos e não ocorrem sempre da mesma forma ou seguem uma ordem específica, pois apesar de ser uma atividade guiada por técnicas é totalmente definida por características individuais. Para efeito didático iremos indicar as etapas básicas do bordado manual, no entanto, ressaltamos que elas não são hierárquicas e sim complementares.

A fase inicial de um bordado é elaboração da composição ou do desenho que resultará no risco. Pensada de acordo com a finalidade, com a técnica e com os materiais disponíveis para o trabalho, esta etapa envolve, dentre outras coisas, criatividade e repertório visual. No caso do bordado manual, apontamos dois pontos importantes: o primeiro é que dependendo da habilidade e/ou da especificidade que o trabalho exige, nem sempre o desenho ou risco é feito pela pessoa que borda. Neste caso, é necessário que haja diálogo entre quem irá desenhar e quem irá bordar para alinhar as expectativas e não comprometer o trabalho. O segundo ponto é que embora esta etapa precise se adequar a intenção do bordado, por exemplo, em casos de encomendas em que pode haver referências e requisitos específicos, envolve aspectos individuais no modo como o desenho será construído. Assim, o desenho que irá compor o risco pode ser criado com o auxílio de softwares, ser elaborado por técnicas manuais ou ainda mesclar recursos digitais e manuais.

Um bordado não se inicia com a execução dos pontos. A etapa de criação do desenho e do risco constitui o início de seu processo e nela são feitas as primeiras escolhas referentes ao tema do trabalho e aos materiais, por exemplo. É limitante pensar o bordado somente sob a perspectiva de sua aplicação sobre determinada superfície, ou seja, como uma tarefa em que se executa os pontos com precisão técnica para obter um resultado visual. Toda escolha é intencional neste tipo de trabalho e seus processos, desde a criação até a finalização, incorporam camadas de significados. Estes significados são subjetivos e determinados pela interpretação, portanto, ocorrem de formas e intensidades diferentes para cada pessoa, de acordo com seu repertório construído ao longo da vida. Desta forma, um bordado pode ter significados distintos e individuais que se aproximem ou não do que foi pensado pelo autor do trabalho.

Quando pensamos no desenho feito para o risco temos pelo menos dois caminhos possíveis: imagem e texto. A partir daí podemos categorizar as imagens em figurativas e abstratas e as palavras podem se encontrar sozinhas ou em frases, ser um nome de uma pessoa, um sentimento, um trecho de uma música ou qualquer outro tipo de mensagem. Tais categorias representam significados diferentes para cada pessoa e somente considerando estes aspectos básicos de uma composição já encontramos diversos desdobramentos possíveis. Se analisarmos o estilo de desenho ou texto é possível perceber camadas diferentes de intenção e significado do trabalho, uma vez que, como veremos adiante, alguns padrões preenchidos de maneira específica constituem referências estéticas dos bordados de determinadas regiões do mundo.

Estas referências também são construídas pela escolha do tipo de material e das cores que, apesar de parecerem casuais, exercem funções específicas e compõem outras camadas de significado em um bordado. As texturas criadas pela quantidade e pelo tipo de linha utilizada - com brilho, sem brilho, mesclada etc. - assim como pela mistura de outros materiais e pela combinação dos pontos específicos para preencher, contornar, sombrear e dar volume são essenciais para a interação entre o indivíduo e o bordado. As linhas de cores escuras, por exemplo, podem delimitar melhor as formas escolhidas ou dar profundidade alterando a composição de acordo com o que se pretende com o trabalho.

Se pensarmos na incidência das cores sobre tudo o que nos atravessa e no que cada uma delas representa, as camadas de significado se ramificam ainda mais, pois conforme escreve Flusser (2017, p. 124) “As cores são o modo como as superfícies aparecem para nós. Quando uma parte importante das mensagens que nos programam hoje em dia chega em cores, significa que as superfícies se tornaram importantes portadores de mensagens.” Diante disso, o conjunto composto pelos desenhos, preenchimentos e cores é importante para pensarmos nas dimensões de significado de uma superfície bordada, porque são o modo mais imediato de contato com os indivíduos e veiculam mensagens.

Além destes aspectos, podemos considerar que os desenhos elaborados para o risco são uma composição, ou seja, uma combinação de elementos que podem ou não se repetir e gerar padrões. Nem todo bordado é formado por padrões, mas os que apresentam motivos recorrentes geram referências estéticas que eventualmente se tornam características dos

bordados atribuídos a determinadas regiões e culturas. Este tipo de referência criada pelos padrões encontra raízes em valores culturais, o que significa que um bordado típico de determinada região só pode se configurar como tal, quando feito no local específico que o originou. Esta afirmação, apesar de parecer óbvia no primeiro momento, é relevante para entendermos que a reprodução das composições tipicamente regionais, quando deslocadas de seu território de origem, é uma inspiração e não uma produção nativa.

Estes padrões típicos também nos permitem pensar no que Borges (2011) classifica como identidade territorial afirmando que “A gestação de objetos com clara identidade dos lugares em que são feitos passa não apenas pela manutenção e desenvolvimento das técnicas e materiais locais, mas também por sua linguagem.” (BORGES, 2011, p. 97). Dessa forma, não pretendemos analisar detalhadamente os padrões de bordados regionalmente tradicionais, pois temos consciência da amplitude e das especificidades culturais que os envolvem. Basta sabermos da capacidade simbólica intrínseca dos bordados manifestada em suas composições.

Um exemplo de referência estética criada por padrões específicos pode ser observado no *Pateh needlework* (Figura 4) que é um bordado tradicional da cidade iraniana Kerman, geralmente feito em tecido de lã conhecido como *ariz* e composto, dentre outros, por padrões que se lembram uma gota - *paisley* (Figura 5), árvores, animais e flores.

Figura 4 - *Pateh needlework*



Fonte: Iran Front Page⁸

Figura 5 - Padrão paisley típico do *Pateh needlework*



Fonte: Iran Front Page⁹

⁸ Disponível em: < <https://ifpnews.com/pateh-sewing-folk-art-of-women-in-irans-kerman>>. Acesso em: 03 junho 2019.

⁹ Disponível em: < <https://ifpnews.com/pateh-sewing-folk-art-of-women-in-irans-kerman>>. Acesso em: 03 junho 2019.

Outro exemplo de bordado com padrões típicos é o *Sashiko embroidery* (Figura 6) que surgiu no Japão originalmente como uma técnica de costura utilizada para reforçar ou reparar peças de roupa. O caráter utilitário da prática se deu primeiramente pela escassez de matérias primas, por isso, era aplicada para garantir o máximo de aproveitamento têxtil, mas também conferia aos tecidos um aspecto acolchoado útil para controle térmico e outras funções. O *Sashiko* passou a ser apreciado pelo caráter estético e se transformou em uma técnica de bordado, por apresentar padrões que se caracterizam por pequenos pontos, tradicionalmente feitos com linha branca sobre tecido de cor índigo, que formam motivos geométricos - *Moyōzashi* ou inspirados em elementos da natureza - *Hitomezashi*¹⁰.

Figura 6 - Exemplo de padrões geométricos típicos do *Sashiko embroidery*



Fonte: Metropolitan Museum of Art¹¹

¹⁰ Fonte: Nipocultura. Disponível em: < <http://www.nipocultura.com.br/bordados-japoneses-sashiko-e-boro/>>. Acesso em: 03 junho 2019.

¹¹ Disponível em: < <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/50806>>. Acesso em: 03 junho 2019.

Por último, trazemos o exemplo dos bordados *Tenangos* (Figura 7), típicos da cidade mexicana de Tenango de Doria. Este trabalho se caracteriza por representar, com padrões simétricos de cores fortes e contrastantes, o cotidiano das pessoas com narrativas sobre o ambiente, os mitos, as cerimônias, dentre outros. Tradicionalmente o bordado *Tenango* é feito por uma única pessoa desde a concepção do risco até o preenchimento com os pontos e apresenta elementos figurativos inspirados principalmente na fauna e flora regional. Talvez o traço mais importante deste tipo de trabalho é o conjunto que abrange o processo criativo dos motivos, a montagem dos padrões simétricos, a escolha das cores e a técnica aplicada que permite um avesso mais limpo apenas com o contorno das figuras evidente.

Figura 7 - Bordado *Tenango*



Fonte: Museum of Applied Arts & Sciences¹²

¹² Disponível em: < <https://collection.maas.museum/object/416031>>. Acesso em: 03 junho 2019. As imagens, embora em alta resolução, não conseguem demonstrar a quantidade de detalhes deste trabalho. É recomendável que o leitor vá até o site do museu e utilize a ferramenta de zoom, que permite uma observação mais aproximada dos pontos aplicados.

Diante destes exemplos, percebemos o caráter simbólico dos bordados pelas mensagens que podem transmitir tanto em sua materialidade, através das sensações visuais e táteis, quanto em sua imaterialidade através dos traços culturais que incorpora e dos significados e conexões que podem estabelecer com os indivíduos. Concluímos, que a criação de um bordado é determinada por fatores subjetivos que somados aos processos técnicos determinam o aspecto final do trabalho.

No processo posterior à elaboração do desenho é quando acontece de fato a primeira interferência sobre a superfície que será preparada para receber o risco e a aplicação dos pontos. Nesta fase os caminhos são definidos de acordo com o tipo de superfície e a técnica escolhida, por exemplo: se o bordado será feito sobre um tecido, é preciso considerar se ele é plano ou malha para identificar se necessita da aplicação de entretela ou se será engomado e passado; se o material da superfície for papel, é necessário pensar na gramatura e no tamanho dos furos que receberão a agulha e a linha; se o trabalho for feito sobre madeira pode ocorrer o lixamento e a aplicação de tinta, verniz ou outro produto. Além da superfície em si, o fio também pode passar por beneficiamento em processos de tingimento com corantes naturais ou sintéticos para a construção de tons específicos. A preparação do suporte também ocorre caso a técnica escolhida seja mista como no caso do bordado com aquarela, em que a tinta normalmente é aplicada antes dos pontos.

Após a criação do desenho e preparação da superfície, o percurso segue em direção ao risco que pode ser definido como o molde do bordado e que, embora não seja aparente no resultado, define todo o percurso do trabalho. O risco é geralmente a transposição do desenho para um papel, portanto é bidimensional e possui a função de organizar o bordado. Isso significa que por meio dele é possível experimentar a combinação e distribuição dos elementos sobre a superfície, para criar composições e em alguns casos pensar nas repetições que geram padrões, considerando aspectos como equilíbrio, harmonia, dimensões, entre outros. O risco é a fundação de um bordado, orienta toda a técnica e, de acordo com Brito (2011), esta etapa é importante para pensar nas possibilidades do bordado e pode ser definida pelas palavras criar, planejar e organizar. Diante do caráter organizador do risco, reforçamos que o processo criativo de um bordado não está contido apenas no preenchimento do desenho com os pontos.

A transposição do risco para a superfície que será bordada é a etapa seguinte e depende não só da composição da superfície como da técnica escolhida. Em geral, quando se utiliza tecido existem dois métodos que são os mais comuns, embora não sejam os únicos: o direto e o indireto. Na transposição direta (Figura 8), os materiais utilizados frequentemente são: caneta para tecido, caneta comum, lápis para tecido, lápis comum, papel carbono para costura ou giz para tecido e o processo pode ser feito pelo avesso ou pelo direito do tecido. No primeiro caso, o risco é disposto no avesso e fixado, normalmente com alfinete, alinhavo ou fita adesiva, para que com o auxílio de uma mesa de luz, tela de computador, janela ou outro suporte com bastante incidência de luz, o desenho seja transposto.

Figura 8 - Exemplo de transferência direta do risco para o tecido



Fonte: Home DIY¹³

Também é possível fazer a transferência direta posicionando o risco sobre o lado direito do tecido. Para isso, uma das formas possíveis é colorindo o verso do risco com lápis (Figura 9) para depois posicionar o desenho sobre a superfície a ser bordada e contornar os traços. Uma

¹³ Disponível em: <<http://home-diys.blogspot.com/>>. Acesso em: 03 junho 2018.

das desvantagens deste método é que ele funciona somente em tecidos de cor clara já que o grafite não fica aparente em superfícies de tonalidade escura. Outro ponto negativo é que a concentração de grafite no verso do risco pode manchar algumas partes do tecido.

Figura 9 - Verso do risco colorido com grafite



Fonte: Casa Beta¹⁴

Outra forma de aplicar o desenho diretamente é utilizando o carbono para costura entre o risco e o tecido, contornando os traços para transferir o desenho para a superfície que será bordada. Este método limita a quantidade de utilizações do risco, uma vez que, ao ser contornado repetidas vezes o desenho pode sofrer distorções ou o papel pode se fragilizar e rasgar. A partir destes métodos encontramos abertura para pensar, ainda que brevemente, na reprodutibilidade do bordado, através da reutilização dos riscos. Se considerarmos todo o seu processo criativo, a reprodução dos riscos pode simplificar a prática de pensar uma composição organizando os elementos sobre o tecido e, conseqüentemente, afetar o conteúdo

¹⁴ Disponível em: <<https://www.casabeta.com.br/5-maneiras-de-transferir-o-molde-do-bordado-para-o-tecido/>>. Acesso em: 11 junho 2019.

simbólico do trabalho. Isso ocorre, porque quando um artesão cria um bordado desde a fase inicial, ele acessa um repertório de referências estéticas, pensa nos elementos característicos da técnica e escolhe as melhores alternativas de pontos e materiais para cobrir o risco. Estes processos somados produzem o conteúdo do bordado que vai além de uma interferência visual e tátil sobre a superfície criando valor o simbólico. Não pretendemos com isso, atestar que o bordado deve sempre ser exclusivo, mas apontar que sua reprodução pode implicar na perda de um traço muito genuíno deste tipo de trabalho: a experiência de pensar a modificação da superfície não só materialmente como imaterialmente.

Retomando os métodos de transposição do desenho, ressaltamos que a transferência direta exige certa precisão no risco limitando as chances de correção dos traços sobre o tecido. Embora seja comum o uso de materiais que prometem não deixar resíduos, como é o caso das “canetas mágicas” para tecido que permitem a remoção da tinta com água e sabão ou, em alguns casos, com a aplicação de calor, as fibras do tecido reagem às substâncias de modos diversos e ocasionalmente podem ocorrer falhas na remoção da tinta da caneta usada na transferência. Para evitar que o traço fique aparente após a finalização é comum que o bordado seja feito extrapolando levemente o risco, no entanto, é necessário experiência para sair do contorno do desenho de forma sutil e sem distorcer ou comprometer a qualidade do trabalho.

O risco também pode ser transferido de forma indireta (Figura 10), assim, o desenho é feito primeiro sobre um papel de gramatura baixa que depois é alinhavado no tecido, e geralmente o ponto haste ou o ponto atrás é usado para contornar todo o desenho que está no papel. Ao longo do processo, as partes do papel que foram perfuradas vão se soltando e ao final os resquícios são removidos para que o preenchimento inicie. Em outras palavras, ao invés de lápis ou caneta, por exemplo, o risco é transposto para o tecido com algum ponto de contorno do bordado livre. Este tipo de transferência é comumente usado para preservar os tecidos mais delicados, finos e transparentes que não podem receber grafite ou outro material que cria manchas ou ainda, que não permitem a aplicação de entretela que constrói uma base mais consistente para receber os pontos. Além disso, é um método que pode ser utilizado em tecidos difíceis de riscar como o jeans e o feltro, que por suas estruturas têxteis não recebem o traço com nitidez. As desvantagens da transferência indireta são a fragilidade do papel que

pode se romper e dificultar o contorno inicial e o tempo gasto para contornar e depois preencher o desenho.

Figura 10 - Exemplo de transferência indireta do risco para o tecido com o auxílio do papel



Fonte: Liceu do Bordado¹⁵

Entender o bordado enquanto processo é importante para estudarmos as camadas de significado que ele é capaz de produzir em um projeto de superfície. Ao pontuarmos as implicações decorrentes de cada etapa de sua criação buscamos evidenciar a riqueza da experiência de bordar e como ela pode ser utilizada para estudar, dentre muitas outras coisas, traços culturais através de suas narrativas. Como os processos podem ser definidos individual ou coletivamente e condicionados por fatores como a composição do suporte, a técnica e os materiais escolhidos, não é possível estabelecer com exatidão a ordem de suas ocorrências e isso nem faria sentido em uma prática de caráter experimental, como o bordado livre. No entanto, se pensarmos em uma divisão lógica, desenhar e riscar nos leva a preencher.

¹⁵ Disponível em: < <https://www.instagram.com/liceudobordado/>>. Acesso em: 03 junho 2018.

3.2.2 Preencher

Preencher é a etapa subsequente à transposição do risco e pode ser definida pelo verbo bordar, ou seja, preencher é a ação de passar o fio pela agulha e perfurar a superfície previamente preparada. Embora não seja o processo inicial de um bordado, a aplicação dos pontos é a fase em que as propriedades da superfície são efetivamente modificadas por princípios estéticos e simbólicos. Preencher também pode ser entendido como a “habilidade técnica em transformar o desenho em bordado” (BRITO, 2011, p. 100). Diferentemente do risco, a principal atribuição do preenchimento é adicionar tridimensionalidade à superfície, construir camadas não só pelas técnicas e pontos como também pelas características individuais de execução e pelos níveis de interpretação que um bordado atinge.

O ato de bordar, assim como outras práticas manuais, envolve o entendimento e respeito aos limites do corpo, a destreza dos movimentos da mão e a sensibilidade para manipular as superfícies. Sennett (2009) nos diz que trabalhar com as mãos requer engajamento e lembra que de todos os membros do corpo as mãos se ligam diretamente ao pensamento e possuem a maior variedade de movimentos que podemos controlar. O autor lembra ainda, que “o sentimento está contido no processo do fazer” (SENNETT, 2009, p. 20). Diante disso, o bordado pode ser entendido como uma prática que articula pensamentos, sentimentos e gestos.

Essa categoria de atividade manual carrega as marcas de quem a executou. No bordado, ainda que duas pessoas utilizem os mesmos materiais e técnicas, nunca atingirão resultados idênticos porque todo processo manual é determinado por características individuais. Octavio Paz (2006, p. 87-88) escreve que qualquer atividade feita por mãos humanas “preserva as impressões digitais – reais ou metafóricas – do artesão que a criou. Essas impressões não são a assinatura do artista; elas não são um nome. Nem são uma marca registrada. Antes, são um signo”. Dessa forma, todo o processo do bordado desde a criação e transferência do risco até a tensão empregada sobre o fio, o modo como a superfície foi manipulada, o tipo de agulha, os pontos desfeitos, os acabamentos, entre muitos outros, contribui para que esta prática tenha como principal característica o aspecto pessoal que compõe camadas subjacentes às superfícies.

Conforme observamos, o risco orienta o preenchimento, portanto, é possível que em algum nível seja observado certo rigor em sua execução. No entanto, a disciplina em preencher o risco de forma restrita não é necessariamente uma exigência e sim um aspecto variável porque cada pessoa possui um modo de trabalhar com bordado. “A disposição para fazer um “bom bordado” pode romper com essa noção da disciplina no bordar seguindo o risco de modo restrito, ou seja, cobrindo exatamente do modo pelo qual quem criou o havia definido anteriormente” (BRITO, 2011, p. 100). A flexibilidade no preenchimento pode ser observada mais claramente quando os processos de riscar e bordar são feitos por pessoas diferentes que, consequentemente, vão possuir visões distintas sobre o mesmo projeto. Desobedecer ao risco pode ser um recurso para reparar falhas no desenho, no entanto, requer habilidade técnica e sutileza para que não ocorram distorções exageradas que podem comprometer a composição.

3.3 Atribuições sociais, culturais e econômicas do bordado

Como vimos até agora, os processos do bordado manual conferem às superfícies atributos além da ornamentação, pois “tratam de uma dimensão social, que fala de relacionamentos, distinções, conflitos e hierarquizações” (BRITO, 2011, p. 116). Diante disso, uma das atribuições da prática é sua relevância social pela capacidade de integrar grupos. Ziani (2013) pontua que “bordar em conjunto, compartilhar processos e resultados, trocar experiências, vivenciar a criação coletiva e definir conceitos estéticos são novos paradigmas da arte de bordar, integrando tradição e o moderno de forma singular” (ZIANI, 2013, p. 192). O processo de troca é constante nesse tipo de trabalho e a tradição do bordado é muitas vezes aprendida por meio da transmissão de conhecimento de um membro da família ou de uma pessoa próxima.

A título de exemplo, é pertinente trazer um breve relato pessoal sobre como aprendi a bordar e sobre as conexões que a prática me possibilitou. Os pontos básicos foram ensinados por uma tia materna e todo o desenvolvimento posterior das habilidades de escolha e agrupamento de pontos, seleção dos materiais adequados para cada tipo de composição e superfície, assim como o conhecimento de outros tipos de pontos e técnicas, foi construído pela busca pessoal e pelo intercâmbio de experiências em grupos de bordado e oficinas que ministrei. Assim, a aprendizagem esteve associada a trocas de conhecimentos bem como a experimentações, sendo que no primeiro caso a autora não só aprendeu o ofício como também construiu

relações de amizade. Diante disso, observamos a importância da experiência no bordado não só para o desenvolvimento das habilidades técnicas como também para a construção de relações sociais.

Historicamente, o bordado esteve atrelado ao aspecto coletivo, pois era “uma atividade exercida em grupo, que permitia a socialização da mulher com outras que lhe estavam próximas, habitualmente do mesmo extracto social.” (PEREIRA, 2018, p. 53). Ainda segundo a autora, a ideia de convívio sempre esteve presente nos trabalhos manuais e o título de um dos primeiros livros de bordado do autor Nicolo d’Aristotile, publicado em Veneza em 1532, demonstra este aspecto: *Convivio delle belle Donne, dove con li. Nuovi raccami*. As relações sociais construídas pela prática do bordado também estão atreladas à noção de pertencimento, pois possibilitam a “construção de um espaço entre iguais – mulheres, mães, artesãs – que estão unidas em um cotidiano igual e por essa condição se organizam, mesmo que não formalmente em associações, para buscar neste espaço sua emancipação frente ao mundo ordenado e viril.” (QUEIROZ, 2011, p. 3).

A repetição é um ato significativo no estudo e aperfeiçoamento deste ofício. Aprender a bordar constitui a formação do que Ecléa Bosi (1979) define como memória-hábito, que está ligada aos mecanismos motores, sendo adquirida “pelo esforço da atenção e pela repetição de gestos ou palavras.” (BOSI, 1979, p.11). Aprender a bordar é também um processo de construir “uma relação contínua com a disciplina do corpo em prol da excelência do produto, estabelecida por um longo treino que vai além do ensino de bordar em si, moldando a forma de ser de uma bordadeira e criando uma cultura do bordado.” (BRITO, 2019, p. 54). Além disso, quando é produzido coletivamente o bordado permite as pessoas conversarem sobre “a vida, família e cotidiano “(QUEIROZ, 2011, p. 5) e promove o “sentido de pertencimento a uma coletividade.” (QUEIROZ, 2011, p. 5)

Além da relevância social desse ofício, que promove conexões interpessoais e possibilita o compartilhamento de conhecimentos, o bordado também pode se tornar um espaço narrativo, ou seja, um meio de expressão de histórias que são significadas de acordo com as vivências tanto de quem executa quanto de quem interage com o trabalho já finalizado. Além disso, a prática é importante para a preservação da tradição manual frente ao contexto contemporâneo

de produção industrializada e diante de sua expressividade histórica, pode representar uma importante fonte de pesquisa e reflexão.

Na esfera cultural observamos que o bordado manual é capaz de participar da construção das identidades e das memórias. Na visão do antropólogo Joël Candau (2016, p. 11) a cultura se forma a partir do compartilhamento de práticas, representações, crenças e lembranças. Essa relação de troca entre os indivíduos acaba sendo um mecanismo de criação de identidades individuais e coletivas que, por sua vez, são indissociáveis das memórias. Diante disso, podemos despertar a reflexão do bordado dentro dos contextos culturais.

O bordado manual, seja praticado em grupos ou individualmente, faz parte da cultura e participa da formação de identidades locais. Isso se reflete tanto em elementos formais ligados à execução do trabalho, como em pontos e técnicas tradicionais de cada região, além uso de materiais típicos de cada local em que é produzido. Em outro nível, esse tipo de trabalho manual associado ao contexto cultural é capaz de despertar a sensação de pertencimento, uma vez que está envolto por valores culturais relativos ao seu local de origem. Se pensarmos, por exemplo, na inserção do bordado manual na cultura brasileira podemos reconhecer inúmeras técnicas regionais. Em cidades do nordeste e sudeste, por exemplo, onde a prática vem de uma longa tradição de técnicas trazidas para o país através dos movimentos colonizadores e de imigração, existem muitos pontos representativos como o matiz, o cheio, o reverso, o nó francês, para citar apenas alguns.

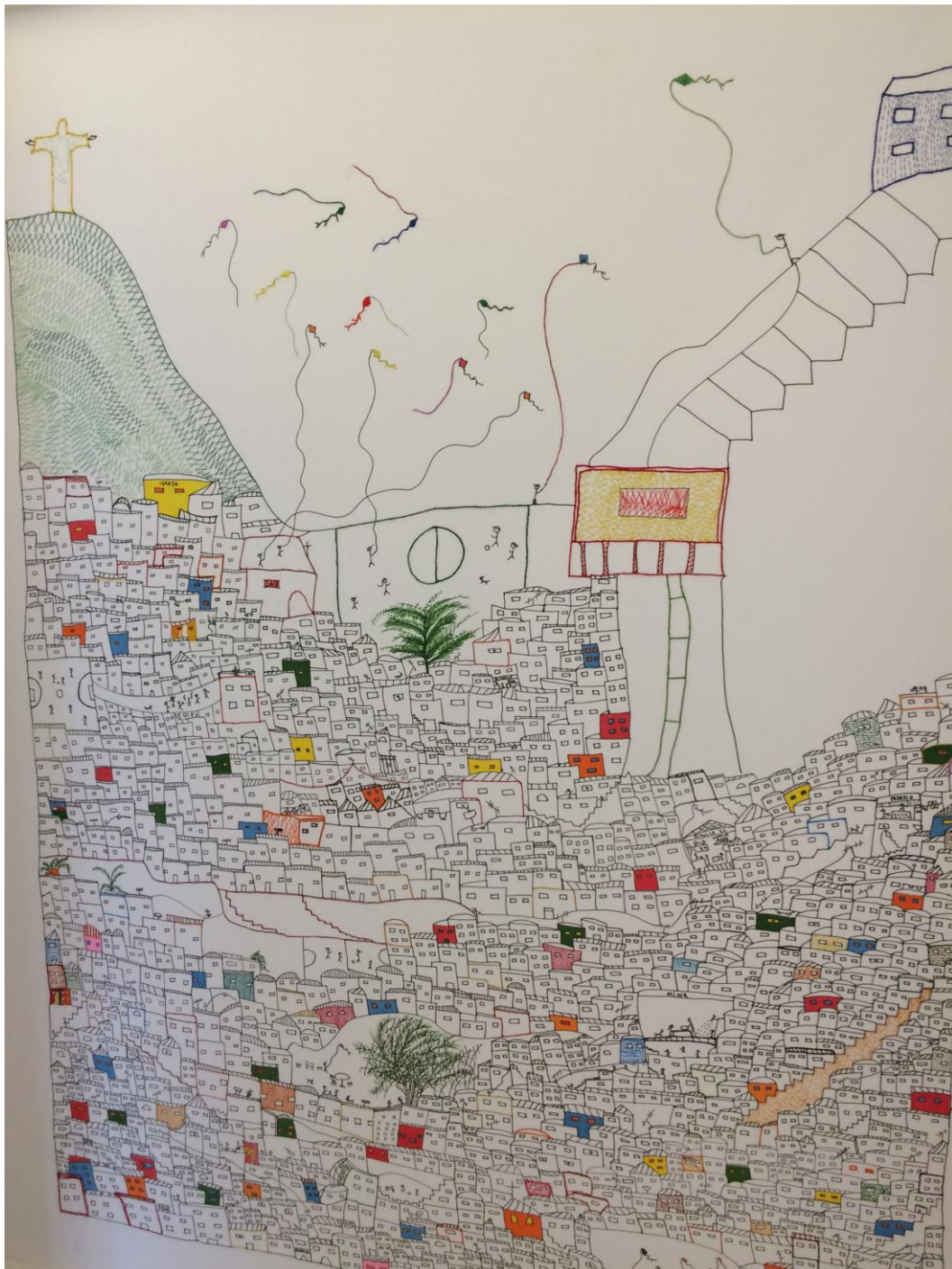
Um exemplo dessa diversidade regional pode ser observado nos bordados apresentados na exposição *A Casa Bordada*, que ocorreu em São Paulo no período de maio a outubro de 2017. A mostra foi idealizada por Renata Mellão, diretora geral do museu *A Casa museu do objeto brasileiro*¹⁶ e reuniu bordados feitos à mão por artesãos dos vinte e sete Estados do país, com o objetivo de demonstrar a pluralidade das técnicas e pontos praticados no território nacional.

Além de apresentar as inúmeras técnicas típicas regionais, os bordados produzidos para a exposição retratavam cenas do cotidiano e características de seu local de origem. Um dos trabalhos que compôs a estrutura da casa exposta foi produzido pelo Ateliê Janela Carioca, do Rio de Janeiro, em técnica mista de bordado livre e pintura (Figura 11). A imagem foi

¹⁶ No site do museu < <http://www.acasa.org.br/> > é possível encontrar a ficha técnica e imagens da exposição.

pensada para retratar o cotidiano da favela Santa Marta - RJ e contribui para demonstrar a capacidade de representação de valores culturais em um bordado.

Figura 11 - Trabalho do Ateliê Janela Carioca para a exposição A Casa Bordada



Fonte: Eduk¹⁷

¹⁷ Disponível em: <<https://www.eduk.com.br/blog-artesanato-e-ponto/que-tal-viajar-o-brasil-explorando-diferentes-tecnicas-de-bordado/>>. Acesso em: 31 maio 2018.

Os bordados, “desde sempre e em todas as épocas, representaram um considerável peso nas actividades (*sic*) económicas do meio que os envolviam, ainda que, por vezes, condicionados pelos tipos de matérias primas disponíveis.” (SILVA, 2006, p. 2). Estes impactos na esfera económica podem ser observados na Pesquisa de Informações Básicas Municipais (MUNIC) realizada em 2014 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). A coleta categoriza o bordado como parte da produção cultural nacional e demonstra que é a principal atividade artesanal em cerca de 75% dos municípios brasileiros (Tabela 1), apresentando estabilidade mesmo com a redução observada nas atividades artesanais entre 2006 e 2014. De acordo com os dados, em termos económicos o bordado é significativo na geração de emprego, especialmente em períodos de crise, constituindo fonte de renda em 4.243 cidades. No ranking dos estados Sergipe lidera com a prática presente em 96% de seus municípios, seguido por Minas Gerais e Goiás. Em Minas, a atividade artesanal foi observada em 714 municípios, o que corresponde a aproximadamente 84% das cidades do estado (IBGE, 2015).

Tabela 1 - municípios com atividades artesanais, com indicação da variação percentual entre 2006 e 2014, segundo o tipo de atividade desenvolvida – IBGE 2014

Tipo de atividade desenvolvida	Percentual de municípios com atividades artesanais (%)		Variação 2014/2006 (%)
	2006	2014	
Bordado	75,4	76,2	1,1
Madeira	39,7	34,1	(-) 14,1
Culinária típica	18,1	30,3	67,4
Barro	21,5	17,5	(-) 18,6
Material reciclável	19,5	24,9	27,7
Fibras vegetais	16,5	12,7	(-) 23,0
Fios e fibras	14,4	13,0	(-) 9,7
Tapeçaria	12,7	6,3	(-) 50,4
Couro	9,4	8,7	(-) 7,4
Frutas e sementes	9,8	6,9	(-) 29,6
Renda	7,5	7,1	(-) 5,3
Tecelagem	9,5	12,9	35,8
Pedras	4,0	2,9	(-) 27,5
Conchas	1,8	2,0	11,1
Vidro	1,2	1,8	50,0
Pedras preciosas	1,3	1,1	(-) 15,4
Metal	1,7	1,4	(-) 17,6

Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE¹⁸

¹⁸ Perfil dos estados e dos municípios brasileiros: Cultura (2014).

Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv95013.pdf>>. Acesso: 03 outubro 2016.

Ainda no âmbito da economia, destacamos que o bordado é uma técnica acessível porque exige poucos materiais, que em sua maioria são de baixo custo e podem ser facilmente adaptados. Essa característica talvez contribua para justificar o predomínio e o fortalecimento desse tipo de trabalho manual no Brasil, assim como sua inserção em contextos comerciais onde pode representar um complemento ou ser a principal fonte de renda familiar.

3.4 A aplicabilidade do bordado a suportes diversos

Na Moda o bordado encontra um amplo campo de aplicação, uma vez que historicamente foi mais recorrente nos suportes têxteis ligados ao vestuário. Diante disso, podemos identificar o uso da técnica em dois diferentes contextos: o primeiro se relaciona com os métodos artesanais da alta costura,¹⁹ que demandam meses de trabalho altamente especializado e geram peças de luxo. Nesse caso, o bordado é de caráter exclusivo e construído integralmente por processos manuais – inclusive flores, plumas e demais elementos utilizados como aplicação, que são tingidos e preparados individualmente²⁰ – a partir de técnicas específicas como o *Lunéville*²¹ e do uso materiais de alta qualidade e valor. Todas essas especificidades dos bordados na alta costura o inserem em um mercado mundial restrito de consumidores com alto poder aquisitivo. Além disso, “O uso do bordado e de outras artes manuais refletem o “status social” de certas camadas sociais que cultivam o luxo e o refinamento como “estilo de

¹⁹ Os parâmetros de atuação da alta costura são definidos pela *Chambre Syndicale de la Haute Couture*, que monitora anualmente um seleto grupo de marcas que fazem parte desse ciclo. O termo é protegido por órgãos governamentais franceses e só pode ser legalmente utilizado pelas casas designadas pelo Ministro da Indústria. As regras para fazer parte do grupo da alta costura são rigorosas e determinam desde as condições do espaço de trabalho, como por exemplo, ter um ateliê sediado em Paris, até os processos de desenvolvimento e confecção das peças que devem ser exclusivas e feitas sob encomenda passando por pelo menos uma prova. Outras informações estão disponíveis no site da *La Fédération de la Haute Couture et de la Mode* <<https://fhcm.paris/fr/>>.

²⁰ Com o auxílio de um aplicativo de leitura de QR Code que pode ser baixado pelo celular, o leitor será direcionado para um vídeo que mostra alguns detalhes do minucioso processo manual dos bordados da marca francesa Chanel. Trata-se da coleção apresentada no desfile de alta costura para a primavera-verão 2018. Logo abaixo está a imagem para acessar o vídeo que também pode ser encontrado no site da marca através do link: <https://www.chanel.com/pt_BR/moda/alta-costura/primavera-verao-2018.html>.



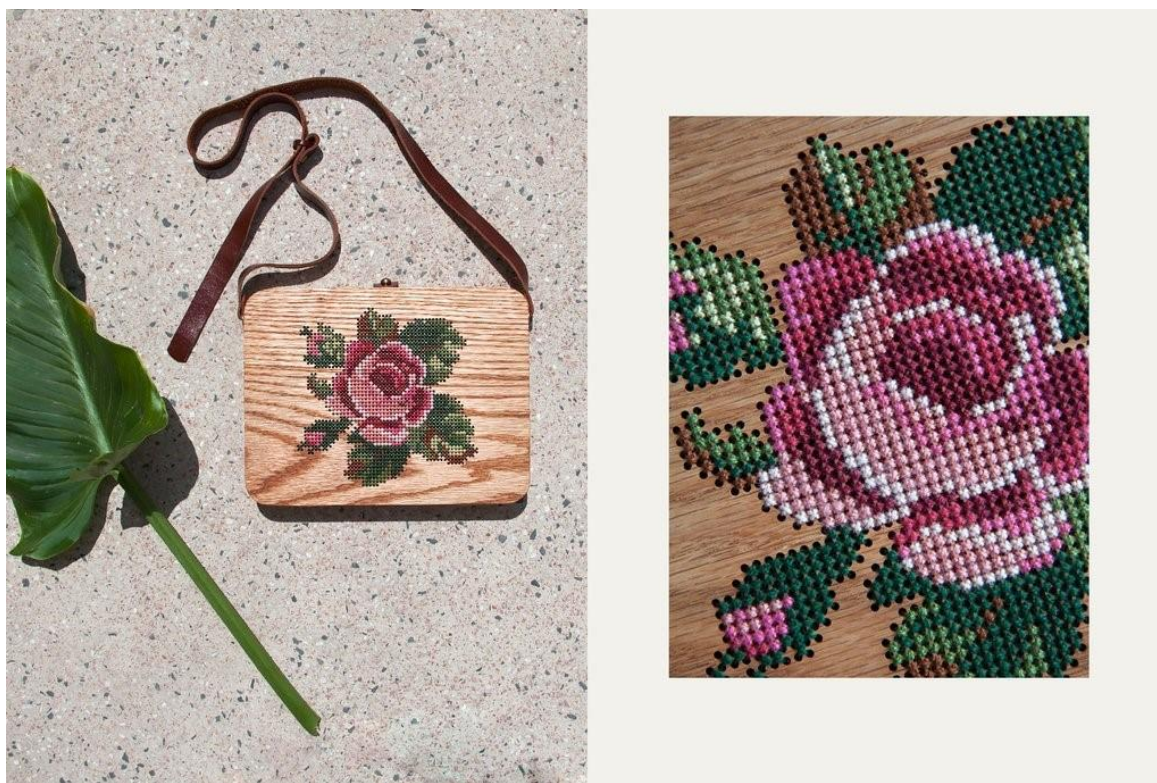
²¹ Técnica francesa também conhecida como *Tambour Embroidery* ou *Crochet de Lunéville*, executada com agulha específica denominada *tambour needle* ou *tambour hook* que possui um gancho na ponta.

vida”. Isto se traduz na valorização das artes tradicionais ou se inclui nas artes manuais”. (SILVA, 1995, p. 171).

Por outro lado, o bordado pode se enquadrar em uma esfera menos mercadológica e restrita ao ser aplicado como elemento decorativo de customização sobre peças de roupa, sapatos e acessórios, por exemplo. Nesse caso, o trabalho manual não pressupõe necessariamente a exclusividade e é praticado fora do ambiente luxuoso dos ateliês de alta costura, adquirindo maior flexibilidade no emprego das técnicas e no uso dos materiais. Podemos associar este tipo de aplicação do bordado manual ao movimento *slow* que, em linhas gerais, fornece alternativas para um estilo de vida baseado no consumo consciente dos recursos naturais e dos bens. Na Moda, o *slow fashion* é uma vertente que vai contra o impulso consumista estimulado pelas tendências efêmeras que acabam aumentando o desequilíbrio causado pelo modelo econômico capitalista que demanda a produção acelerada dos objetos, que se tornam obsoletos rapidamente, para a obtenção de lucro. O fortalecimento desses movimentos também acompanha o estímulo crescente do “faça você mesmo”, ou *do it yourself – DIY* em inglês, que desperta o interesse em aprender ou resgatar o conhecimento de práticas manuais como bordado, chochê, tricô e macramê, por exemplo.

Além das diferenças contextuais, o bordado pode ser pensado por sua aplicação em diferentes suportes. Dessa forma, sua criação e execução é condicionada aos aspectos da superfície, como a rigidez ou fragilidade, que consequentemente condicionam seus processos. Evidentemente todos os bordados demandam planejamento, mas quando os suportes são rígidos, por exemplo, a elaboração do desenho é simultânea à escolha dos pontos, pois o suporte precisa ser furado previamente para recebê-los. Há ainda, certa limitação no emprego destes pontos, sendo mais comum o uso de ponto cruz por sua construção sobre espaços quadriculados que são facilmente reproduzidos. Um exemplo disso, é o trabalho da designer turca Merve Burma, proprietária da marca *Grav Grav*, que produz manualmente bolsas de madeira bordadas com a técnica do ponto cruz (Figura 12).

Figura 12 - Bolsa de madeira bordada em ponto cruz da marca Grav Grav



Fonte: Grav Grav²²

Outro exemplo da aplicação do bordado que extrapola a superfície têxtil pode ser encontrado na obra do artista Domingos Mazzilli. Os trabalhos de Mazzilli exploram os bordados em suportes diversos que vão desde um tecido nobre como o linho puro até alimentos como pedaços de carne. Segundo o artista, em depoimento recolhido no seu site²³: “Para bordar coisas impensáveis, saindo do suporte do tecido, o objeto tem que estar previamente furado ou ser penetrável pela agulha ou ser furado com uma broca.” Sua obra intitulada *Pintura bordada [Ensaio sobre a Cegueira]* (Figura 13) compõe o catálogo da exposição que foi apresentada em Belo Horizonte, na Galeria Paulo Campos Guimarães da Biblioteca Pública Estadual de Minas Gerais, no período de novembro de 2017 a janeiro de 2018. A exibição foi composta por treze peças, produzidas em 2016 por impressão em *fine art*²⁴, que são cópias de quadros conhecidos na História da Arte com interferência do bordado livre feito com pérolas sobre os

²² Disponível em: < <https://gravgrav.com/pages/backyard-wood-x-stitch>>. Acesso: 30 maio 2018.

²³ Site do artista Domingos Mazzilli. Disponível em: <<http://www.mazzilli.art.br/#>>.

²⁴ Impressão *fine art* é o processo de reprodução de uma imagem que pode ser fotografia, pintura ou uma figura gráfica digital, por exemplo. Essa técnica é aplicada com o objetivo de se obter uma cópia fiel da imagem replicada, com alta qualidade e durabilidade utilizando papéis ou outras superfícies.

olhos das personagens retratadas. No exemplo temos a obra de Mazzilli, que reproduz a pintura *Moça com brinco de pérola* (1665), do artista Johannes Vermeer.

Figura 13 - Obra de Domingos Mazzilli: impressão em *fine art* com aplicação de bordado



Fonte: Biblioteca pública do Estado de Minas Gerais²⁵

²⁵ Disponível em: <<http://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/index.php/pt-br/noticias/327-exposicao-pintura-bordada-ensaio-sobre-a-cegueira>>. Acesso: 30 maio 2018.

Outro trabalho que podemos utilizar como exemplo é o da holandesa Hinke Schreuders, que faz interferências com o bordado manual livre sobre fotografias antigas e ilustrações. Schreuders utiliza o papel como suporte para seus trabalhos e reconstrói a superfície das imagens que utiliza ao inserir novos motivos e texturas conforme demonstra a figura 14.

Figura 14 - Bordado sobre fotografia, Hinke Schreuders

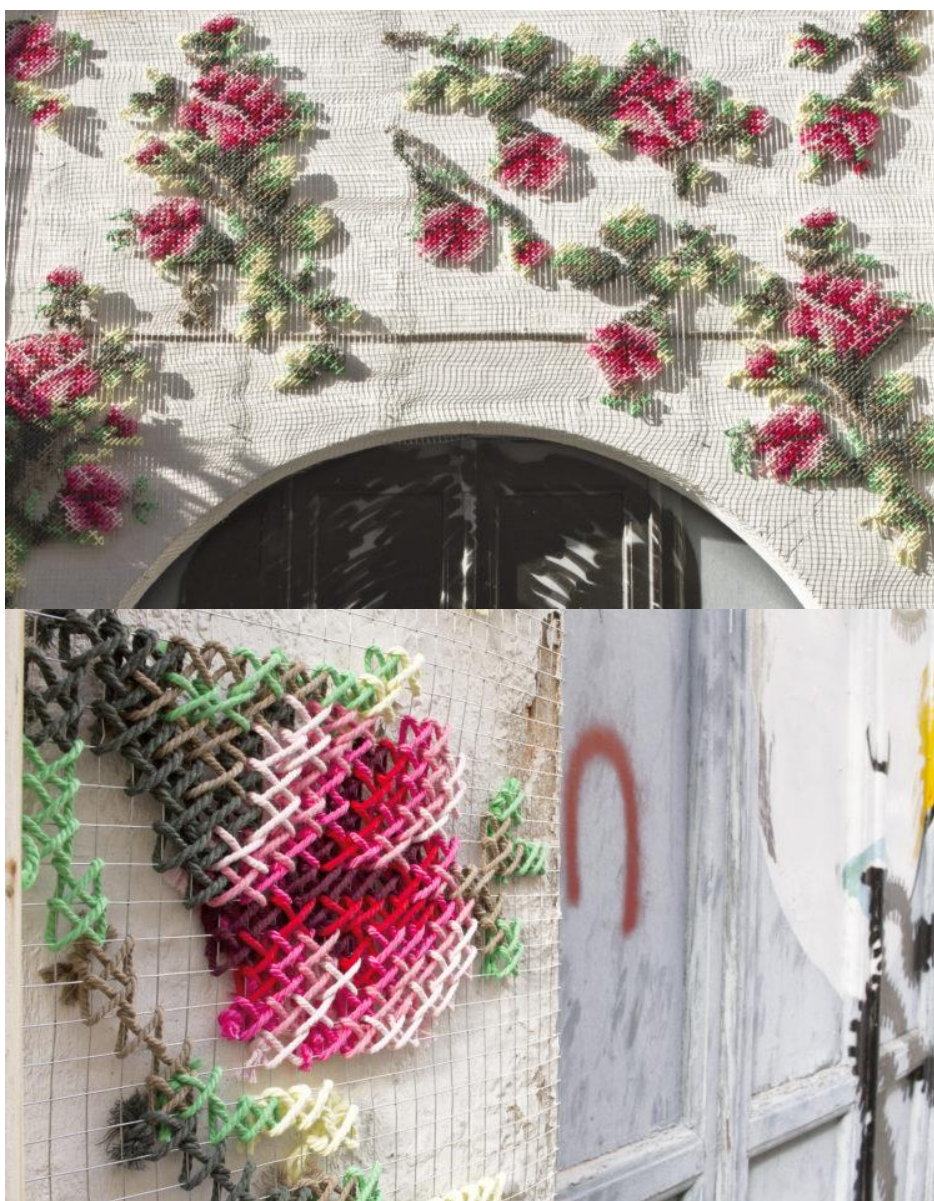


Fonte: Suds and Soda²⁶

²⁶ Disponível em: < <http://www.sudsandsoda.com/work.html> >. Acesso: 30 maio 2018.

Também ressaltamos o trabalho da artista espanhola Raquel Rodrigo, que cria intervenções sobre as superfícies urbanas europeias utilizando a técnica do ponto cruz em escala aumentada. A artista borda manualmente com fios grossos sobre malhas de arame que são trabalhadas previamente e só depois vão para as ruas serem fixadas nos locais escolhidos. Na figura 15, observamos um dos projetos de intervenção urbana criados por Raquel Rodrigo.

Figura 15 - Bordado em ponto cruz sobre superfícies urbanas: Calle Padre Manjón, Salamanca, Espanha. Raquel Rodrigo, 2015



Fonte: Arquicostura Studio by Raquel Rodrigo²⁷

²⁷ Disponível em: < <http://arquicostura.com/proyectos/>>. Acesso: 30 maio 2018.

Um trabalho que também transpõe o bordado para um suporte diferente do têxtil é o de Clarice Borian que borda sobre folhas (Figura 16). Com este projeto ela procura subverter a ideia de que folha é sujeira e, mais amplamente, tenta evitar que árvores sejam cortadas baseadas neste pensamento. Para Borian, as folhas caem em um processo natural e completam seus ciclos voltando para o solo em forma de nutrientes. Nesta perspectiva, utiliza as folhas que a natureza já dispensou e que são provenientes de árvores diversas como figueira, abacateiro e magnólia. A única preparação prévia é a lavagem e logo em seguida recebem as palavras, que na concepção da artista são “sementes”, bordadas sobre suas superfícies orgânicas.

Figura 16 - Folhas bordadas de Clarice Borian



Fonte: Clarice Borian (reprodução do Instagram)²⁸

²⁸ Disponível em: < <https://www.instagram.com/clariceborian>>. Acesso em: 21 agosto 2019.

Por último, destacamos o trabalho da designer Maria Fernanda Paes de Barros, diretora criativa e idealizadora da marca Yankatu, que cria móveis e incorpora técnicas manuais como bordado e crochê sobre suas superfícies. A figura 17 demonstra um armário de madeira maciça, que compõe uma série limitada de 08 peças, cada uma com um desenho diferente, com bordados sobre a porta de vidro criados a partir de diversos furos e da utilização de fios tingidos naturalmente em tons que fazem referência às pinturas de igrejas e casas históricas de Tiradentes, Minas Gerais. O bordado no vidro é atribuído à artesã mineira D. Maria Conceição de Paula.

Figura 17 - Armário com porta de vidro bordada, da designer Maria Fernanda Paes de Barros



Fonte: Yankatu²⁹

²⁹ Disponível em: <<https://www.yankatu.com.br/artesaos-ouro-que-aflora-pelas-maos>>. Acesso em: 22 agosto 2019.

Com estes trabalhos, procuramos demonstrar que o bordado não se restringe apenas aos suportes têxteis, que embora sejam mais versáteis para receber técnicas e pontos, não representam a única possibilidade de execução do bordado manual.

3.5 O bordado além das superfícies

As superfícies dos objetos são suportes de expressão humana que nos permitem estudar as práticas culturais, sociais e econômicas que organizam os grupos. Uma das formas de acesso a estas práticas é pela análise das intervenções que recebem, não pelo prisma de sua materialidade, embora ela também seja relevante, mas pelo seu caráter simbólico. Assim, entendemos que o bordado modifica as superfícies fisicamente, mas segundo Brito (2019), também constrói espaços narrativos, cria aderência e traz sentido aos objetos. Isso ocorre porque, para Brito (2011) o bordado é uma prática capaz de articular experiências individuais e coletivas, de construir convenções e desenhar o fluxo das relações. O bordado também possui a “capacidade de manifestar a essência e existência dos grupos.” (QUEIROZ, 2011, p. 4) em diferentes contextos que modelam seus significados. Nesse sentido, funciona como um “repositório de memórias” (QUEIROZ, 2011, p. 10) e faz “emergir noções de identidade e autenticidade” (BRITO, 2019, p. 49). Este tipo de trabalho manual é também uma via de acesso à conteúdos simbólicos, além de uma atividade econômica e criativa que gera produtos materiais e históricos, segundo Queiroz (2011), e que participa de processos cognitivos, retóricos e sociais, segundo Brito (2019).

Diante disso, identificamos em sua prática a capacidade discursiva, pois além de articular narrativas, Queiroz (2011) defende que o bordado pode fornecer (re)interpretações da realidade reunindo perspectivas históricas e referências que, de acordo com Brito (2019) podem ser (re)significadas, por meio da técnica ou dos discursos elaborados por aqueles que o produzem e o consomem. Nessa perspectiva, Queiroz (2011) afirma que os bordados são formas de expressão que “apontam para sistemas simbólicos” (BRITO, 2019, p. 50) que nos permitem considerá-lo parte de um processo de comunicação:

Existem objetos construídos por representações estéticas que permitem vias de acesso para os sistemas simbólicos. A cultura do bordado [...] aponta para esta possibilidade. Uma vez entendida como sistemas simbólicos, resultado visível de técnicas e de práticas sociais, é possível observar possibilidades de comunicação. (BRITO, 2013, p. 127).

Com isso, podemos apontar seus desdobramentos nos aspectos visuais, táteis e simbólicos dos objetos, pois seus processos são, de acordo com Brito (2019), sobreposições artísticas que envolvem, dentre outros aspectos, materialidade, sensibilidade, leituras pessoais e coletivas. Isso faz com que camadas de significado sejam incorporadas às superfícies bordadas e contribui para a elaboração de narrativas que se adequam aos contextos em que os indivíduos ou grupos se inserem.

Assim, além de modificar as superfícies com texturas, cores e padrões, o bordado afeta a dimensão intangível dos objetos por sua capacidade de articular símbolos. Os símbolos não se enquadram em uma definição única e concreta, pois são interpretados individualmente dentro de um amplo e complexo sistema de variáveis. Na visão de Chevalier e Gheerbrant (1997), “é próprio do símbolo permanecer indefinidamente sugestivo: nele, cada um vê aquilo que sua potência visual lhe permite perceber.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. XXIII). Para os autores, a percepção dos símbolos é eminentemente pessoal, por isso, o valor simbólico é determinado por elementos subjetivos e dinâmicos que passam, por exemplo, pelo psiquismo, pelas experiências, mas também pelos valores culturais e sociais. Com isso, é possível dizer que os símbolos são elementos através dos quais percebemos o mundo e por serem evocativos e passíveis de interpretações, seus significados são variáveis de acordo com as associações individuais e coletivas que se estabelecem. Dentre as manifestações simbólicas, Brito (2011) aponta os bordados e sua capacidade de materializar interpretações tanto no nível estético e técnico, quanto representativo.

Para fortalecer nossas discussões sobre esta perspectiva simbólica, destacamos algumas obras que utilizam o bordado como espaço discursivo para levantar reflexões sobre temas diversos. Mesmo que a percepção e interpretação dos símbolos seja em sua essência pessoal, podemos utilizar as representações destes trabalhos, independente de estilo ou técnica, para comprovar os desdobramentos do bordado além do aspecto físico das superfícies, pois todas as obras apresentadas o utilizam como elemento central para construir narrativas por meio de imagens e palavras. Conforme observa Manguel (2001), as imagens nos informam assim como as histórias e vão sendo significadas em seu processo criativo e, posteriormente, reconhecidas e reinterpretadas na interação com outros indivíduos, despertando o imaginário, provocando reflexões e representando valores. Ao transferirmos este pensamento para a prática do bordado, podemos afirmar que seus processos sedimentam simbolismos sobre as superfícies,

que são percebidos em maior ou menor grau de acordo com os contextos e repertórios que os acessam.

Assim, o primeiro trabalho que apontamos é o da mineira Zuleika Angel Jones, conhecida como Zuzu Angel, que teve a história de vida marcada pela busca de esclarecimentos sobre o desaparecimento do filho Stuart Angel Jones, em 14 de maio de 1971. O vestuário foi um dos recursos utilizados por Zuzu Angel para contestar as manobras políticas realizadas no período da ditadura militar no Brasil (1964 – 1985) e protestar pelo sumiço do filho. Em setembro de 1971, na cidade de Nova York nos Estados Unidos, a estilista promoveu um desfile com peças de roupa que referenciavam a memória de seu filho:

As roupas de protesto apresentadas [no] desfile compunham-se, em geral, de vestidos em tonalidade branca nos quais foram bordados desenhos simples ou sem um rebuscamento artístico ou estético, mas alguns deles com mensagens bastante nítidas a respeito do que ela queria criticar ou denunciar. Sua sensibilidade criativa, naquele momento específico, fez uso de uma “tela” que ela bem conhecia: a vestimenta. E sobre esta, seus pinceis e tintas configuraram-se em desenhos bordados. Nos braços, as modelos portam uma faixa preta fazendo uma explícita referência ao luto, que então a estilista vivenciava (LACERDA, 2011, p. 24).

Zuzu Angel escolhe a cidade americana porque já era reconhecida por lá, mas também como estratégia para driblar as censuras à liberdade de expressão impostas pela ditadura. Em uma carta que escreveu para Thomas Dine, então secretário do senador norte-americano Frank Church, Angel explica como concebeu as peças do desfile e justifica a disposição dos elementos bordados:

Há quatro meses, quando comecei a pensar nela (a coleção), eu me inspirei nas flores coloridas e nos belos pássaros do meu país. Mas, então, de repente, esse pesadelo entrou em minha vida e as flores perderam o colorido, os pássaros enlouqueceram e produzi uma coleção com enredo político. É a primeira vez, em toda a história da moda, que isto acontece. Assim, espero que essa noite conseguirei fazê-los pensar no assunto, com esta Coleção. Peço que me perdoe por esta longa carta, por esta grande tragédia latino-americana levada ao seu conhecimento... (LACERDA, 2011 apud VALLI, 1986, p. 22)

Das peças apresentadas, destacamos o vestido branco de algodão (Figura 18) em que Zuzu Angel utiliza, dentre outros recursos, o bordado para elaborar seus discursos trazendo elementos recorrentes como sol atrás de grades, figuras de anjos, canhões, quepes militares, soldados, tanques de guerra, projéteis, árvores, flores, entre outros. A estética das imagens bordadas remete a desenhos de traços infantis e parecem ser uma alusão a vida do filho, que foi interrompida no auge de sua juventude aos vinte e cinco anos. Mas além do aspecto visual,

A força destes bordados reside no fato de que mesmo que as pessoas não saibam da história de sua criação, imediatamente reconhecem os elementos de cunho político que o deslocam da função meramente decorativa e o colocam como representações de um contexto. Além disso, as peças apresentadas no desfile, repercutiram na mídia estrangeira e fortaleceram a busca de Angel por notícias do filho, visto que na época do evento ela ainda não possuía a confirmação de sua morte. Diante disso, podemos afirmar que os bordados desta peça são elementos simbólicos que contribuem para a elaboração de narrativas.

Sob essa mesma ótica podemos citar o trabalho do artista brasileiro Domingos Mazzilli, que utiliza o bordado como expressão artística através da experimentação com palavras. Em alguns bordados Mazzilli usa pérolas que, segundo ele, remetem a memórias afetivas ligadas à mãe e às irmãs e, nesse sentido, podem ser considerados suportes para suas memórias. O artista reflete sobre o uso e a significação dos bordados manuais em suas produções artísticas:

[...] acho que me expresso bem pelo bordado. Entre a linha e a mancha, fico com a palavra. Afinal, bordo frases. Não frases que eu escolhi. Mas frases que me escolheram, que me capturaram e exigiram de mim que eu as bordasse. Frases sintéticas, econômicas, depuradas, que requerem um tempo de maturação. Frases que não são simples texturas, signos gráficos. São frases preches de significações. (MAZZILLI, depoimento retirado do site do artista, não paginado).

Destacamos a obra *Cinturita (Homenagem a Danuza)* (Figura 19) que faz parte de um conjunto denominado *Escrituras e Bordaduras* em que Mazzilli aplica a técnica do bordado livre sobre *lingeries* antigas, para problematizar os temas ligados à beleza, ao corpo e à feminilidade. O valor simbólico do bordado é identificado nesta coletânea por meio dos objetos de uso cotidiano que permeiam o universo feminino e são trabalhados com a técnica manual que atribui a eles novos sentidos que ultrapassam suas funções iniciais de uso.

Figura 19 - *Cinturita*: bordado sobre modelador, Domingos Mazzilli, 2007.



Fonte: Mazzilli Art³¹

³¹ Disponível em: < <http://www.mazzilli.art.br>>. Acesso em: 30 maio 2018.

Em um dos textos disponíveis em seu site, o artista nos apresenta sua perspectiva sobre a prática manual e sua capacidade expressiva afirmando que:

“Bordar é um ato agressivo, embora quase nunca o vejamos assim. São agulhas e linhas que perfuram tramas e às vezes, dedos e almas. O bordado é perfeito para falar da dor, do íntimo, do delicado da vida, do subjetivo, do privado, das paixões, dos desejos inconfessáveis, do feminino.” (MAZZILLI, depoimento retirado do site do artista, não paginado).

A reflexão construída por Mazilli sobre os modos de “falar” através do bordado, assim como as interpretações pessoais dos seus símbolos, corrobora com nosso debate acerca do caráter discursivo deste tipo de trabalho manual e reafirma a concepção de que os bordados comunicam significados.

Ainda nesta perspectiva simbólica, podemos citar o artista brasileiro Arthur Bispo do Rosário (1909 – 1989), que também utilizou o bordado manual como elemento para se expressar artisticamente. Todo o trabalho de Bispo foi produzido durante o período em que esteve internado em uma instituição de tratamento psiquiátrico. A obra que selecionamos para exemplificar as atribuições simbólicas do bordado foi *O manto da apresentação* (Figura 20), que é uma peça bordada manualmente, tanto na superfície interna, quanto externa. Os trabalhos de Bispo suscitam uma série de discussões multidisciplinares que permeiam temas diversos como a loucura e a relação com o sagrado, por exemplo. No entanto, não é intenção desta pesquisa o aprofundamento sobre as complexidades inerentes à obra de Bispo, mas buscar identificar os aspectos simbólicos e o caráter discursivo do bordado manual de Arthur Bispo do Rosário.

Figura 20 – Detalhe do bordado do Manto da Apresentação: tecido, linha, papel e metal, Arthur Bispo do Rosário - sem data.



Fonte: Museu Bispo do Rosário³²

Claus (2006) nos apresenta as considerações de Ferreira Gullar³³ sobre o manto criado por Bispo:

Se é um manto ou não, pode parecer uma questão sem importância. Não obstante, a designação 'manto' encobre a natureza do arquétipo social sobre a qual Bispo do Rosário elaborou. Esta obra nasce da imitação de uma peça do vestuário da nobreza: parte da roupa de um rei, ou de um general do exército real. Só o paletó interessa, pois nele se concentram os elementos simbólicos ostentatórios de poder e nobreza, como dragonas, bordados, condecorações. [...] o que temos aqui é a apropriação pelo artista de um objeto-símbolo que a seus olhos traduz riqueza, beleza, nobreza, [...]. Vista desse ângulo, esta obra de Bispo do Rosário é, como expressão artística, uma manifestação surpreendente por sua originalidade e força semântica (GULLAR 2003³⁴ *apud* CLAUS 2006).

Pela fala de Gullar, identificamos o bordado como um dos elementos centrais, além da própria modelagem da peça, que representam os símbolos de nobreza, riqueza e poder. O processo do bordado de Arthur Bispo do Rosário sobre o manto durou trinta anos e fez parte do período de espera do artista pela morte. A peça se tornou uma espécie de inventário com bordados que

³² Disponível em: < <http://museubispodorosario.com/bispo/obra-vida/>>. Acesso em: 30 maio 2018.

³³ Pseudônimo de José Ribamar Ferreira (São Luís, Maranhão, 1930 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016), que foi um poeta, dramaturgo, tradutor e crítico de arte.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa287/ferreira-gullar>>. Acesso em: 30 maio 2018.

³⁴ GULLAR, Ferreira. **Relâmpagos**: dizer o ver. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

representavam as miniaturas das coisas do mundo e foi elaborada pelo artista para ser usada após o seu falecimento, na ocasião do encontro com Deus. Por esse motivo é nomeada *O Manto da Apresentação* porque seria a peça que o artista desejava usar quando se apresentasse no céu perante a Deus. Luciana Hidalgo³⁵ descreve os elementos bordados manualmente sobre o tecido do manto:

Bordados no manto estão os nomes das pessoas que ele julgava merecedoras de subir aos céus – mulheres, em sua esmagadora maioria. O pano de fundo é um cobertor avermelhado do hospício, onde inscreveu minúsculos registros, “representações” dos mais variados objetos: tabuleiro de xadrez, dado, mesa de sinuca, avião, números, palavras e muito mais (HIDALGO, 2009)

Dessa forma, percebemos que o manto de Bispo se torna um suporte de registros e simboliza as interpretações do artista sobre o mundo, tendo o bordado como elemento central deste processo.

Também sob o prisma simbólico do bordado, podemos destacar o trabalho do artista brasileiro José Leonilson Bezerra Dias (1957 - 1993), conhecido apenas por Leonilson. A produção do artista é composta por pinturas, desenhos, esculturas, instalações e bordados e apresenta um caráter autobiográfico, especialmente as elaboradas nos dez últimos anos de sua vida. A partir de 1989, os bordados se tornam recorrentes como expressão artística de Leonilson e se refletem no aspecto simbólico de suas obras:

O resgate da subjetividade [...] pontua quase toda a obra de Leonilson. Em seus trabalhos, o artista trata de algumas questões próprias, como o discurso amoroso e as figuras do romantismo, a representação da doença e o uso da biografia. Um dos fatos que influenciaram a temática do seu trabalho foi a descoberta de que era portador do vírus da AIDS. Em consequência de uma alergia às tintas, Leonilson passou a trabalhar exclusivamente com o bordado. Nesse momento, o caráter autobiográfico fica mais evidente, mostrando um artista preocupado com a existência, onde temas como moral, paixão e religião se repetem. (LOPES, 2011, p. 65-66).

A partir do relato de Lopes (2011) observamos que o bordado marcou um processo de transição da vida e das obras de Leonilson que passou a explorar mais intensamente outros suportes, como fronhas e guardanapos, experimentando técnicas mistas de costura e bordado. Além disso, as obras do artista costumam articular imagens e palavras e, nesse sentido, o bordado é o elemento central que ele utiliza para manifestar os sentimentos e valores que

³⁵ HIDALGO, Luciana. As artes de Arthur Bispo do Rosário. In: *Scientific American*. Mente, 2009. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/vivermente/artigos/as_artes_de_arthur_bispo_do_rosario.html>. Acesso em: 30 maio 2018.

atravessam sua existência. Diante disso, destacamos a obra intitulada como *Provas de amor*, 50 cm x 37 cm, que é um bordado sobre talagarça e voile de 1991 (Figura 21). Nela, Leonilson traz palavras bordadas que expressam sentimentos como amor e pânico e contribuem para a eloquência característica de seus trabalhos.

Figura 21 - Provas de amor, bordado sobre tecido de Leonilson, 1991



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras³⁶

Outro exemplo que demonstra a capacidade narrativa e simbólica do bordado pode ser identificado em uma das peças apresentada no desfile *Cruise 2020* da grife italiana Gucci, em maio deste ano. O evento teve tom militante ao manifestar nas roupas o posicionamento de Alessandro Michele, diretor criativo da marca, sobre temas como igualdade de gênero e direitos reprodutivos femininos. Dentre os recursos utilizados por Michele para discursar sobre o direito à liberdade da mulher para controlar seu corpo e ser protagonista de suas

³⁶ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24489/provas-de-amor>>. Acesso em: 10 junho 2019.

escolhas, estavam frases como “*my body, my choice*” e estampas com a data 22/05/1978, dia em que a lei italiana de número 194, para proteção materna e legitimação da interrupção voluntária da gravidez, entrou em vigor. Também foi apresentado um vestido longo, de mangas compridas e cor clara com (Figura 22) com um bordado em tons de rosa e vermelho representando parte do aparelho reprodutor feminino - útero, tubas uterinas e ovários.

Figura 22 - Vestido bordado da grife italiana Gucci, coleção Cruise 2020



Fonte: Gucci³⁷

Diante disso, se retomarmos o conjunto destas obras que exemplificaram nossa discussão, perceberemos que, embora sejam distintas esteticamente, compartilham o bordado como ponto essencial de suas composições, sendo utilizado como recurso de expressão simbólica

³⁷ Disponível em: <<https://www.gucci.com/int/en/stories/runway/article/cruise-2020-looks-gallery>>. Acesso em: 28 julho 2019.

sobre as superfícies, através de imagens e palavras que relatam experiências de seus autores e são interpretadas e ressignificadas pelas pessoas que interagem com estes objetos.

4 O BORDADO COMO DESIGN DE SUPERFÍCIES

O artesanato perdurou por milênios como o único modo de construir os artefatos que auxiliavam na adaptação do homem aos ambientes nos primórdios de sua evolução. “Se pensarmos no volume de objetos que já se produziu, manualmente, percebemos que é uma coisa impressionante e incalculável mesmo, porque acompanha o tempo da própria humanidade.” (LIMA, 2011, p. 189). Por sua importância histórica, estes objetos são ricas fontes de pesquisa capazes de fornecer informações sobre organização dos grupos nos aspectos sociais, culturais e econômicos. Para traçarmos paralelos entre o bordado e o DS, iniciaremos a discussão sob o espectro mais amplo do contexto de proximidade entre artesanato e design no Brasil.

Em linhas gerais, podemos considerar que artesanato “significa um fazer ou o objeto que tem por origem o fazer ser eminentemente manual. [...] O uso de ferramentas, inclusive máquinas, quando e se ocorre, se dá de forma apenas auxiliar, como um apêndice ou extensão das mãos, sem ameaçar sua predominância.” (LIMA, 2009, p. 1). Dessa forma, “a produção artesanal caracteriza-se pelo domínio do artesão em todas as fases do processo de produção: aquisição de matéria prima, projeto, domínio das técnicas e processos de produção e, por fim, a comercialização do produto junto do consumidor.” (FERREIRA; NEVES; RODRIGUES, 2012, p. 36). Na transição para o sistema industrial a partir da Revolução Industrial, o artesanato foi visto como atividade inferior e atrasada por não acompanhar a nova escala de produção:

Frente ao desenvolvimento da sociedade industrial e da noção reducionista da boa forma, os artefatos produzidos fora da lógica industrial passaram a ser vistos como menores. Os resultados do trabalho artesanal, que antes eram de ótima qualidade, gradativamente serão tidos como inferiores (CIPINIUK, 2006, não paginado).

Essa hierarquização das formas de trabalho, especialmente no Brasil, foi realçada pelo processo colonizador. Assim como em Portugal, o Brasil colonial aderiu ao sistema que fazia a distinção entre as atividades exercidas por oficiais mecânicos (ferreiros, carpinteiros, marceneiros, pedreiros, oleiros, tecelões, ceramistas, sapateiros, alfaiates etc.) e artistas (pintores, escultores, arquitetos e engenheiros) ou, mais amplamente, uma organização que não reconhecia a relação entre a produção intelectual e artesanal:

Embora essa separação entre modalidades de trabalho tenha ocorrido num momento preciso da história e se aprofundado no capitalismo, como decorrência de sua organização interna, tudo se passa como se ‘fazer’ fosse um ato naturalmente dissociado de ‘saber’. Essa dissociação entre ‘fazer’ e ‘saber’, embora a rigor falsa, é básica para a manutenção das classes sociais pois ela justifica que uns tenham poder sobre o labor dos outros (ARANTES, 1988, p. 14).

Diante disso, especialmente no ocidente, o artesanato foi tido como uma atividade espontânea, irracional, não erudita, considerada produto de uma cultura popular e inferior ao trabalho intelectual. As análises que posicionam o artesanato no contexto atual de produção, mercado e consumo refutam essa ideia e o reconhecem como uma prática projetual que não se limita apenas ao domínio de habilidades manuais. De acordo com Sennett (2009, p.20), o artesão “focaliza a relação íntima entre a mão e a cabeça [...] [sustentando] um diálogo entre práticas concretas e ideias” e além de integrar pensamentos a ações, ser artesão requer engajamento.

Apesar das tendências históricas à desvalorização, Cipiniuk (2006) aponta que paradoxalmente no Brasil, observa-se maior expressividade de objetos da produção doméstica, que emprega mais trabalhadores e equivale quantitativamente a produção industrial. Segundo Borges (2011), esse movimento de expansão se deve à imaterialidade do artesanato:

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

Nessa conjuntura, pensando especificamente no bordado, Brito (2019) pontua que apesar dos processos da industrialização massiva, a atividade manual passou a integrar uma dinâmica deslocada da concepção restrita de mercadoria:

No circuito das transações comerciais, os bordados mantêm consigo algo de quem os fez, o nome e o prestígio da bordadeira. Seu valor obedece à lógica da “relação da bordadeira com a peça, os lugares e o contexto em que foi obtido, as situações nas quais serão usados, bem como os significados que lhes são atribuídos”, trazendo consigo “a história, a memória, a manutenção dos laços sociais” permitindo que as pessoas tenham o lugar consigo (BRITO, 2019, p. 262).

No entanto, mesmo com estas especificidades, é importante destacar que os objetos artesanais integram o modelo capitalista e, por isso, não podem ser pensados fora dele. Por conservarem traços simbólicos, encontram afinidades nos comportamentos de consumo contemporâneos

que prezam por experiências mais pessoais, relações de estima, pertencimento e afeto com objetos.

O design surgiu no mesmo contexto de produção mecanizada que trouxe mudanças materiais, transformou os valores atrelados ao consumo e conseqüentemente, comprometeu a manutenção das práticas manuais:

Durante a Idade Moderna, quando se deu a Revolução Industrial, quando os novos materiais (aço, concreto armado e o vidro laminado) foram substituindo os antigos (pedra, ferro e a madeira), houve um câmbio fundamental na idéia (*sic*) de construção dos objetos. Se antes os objetos eram perenes ou estáticos em sua existência e tinham também uma função única, agora eles serão transitórios e atenderão necessidades diferenciadas, muitas vezes já exercidas por outros objetos. Ademais, essa dinâmica não foi determinada apenas pela qualidade do material empregado, mas pela forma como ele (o objeto) era comercializado. Na verdade o valor de uso foi substituído pelo valor de troca e os objetos passaram a valer mais pelo significado simbólico emprestado pela ideologia comercial, mais do que pela função ou uso que se prestavam (CIPINIUK, 2006, não paginado).

Diante disso, a função do designer seria projetar ou idealizar, mas não necessariamente participar da fabricação dos objetos (FERREIRA; NEVES; RODRIGUES, 2012), levando em consideração essas novas demandas. O pensamento do profissional era baseado em preceitos ordenados para a concepção de projetos de execução técnica e com funções muito bem delimitadas. Ao longo dos anos, com o avanço tecnológico e as expansões provocadas pela globalização, ocorreram mudanças especialmente na abrangência da produção que ultrapassou a esfera regional. Com isso, os cenários se tornaram mais dinâmicos e os comportamentos de consumo foram se transformando e exigindo adequação por parte dos profissionais e dos produtos circulantes.

Assim, o designer que inicialmente pensava de forma lógica e linear, passou a projetar não só a materialidade e funcionalidade como também os significados simbólicos para estreitar as relações entre indivíduos e objetos. Essas modificações exigiram a formação de um pensamento sistêmico que leve em consideração cenários tecnológicos, novos mercados e materiais, demandas por responsabilidade ambiental, entre outros aspectos, para integrar indivíduos, artefatos, cultura e sociedade. Diante disso, enxergamos a necessidade de aplicação de metodologias mais amplas em projetos e, nesse sentido, consideramos que o diálogo entre design e o artesanato pode ser uma alternativa para essa complexa articulação de fatores. De acordo com Borges (2011) a aproximação entre artesãos e designers produz

impactos sociais, econômicos e culturais e mudam a feição dos objetos produzidos. No entanto, esta proximidade deve se basear em uma relação complementar e não hierárquica.

Em meados da década de 1980, Borges (2011) demonstra que inicia-se no Brasil a aproximação profissional entre designers e artesãos como um fenômeno que colocou em diálogo pessoas letradas, designers, antropólogos, educadores e outros profissionais, e pessoas iletradas ou de baixa escolaridade das periferias e regiões rurais. No entanto, essa distinção entre um profissional teoricamente mais instruído que outro, tende a esquematizar de forma pejorativa a relação entre design e artesanato, por isso, outra forma de se pensar nesta aproximação é considerar que “o designer, através do conhecimento formal, adquire as técnicas necessárias para a execução do seu trabalho, quanto ao artesão o conhecimento é adquirido através da experiência.” (FERREIRA; NEVES; RODRIGUES, 2012, p, 36-37). A proximidade entre as áreas também é uma forma de integração cultural no país:

O diálogo entre o design e o artesanato, passa pelo respeito a um tipo de cultura desprezada. Trata-se apropriá-la e reestruturá-la, reorganizando o seu significado em função de suas próprias referências e não àquelas do design erudito. Essa não é uma tarefa apenas do designer, mas envolve também políticas públicas, pois há necessidade de reordenar a produção e o consumo, em síntese, trata-se de integrar as classes sociais e as suas diferentes culturas dentro de um sistema que as separa (CIPINIUK, 2006, não paginado).

Dessa forma, esse diálogo é importante para as reflexões sobre a identidade do território brasileiro pela perspectiva cultural, uma vez que a produção artesanal é um importante parâmetro para esta análise. Nesse sentido, as discussões dentro desta temática consideram, por exemplo, técnicas e matérias-primas regionais e apontam para a relevância de se preservar os saberes tradicionais, em seus aspectos materiais e imateriais, como parte substancial da cultura do país. Borges (2011) destaca que Renato Imbroisi, Heloísa Coroco, Janete Costa, Lia Monica Rossi, Lina Bo Bardi e José Marconi Bezerra de Souza são alguns dos profissionais que promoveram a aproximação entre as áreas no ambiente profissional e acadêmico.

Trazendo a discussão da proximidade entre as áreas para a questão central desta pesquisa, que é a relação entre o DS e o bordado, destacamos o primeiro ponto comum entre as áreas: apesar de ter origens nos primórdios da humanidade, a prática do bordado manual ainda encontra discussões tímidas no ambiente acadêmico, assim como o DS. Mesmo com as

especificidades em seus processos, tanto o bordado quanto o DS se configuram pelo caráter projetual de modificação das superfícies em seus aspectos materiais e imateriais. Também enquanto práticas sociais, as duas atividades encontram projeções na organização econômica, cultural e obviamente social dos grupos e, em um sentido mais amplo, contribuem para evidenciar pontos específicos de modelos de consumo baseados em objetos que se caracterizam por seu caráter distintivo.

Antes de prosseguirmos com nossa análise, é necessário refutar a ideia de que o intercâmbio de experiências entre as áreas privilegia uma que, teoricamente considerada mais avançada pelo conhecimento de técnicas e sistematização de métodos, em detrimento da outra, erroneamente concebida como atividade de menor valor e aplicação de conhecimento. Vale lembrar que o processo de desvalorização das práticas manuais, considerando o bordado especificamente, encontrou historicamente pontos de apoio na associação com o ambiente doméstico e feminino, produzido em momentos de ócio e destituído de valor. Além disso, no período moderno a prática do bordado enfrentou dificuldades de subsistência nos sistemas mercantis e industriais e passou a ser comum em regiões periféricas, funcionando como um complemento para a renda das famílias mais pobres. Trazendo para o contexto brasileiro, Borges (2011) soma a estas variáveis o fato de que a institucionalização do design rompeu com os saberes ancestrais manifestos na cultura material e tudo isso pode ter contribuído para a noção construída de que a atuação do design configura um avanço dos saberes manuais.

Diante disso, é comum discursos que tratem da aproximação entre design e artesanato como uma estratégia de revitalização das práticas manuais ou de resgate dos saberes locais. No entanto, esta é uma visão equivocada que acaba por reforçar o senso que coloca relevo sobre o design se comparado com o artesanato. Para começar, a convergência das áreas não deve se basear em parâmetros comparativos, pois embora tenham afinidades, suas particularidades ainda prevalecem e são relevantes. Antes de tudo, a proximidade entre design e artesanato deve ser entendida como um movimento de troca de conhecimentos, empíricos e técnicos, que constrói um campo fértil para a elaboração de objetos que incorporem atributos visuais, táteis e simbólicos. Além disso, o diálogo entre as áreas é uma via de acesso para a elaboração de produtos com traços identitários e culturais mais claros, por processos que passam pela conexão com nossa ancestralidade de técnicas e materiais nativos.

O DS se apropria das metodologias do design e isso configura seu aspecto multidisciplinar que nos permite traçar as bases desta aproximação. De acordo com Silva (2017) a pesquisa criativa é uma das maneiras para gerar novas perspectivas para os projetos de DS, principalmente se estiver relacionada a processos manuais e digitais. (SILVA, 2017, p. 137). Nesse sentido entendemos que o bordado é um dos elementos que contribuem para a incorporação de referenciais simbólicos às superfícies possibilitando ainda, a ampliação destes suportes que não devem ser pensados apenas em sua materialidade e função de revestimento e decoração, mas sim em suas cores, texturas, padronagens e outros elementos que incorporam significados e são assimilados em processos cognitivos. Além disso, o bordado é proveniente da cultura e, como tal, carrega traços regionais manifestados em seus pontos, técnicas, materiais e resultados estéticos, colaborando para reforçar a noção de identidade cultural brasileira sobre os objetos. Cipiniuk (2006) observa que as práticas e conhecimentos enraizados nos contextos de produção artesanal, são importantes para a construção dos referenciais simbólicos dos objetos:

Entendemos artesanato tradicional como um sub-campo das culturas populares, como conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades, onde a reprodução dos enunciados simbólicos é realizada por intermédio da observação das práticas dos mais velhos ou da oralidade, em relações de trabalho doméstico ou familiar. (CIPINIUK, 2006, não paginado).

Nesse sentido, a atuação conjunta entre design e artesanato é uma forma de incorporar ao mercado objetos caracterizados pela integração de atributos materiais e imateriais. Por nosso enfoque ser na prática artesanal, corremos o risco de provocar o equívoco pensamento de que apenas esta modalidade de trabalho entrega aos objetos os atributos citados. No entanto, acreditamos que o artesanato associado ao design é apenas um dos muitos caminhos que possibilitam estas atribuições. A colaboração entre as áreas é relevante dentro dos modelos contemporâneos de comercialização e consumo, pois “a dimensão imaterial dos produtos leva vantagem sobre a realidade material. Seu valor simbólico, estético ou social prevalece sobre seu valor de uso prático, talvez por não poderem ser mensurados segundo o sistema de troca comercial moderno” (FREITAS, 2011, p. 34).

No entanto, mesmo que os referenciais simbólicos sejam reforçados pelos processos artesanais, necessitam de manutenção:

Esse universo simbólico se traduz por processos imateriais ou abstratos e são dificilmente identificados. Possuem uma frágil estrutura e se destroem facilmente. Uma vez destruídos, sua recuperação é improvável. Esse universo cultural fundado em antigas práticas sociais influencia a percepção e o comportamento dos artífices fornecendo sentido e entendimento às suas vidas. Mantê-lo vivo é garantir a razão de ser do homem [...] e respeitá-lo naquilo que ele tem de mais original, ainda que sua integração ao resto do país seja inexorável. (CIPINIUK, 2006, não paginado).

Consideramos que essa manutenção pode ocorrer a partir de métodos projetuais do design, como a reflexão sistemática sobre os aspectos sociais, ambientais, econômicos e culturais, aplicados na manufatura e comercialização de produtos com qualidades materiais e relacionais. Essa abordagem sistêmica é mais bem assimilada pelo design por sua capacidade multidisciplinar, que integra visões distintas e consegue enxergar as demandas contemporâneas de forma mais ampla, no entanto, não significa que o artesanato não seja capaz de modelar estas relações multidisciplinares. Por outro lado, a importância das práticas artesanais é identificada na própria elaboração e fortalecimento do universo simbólico que permeia os objetos, incorporando traços culturais que os tornam singulares e podem ser a via de subsistência nos mercados de consumo contemporâneos, que prezam por experiências mais individualizadas. Com isso, retomando nosso enfoque da pesquisa que visa relacionar as práticas do bordado manual e as práticas projetuais do DS, concluímos que a abordagem relacional das superfícies é o caminho mais coerente para a inserção do bordado na projeção de interações entre objetos e sujeitos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa foi desenvolvida dentro do Programa de Pós-Graduação em Design da UEMG, e levantou discussões que envolvem a aproximação entre o Design de Superfícies e o bordado. Como ponto de partida, a construção do referencial teórico identificou os parâmetros de atuação do DS, reconhecido como especialidade do Design em 2005 pelo CNPq. Com base nos apontamentos elaborados por Freitas (2011), Rinaldi (2009, 2013), Rubim (2004), Rüttschilling (2008), Schwartz (2008) e Silva (2017), delineamos as possibilidades de aplicação do DS, que pode atuar em setores diversos como papelaria, têxtil, automotivo, revestimentos, jogos entre muitos outros. Verificamos que se constitui como um campo multidisciplinar, ainda muito voltado para as origens têxteis da especialidade, que possui baixa incidência nos meios acadêmicos tanto no que se refere ao ensino quanto às produções teóricas. Tudo isso, coloca em evidência a necessidade de desenvolvimento de pesquisas que se dedicam ao estudo do DS e contribuam para delinear mais precisamente suas práticas no campo do design.

Ainda nas discussões sobre o DS, identificamos que as superfícies possuem autonomia enquanto elementos projetáveis, independente dos suportes que as constituem. Elas são estruturas que se inserem no espaço tridimensional (comprimento, largura e altura) e não devem ser pensadas apenas pela materialidade e pelas funções de revestimento e decoração, porque são capazes de incorporar e comunicar significados por meio de seus recursos como cores, padronagens e texturas. Isso nos levou a constatar o caráter semântico das superfícies, que são percebidas e assimiladas subjetivamente de acordo com sua constituição material e simbólica e com os contextos em que se inserem. Diante disso, constatamos que os projetos de elaboração das superfícies abrangem os aspectos funcionais, práticos e simbólicos que mediam a relação entre os indivíduos, os objetos e os meios.

Prosseguindo o desenvolvimento do aporte teórico, levantamos os antecedentes históricos do bordado manual que identificaram sua utilização como elemento decorativo e, portanto, sua função ornamental. Nesse sentido, o bordado também se configurou como elemento distintivo sendo aplicado sobre vestuário da nobreza e do clero, têxteis domésticos e instrumentos de batalha, por exemplo. Outro ponto importante no estudo do bordado, foi verificado na sua capacidade de instrumentalizar estratificações sociais, ao ser considerado uma prática

historicamente associada às mulheres com o objetivo de adequá-las às convenções sociais e mantê-las confinadas ao ambiente doméstico. Além disso, o bordado enfrentou momentos de transição, pois inicialmente era restrito às mulheres da nobreza e mediante inúmeros processos de desvalorização, passou a ser praticado nas camadas marginalizadas da sociedade. Existem ainda, outras atribuições que podem ser vinculadas à prática, como a formação de identidades coletivas e individuais através dos processos de ensino e aprendizagem das técnicas, a produção de conhecimento empírico, valores culturais e sentimento de pertencimento a um local.

Além disso, atestamos a diversidade da prática e identificamos duas de suas técnicas apontando suas especificidades: o bordado clássico e o bordado livre. A primeira se baseia no rigor da execução que é determinada por gráficos que guiam o desenvolvimento de todo o trabalho. O ponto cruz é um exemplo de bordado clássico baseado na trama da superfície. A segunda se caracteriza por uma maior flexibilidade na escolha dos materiais e no agrupamento de pontos e, conseqüentemente, amplia as possibilidades criativas. No bordado livre, os desenhos podem ser riscados diretamente sobre o tecido e não precisam necessariamente seguir um padrão específico de tamanho, direção, cor e quantidade de pontos, como na técnica clássica.

Também, mostramos que bordado não se limita ao suporte têxtil podendo ser aplicado nas mais diversas superfícies e dialogar com áreas como a moda, a fotografia e o design, por exemplo. Por fim, através de exemplos de artistas que utilizam o bordado como meio de expressão, comprovamos o aspecto simbólico desse tipo de trabalho manual, na medida em que as imagens e palavras bordadas adquirem múltiplos significados no processo de interação com o sujeito.

Prosseguindo nossas discussões, procuramos fundamentar nossa questão norteadora do trabalho que buscou estabelecer a relação entre o bordado manual e o DS, pontuando quais os reflexos desta proximidade nos atributos visuais, táteis e simbólicos dos objetos. Para isso, começamos pontuando a relação de proximidade entre design e artesanato que se inicia no Brasil em meados da década de 1980, tendo o cuidado de reforçar a todo momento que essa relação precisa ocorrer em caráter de igualdade entre as áreas, sem que uma seja privilegiada em detrimento da outra. Também tentamos desconstruir os parâmetros comparativos entre as áreas, demonstrando que a proximidade entre design e artesanato é, antes de tudo, o

intercâmbio de conhecimentos, empíricos e técnicos, que otimizam a incorporação de atributos visuais, táteis e simbólicos e contribuem com a elaboração de traços identitários e culturais nos objetos. Por fim, concluímos que a abordagem relacional das superfícies é o caminho mais coerente para a inserção do bordado na projeção de interações entre objetos e sujeitos por meio das dimensões simbólicas.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. Coleção Primeiros Passos, n. 36. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ARAÚJO, Adrianna Paula de Medeiros. *Bordados do Seridó: uma experiência etnográfica com as bordadeiras do município de Caicó-RN*. 2013. 139 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Disponível em: <<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/12286>>. Acesso em: 01 maio 2018.
- BARACHINI, Teresinha. Design de superfície: Uma experiência tridimensional. *Revista Arquitectos Online*, São Paulo, ano 16, n. 185.06, Vitruvius, outubro de 2015. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/16.185/5790>>. Acesso em: 11 maio 2018. [ISSN 1809-6298.]
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In.: *Magia, técnica, arte e política*. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BORGES, Adélia. *Design + artesanato: o caminho brasileiro*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.
- BOSI, Ecléa. Memória-sonho e memória-trabalho. In.: *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979. p. 5 – 29.
- BRITO, Thaís Fernanda Salves de. *Bordados e bordadeiras: um estudo etnográfico sobre a produção artesanal de bordados em Caiacó/RN*. 2011. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- _____. 2013. Narrativas, repertórios e aprendizado: bordados e bordadeiras. *Illuminuras* [Online]. Porto Alegre, v. 14, n. 34. p. 125-154. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/44384>>. Acesso em: 10 junho 2019.
- _____. 2019. Narrativas e Tecidos Bordados. *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online]. Salvador, v. 8, n. 1, p. 47-58, 2019. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cadernosaa/1949>>. Acesso em: 10 junho 2019.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Editora Contexto, 2016.
- CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução: Vera da Costa e Silva. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CIPINIUK, Alberto. Design e artesanato: aproximações, métodos e justificativas. *Anais do 7º Congresso Brasileiro de Pesquisa e desenvolvimento em design*. Paraná, 2006. Disponível em: <https://chrisogg.files.wordpress.com/2012/12/design-e-artesanato_-aproximac3a7c3b5es-mc3a9todos-e-justificativas.pdf>. Acesso em: 13 julho de 2019.

CLAUS, Marta. Arthur Bispo do Rosário: a criação artística como reorganização de mundo. *Existência e Arte: Revista Eletrônica do Grupo PET– Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del Rei*. Ano II, Número II, janeiro a dezembro de 2006. Disponível em: < https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Arquivos/Marta_Claus_Arthur_Bispo_do_Rosario_A_criacao_artistica_como_reorganiza.pdf>. Acesso em: 30 maio 2018.

DURAND, Jean-Yves. Bordar: masculino, feminino. *Reactivar saberes, reforçar equilíbrios locais*. Vila Verde: Aliança Artesanal, 2006. ISBN 972-98852-0-6. p. 13-22. Disponível em: < <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/5480>>. Acesso em: 22 maio 2018.

FERREIRA, Ângela Sá; NEVES, Manuela; RODRIGUES, Cristina. 2012. Design e artesanato: um projeto sustentável. *Redige* [Online]. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 32-54, 2012. Disponível em: < https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/25911/1/2012_Artigo_Redige.pdf>. Acesso em: 08 agosto 2019.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Organizado por Rafael Cardoso. Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FREITAS, Renata Oliveira Teixeira de. *Design de superfície: as ações comunicacionais táteis nos processos de criação*. São Paulo: Blucher, 2011. (Coleção pensando o design / coordenação Marcos Braga).

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. - São Paulo: Atlas, 2002

IBGE. *Perfil dos estados e dos municípios brasileiros: cultura 2014* / IBGE. Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro: 2015. Disponível em: < <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv95013.pdf>>. Acesso: 03 de fevereiro de 2018.

LACERDA, Carla Cristina Delgado. *Moda como forma de protesto em desfile de Zuzu Angel: Nova York, setembro de 1971*. 2011. 51 f. Monografia (Especialização) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/posmoda/files/2013/03/Monografia-Especializa%C3%A7%C3%A3o-Carla-Cristina-Delgado-Lacerda.pdf>>. Acesso em: 30 maio 2019.

LIMA, Ricardo Gomes. Artesanato em debate: Paulo Keller entrevista Ricardo Gomes Lima. *Revista Pós-Ciências Sociais*, v. 8, n. 15, p. 187 – 210, jan./jun. São Luís / MA, 2011. Disponível em:< <http://www.ppgcsoc.ufma.br>>. Acesso em: 29 maio 2018.

LIMA, Ricardo Gomes. *Artesanato e arte popular: duas faces de uma mesma moeda?* Brasília: Ministério da Cultura - Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2009. Disponível em: <http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato_e_Arte_Pop/CNFCP_Artesanato_Arte_Popular_Gomes_Lima.pdf>. Acesso: 13 julho 2019.

LOPES, Renata Perim. Leonilson - bordado como expressão. *Revista do Colóquio* [Online]. Espírito Santo, v. 1, n. 1, p. 63-73, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7733>>. Acesso em: 10 junho 2019.

MANGUEL, Alberto. O espectador comum: a imagem como narrativa. In.: *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução: Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre cultura material*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MINUZZI, Reinilda de Fátima Berguenmayer. *A formação do designer de superfície na UFSM x a atuação do designer em empresa ceramista de SC no contexto da gestão do design*. 2001. 164 f. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

MOL, Iara Aguiar. *Superfícies de um lugar: proposição de método de ensino para design de superfície*. 2014. 122f.: il. Enc. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Design, Belo Horizonte, 2014.

NEIRA, Luiz García. 2011. Discursos distintivos a partir da cultura material têxtil no Brasil (1847-1910). *Revista Estudos Históricos* [Online]. Rio de Janeiro, v. 24, pp. 284-304, jul/dez. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/eh/v24n48/03.pdf>>. Acesso em: 10 junho 2019.

PAZ, Octavio. *O uso e a contemplação*. *Revista RAIZ*. Carnaval de Resistência: quando a brincadeira se torna manifesto por uma participação popular irrestrita. 3. ed. online, outubro de 2006, págs. 82-89. Disponível em: <<http://revistaraiz.uol.com.br/>>. Acesso: 14 junho 2017.

PEREIRA, Ana Marques. Bordados e rendas. In.: *Vestir a mesa. | Design table*. Tradução: Patrícia Sampaio; Sônia Silva. Braga: Editora AAPDBCG, 2018. p. 52-84.

QUEIROZ, Karine Gomes. O tecido encantado: o cotidiano, o trabalho e a materialidade do bordado. 2011. Doutorado em Pós-colonialismos e Cidadania Global - Centro de Estudos Sociais da Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011. O cabo dos trabalhos: revista eletrônica dos programas de doutoramento do CES/FEUC/FLUC/III, Coimbra, n. 5, 2011.

RINALDI, Ricardo Mendonça. *A intervenção do Design nas superfícies projetadas: processos multifacetados e estudos de caso*. 2013. 204 f.: il. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2013.

RINALDI, Ricardo Mendonça. *A contribuição da comunicação visual para o design de superfície*. 2009 155 f. Dissertação (Mestrado em Desenho Industrial) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru, 2009.

RUBIM, Renata. *Desenhando a superfície*. São Paulo: Edições Rosari, 2004. (Coleção Textos Design).

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

SCHNEIDER, Beat. *Design – Uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico*. São Paulo: Editora Blucher, 2010.

SCHWARTZ, Ada Raquel Doederlein. *Design de superfície: por uma visão projetual geométrica e tridimensional*. 2008. 200 f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2008. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/11449/89726>>. Acesso: 30 de março de 2018.

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

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 23. ed. rev. e atual. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. *Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação*. 4. ed. rev. atual. Florianópolis: UFSC, 2005.

SILVA, Emanuelle Kelly. Design e artesanato: um diferencial cultural na indústria do consumo. 2009. IV Encuentro Latinoamericano de Diseño, 2009, Buenos Aires. *Actas de Diseño 7*. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo: Buenos Aires, 2009. 263 p. Disponível em: <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/16_libro.pdf>. Acesso em: 08 agosto 2019.

SILVA, Márcia Luiza França da. *Design de Superfícies: por um ensino no Brasil*. 2017. 337 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2017.

SILVA, Márcia Luiza França da; MENEZES, Marizilda dos Santos. O ensino do design de superfícies no Brasil. *Anais do 3º. Congresso Internacional de Moda e Design - CIMODE*. 2016. Buenos Aires, 2016. p. 3022-3029.

SILVA, Maria Regina M. Batista. *O universo da bordadeira: estudo etnográfico do bordado em Passira*. 1995. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1995.

SILVA, Paulo Fernando Teles de Lemos e. *Bordados tradicionais portugueses*. 2006. 133 p. Dissertação (Mestrado em Design e Marketing) - Departamento de Engenharia Têxtil, Universidade do Minho, Guimarães, Portugal, 2006. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/1822/6723>>. Acesso em: 30 março 2018.

ZACARKIM, Amanda. *Crafting Ourselves: Producing Knowledge and Constructing Identities Through Contemporary Handmade Embroidery*, 2017. 84 f. MA Thesis Arts and Culture - Specialisation in Creative Industries, Radboud University, Nijmegen, 2017.

ZIANI, Beth. Tempo de Bordar. *Revista Interdisciplinar de Gestão Social*, v. 2, n. 3, 2013. Disponível em: < <https://portalseer.ufba.br/index.php/rigs/article/view/9730>>. Acesso em: 28 maio 2018.

