

A black and white photograph of a hand stitching a piece of white fabric with a needle and thread. The hand is positioned in the upper right, with the needle pointing towards the lower left. The fabric is draped, creating soft folds. The text is overlaid on the lower half of the image.

# **bordado à mão**

**a revalorização do  
mercado artesanal**

**Bruna Kater**



sinta-se à vontade para fazer  
anotações nesta página





Universidade de São Paulo  
Escola de Comunicações e Artes  
Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo

**BORDADO À MÃO**  
**A revalorização do mercado artesanal**

**Autora**

Bruna Magalhães Kater

**Orientador**

Prof. Dr. Eneus Trindade Barreto Filho

Trabalho de Conclusão de Curso  
Comunicação Social - Habilitação em Publicidade  
e Propaganda

São Paulo  
2019



**Banca avaliadora:**

---

Orientador: Prof. Dr. Eneus Trindade Barreto Filho

---

---

**Data da aprovação:** \_\_/\_\_/\_\_





# A G R A D E C I M E N T O S

Gosto de pensar na vida como uma linha que a gente desfaz da meada sem saber onde vai dar. E no caminho se enlaça com outras linhas, de outras pessoas, e cria nós. Alguns nós ficam, outros desatam com o tempo. Mas todos juntos formam o desenho emaranhado da nossa própria história.

Eu tenho muito a agradecer às pessoas cujas linhas se entrelaçaram com a minha. Às minhas quatro Marias, porque tive a sorte de ter mais que três. Maria Augusta, Maria Alice, Maria Eunice e Maria de Lourdes. Às primeiras, minha mãe e minha tia, agradeço por serem minhas melhores amigas, pelo colo de sempre e por me ensinarem quase tudo o que sei sobre amor. À Maria Eunice, minha avó paterna, agradeço por despertar minha paixão por arte desde criança. E à Maria de Lourdes, minha avó materna que não pude conhecer em vida, agradeço pela coragem que sempre me inspirou a ter.

A minha irmã Camila, agradeço por sempre me incentivar e acreditar em tudo o que me meto a criar. A meu pai, agradeço por sempre me lembrar que tudo bem não saber onde a linha vai chegar. O importante é seguir o caminho que faz cada célula do seu corpo vibrar. À Lari, agradeço pela longa amizade que tecemos juntas e por todo o apoio neste trabalho. À Ju Lee, por sempre me lembrar que existe algo que nos ajuda a desenrolar a nossa história com a gente. À Carol, pela nossa amizade amarrada por tantas coincidências e pela leveza que transmite. À Rach, agradeço pelo carinho e pela companhia nesses anos, às vezes embaraçados, de graduação. À Ju Fontoura, pelo encontro no circular no meu

primeiro dia na ECA e por estar aqui até hoje. Ao Dani, agradeço pela Mais Linda História de Amor e por construir comigo um dos nós mais bonitos que já vi.

Agradeço também ao Eneus, meu orientador, pelo amparo de sempre e por sua valiosa contribuição neste trabalho. À Mariana Araujo, cujas aulas sobre arte popular tanto me inspiraram e provaram que nada é por acaso. Por fim, agradeço à Fernanda Brito e à Silvia Nastari, que me ajudaram a criar este livro com minhas próprias mãos.

Neste ponto, empresto algumas palavras de Guimarães Rosa que me lembram que, tal qual uma linha de meada, *“a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem.”*<sup>1</sup>

---

1 ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Biblioteca Luso-Brasileira: Nova Aguilar, 1994, p.448.

# R E S U M O

KATER, Bruna M. **Bordado à mão: A revalorização do mercado artesanal.** 2019. 116 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Este trabalho propõe uma investigação da atual revalorização do mercado artesanal, com foco no bordado. Para isso, parte de um estudo teórico sobre a definição de artesanato, tratando inevitavelmente de sua relação de oposição à arte. Em seguida, estuda uma série de questões que historicamente promoveram a desvalorização da produção artesanal. Dentre elas, o desenvolvimento da maquinofatura; a ruptura entre as dimensões do pensar e do fazer; a relação entre artesanato e as classes socioeconômicas mais baixas; a associação do artesanato, sobretudo o bordado, com o gênero feminino; e a percepção pejorativa do termo no Brasil. Então, baseando-se na obra de Canclini (2013), atribui ao artesanato contemporâneo o caráter híbrido. Por fim, analisa cinco perfis de Instagram de bordadeiras e bordadeiros a fim de entender os novos sentidos e possibilidades de apresentação do bordado contemporâneo.

Palavras-chave: Artesanato; Bordado; Contemporâneo; Revalorização; Híbridação; Instagram.



# A B S T R A C T

This work proposes an investigation of the current revaluation of the craft market, focusing on embroidery. For this purpose, it starts with a theoretical study on the definition of handicrafts, inevitably dealing with its opposition to art. It then studies a series of issues that have historically promoted the devaluation of artisanal production. Among them, the development of machinofatura; the rupture between the dimensions of thinking and doing; the relationship between crafts and the lower socioeconomic classes; the association of handicrafts, especially embroidery, with women; and the pejorative perception of the term in Brazil. Going forward, based on Canclini's work (2013), we attribute to contemporary crafts the hybrid character. Finally, we analyze five Instagram profiles of embroiderers in order to understand the new meanings and possibilities of contemporary embroidery.

Key-words: Crafts; Embroidery; Contemporary; Revaluation; Hybridization, Instagram.



# S U M Á R I O

<b>introdução</b>	p.14
<b>1. ARTESANATO</b>	p.19
<b>2. DESVALORIZAÇÃO</b>	p.31
<b>3. REVALORIZAÇÃO</b>	p.59
<b>4. BORDADOS</b>	p.72
<b>CONCLUSÃO</b>	p.105
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	p.109
<b>referências</b>	p. 111

# I N T R O D U Ç Ã O

Os primeiros registros do bordado remontam na pré-história, quando as agulhas eram feitas de ossos, e tripas de animais ou fibras vegetais ocupavam o lugar das linhas. A história do artesanato entrelaça-se com a própria história da humanidade. A produção artesanal “durante milênios foi o único modo que se tinha de fazer objetos. O mundo humano foi feito à mão (LIMA, 2011, p. 189).” Só quando criou-se uma segunda maneira de se produzir, culminada com a Revolução Industrial, o artesanato foi colocado em oposição à maquinofatura e desde então, é regido por movimentos oscilantes entre desvalorização e revalorização.

O momento atual é interessante. É possível perceber algumas evidências que apontam para uma retomada dos valores artesanais, tais quais a popularidade de feiras de produtores independentes, uma variedade de novas marcas que prezam pela produção artesanal e local, e até a apropriação desse discurso por grandes marcas de *fast fashion*, cujas histórias envolvendo condições precárias na produção parecem até contrariar os princípios do artesanato<sup>2</sup>. Em qualquer um dos casos, nota-se que a presença em plataformas digitais é componente indissociável desse novo movimento.

Um olhar mais atento consegue observar que este artesanato

---

2 Foi o caso de uma marca carioca de roupas, a loja Três, que se apresentava com a frase “Por trás de peças, pessoas” e mantinha uma etiqueta em cada peça com a foto da costureira que a produziu. Contudo, em maio de 2019 foi denunciada por suas próprias funcionárias que disseram ter sofrido com jornadas de trabalho extremamente exaustivas, assédios morais frequentes, racismo e gordofobia. Matéria produzida pela UOL disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/05/20/racismo-gordofobia-e-assedio-moral-funcionarios-denunciam-marca-carioca.htm>>. Acesso em 01 out. 2019.



que é revitalizado tem características peculiares que o diferem do lugar-comum evocado pelo artesanato tradicional. Afinal, qual artesanato é este? E por que essa revalorização acontece em um momento avançado do capitalismo, de produção em série, em que o global supera o local e parece não haver espaço para o ritmo mais lento da produção artesanal? É objetivo deste trabalho discutir estas questões.

Para isso, emprestamos termos do bordado para estruturar o trabalho, que é dividido em *avesso* e *direito*. O *avesso* é a parte de trás do bordado, que revela os pontos, os nós e o caminho que a linha percorreu para transformar-se no desenho do *direito*: a parte da frente do tecido em que o bordado assume sua forma. Neste trabalho, o avesso representa a investigação mais densa e profunda de questões relacionadas ao artesanato, tal como no bordado, *o que está por trás*.

O primeiro capítulo, Artesanato, propõe uma discussão a respeito da definição do termo. Esse debate inevitavelmente tangencia as relações do artesanato com a arte. O segundo capítulo, Desvalorização, estuda alguns pontos que contribuem para que o artesanato tenha sido historicamente considerado uma forma de produção inferior. Neste momento, introduz-se a diferença hierárquica entre determinados tipos de artesanato e voltamos a atenção àqueles que foram feminilizados com o tempo, como o bordado (SIMIONI, 2007). É importante ressaltar que este trabalho parte de uma concepção mais geral de artesanato quando trata de questões que abarcam grande parte das variações do artesanato, mas sempre dá foco ao bordado quando aborda temáticas específicas deste tipo de produção artesanal.

A segunda porção do trabalho, o direito, busca entender o

momento atual de resgate do fazer à mão que nos é perceptível e, assim como no bordado, representa *o que está à mostra*. Assim, o terceiro capítulo, Revalorização, delineia o artesanato contemporâneo, baseando-se na obra de Canclini (2013) para descrever seu caráter híbrido, e procura entender o contexto que permitiu a revitalização da produção artesanal. O último capítulo, Bordados, fecha a pesquisa com a análise de perfis dedicados ao bordado nas redes sociais, sobretudo no Instagram, a fim de compreender de quais maneiras o bordado contemporâneo se apresenta.

**a v e s s o**



# 1. A R T E S A N A T O

Tem gente que falou comigo que é artista, mas eu não sei, né? Uma moça falou. Eu não falei nada, eu não entendo mais do que eles, né? Fiquei contente. Artista não é o mesmo que uma artesã, não é? É diferente. Artista sabe mais? Não sei também não, eu fiquei calada, não perguntei a ela mais nada. [...] Gente que eu nem conheço, a moça. Ela chegou, perguntou: “É a senhora que é a Dona Isabel?” E conversou mais eu, falou isso comigo. Eu acho que artista é mais, que sabe tudo mais, né? Será que tem diferença? Não sei... Eu acho que artesã e artista é a mesma coisa... Dizendo ela que artista é mais... não sei. Porque eu acho que a moça não ia falar uma coisa que ela não tivesse consciência. Por isso eu calei a boca e falei: “Pode ser que o que ela falou comigo...” não sei, né? Só se ela falasse enganada também. Mas sabe que eu ainda não sei o que é que eu acho? Eu sinto a mesma coisa que eu sentia. Se a pessoa, num trabalho, é artista, é artesã, eu acho - eu achava né, mas não sei - que artesã é a mesma coisa de artista, o nome não demudava. Artista, artes(ã), só falta falar “ã”, né? Eles chamava artesã, chamava artista, era um nome só. Porque se tiver artesã e tiver artista... separado um do outro, uma vez que ela falou... é claro que é verdade que tem diferença, né? Mas isso aí, diz que porque é bem-feito, é artista. Tem pessoas que fala o que é que eu ponho na boneca, que a boneca fica como se fosse uma coisa que tá viva... Eu falo, eu não sei o que é, por ela ficar assim, porque eu só faço é ajeitar o barro, é do próprio barro (CUNHA, 2012).

A fala anterior é uma resposta de Isabel Mendes da Cunha à pergunta “Dona Isabel é uma artista ou uma artesã?”<sup>3</sup>. Mestre Isabel, como é conhecida, foi uma ceramista e escultora, nascida e criada no Vale do Jequitinhonha, uma região bastante isolada e pobre de Minas Gerais. Isabel teve contato com o barro ainda

3 Entrevista disponível em MONTES, M. L. *Uma força serena*. Teimosia da imaginação: dez artistas brasileiros. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p.120-121.



*Figura 1 - Dona Isabel em seu ateliê. Disponível em <<http://bit.ly/33KcKRd>>.*



*Figura 2 - Exposição de bonecas de Dona Isabel. Disponível em <<http://bit.ly/2OagiW7>>.*

pequena, quando a mãe fazia utensílios de cerâmica para compor a renda familiar enquanto seu pai e irmãos trabalhavam na roça. Seguiu o caminho de sua mãe modelando e vendendo panelas,oringas e pratos, mas aos poucos foi acrescentando em sua obra esculturas bastante elaboradas em forma de mulheres. As bonecas, como sempre as chamou, têm origem nas sobras de argila do trabalho de sua mãe, que a menina Isabel modelava em forma de boneca porque não tinha nenhuma. Seu trabalho se tornou reconhecido com o surgimento de campanhas de estímulo ao artesanato na região do Vale do Jequitinhonha e integrou diversas exposições de arte popular, levando Dona Isabel ao reconhecimento internacional.

A história de Dona Isabel provoca muitos sentimentos e também muitas possíveis reflexões. Assim como ela, há diversas mulheres e homens que vivem em condições precárias e que encontram no fazer manual uma forma de se sustentarem. Mas assim como ela, são poucos os artesãos que terminam com seus trabalhos expostos em galerias de arte a ponto de refletirem, como ela teve a experiência, se sua produção é arte ou artesanato.

A fala confusa da ceramista reflete as fronteiras difusas entre os termos arte e artesanato do jeito como os conhecemos. Quando se fala em artesanato, existe um lugar-comum do que evoca. Artefatos vendidos em feiras de domingo; aquela lembrancinha que se compra no Nordeste pensando em presentear alguém; ou ainda artigos de lojas na região dos Jardins em São Paulo que concentram uma variedade de produtos exóticos para decoração; talvez até os panos de prato pintados à mão de algum conhecido, mas dificilmente associa-se ao espaço das galerias de arte - a menos que, depois de um certo esforço relacionando os dois termos, venha

à mente alguma exposição sobre alguma tribo indígena que trazia sua produção local de objetos arcaicos. Contudo, uma vez que se discute conceitualmente arte e artesanato, Dona Isabel não é a única com dificuldade em distingui-los, apesar de existir uma clara hierarquização entre os dois termos.

Pensemos a partir de algumas definições de artesanato. Segundo Ricardo Lima (2003):

Tomada em sua acepção original, a palavra artesanato significa um fazer ou o objeto que tem por origem o fazer ser eminentemente manual. Isto é, *são as mãos que executam o trabalho*. São elas o principal, senão o único, instrumento que o homem utiliza na confecção do objeto. 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, 2003, p.1, realce do autor).

O autor atribui, então, como característica definidora do que seria artesanato a manualidade, o uso predominante das mãos do produtor. Essa definição também é adotada pelo Centro de Comércio Internacional (CCI) e pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), que caracteriza produtos artesanais como

aqueles produzidos por artesãos, seja inteiramente à mão ou com a ajuda de ferramentas manuais, ou até por meios mecânicos, desde que a contribuição manual direta do artesão continue sendo o componente mais substancial do produto acabado (Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento, 2010, p. 140).

Contudo, essa conceitualização do artesanato pautada na manualidade provoca algumas dúvidas. Em que medida, então, um



artista plástico, por exemplo, não poderia ser considerado artesão?

O pensador Chiti (2003) apresenta outra definição de artesanato, adicionando à manualidade a ideia de que o artesanato deve ter uso prático, utilitário, acessível e tangível. O autor ainda salienta que o artesanato difere de objetos de contemplação e de estímulo à emoção tais como poemas, obras de arte, monumentos ou esculturas de grande porte, uma vez que estes são peças únicas e somente admitem réplicas para a redução de tamanho. Entretanto, essa interpretação é bastante questionável, uma vez que reduz a produção artesanal a um valor infimamente material, destituindo-a de seus valores estéticos e culturais. Não seria um tanto pretensioso afirmar que ao artesanato, resultado da expressão de uma grande parcela da sociedade, não caberiam leituras com base na emoção e contemplação? Ademais, percebe-se com clareza a arbitrariedade na categorização trazida por Chiti, por exemplo, quando o autor atribui que “esculturas de grande porte” seriam por ele consideradas arte. Uma característica como o porte da escultura não parece tão relevante a ponto de sustentar a cisão entre arte e artesanato.

Mesmo o documento que traz a definição levantada pela UNESCO, o Relatório de Economia Criativa da Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento, admite a dificuldade de conceitualizar o artesanato - e reconhece seu caráter artístico:

Definir e classificar artesanato é uma tarefa complexa. O artesanato tem características distintas e seus produtos podem ser utilitários, estéticos, artísticos, criativos, relacionados à cultura, decorativos, práticos, tradicionais, e de valor simbólico do ponto de vista religioso e social (Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento, 2010, p. 140).

Sabemos também das dificuldades em definir arte. A maior preocupação desta etapa do trabalho não é esclarecer todas essas definições conflituosas sobre o que é artesanato. Tampouco é entrar no extenso e controverso debate sobre o que é arte - que há tanto tempo existe e está longe de dar-se por encerrado. O que se propõe é discutir as fronteiras entre esses dois termos e questionar se eles estão realmente tão distantes quanto parecem.

Um primeiro ponto importante para enriquecer esse debate é desvencilharmos-nos de algumas noções do senso comum atreladas às esferas da arte. O antropólogo Canclini (2013) relativiza a autonomia do campo artístico, sobretudo na modernidade. É comum a ideia de que o artista é um criador solitário, genial, abençoado por seu talento e cujas obras não devem nada a ninguém, a não ser a si mesmo. Essa é uma percepção ilusória da criação artística que desconsidera a relação das artes com a sociedade.

Na verdade, toda arte supõe a confecção dos artefatos materiais necessários, a criação de uma linguagem convencional compartilhada, o treinamento de especialistas e espectadores no uso dessa linguagem e a criação, experimentação ou mistura desses elementos para construir obras particulares (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.38).

O artista, diferente de como é conhecido no senso comum, não possui um dom natural que lhe confere criar obras-primas totalmente inéditas e livres de qualquer influência externa. Na realidade, a habilidade artística é fruto de estudos e práticas que possibilitam a assimilação de um conjunto de códigos estéticos e estilísticos já fixados na cultura visual compartilhada pelos artistas, críticos e historiadores da arte e por todos os integrantes do mundo da arte. Até mesmo os artistas que escolhem questionar os valores vigentes da arte precisam antes conhecê-los para rejeitá-

los e portanto, continuam dialogando dentro do campo artístico.<sup>4</sup>

Questionar a autonomia do campo artístico é importante nesse ponto da discussão porque a relação hierárquica que existe entre arte e artesanato é resultado não só de uma visão que desmerece - como veremos - o artesanato, mas também dessa visão romantizada da arte.

Mas assim como é importante livrarmos-nos da pretensão de autonomia absoluta da artes cultas, também é preciso fazer um trabalho similar no âmbito do popular. Segundo Canclini (2013), existe um movimento por parte de folcloristas e antropólogos que enclausura as comunidades de artesãos entendendo-as como auto-suficientes e isoladas de agentes modernos, o que, em muitos casos, não é verdade. A grande maioria das comunidades se relaciona de alguma forma com as indústrias culturais, o turismo, o governo, etc. O autor argumenta que considerar tanto a arte culta como a arte popular como “puras”, “autênticas” e intocadas pela sociedade acaba fomentando e perpetuando a diferença entre as duas.

Tanto os tradicionalistas quanto os modernizadores quiseram construir objetos puros. Os primeiros imaginaram culturas nacionais e populares “autênticas”: procuraram preservá-las da industrialização, da massificação urbana e das influências estrangeiras. Os modernizadores conceberam uma arte pela arte, um saber pelo saber, sem fronteiras territoriais, e confiaram à experimentação e à inovação autônomas suas fantasias de progresso. As diferenças entre esses campos serviram para *organizar* os bens e as instituições. O artesanato ia para as feiras e concursos populares, as obras de arte para os museus e bienais (GARCÍA CANCLINI, 2013, p. 21, realce nosso).

---

4 Sobre isso, Canclini recorre a Bourdieu para revelar que as tentativas de romper as ilusões na superioridade e no sublime da arte, como insolências e autodestruições de obras, são, no fim das contas, dessacralizações sacralizantes, porque não escandalizam ninguém senão os crentes.

A fim de investigar ainda mais a relação não tão independente da arte com a sociedade, Canclini (2013) nos apresenta as mudanças ocorridas na arte no decorrer da modernidade, quando entra em vigor uma lógica de mercado que subjuga ao máximo os caminhos da arte. Essa questão será mais aprofundada nos próximos capítulos, mas já podemos adiantar que este novo panorama redefine as ordens simbólicas específicas do trabalho do artista e do artesão e acaba diminuindo as distâncias entre arte e artesanato.

Canclini (2013), aliado aos estudos de Bourdieu, discorre sobre a contraditória missão assumida na modernidade de ampliar o mercado, o consumo de bens e por consequência o lucro, enquanto mantém a distinção entre as camadas populares e hegemônicas. A saída encontrada é recriar os signos que as distinguem.

Em sociedades modernas e democráticas, onde não há superioridade de sangue nem títulos de nobreza, o consumo se torna uma área fundamental para instaurar e comunicar as diferenças. Ante a relativa democratização produzida ao massificar-se o acesso aos produtos, a burguesia precisa de âmbitos separados das urgências da vida prática, onde os objetos sejam organizados - como nos museus - por suas afinidades estilísticas e não por sua utilidade (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.37).

Dessa forma, a burguesia se agarra ao valor estilístico e não-utilitário da arte para se distinguir da vida prática, do povo. Ela consegue deter seu poder que antes estava atrelado ao sangue nobre a uma característica só um pouco menos inata: o que Canclini chama de “disposição estética”, tida como “não algo que se tem, mas ao que se é”, como um “dom”, mas que na verdade, “se adquire por pertencer a uma classe social, ou seja, por possuir recursos econômicos e educativos que também são escassos”

(CANCLINI, 2013, p.37). Essa “disposição estética” seria necessária para apreciar uma obra de arte moderna, conhecer seus contexto e distinguir os traços formais que caracterizam obras de diferentes movimentos artísticos.

Como bem resume Canclini (2013) são três as operações que permitiram com que as elites pudessem restabelecer repetidas vezes, frente a cada transformação modernizadora, sua concepção aristocrática na cultura visual:

a) espiritualizar a produção cultural sob o aspecto de “criação” artística, com a consequente divisão entre arte e artesanato, b) congelar a circulação dos bens simbólicos em coleções, concentrando-os em museus, palácios e outros centros exclusivos; c) propor como única fonte legítima de consumo desses bens essa modalidade também espiritualizada, hierática, de recepção que consiste em contemplá-los (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.69).

Então, mesmo a questão utilitária atribuída ao artesanato carrega um histórico de distinção social e reforça a arbitrariedade que sustenta a separação entre arte e artesanato.

Aprofundando ainda mais a questão, Canclini (2013), ainda apoiado no pensamento de Bourdieu, defende que o culto e o popular surgem numa lógica de distinção e por isso, se apresentam sempre como pólos opostos. Uma vez que a vontade de se distinguir parte da elite, temos a construção de um conjunto de valores excludentes relacionados a ela, o que chamamos de *culto*. Esses valores cultos são, então, a referência para determinar seu extremo oposto, que chamamos de *popular*. Dessa forma, o popular surge como o *outro* pólo, tendo sempre como referência o culto, que lhe mostra o que ele não é.

Ao falar dos setores populares, sustenta que se guiam por “uma estética pragmática e funcionalista”, imposta “por uma necessidade econômica que condena pessoas ‘simples’ e ‘modestas’ a gostos ‘simples’ e ‘modestos’”; o gosto popular se *oporia* ao burguês e moderno por ser incapaz de dissociar certas atividades de seu sentido prático e dar-lhes outro sentido estético autônomo. Por isso, as práticas populares são *definidas, e desvalorizadas*, mesmo por esses setores subalternos, *tendo como referência, o tempo todo, a estética dominante*, a dos que saberiam de fato qual é a verdadeira arte, a que pode ser admirada de acordo com a liberdade e o desinteresse dos “gostos sublimes” (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.42, realce nosso).

Ricardo Lima (2003) também percebe essa relação antagônica entre o culto e o popular e, conseqüentemente, entre a arte erudita e a arte popular/artesanato<sup>5</sup>:

O urbano, o escolarizado, o erudito, o intencional e o sofisticado são, de acordo com esse discurso polarizado, o que qualifica e distingue a matéria com que opera: a “grande arte” ou simplesmente a arte. Ao fazer popular, definido por oposição à criação erudita e a partir de categorias que lhe são estranhas, é reservado um espaço de menor importância - é a “arte popular” ou apenas “o artesanato” (LIMA, 2003, p.6, realce nosso).

Retomando a investigação acerca do caráter utilitário da produção artesanal, é importante salientar também que, apesar de analisarmos essa questão, o artesanato não se limita a objetos utilitários. Passamos por esse ponto apenas para questionar um dos grandes pilares que sustentam - talvez precariamente, como vimos - a divisão entre arte e artesanato. Lembremos das bonecas de Dona Isabel que, talvez justamente por fugirem da limitação utilitária atribuída ao artesanato, tenham participado

---

5 Os termos arte popular e artesanato também provocam reflexões a respeito de suas diferenças, mas para os fins deste trabalho, não abordaremos esse debate. Aqui, eles podem ser interpretados com equivalência.

de exposições em diversos museus. Mas não se afastaram tanto do campo do artesanato, afinal, Dona Isabel ainda é considerada artesã por muitos. O que mantém as bonecas de Dona Isabel na categoria de artesanato?

O próprio bordado contemporâneo, foco da discussão deste trabalho, não tem caráter utilitário. Rozsika Parker, historiadora da arte e autora do livro *The Subversive Stitch: embroidery and the making of the feminine* nos convida a participar do seu raciocínio a respeito dos termos que classificam o bordado. Segundo Parker (1989),

A classificação de bordado é uma tarefa difícil. Chamá-lo de “arte” levanta alguns problemas. Mover o bordado vários degraus acima na escada da arte poderia ser interpretado simplesmente como afirmar a categorização hierárquica, em vez de desconstruí-la. [...] Contudo, chamá-lo de “artesanato” não é solução (PARKER, 1989, p.6, tradução nossa).

A autora ainda adiciona o termo “trabalho” à discussão, mas explica que não o adota porque reduz o bordado à noção estereotipada de que ele é regido por paciência, perseverança e não muito mais que isso. A autora por fim, decide chamá-lo de arte porque é “sem dúvidas, uma prática cultural envolvendo iconografia, estilo e uma função social” (PARKER, 1989, p.6, tradução nossa). Mas apesar de aderir ao termo, ressalta o risco de, ao fazê-lo, validar a hierarquia arte-artesanato. Isso porque não basta encontrar em alguns tipos de artesanato razões para chamá-los de arte. Pouco adiantaria reconhecer o valor artístico das bonecas de Dona Isabel sem refletir sobre o motivo pelo qual a ceramista era antes chamada de artesã e depois passa a ser chamada de artista. É preciso questionar todo o sistema.

Por que arte e artesanato são termos tão distantes? Porque as classes dominantes assim os querem. Construiu-se um conjunto de valores simbólicos daquilo que é digno ser chamado de arte - que está altamente relacionado com o poder socioeconômico - e com isso, excluíram-se as camadas populares. O que resta é distinguir de tal modo a produção cultural popular a ponto de atribuir-lhe outro nome: artesanato.



## 2. DESVALORIZAÇÃO

Não é só sua oposição à arte que explica por que o artesanato foi desvalorizado. Para entender a fundo as transformações do fazer artesanal, é fundamental estudar alguns pontos que compõem toda a sua trama. O seguinte capítulo tratará da desvalorização do artesanato sob a óptica de cinco tópicos importantes para entendê-la: a história do artesanato; a subsequente divisão entre os domínios do pensar e do fazer; a relação econômica no mercado artesanal; sua associação com o gênero feminino e por fim, uma breve análise das peculiaridades brasileiras frente ao artesanato.

A começar por sua história, em especial um momento decisivo que mudou completamente a condição da produção artesanal: o processo que leva à Revolução Industrial. De fato, esta pesquisa sobre as oscilações da percepção de valor em relação à produção artesanal não faria sentido em um momento pré-Revolução Industrial, porque antes da maquinofatura, tudo era feito artesanalmente.

[...] há três séculos apenas ocorreu a Revolução Industrial. Até então, o mundo vinha sendo construído integralmente de modo artesanal. [...] E porque durante muito tempo essa foi a única maneira de confeccionar objetos, não havendo uma outra que com ela convivesse ou mesmo a ela se opusesse, quando nos referimos a esse longo período de hegemonia do artesanato, o termo não é enfatizado. O termo artesanato é mais empregado ao nos referirmos ao período pós-Revolução Industrial, quando o objeto criado pela indústria passa a ser oposição ao *handmade* (LIMA, 2003, p.2).

---

6 Estes tópicos, na prática, não se apresentam dissociados. Pelo contrário, estão justapostos e complementam-se numa interpretação sobre a desvalorização do artesanato, mas foram separados neste trabalho numa tentativa de apresentar em que medida cada um pode enriquecer a discussão.

Um destaque importante desse longo período de hegemonia do artesanato a que se refere Ricardo Lima (2003) é a Idade Média, quando houve o auge do sistema de corporações na Europa. No livro *Nostalgia do mestre artesão*, Antonio Santoni Rugiu (1998) descreve o processo de formação de burgos em decorrência da crise do feudalismo e a consequente despopulação dos campos. Esses recém-formados centros urbanos são os espaços para onde confluem novos artesãos e comerciantes e onde nascerá o sistema de corporações - ou as chamadas guildas - conforme a qualidade de vida aumenta e o mercado se sedimenta a partir da crescente demanda da população.

E à medida que crescem os consumos, relativamente à grande depressão das trocas típica da sociedade feudal durante muito tempo, naturalmente cresce a produção em quantidade e qualidade. *Mas, para isso, foi necessário um salto tecnológico e de organização do trabalho e preliminarmente uma maior flexibilidade e eficácia nos produtores, ou seja, novas modalidades produtivas e reprodutivas, implicando, por sua vez um aumento da taxa de instrução básica e especializada.* Eis, portanto, que as espontâneas universitates (associações) de artesãos e sócios são progressivamente institucionalizadas e conquistam a proteção dos poderes públicos, à espera de apropriar-se deles, elas mesmas, ou ao menos de condicioná-los diretamente. Tal ascensão de inicia no século XII e culmina, como se disse, no século XIV (SANTONI RUGIU, 1998, p.29, realce do autor).

Rugiu (1998), como grande pesquisador da educação, acentua bastante o caráter educativo das corporações de ofícios de artesãos. De fato, era um sistema que funcionava através de um método de ensino bastante cauteloso entre mestres e aprendizes. Segundo o autor, pouco se sabe sobre o que se passava dentro das oficinas, porque havia todo um mistério envolvido na formação e profissão do artesão. Mas ao que se sabe, a hierarquia era bastante marcada:

havia o mestre, que era um verdadeiro patriarca na comunidade formativa, os aprendizes e alguns outros auxiliares. Muitas vezes os aprendizes ficavam hospedados na casa do mestre, de maneira que a formação não se limitava apenas aos aprendizados técnicos dentro da oficina, mas “no tempo livre prevaleciam as experiências de socialização, não menos importantes” (SANTONI RUGIU, 1998, p. 41). Também fica clara na descrição do autor a natureza masculina do trabalho nas oficinas, uma vez que a rara ocasião em que cita a presença de mulheres é quando trata de casos frequentes nos quais o ex-aprendiz se casa com a filha do mestre.<sup>7</sup>

Este período em que o artesanato é muito valorizado e articulado política e profissionalmente inaugura uma potência muito nova aos trabalhadores. É rompida a relação de dependência com o senhor feudal e uma relação de autonomia é estabelecida. O mestre-artesão torna-se proprietário de seu próprio ambiente de trabalho, de suas ferramentas, das matérias-primas, da apropriação do lucro acumulado no processo produtivo e é o detentor do conhecimento técnico da produção artesanal, o qual compartilha com seus aprendizes sem desmerecer nenhuma etapa do processo.

No entanto, a liberdade de produzir dos mestres e dos aprendizes incomodava outras forças políticas, sobretudo os burgueses comerciantes e os nobres pertencentes a reinos em decadência. Pressionado por essas figuras, o artesanato autônomo não conseguiu manter-se com a mesma força, especialmente com o surgimento das formas primeiras do sistema capitalista.

O modo de produção capitalista tem sua origem quando um personagem empreendedor consegue colocar vários artesãos para trabalhar simultaneamente sob o mesmo teto. Assim tem-

---

<sup>7</sup> Trataremos com mais profundidade da relação do artesanato com as mulheres mais adiante neste capítulo.

se a chamada cooperação simples. Essa condição de trabalho, em uma primeira análise, “mal se diferencia da indústria artesanal da corporação, a não ser pelo número maior de trabalhadores simultaneamente ocupados pelo mesmo capital. A oficina do mestre-artesão é apenas ampliada” (MARX, 2011, p.275). Contudo, “mesmo quando o modo de trabalho permanece o mesmo, o emprego simultâneo de um número maior de trabalhadores opera uma revolução nas condições objetivas do processo de trabalho” (MARX, 2011, p.276). Na prática, as mudanças, descritas por Marx (2011), são:

Edifícios onde muitos trabalham juntos, depósitos de matérias-primas etc., recipientes, instrumentos, aparelhos etc. que servem a muitos de forma simultânea ou alternada, em suma, uma parte dos meios de produção é agora consumida em comum no processo de trabalho (MARX, 2011, p.276).

Como resultado, tem-se uma otimização da produção e do trabalho - antes individual e agora social - porque mesmo que seja mais caro manter um ambiente de trabalho que comporte muitos artesãos, os efeitos positivos da produção coletiva superam esse valor, trazendo lucros para quem organiza o processo todo. “O efeito é o mesmo que se obteria caso os meios de produção da mercadoria fossem produzidos de forma mais barata” (MARX, 2011, p.277).

Para entender as mudanças na esfera produtiva ocorridas com a implantação da cooperação simples, é necessário compreender uma figura central desse processo: o capitalista. De fato, ele é um personagem fundamental para que a cooperação simples ocorra, porque a reunião de diversos trabalhadores em um mesmo ambiente de trabalho dependerá inicialmente da grandeza do

capital que o capitalista desembolsa para o pagamento dos salários de cada trabalhador.

Com a cooperação de muitos trabalhadores assalariados, o comando do capital se converte num *requisito* para a consecução do próprio processo de trabalho, numa verdadeira *condição da produção*. O comando do capitalista no campo de produção torna-se agora tão imprescindível quanto o comando do general no campo de batalha (MARX, 2011, p.280, realce nosso).

O trabalho coletivo de fato resultou no aumento da produção de mercadorias em menor tempo, superando os limites da produção individual. Contudo, esse novo sistema não favoreceu o trabalhador, mas o capitalista. Subordinados a este último, os trabalhadores agora não eram mais proprietários da mercadoria que produziam. Na condição de cooperadores, os trabalhadores são como “membros de um organismo laborativo, eles próprios não são mais do que um modo de existência específico do capital. A força produtiva que o trabalhador desenvolve como trabalhador social é, assim, força produtiva do capital” (MARX, 2011, p.282).

Ao deixar de ser proprietário da mercadoria que produz, o trabalhador transforma-se ele próprio em uma mercadoria assalariada livre, disposta a ser comprada no mercado. “O trabalhador é o proprietário de sua força de trabalho enquanto barganha a venda desta última com o capitalista, e ele só pode vender aquilo que possui: sua força de trabalho individual, isolada” (MARX, 2011, p.281).

Temos, então, uma das grandes transformações provenientes da cooperação simples, que é o processo gradual de esvaziamento da autonomia que o artesão detinha quando era proprietário de suas ferramentas e de seu ambiente de trabalho. O que lhe resta

é ainda o conhecimento total do processo de produção, porque apesar de tornar-se subordinado ao capitalista, realiza ele mesmo todas as etapas do trabalho envolvido na produção da mercadoria.

No intervalo entre os séculos XVI e XVIII, a manufatura gradativamente ocupa o lugar que antes era da cooperação simples. Segundo Marx (2011), a produção manufatureira surge de dois modos. “No primeiro, reúnem-se numa mesma oficina, sob o controle de um mesmo capitalista, trabalhadores de diversos ofícios autônomos, por cujas mãos tem de passar um produto até seu acabamento final” (MARX, 2011, p.284). O autor dá o exemplo da produção de carruagens, a qual era produto total do trabalho de vários artesãos independentes, como o costureiro, o vidraceiro, o pintor, entre muitos outros. O segundo modo é quase como uma fase seguinte mais óbvia da cooperação simples. “Muitos artesãos, que fabricam produtos iguais ou da mesma espécie, como papel, tipos para imprensa ou agulhas, são reunidos pelo mesmo capital, simultaneamente e na mesma oficina” (MARX, 2011, p.284). Contudo, nos dois casos, a característica que transforma essa produção artesanal coletiva em manufatura é a consequente divisão de tarefas. No primeiro caso, pouco a pouco, o trabalho especializado de cada artesão autônomo torna-se uma divisão da cadeia produtiva de carruagens “em suas diversas operações específicas, processo no qual cada operação se cristalizou como função exclusiva de um trabalhador” (MARX, 2011, p.284). Dessa forma, o artesão que antes era vidraceiro passa a ser o trabalhador que produz os vidros para carruagens - e esta é a mercadoria final. No segundo caso,

Em vez de o mesmo artesão executar as diversas operações numa sequência temporal, elas são separadas umas das outras, isoladas, justapostas espacialmente, sendo cada uma delas confiada a um artesão diferente e executadas

ao mesmo tempo pelos trabalhadores em cooperação. Essa divisão acidental se repete, exhibe as vantagens que lhe são próprias e se ossifica gradualmente numa divisão sistemática do trabalho (MARX, 2011, p.285).

As duas formas que inauguram a manufatura têm uma semelhança, que é a característica principal desse novo sistema produtivo: a divisão de tarefas. Segundo o autor:

De produto individual de um artesão independente, que faz várias coisas, a mercadoria converte-se no produto social de uma união de artesãos, em que cada um executa continuamente *apenas uma e sempre a mesma operação parcial* (MARX, 2011, p.285, realce nosso).

Essa divisão de tarefas é descrita por Marx (2011) como a decomposição de uma atividade artesanal em suas diversas operações parciais. Contudo, a base da produção continua sendo artesanal, porque “depende da força, da destreza, da rapidez e da segurança do trabalhador individual no manuseio de seu instrumento” (MARX, 2011, p.285). Ainda segundo o autor: “É justamente porque a habilidade artesanal permanece como a base do processo de produção que cada trabalhador passa a dedicar-se exclusivamente a uma função parcial, e sua força de trabalho é então transformada em órgão vitalício dessa função parcial” (MARX, 2011, p.285-286).

Nesse sistema, o trabalhador executa apenas uma mesma operação simples durante toda a vida e “transforma seu corpo inteiro num órgão automaticamente unilateral dessa operação” (MARX, 2011, p.286). Logo, se antes o artesão era o detentor do conhecimento total da feitura de determinada mercadoria, na manufatura ele se transforma em especialista de apenas uma parte do processo. E se na cooperação simples, como vimos, ele

já estava desfavorecido porque só possuía objetivamente sua força de trabalho e dependia de um capitalista para empregá-lo, na produção manufatureira suas condições são bastante pioradas, uma vez que a contratação do trabalhador se restringe apenas à função parcial da qual é capaz de exercer.

Pouco a pouco, o último resquício da autonomia do artesão se desfaz num processo de esvaziamento intelectual. “Os conhecimentos, a compreensão e a vontade que o camponês ou artesão independente desenvolve, ainda que em pequena escala [...] passam agora a ser exigidos apenas pela oficina em sua totalidade” (MARX, 2011, p.299).

Se na cooperação simples o trabalhador produzia a mercadoria, mas não era o proprietário de sua produção, outra característica definidora da manufatura é que o trabalhador parcial *não* produz mercadoria. “Apenas o produto comum dos trabalhadores parciais converte-se em mercadoria” (MARX, 2011, p.295). O trabalhador da manufatura produz, portanto, apenas um fragmento do produto final da oficina, o que o torna totalmente dependente de todo o resto da cadeia produtiva. Do outro lado, o capitalista, já na produção manufatureira, retém toda a concentração dos meios de produção em suas mãos. “A divisão manufatureira do trabalho supõe a autoridade incondicional do capitalista sobre homens que constituem meras engrenagens de um mecanismo total que a ele pertence” (MARX, 2011, p.296).

Além da clara hierarquia entre capitalistas e trabalhadores, a manufatura estabelece hierarquias mesmo entre os trabalhadores. A partir da divisão do trabalho em operações parciais, diferentes funções são consideradas mais simples ou mais complexas, inferiores ou superiores, requerem maior ou menor grau de



instrução e, por isso, têm valores diferentes - simbólicos e também econômicos. E se o trabalhador é cada vez mais definido por sua função parcial e específica, ele também carrega o valor ou desvalor de sua ocupação. Segundo Marx (2011):

Juntamente com a gradação hierárquica, surge a simples separação dos trabalhadores em qualificados e não qualificados. Para estes últimos, os custos de aprendizagem desaparecem por completo, e para os primeiros esses custos são menores, em comparação com o artesão, devido à função simplificada. Em ambos os casos diminui o valor da força de trabalho (MARX, 2011, p.292-293).

Sem dúvidas, a manufatura enfraquece brutalmente o trabalhador, afastando-o de seu papel central na produção artesanal e de seu poder autônomo, a ponto de transformá-lo em um fragmento dependente de uma cadeia que beneficia apenas o capitalista. Como bem resume Marx (2011):

Ela [a manufatura] aleija o trabalhador, converte-o numa aberração, promovendo artificialmente sua habilidade detalhista por meio da repressão de um mundo de impulsos e capacidades produtivas [...]. Não só os trabalhos parciais específicos são distribuídos entre os diversos indivíduos, como o próprio indivíduo é dividido e transformado no motor automático de um trabalho parcial (MARX, 2011, p.298-299).

Contudo, “esse produto da divisão manufatureira do trabalho produziu, por sua vez...máquinas” (MARX, 2011, p.302). E é nesta altura que o trabalhador experimenta a condição máxima de coisificação.

Com a invenção da máquina a vapor, é inaugurada a Revolução Industrial em sua primeira fase. A maquinofatura, apesar de

carregar muito da lógica organizacional produtiva deixada pela manufatura, tinha um novo elemento que transformaria ainda mais o modo de produção.

Marx (2011) nos descreve as três partes essencialmente distintas que compõem toda máquina: a máquina motriz, o mecanismo de transmissão e a máquina-ferramenta. “Ambas as partes do mecanismo só existem para transmitir o movimento à máquina-ferramenta, por meio do qual ela se apodera do objeto de trabalho e o modifica conforme a uma finalidade” (MARX, 2011, p.304). A máquina-ferramenta, portanto, exerce a mesma função que o ser humano, junto de suas ferramentas, exercia na manufatura, mas com um diferencial: supera-o em suas limitações.

A partir do momento em que a ferramenta propriamente dita é transferida do homem para um mecanismo, surge uma máquina no lugar de uma mera ferramenta. A diferença salta logo à vista, ainda que o homem permaneça como o primeiro motor. O número de instrumentos de trabalho com que ele pode operar simultaneamente é limitado pelo número de seus instrumentos naturais de produção, seus próprios órgãos corporais (MARX, 2011, p.304).

Nessas condições, ao homem só restava o papel da força motriz da máquina. Contudo, essa tarefa é tão simples que coloca o trabalhador numa posição delicada em que ele pode ser facilmente substituído, com o devido desenvolvimento da técnica e da ciência, por qualquer outra fonte de energia motriz, como o vento, a água, o vapor, etc - forças estas capazes de executar melhor a função, uma vez que “o homem é um instrumento muito imperfeito para a produção de um movimento contínuo e uniforme” (MARX, 2011, p.306). E eventualmente essa substituição ocorre.

Somente depois que as ferramentas se transformaram de

ferramentas do organismo humano em ferramentas de um aparelho mecânico, isto é, em máquina ferramenta, *também a máquina motriz adquiriu uma forma autônoma*, totalmente emancipada dos limites da força humana (MARX, 2011, p.306-307, realce nosso).

Temos, então, um sistema automático de maquinaria em que o homem atua apenas como assistente. Se na manufatura achava-se que o trabalhador havia perdido a autonomia da produção por completo, na indústria moderna ele se torna um mero apêndice da máquina, vigiando-a enquanto ela trabalha de forma mais uniforme, contínua e rápida. A máquina se torna sujeito do processo produtivo, apropriando-se das ferramentas e atuando sobre a matéria-prima e, por fim, transformando-a em mercadoria. O trabalhador, neste ponto, perde por completo a compreensão da totalidade do processo produtivo que lhe foi legada historicamente e agora tem em seu domínio apenas conhecimentos simples.

É neste momento que os donos das fábricas percebem uma oportunidade de aumentar a mão-de-obra, uma vez que nem a força física era um requisito para o trabalho na indústria. Mulheres e crianças passam a ser contratadas, contudo, “ao lançar no mercado de trabalho todos os membros da família do trabalhador, a maquinaria reparte o valor da força de trabalho do homem entre sua família inteira. Ela desvaloriza, assim, sua força de trabalho” (MARX, 2011, p.317). Com isso, esse novo contingente de trabalhadores tinha uma falsa impressão de autonomia e liberdade, mas na verdade estava dando os primeiros passos em direção a um sistema produtivo desumano que extrairia ao máximo suas energias.

Cada vez mais os capitalistas aplicavam investimentos para aperfeiçoar as máquinas. Do outro lado, os trabalhadores,

subordinados às vontades dos proprietários das fábricas, eram progressivamente mais explorados, com jornadas prolongadas que aumentavam a elasticidade de suas forças de trabalho em grau máximo de resistência física e psíquica.<sup>8</sup>

No outro extremo da cadeia do processo produtivo, sobre o *consumo* nessa sociedade industrial, Sennett (1988) identifica um processo de atribuição de significados às mercadorias que as transcendem, deslocando o olhar de sua materialidade para suas qualidades imateriais.

Mistificando o uso dos artigos de suas lojas, conferindo a um vestido um “status” ao mostrar um retrato da duquesa de X nesse vestido, ou tornando “atraente” uma caçarola, ao colocá-la numa réplica de harém mourisco na vitrine da loja, esses varejistas estavam desviando a atenção dos compradores, primeiramente, de como ou quão bem feitos eram esses produtos, e, em segundo lugar, do seu próprio papel enquanto compradores. As mercadorias eram tudo (SENNETT, 1988, p.184).

Dentro dessa lógica do caráter espetacular do consumo, as preocupações dos consumidores em relação à produção de mercadorias fica em último plano. O que é conveniente para os capitalistas, que mantêm ocultas as condições de exploração dentro de suas fábricas.

O que se revela é o mundo da circulação, do comércio, da troca; o que se oculta e se retrai para a sombra é o espaço da produção onde, no “silêncio” da fábrica, se realiza a exploração do trabalho pelo capital (PESAVENTO, 1997, p.35).

---

8 Contudo, os trabalhadores também reagiram aos altos níveis de exploração aos quais eram submetidos organizando-se em associações e sindicatos e reivindicando seus direitos. Mas a situação dos trabalhadores era desfavorável com a alta concorrência e aumento do desemprego. Dessa forma, muitos se sujeitavam às condições precárias das fábricas para garantir alguma renda.

O campo do consumo fica protegido numa redoma de vidro que preserva o valor da imaterialidade cirurgicamente atribuída às mercadorias, já que numa produção em série os atributos exclusivos dos produtos não estão no campo da materialidade. É importante para o mercado que o consumidor não se preocupe com a origem do produto, porque, como vimos, ela carrega o processo de fragmentação da individualidade do trabalhador. Assim, ocorre um processo de *ocultamento da esfera produtiva* em prol do estímulo ao consumo.

Além da questão histórica do artesanato, - que se entrelaça com parte da própria história da divisão social do trabalho - outro ponto importante na análise da desvalorização da produção artesanal é o processo de ruptura entre os domínios do *pensar* e do *fazer*. Essa dicotomia é manifestada muitas vezes metaforicamente, quando se tem enraizadas no senso comum as diferenças simbólicas entre duas partes do corpo humano: a cabeça, que é tida como o lugar do raciocínio intelectual, da imaginação e da criatividade; e as mãos, associadas a atividades de menor prestígio, da mera execução.

Marx (2011) atribui essa separação ao desenvolvimento do modo de produção capitalista que vimos nas últimas páginas.

É um produto da divisão manufatureira do trabalho opor-lhes as *potências intelectuais* do *processo material de produção* como propriedade alheia e como poder que os domina. Esse processo de cisão começa na cooperação simples, em que o capitalista representa diante dos trabalhadores individuais a unidade e a vontade do corpo social de trabalho. Ele se desenvolve na manufatura, que mutila o trabalhador, fazendo dele um trabalhador parcial, e se consoma na grande indústria, que separa do trabalho a ciência como potência autônoma de produção e a obriga a servir ao capital.” (MARX, 2011, p.299, realce nosso)

Em seu livro *O que é cultura popular*, o autor Antonio Augusto Arantes (1988) também relaciona a cisão entre o pensar e o fazer com o capitalismo.

Nas sociedades industriais, sobretudo nas capitalistas, o trabalho manual e o trabalho intelectual são pensados e vivenciados como realidades profundamente distintas e distantes uma da outra. [...] 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” (ARANTES, 1988, p.13-14, realce do autor).

A pesquisadora Ana Paula Simioni (2010) discorre sobre a oposição entre trabalho intelectual e trabalho manual sob um viés da ruptura entre as artes intelectuais e as artes aplicadas na cultura ocidental. Segundo ela, é possível observar vestígios dessa fragmentação desde o Renascimento, que corresponde justamente ao período da transição da sociedade feudal para uma sociedade industrial. A autora parte da categorização de Vasari, o “autor das categorias fundadoras da moderna história da arte” (SIMIONI, 2010, p.4):

Segundo seus escritos, considerava-se digno do nome artista o indivíduo dotado daquelas capacidades intelectuais que o distinguíssem dos outros contemporâneos, configurando um estilo próprio. O estudioso pretendia afirmar a atividade artística como algo individual, fruto de trabalho intelectual, o que conferiria superioridade ao seu criador. Tal distinção pautava-se por um padrão de habilidade técnica proveniente das grandes artes, a partir desse momento definidas como todas aquelas baseadas no disegno: a pintura, a escultura e a arquitetura. Por trás dessas afirmações, havia um projeto: elevar as artes ao nível das atividades então denominadas liberais, caracterizadas por sua natureza eminentemente intelectual. Nesse sentido, o desenho passava a exercer uma função chave de mediação, era interpretado como

uma atividade concebida no cérebro e executada pelas mãos, fruto, assim, de uma ação mental. Era este o ponto que separava as “grandes artes”, ou “artes puras”, das outras modalidades, doravante consideradas inferiores, e associadas ao artesanato, termo que adquiriu, então, um sentido negativo. O termo passou a compreender as produções coletivas de caráter estritamente manual; seus produtores eram vistos como destituídos de capacidades intelectuais superiores, tratava-se de simples executores, muito longe, portanto, da imagem do artista enquanto criador que emergia nos discursos vasarianos. [...] Tal diferenciação agravou-se com a criação (e desenvolvimento) das Academias de arte, sobretudo a partir do século XVIII. No momento em que elas passaram a deter o monopólio do estudo do modelo vivo – conhecimento central para as pinturas de história e para os retratos, gêneros que ocupavam o cume da hierarquia acadêmica –, destituíram as corporações de ofícios dos meios adequados para a formação de artistas (SIMIONI, 2010, p.4).

Simioni (2010) introduz um debate bastante similar com o que já vimos no primeiro capítulo, quando discutimos as diferenças entre arte e artesanato. De fato, a cisão entre o pensar e o fazer perpassa esse lugar da distinção entre o culto e o popular. E por isso, carrega também a ideia de se dividirem tanto a ponto de formarem entre si dois pólos opostos (LIMA, 2003). Lima continua seu raciocínio:

Portanto, na medida em que, na ideologia capitalista, se dissociam o trabalho intelectual e o trabalho manual, respectivamente vinculados à elite e ao povo, condena-se a produção popular ao domínio da irracionalidade, da inconsciência, da espontaneidade do fazer (LIMA, 2003, p.5).

Sabendo do caráter distintivo dessa fragmentação, fica ainda mais fácil questioná-la. Arantes (1988) também pontua que “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.13-14). Será que as esferas do intelecto e da manualidade estão realmente desagregadas? Felizmente, não faltam exemplos de pensadores que responderiam negativamente a esta pergunta. Marx (2011), quando conceitua o trabalho artesanal, considera que este envolve tanto habilidades manuais quanto criativas, integrando âmbitos da projeção e da execução de um objeto. Sennet (2009) apropria-se da divisão metafórica dos termos para articular a ideia da “mão inteligente”.

No fundo, assim como na discussão sobre os limites nebulosos entre a arte e o artesanato, o debate sobre as dimensões do fazer e do pensar parte de uma visão dominante que desconsidera a experiência das classes subjugadas.

Toda discussão sobre fronteiras entre “arte” e “artesanato”, entre “artista” e “artesão”, a partir do discurso dominante, carece de sentido dentro da perspectiva do indivíduo que exerce essa atividade pois ele raramente separa a instância do trabalho manual ou mecânico (“artesanal”) do trabalho intelectual e confere a ambos igual dignidade (PORTO ALEGRE, 1985, p.10).

Um olhar mais atento ao trabalho de artistas-artesãos certamente desafia essas dicotomias. É tarefa nossa como sociedade nos desvencilharmos de categorizações carregadas de intenções historicamente repressoras, como é o caso dessas, e entender que o pensar também se faz com as mãos.

A reflexão fazer-pensar traz consigo outras duas questões que este capítulo se propõe a tratar a respeito da desvalorização do artesanal. Ambas dialogam no sentido do lugar-comum que se tem da pessoa-artesã. A primeira questão que já foi brevemente



discutida, é sobre a relação do artesanato com a população pobre, que provoca uma discussão econômica. A segunda, sobre a associação do artesanato com o gênero feminino.

Começemos pelo contexto econômico. Já vimos no primeiro capítulo como o artesanato é associado às camadas populares e como essa relação foi construída a partir de uma necessidade da burguesia se distinguir dos mais pobres. Por si só, essa análise já nos dá muitas ferramentas para entender a desvalorização do artesanato, mas podemos aprofundá-la para perceber como a arte e o artesanato estão próximos inclusive do ponto de vista econômico, sobretudo na modernidade.

Existe uma visão pejorativa quando se fala em trabalho artesanal relacionada à uma necessidade de *sobrevivência* econômica de comunidades artesãs. É como se a produção manual perdesse valor à medida em que é vista puramente como mercadoria - principalmente quando comparada com outras expressões culturais como a própria arte erudita, que não carrega esse valor meramente comercial. Tem-se a sensação de que o artesanato é uma atividade menor porque tem uma forte relação de dependência com o mercado. Mas afinal, no contexto capitalista em que vivemos, qual atividade não nutre essa relação? A arte, por exemplo, não teria também inclinações mercadológicas?

Sobre essa questão, Canclini (2013) nos apresenta algumas mudanças ocorridas no campo da arte durante a modernidade que nos fazem repensar sob outro viés a ilusão da arte livre de amarras externas. “A autonomia do campo artístico, baseada em critérios estéticos fixados por artistas e críticos, é diminuída pelas novas determinações que a arte sofre de um mercado em rápida expansão, onde são decisivas forças extraculturais” (GARCÍA

CANCLINI, 2013, p.56). O autor observa um movimento em que os agentes responsáveis pela qualificação do que é artístico - museus, bienais, revistas, grandes prêmios internacionais - se reorganizam em meio às novas tecnologias de promoção mercantil do consumo. Nessa nova lógica, o valor econômico de investimento supera os valores estéticos e altera as formas de avaliar a arte. Prova disso é que não necessariamente as obras com maiores preços nos leilões de arte correspondem àquelas que os especialistas julgam mais significativas. Outra evidência é a preocupação por parte dos museus em construir programações que inspirem financiamentos e patrocínios. E neste ponto, as instituições de países desamparados por políticas públicas e orçamentos oficiais voltados à cultura - como é o caso das brasileiras - são as mais prejudicadas. “Se o campo artístico está submetido a esses jogos entre o comércio, a publicidade e o turismo, onde foi parar sua autonomia, a renovação intrínseca das buscas estéticas, a comunicação “espiritual” com o público?” (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.60).

Mas Canclini (2013) mostra que essas mudanças ainda são pouco conhecidas pelo grande público, que ainda crê na arte pela arte, o que é conveniente para as indústrias culturais, que mantêm essa visão romantizada para “‘garantir’ a verossimilhança da experiência artística no momento do consumo” (GARCÍA CANCLINI, 2013, p. 64).

É com base nessa análise que devemos abandonar noções preconceituosas a respeito do valor econômico do artesanato. É importante entender que o mercado realmente dita e reverbera a dinâmica do trabalho artesanal, mas essa também é a mecânica no campo da arte. Independe se o movimento é de 30 reais ou 3 milhões. Como conclui Canclini: “O trabalho do artista e do artesão se aproximam quando cada um vivencia que a ordem simbólica

específica em que se nutria é redefinida pela lógica do mercado” (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.22).

Outro ponto indispensável sobre a desvalorização do artesanato é sua forte ligação com o gênero feminino<sup>9</sup>. Uma pesquisa de 2013 do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE), revelou que 77% das pessoas que se dedicam ao artesanato no Brasil são mulheres<sup>10</sup>. O que pode parecer contraditório considerando tudo o que foi posto até aqui neste capítulo. De fato, as mulheres estavam fora do ambiente das guildas, quando o artesanato experimentou seu momento de maior glória. Segundo Sennett (2009, p.72), “o homem do ofício artesanal não aceitava as mulheres como membros das guildas, embora elas cozinhassem e limpassem nas casas das oficinas da cidade.” Mas isso não significa que as mulheres não exerciam ofícios. A diferença é que a) a elas eram relegados determinados tipos de artesanato, especialmente a tecelagem e o bordado, que foram historicamente feminilizados (SIMIONI, 2007); b) seus trabalhos eram produzidos na esfera doméstica e privada e, muitas vezes, com fins de dominação; e c) suas produções não era nem ao menos consideradas trabalho.

A História carece de documentações a respeito das atividades artesanais das mulheres, justamente por não serem reconhecidas como trabalho. A historiadora Michelle Perrott (2007) nota as lacunas na história da humanidade quanto ao trabalho feminino, que por ser realizado na esfera privada e ter relação com o artesanato utilitário, não carrega a noção de trabalho.

---

9 Nesse ponto do trabalho, o foco principal será o estudo daqueles tipos de artesanato que são mais feminilizados, isto é, tão associados ao feminino que são tidos como inerentes à mulher: as artes têxteis, em especial o bordado.

10 Pesquisa disponível em <<https://datasebrae.com.br/artesanato/#sexo>>. Acesso em 23 out. 2019.

Impedidas de trabalharem fora de casa e confinadas no ambiente doméstico, as mulheres eram, inclusive, estimuladas a exercerem esses ofícios como forma de dominação. Sennett (2009) fornece uma observação sobre o papel que a Igreja desempenhou ao delegar determinadas atividades artesanais às mulheres:

Os patriarcas da Igreja consideravam as mulheres especialmente tendentes à licenciosidade sexual se nada tivessem para ocupar as suas mãos. Este preconceito deu origem a uma prática: a tentação feminina podia ser combatida através de um artesanato específico, o da agulha, fosse na tecelagem ou no bordado, mantendo permanentemente ocupadas as mãos das mulheres (SENNETT, 2009, p.71-72).

Simone de Beauvoir (2016), em sua importante obra *O Segundo Sexo*, discorre de um modo bastante passional a atribuição de atividades como o bordado às mulheres como forma de aliená-las:

Os “trabalhos femininos” foram inventados a fim de dissimular essa horrível ociosidade; as mãos bordam, fazem tricô, mexem; não se trata de um trabalho de verdade porque o objeto produzido não é o fim visado; tem pouca importância e muitas vezes é um problema saber a que destiná-lo: livram-se dele dando-o a uma amiga, a uma organização de caridade, atopetando lareiras e cômodas; não é tampouco um jogo que revela, em sua gratuidade, a pura alegria de existir; e é apenas um álibi, porquanto o espírito permanece desocupado: é o divertimento absurdo tal qual o descreve Pascal; com a agulha ou o crochê, a mulher tece tristemente o próprio vazio de seus dias. A aquarela, a música, a leitura têm quase o mesmo papel; a mulher desocupada não tenta, entregando-se a isso, adquirir um domínio sobre o mundo, busca apenas desentediá-lo; uma atividade que não se abre para o futuro recai na vaidade da imanência; a ociosa abre um livro, larga-o, abre o piano, fecha-o, volta a seu bordado, boceja e acaba por ligar o telefone (BEAUVOIR, 2016, p.402).

Rozsika Parker (1989) também aborda a questão do bordado como ferramenta de repressão. Contudo, salienta que ao permitir que a mulher se expresse e se concentre em uma atividade inteiramente dela, também traz um sentido de autonomia. Tem-se aqui uma situação paradoxal. O bordado pode ser visto de duas formas: a) tanto sob uma óptica de manutenção das opressões vividas pelas mulheres e b) como uma forma de estímulo ao prazer e poder, ao mesmo tempo que é indissoluvelmente ligado à sua falta de poder<sup>11</sup>. Por isso, é difícil agarrar-se a julgamentos de valor acerca da história do bordado. Parker (1989) sugere o estudo do bordado sem condená-lo - porque forneceu uma fonte de suporte e satisfação para as mulheres, mesmo que de forma sutil - mas também sem celebrá-lo cegamente - porque contribuiu para a manutenção e criação do feminino ideal.

A este ponto da discussão cabe um questionamento: a partir de quando e por quais motivos essa associação entre artes têxteis e trabalho feminino acontece?

Para entender como ocorreu essa divisão de atividades por gêneros, partiremos da análise de Simioni (2007) apresentada há pouco, quando explica a cisão - originada no Renascimento e alimentada no desenvolvimento das Academias francesas - entre artes intelectuais e artes aplicadas. A autora continua seu raciocínio da seguinte forma:

Outro estigma que pairava sobre as artes aplicadas era o de serem dominadas pelo trabalho feminino. [...] O fato

---

11 É possível mapear muitas outras ferramentas que causam nas mulheres uma mistura similar de aprisionamento e liberdade, tais como a pílula, a maquiagem, a nudez e a libertação sexual. Apesar de proporcionar qualquer tipo de prazer e sensação de poder, essas ferramentas são indissociáveis com o ideal de feminilidade imposto que encarcera as mulheres desde os primórdios de sua socialização. Não é intuito deste trabalho discutir a fundo esses temas, mas provocar uma reflexão.

de terem sido as mulheres excluídas das academias – e, portanto, do acesso ao modelo vivo – foi determinante, pois em sua maioria elas só estavam aptas a realizar os chamados gêneros “menores”: os retratos, as miniaturas, as pinturas em porcelana, as pinturas decorativas (vãos, esmaltes etc.), as aquarelas, as naturezas-mortas e, finalmente, toda a sorte de artes aplicadas, particularmente as tapeçarias e bordados (SIMIONI, 2007, p.94).

Uma vez que o estudo das “grandes artes”, aquelas consideradas intelectuais e baseadas no modelo vivo, estava restrito às Academias, e estas não permitiam a entrada de mulheres, tem-se, então, uma relação causal em que as mulheres não têm acesso aos conhecimentos dessas “grandes artes” e ficam limitadas às artes aplicadas. Com isso, gradualmente as artes manuais, que já eram tidas como menores por supostamente demandarem pouca atividade intelectual, atrelam-se à imagem da mulher, que também é historicamente oprimida.

Tais modalidades foram sendo, aos poucos, feminilizadas, isto é, as obras consideradas inferiores tornaram-se imediatamente vinculadas às práticas artísticas de mulheres. De modo que, ao longo do século XIX, montou-se o seguinte círculo vicioso: as mulheres, seres intelectualmente inferiores, eram vistas como capazes de realizar apenas uma arte feminina, ou seja, obras menos significativas do que aquelas feitas pelos homens geniais: as históricas grandes telas e esculturas (SIMIONI, 2007, p.94).

Esse círculo vicioso também é observado por Parker (1989) que percebe como o bordado e o estereótipo de feminilidade se fundiram de tal modo que ambos são igualmente negligenciados, “caracterizados como estúpidos, decorativos e delicados, como a cereja no bolo, bom de ver, adicionando gosto e status, mas desprovidos de conteúdo” (PARKER, 1989, p.6, tradução nossa).

Gêneros outrora valorizados, como a tapeçaria e o bordado, centrais durante a Idade Média, passaram, ao longo da Idade Moderna, a comportar duas cargas simbólicas negativas: a do trabalho feminino (logo, inferior), e a do trabalho manual (a cada dia mais desqualificado) (SIMIONI, 2007, p.95).

Simioni (2007) mostra como essa condição de dupla carga simbólica negativa se manteve na história da arte até hoje. A autora cita a permanência dessa lógica até em escolas que supostamente desafiaram as relações entre os gêneros, como a Bauhaus.

As mulheres foram sistematicamente desencorajadas a cursarem os ateliês mais importantes da escola, como o de arquitetura e pintura, ao passo que o ateliê de tecelagem, menos prestigiado, foi praticamente frequentado com exclusividade pelo sexo feminino (SIMIONI, 2007, p.95).

Podemos pensar nas desvantagens experimentadas pela mulher até mesmo sob o viés do material que lhe foi delegado. Enquanto os homens se ocupavam de produções mais públicas e duráveis, como pinturas e construções arquitetônicas, as mulheres se limitavam a objetos mais decorativos e perecíveis. “[...] o têxtil não apenas era menos valorizado do que os demais, como também sua parca durabilidade contribuiu para que o tempo levasse sua importância junto com as próprias obras” (SIMIONI, 2007, p.97).

Assim, entende-se que a feminilização das artes aplicadas, sobretudo as têxteis, ocorre a partir de uma conjuntura que exclui as mulheres do ambiente das artes intelectuais. A estrutura criada era, portanto, perversa e de uma causalidade artificial: excluir as mulheres da Academia, e portanto do desenvolvimento de técnicas e do centro da discussão intelectual, e depois julgar o trabalho feminino como fraco, artesanal e pouco intelectualizado. Algo parecido acontece se olharmos para a questão econômica

que analisamos anteriormente. A condição criada era: explorar o trabalhador artesão e lucrar em cima de seu trabalho, afastá-lo do campo intelectual e depois julgar seu trabalho como fraco, artesanal, pouco intelectualizado e produzido puramente como instrumento de troca por capital e por isso, indigno de ser chamado de arte pura.

O último ponto a ser discutido neste capítulo sobre a desvalorização do artesanato traz a perspectiva brasileira sobre o assunto. Isso porque o Brasil tem algumas peculiaridades em sua história que distinguem da concepção de artesanato dos outros países - em especial os europeus, que foram palco da Revolução Industrial.

Prova disso é o que Adélia Borges (2011) constata a partir de uma simples pesquisa de definições de artesanato em dicionários de diferentes países. A autora percebe apenas nas versões brasileiras uma forma pejorativa de defini-lo, ao passo que nas definições estrangeiras, o artesanato é inclusive prestigiado e reconhecido como qualificação profissional.

Na acepção de artesanal convivem desde as noções de habilidade manual e apuro técnico - em alguns casos tocando o conceito de “arte” - até rusticidade e ausência de sofisticação. [...] Essa conotação depreciativa, presente nos dicionários em português, não aparece nos dicionários em outras línguas que consultamos. Em alguns deles aparece justamente o conceito contrário. [...] o de artesanato como área de atividade que requer qualificação profissional e treinamento específico (BORGES, 2011, p.22).

É evidente que somente as definições de dicionários não configuram um material plenamente confiável sobretudo para basear as categorizações sobre o que o que é ou não é considerado



artesanato nesta pesquisa, mas essas diferenças entre os conteúdos de diferentes países trazem um apontamento interessante.

De fato, o Brasil não participou da transição do sistema artesanal a industrial no começo do capítulo da mesma forma em que os países europeus. Dermeval Saviani (1998, p.1), no prefácio do livro de Antonio Santoni Rugiu, lembra: “O Brasil entrou para a história da chamada civilização ocidental quando o sistema de corporações já se encontrava em fase de declínio.” Isso significa que não houveram, no Brasil - e nem ao menos em Portugal - corporações de ofícios que atingiram tanto esplendor como “em outros países, em especial na Itália, região que concentrou o maior número de corporações” (SAVIANI, 1998, p.2).

Contudo, antes da invasão de Portugal, é evidente que a população indígena dispunha de uma produção artesanal própria. Cecília Meireles (1968), em seu livro *As Artes Plásticas no Brasil: artes populares*, mostra como ocorreu o duro processo de substituição da cultura indígena pela cultura europeia nos primórdios da colonização.

Tiraram-lhe o tembetá do beijo, para que se benzesse melhor; moderaram-lhe as danças e bebidas; e, pouco a pouco, lhe foram substituindo as penas e tatuagens pelos vestidos que as mulheres aprendiam a fiar, tecer e coser. E tão bem aprendiam que, em breve, podiam receber encomendas de bordados e paramentos, como ajudantes de bordadeiras mais hábeis, porventura (MEIRELES, 1968, p.31).

A colonização pela qual o Brasil passou não só suprimiu as produções artesanais nativas dos índios como também foi motivo das diversas restrições impostas pela metrópole portuguesa em relação ao desenvolvimento da manufatura em território brasileiro.

Essa situação só mudou com a transformação da então colônia em sede do governo português com a vinda de D. João VI para o Brasil. “A Carta Régia de 28/01/1808 decreta a abertura dos portos e o alvará de 1º de abril do mesmo ano estabelece a liberdade de indústria” (SAVIANI, 1998, p.3). A partir deste momento, tem-se o crescente desenvolvimento do parque industrial brasileiro com incentivos do governo. Saviani (1998) complementa que, à vista disso, a manufatura brasileira já se implantou na forma de grande indústria. “Não se constituiu, portanto, sobre a base do desenvolvimento prévio do trabalho artesanal” (SAVIANI, 1998, p.4).

Borges (2011) também discorre sobre a ruptura entre o artesanal e o industrial que o Brasil experimentou.

Ao contrário dos países em que o design erudito e industrial se desenvolveu a partir da tradição artesanal (Itália, Japão e países escandinavos, por exemplo), no Brasil essas duas atividades sempre viveram em mundos separados, situados em campos até mesmo opostos [...] O ideário racionalista gestado na Europa pós Revolução-Industrial, segundo o qual a máquina libertaria o homem da escravidão do trabalho propiciando felicidade universal, veio para nós com muita força (BORGES, 2011, p.31).

Essa ruptura brusca, aliada a ideologias desenvolvimentistas e funcionalistas que o Brasil absorveu muito rapidamente, instituiu desde muito cedo no país uma noção que valoriza a indústria em detrimento de sistemas de produções artesanais. Ademais, a utilização de mão de obra escrava na feitura do trabalho braçal também pode ter contribuído para o descaso com que se enxerga os trabalhos manuais no Brasil. (DAMATTA, 1987).

**d i r e i t o**



### 3. REVALORIZAÇÃO

Apesar de todos os entraves discutidos no capítulo anterior, a produção artesanal não se dissolve no mundo industrial. Na verdade, no capitalismo avançado de hoje, o trabalho manual não só resiste como se apresenta com uma nova potência. Existe um movimento à primeira vista anacrônico de revalorização do artesanato expresso na popularidade de feiras independentes de bordados, cerâmicas, produtos naturais e outros artigos artesanais; nos espaços digitais exclusivamente destinados à compra de pessoa a pessoa; e até na postura de grandes marcas que se aproximam do discurso do feito à mão. É o caso da Lush, empresa inglesa que carrega o slogan *fresh handmade cosmetics* e apresenta em cada uma de suas embalagens uma etiqueta com o nome e ilustração do funcionário que fez o produto em uma tentativa clara de valorizar a produção artesanal.

Afinal, como o artesanato conseguiu retomar forças e se posicionar como alternativa às grandes marcas, apesar da enorme disparidade de poderes? Quais os contextos que permitiram o ressurgimento da comercialização de produtos feitos à mão mesmo em uma lógica industrial de produção em série? Para avançar neste debate, é preciso retomar algumas considerações a respeito do que foi estudado nos primeiros capítulos sobre artesanato.

Em primeiro lugar, é necessário pontuar que desde o início deste trabalho, fala-se de um determinado artesanato, aquele mais próximo do senso comum, que evoca figuras como Dona Isabel, de origens rurais e histórias de condições precárias de sobrevivência. De fato, já vimos como ao artesanato é delegada a dimensão do

subalterno, sempre em oposição ao hegemônico. A questão que se coloca neste ponto é: de qual artesanato estamos falando quando tratamos do movimento de revalorização? Como se pode entender essa produção artesanal contemporânea, que não necessariamente tem relação com o rural e o subalterno?

A grande maioria das pesquisas sobre artesanato permeia esse espaço do popular e do tradicional. E quando os estudos cruzam esse lugar com questões atuais, com muita frequência limitam-se a discutir as fronteiras da conservação das tradições frente uma possível adaptação às forças modernizadoras.<sup>12</sup>

De um lado está o discurso que preconiza a conservação do objeto nas condições em que foi produzido por entender que ele é testemunho de um passado a ser preservado. Geralmente associado aos segmentos de baixa renda ou populares da sociedade, nesta visão, o objeto artesanal seria dotado de uma estética perfeita que refletiria o gosto de seu produtor. De outro lado encontra-se um discurso que advoga a adequação do artesanato aos “tempos contemporâneos”, que preconiza a transformação de sua forma, a criação de um novo design, “refinado”, como condição para garantir o mercado (LIMA, 2005, p.1).

Essa forma de entender as relações entre o artesanato e a contemporaneidade é sintomática de categorizações modernas. “Os processos constitutivos da modernidade são encarados como cadeias de oposições confrontadas de um modo maniqueísta” (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.206). Neste sistema, as dimensões do moderno, como vimos, se equivalem ao culto e hegemônico e se colocam em oposição ao tradicional, popular e subalterno. É importante partir desta concepção para entender como foram

---

12 Muitos estudos foram feitos nesse sentido considerando diversos programas de incentivo ao artesanato promovidos pelo governo, como o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), que organiza feiras, salões e oferece cursos de capacitação ministrados por designers inseridos no mercado.

articulados os poderes entre esses termos na modernidade, contudo, é preciso reavaliar se essas oposições ainda são possíveis no cenário contemporâneo. Essas tentativas simplistas de explicar as relações entre classes dominantes e subalternas mostram algumas limitações. Tem-se a impressão de que:

tudo o que não é hegemônico é subalterno e vice-versa. Omitem-se, então, nas descrições, processos ambíguos de interpenetração e mescla, em que movimentos simbólicos de diversas classes geram outros processos que não se deixam organizar sob as classificações de hegemônico e subalterno, de moderno e tradicional (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.275).

Canclini (2013) apresenta uma consequência perigosa desse pensamento:

Os modernizadores extraem dessa oposição a moral de que seu interesse pelos avanços, pelas promessas da história, justifica sua posição hegemônica, enquanto o atraso das classes populares as condena à subalternidade. Se a cultura popular se moderniza, *como de fato ocorre*, isso é para os grupos hegemônicos uma confirmação de que seu tradicionalismo não tem saída; para os defensores das causas populares torna-se outra evidência da forma como a dominação os impede de ser eles mesmos (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.206, realce nosso).

O grande problema é que tanto a visão dos modernizadores quanto a dos tradicionalistas, embora apoiadas em justificativas e crenças diametralmente opostas, sugerem que o popular é incapaz de se modificar. Quando a cultura popular entra em contato com agentes modernizadores e se transforma, o primeiro grupo justifica as mudanças com base em uma suposta e inevitável vitória moderna, enquanto o segundo lamenta a supressão da “essência popular”. É preciso abandonar a ideia de que a única dinâmica

popular possível é de reação às culturas hegemônicas.

As culturas populares não são um efeito passivo ou mecânico da reprodução controlada pelos dominadores; também se constituem retomando suas tradições e experiências próprias no conflito com os que exercem, mais que a dominação, a hegemonia. [...] [Os] grupos subalternos desenvolvem práticas independentes e nem sempre funcionais para o sistema (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.273).

Na contramão desses dois discursos, Canclini (2013) afirma que a dominação não é a única forma de relação entre o popular e a modernidade. É evidente que não se pode ignorar os desníveis de poder e supor que as culturas populares não estão sujeitas a nenhuma forma de apropriação ou de adaptação forçada. Mas é importante desviar do caminho que, querendo ou não, subestima a capacidade das camadas populares de transformarem-se ativamente e conscientemente. Canclini (2013, p.241) compartilha que ele mesmo já se encontrou nessa situação. “Permitam-me contar que, quando comecei a estudar essas transformações, minha reação imediata era lamentar a subordinação dos produtores ao gosto de consumidores urbanos e turistas”. Até que conheceu um senhor artesão de um povoado oaxaquenho que produzia tapeçarias com imagens de Picasso, Klee e Miró e que, quando questionado sobre sua produção, respondeu que começou a fazê-las depois da sugestão de alguns turistas que trabalhavam no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Mostrou um álbum com fotos e recortes de jornais em inglês, em que eram analisadas as exposições que esse artesão realizou na Califórnia. Em meia hora, vi aquele homem mover-se com fluência do zapoteco ao espanhol e ao inglês, da arte ao artesanato, de sua etnia à crítica de arte de uma metrópole. Compreendi que minha preocupação com a perda de suas tradições não era compartilhada por



esse homem que se movia sem muitos conflitos entre três sistemas culturais (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.242).

Para avançar ainda mais na discussão sobre os novos contextos do popular, convém lembrar de seu caráter construído. Canclini (2013) verifica três correntes que situam o popular de formas diferentes, como prova de sua construção arbitrária: o folclore, as indústrias culturais e o populismo político.<sup>13</sup> A noção criada que nos referimos neste ponto é a folclórica: o popular ingênuo, intocado e puro. “O popular como resíduo elogiado: depósito da criatividade camponesa, da suposta transparência da comunicação cara a cara, da profundidade que se perderia com as mudanças ‘exteriores’ da modernidade” (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.209). Esse olhar sob o popular, como vimos, ignora as mudanças que redefinem a cultura popular nas sociedades industriais e urbanas.

A contribuição pós-moderna é útil para escapar desse *impasse* na medida que revela o caráter construído e teatralizado de toda tradição, inclusive a da modernidade: refuta a origem das tradições e a originalidade das inovações. Ao mesmo tempo, oferece ocasião de repensar o moderno como um projeto relativo, duvidoso, não antagônico às tradições nem destinado a superá-las por alguma lei evolucionista verificável (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.204, realce do autor).

Entender que a cultura popular se transforma nos obriga, então a repensar essas categorizações modernas de oposição. Afinal, “nem a modernização exige abolir as tradições, nem o destino fatal dos grupos tradicionais é ficar de fora da modernidade” (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.239). E também nos faz desconstruir a própria ideia de popular. Canclini (2013), concluindo a discussão, se pergunta:

---

13 “Os folcloristas falam quase sempre do popular tradicional, os meios massivos de popularidade e os políticos de povo” (CANCLINI, 2013, p.271).

O que resta depois dessa desconstrução do “popular”? Uma conclusão incômoda para os investigadores: o popular, conglomerado heterogêneo de grupos sociais, não tem o sentido unívoco de um conceito científico, mas o valor ambíguo de uma noção teatral. O popular designa as posições de certos agentes, aquelas que os situam frente aos hegemônicos, nem sempre sob forma de confrontos (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.279).

As novas articulações entre culto e popular, moderno e tradicional, urbano e rural que nos fazem questionar, desde o começo do capítulo, *qual artesanato é este que se renova* são provas de que, na contemporaneidade, talvez não caibam mais distinções tão claras entre esses termos. “Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais” (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.23). Classificar a cultura com base nas definições modernas torna-se uma tarefa difícil.

Hoje existe uma visão mais complexa sobre as relações entre tradição e modernidade. O culto tradicional não é apagado pela industrialização dos bens simbólicos. São publicados mais livros e edições de maior tiragem que em qualquer época anterior. Há obras eruditas e ao mesmo tempo massivas. [...] Do lado popular, é necessário preocupar-se *menos com o que se extingue do que com o que se transforma*. Nunca houve tantos artesãos, nem músicos populares, nem semelhante difusão do folclore, porque seus produtos mantém funções tradicionais (dar trabalho aos indígenas e camponeses) e desenvolvem outras modernas: atraem turistas e consumidores urbanos que encontram nos bens folclóricos signos de distinção, referências personalizadas que os bens industriais não oferecem (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.22, realce nosso).

Como alternativa para pensar essa nova dinâmica, Canclini

(2013) nos apresenta a ideia de culturas híbridas. Nesse sentido, as dificuldades de enquadrar culturas em definições únicas e estáveis se justificam pela inexistência dessa unicidade. O autor defende que o mundo contemporâneo revela um processo de hibridação de culturas, marcado por interpenetrações de valores simbólicos em constante movimento.

Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.19).

Um ponto chave para compreender o conceito de hibridação é perceber que ele pressupõe relativizar a noção de identidade. Isso porque a própria concepção de identidade carrega o valor de uma pureza e autenticidade absoluta, que desvincula-a da história de misturas que a formaram e das mesclas que a transformarão. O conceito de hibridação rejeita a existência de uma essência e entende que toda cultura é resultado da mistura de outras, num movimento de ressignificação de valores. Como consequência dessa reavaliação da ideia de identidade, a hibridação põe em evidência o risco de enclausurar identidades locais que se afirmam como opostas à sociedade nacional ou à globalização. É este o caso da cultura popular, que supostamente se encontra cristalizada e inapta a transformar-se.

Quando se define uma identidade mediante um processo de abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas), frequentemente se tende a desvincular essas práticas da história de misturas em que se formaram. Como consequência, é absolutizado um modo de entender a identidade e são rejeitadas maneiras heterodoxas de falar a

língua, fazer música ou interpretar tradições. Acaba-se, em suma, obturando a possibilidade de modificar a cultura e a política (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.23).

Em sua extensa pesquisa sobre a revitalização do artesanato na sociedade atual, a analista de tendências Lidewij Edelkoort (2003) percebe a característica híbrida que a produção manual comporta, apesar de não usar o termo de Canclini (2013). A autora entende a situação atual do artesanato como uma mescla de elementos historicamente opostos e compartilha uma metáfora que a inspirou e compreendê-lo desta forma.

Há alguns anos atrás, enquanto passeava pelos Jardins de Luxemburgo, em Paris, em abril, descobri um ninho único em uma árvore, criado por um pássaro de vanguarda; suas camadas externas eram feitas de galhos, enquanto a parte interna era enlaçada com canudos de plástico do McDonald's. Uma mistura perfeita do antigo e do novo, do orgânico e do técnico, do natural e do artificial, fazendo a ponte entre o passado e o futuro (EDELKOORT, 2003, p.2, tradução nossa).

Sabemos, portanto, que a) o popular não é algo tão definido quanto se achava e b) ele se relaciona com as sociedades industriais e urbanas de forma híbrida. No próximo capítulo, analisaremos alguns exemplos de como se dão as relações híbridas do artesanato na contemporaneidade sob o viés do bordado. À este capítulo reserva-se a pergunta: a que se deve a revalorização da produção artesanal?

Em primeiro lugar, devemos ter em mente que essa não é uma pergunta fácil de responder. Uma vez que posicionamos a revalorização do artesanato como resultado de hibridações, é importante levar em conta o que Canclini (2013) revela a respeito

da incipiência dos estudos de culturas híbridas:

Estudos sobre hibridação costumam limitar-se a *descrever* misturas interculturais. Mal começamos a avançar, como parte da reconstrução sociocultural do conceito, para dar-lhe poder *explicativo*: estudar os processos de hibridação situando-os em relações estruturais de causalidade (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.24, realce do autor).

No entanto, podemos encontrar algumas pistas se partirmos das reflexões que já fizemos sobre as características do pensamento moderno e seu conflito com o mundo contemporâneo.

Canclini (2013) aponta que uma consequência - talvez contraintuitiva - do pensamento moderno evolucionista que separa diametralmente o rural do urbano, o popular do erudito, a tradição da modernidade é o tradicionalismo nostálgico. A modernidade era repleta de certezas e noções cristalizadas da sociedade. Sabia-se de onde vínhamos e para onde queríamos chegar: “dos comportamentos prescritivos aos eletivos, da inércia dos costumes rurais ou herdados a condutas próprias de sociedades urbanas, em que os objetivos e a organização coletiva seriam fixados de acordo com a racionalidade científica e tecnológica” (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.28). Esse pensamento determinado, ao confrontar-se com uma realidade contemporânea confusa, heterogênea e contraditória, aflora um sentimento de resgate à uma zona de conforto pré-moderna.

[...] o tradicionalismo aparece muitas vezes como recurso para *suportar* as contradições contemporâneas. Nessa época em que duvidamos dos benefícios da modernidade, multiplicam-se as tentações de retornar a algum passado que imaginamos mais tolerável. Frente à impotência para enfrentar as desordens sociais, o empobrecimento econômico e os desafios tecnológicos, frente à dificuldade

para entendê-los, a evocação de tempos remotos reinstala na vida contemporânea arcaísmos que a modernidade havia substituído. A comemoração se torna uma prática compensatória: se não podemos competir com as tecnologias avançadas, celebremos nosso artesanato e técnicas antigas; se os paradigmas ideológicos modernos parecem inúteis para dar conta do presente e não surgem novos, re-consagremos os dogmas religiosos ou os cultos esotéricos que fundamentaram a vida antes da modernidade (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.166, realce nosso).

Como o autor bem coloca, esse tradicionalismo pode ser observado em outras estruturas da sociedade, por exemplo na política. A este sentimento se deve a tentativa de restaurar a “ordem” das últimas ditaduras latino-americanas, quando celebram um passado “legítimo”, que corresponde à uma “essência nacional”, à moral, à religião, à família.

Frente às “catástrofes” da modernização, das novas tecnologias e das cidades anônimas, o campo e suas tradições representarão a última esperança de “redenção”. O que é província para o senhor? - perguntaram ao folclorista Félix Coluccio no final de 1987; ele respondeu: É a alma do país. Quando penso em uma salvação possível, vejo que só poderia vir de lá (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.161).

Li Edelkoort (2003) também aborda a ideia de *alma* quando explica a revalorização do artesanato. Segundo ela, o artesanato fornece aos consumidores algo que foi perdido com o desenvolvimento da sociedade industrial que valoriza a função em detrimento da emoção, a tecnologia em detrimento do humano. “Quanto mais virtual a vida se torna, mais táteis queremos nos tornar” (EDELKOORT, 2003, p.4, tradução nossa). A produção artesanal seria, então, uma alternativa a um consumidor pronto para acolher o raro e o irregular em busca da *alma* em um produto, o que não encontra na produção industrial seriada.

As qualidades ritualísticas inerente à confecção do objeto artesanal ou a qualidade simbólica de um serviço humano tornarão-se gradualmente mais importantes. Em uma busca por experiência, os consumidores vão querer abraçar seu eu interior e escolher as mercadorias para satisfazer esta necessidade (EDELKOORT, 2003, p.5, tradução nossa).

Neste ponto cabe uma reflexão interessante a respeito da relação do artesanal com a materialidade. Ao mesmo tempo que o artesanato carrega um enorme valor *material* porque tem um maior envolvimento com a produção dos objetos, - afinal a relação com a cadeia produtiva é aproximada - também detém um valor *imaterial* muito característico, de humanidade, que produz identificação e uma sensação de retorno às origens. Dessa forma, a revalorização do artesanato pode ser observada como uma articulação complexa entre a materialidade e a imaterialidade. Apresenta-se como uma tentativa de resgate da cultura material em busca do imaterial humano, mas também como um verdadeiro assentamento frente à virtualidade do mundo contemporâneo.

Em uma sociedade cada vez mais complexa e repleta de informações, será importante tocar na base<sup>14</sup> e sentir a matéria real, como se estivesse literalmente entrando em contato com a sociedade. É por isso que o renascimento humano-a-humano do artesanato florescerá, levando bem-estar aos ocidentais desenraizados que desejam entrar em contato com seus eus originais (EDELKOORT, 2003, p.5, tradução nossa).

Edelkoort (2003) ainda chama a atenção para um novo fator social emergente que cria oportunidades para o mercado artesanal: o surgimento do consumidor criativo. “Educado pelo varejo e pela imprensa, informado pelas novas mídias, treinado pela televisão e dotado de uma ampla escolaridade, vemos o

14 A expressão *to touch base* não existe em português, então fizemos uma tradução literal para manter o sentido tátil que carrega.

nascimento de um novo grupo de consumidores que deseja se envolver no processo criativo” (EDELKOORT, 2003, p.8). Esse consumidor engajado e preocupado com as questões que rompem no mundo contemporâneo - a política, os movimentos sociais, a sustentabilidade ambiental - traz à tona uma atenção às dimensões da produção e do consumo consciente, no sentido contrário ao que o mercado fez nos primórdios da industrialização quando ocultava a esfera produtiva. O fazer artesanal aparece, mais uma vez, como uma opção mais adequada a seus valores.

Outro ponto essencial para compreender o fenômeno das hibridações - e a revalorização do artesanato - é conceituá-lo em relação às mídias:

A inovação estética interessa cada vez menos nos museus, nas editoras e no cinema; ela foi deslocada para as tecnologias eletrônicas, para o entretenimento musical e para a moda. Onde havia pintores ou músicos, há designers e *discjockeys*. *A hibridação, de certo modo, tornou-se mais fácil e multiplicou-se* quando não depende dos tempos longos, da paciência artesanal ou erudita e sim, da habilidade para gerar hipertextos e rápidas edições audiovisuais ou eletrônicas. [...] Conhecer as inovações de diferentes países e a possibilidade de misturá-las requeria, há dez anos, viagens frequentes, assinaturas de revistas estrangeiras e pagar avultadas contas telefônicas; agora se trata de renovar periodicamente o equipamento de computador e ter um bom servidor de internet.” (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.35-36, realce nosso).

De fato, uma dúvida que pode surgir nos estudos de culturas híbridas é: por que falar em hibridação agora, se é uma característica antiga do desenvolvimento histórico desde que começaram os intercâmbios entre sociedades? Canclini (2013) revela que, realmente, “o momento em que mais se estende a análise da hibridação a diversos processos culturais é na década final do



século XX” (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.18). Para responder essa pergunta, devemos considerar que o mundo interconectado e marcado pela instantaneidade das trocas simbólicas intensificadas pela globalização e propagadas pelas mídias digitais em escala global representa um terreno fértil inédito para o surgimento de culturas híbridas. O autor discorre sobre o papel de reorganização simbólica dos meios eletrônicos:

A mídia chega para incubir-se da aventura, do folhetim, do mistério, da festa, do humor, toda uma zona malvista pela cultura culta, e incorporá-la à cultura hegemônica com uma eficácia que o folclore nunca tinha conseguido. O rádio em todos os países latino-americanos e, em alguns, o cinema levam à cena a linguagem e os mitemas do povo que quase nunca a pintura, a narrativa nem a música dominantes incorporavam. Mas ao mesmo tempo induzem outra articulação do popular com o tradicional, com o moderno, com a história e com a política (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.259).

Canclini (2013) revela a importância das mídias nos processos de hibridação, mas detém-se aos meios eletrônicos, até porque sua obra foi publicada inicialmente em 1990. Na introdução à edição de 2001, o autor destaca alguns processos novos. “Um é a digitalização e midiatização dos processos culturais na produção, na circulação e no consumo” (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.35).

De fato, as mídias digitais acentuam ainda mais os processos de hibridação. Além disso, representam um espaço - ou não-espaço - que abraça o movimento de revalorização do artesanato, oferecendo ferramentas para que pequenos produtores construam suas próprias imagens, linguagens e novas possibilidades de interlocução com o mundo, quase como em um resgate à autonomia que os mestres-artesãos dispunham num momento pré-capitalismo.

## 4. B O R D A D O S

“As culturas populares não se extinguíram, mas há que buscá-las em outros lugares ou não-lugares” (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.37). Uma vez entendido o caráter híbrido do artesanato na contemporaneidade, este capítulo propõe-se a analisar marcas e/ou coletivos independentes que trabalham com um tipo específico de artesanato: o bordado.

A escolha pelo bordado se fez por algumas razões. Segundo uma pesquisa<sup>15</sup> realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o bordado é a atividade artesanal mais difundida do Brasil, “estando presente em 74,2% dos municípios em 2012, mantendo esta proporção praticamente estável desde 2005” (Pesquisa de Informações Básicas Municipais, 2013, p.97). Essa pesquisa revela uma expressividade bastante única do bordado no país, uma vez que a atividade artesanal com a segunda maior relevância, o artesanato de madeira, aparece em apenas 33,7% dos municípios brasileiros em 2012<sup>16</sup>.

Além disso, o bordado é um tipo de artesanato que reúne muitas das questões discutidas neste trabalho. Foge do caráter utilitário e é, muitas vezes, tido como meramente decorativo, o que o coloca numa posição delicada em relação à definição de arte. Também tem uma forte relação com o trabalho feminino, porque é uma prática historicamente feminilizada, como já vimos. Todas

15 Pesquisa de Informações Básicas Municipais (MUNIC) de 2012, disponível em <[ftp://ftp.ibge.gov.br/Perfil\\_Municipios/2012/munic2012.pdf](ftp://ftp.ibge.gov.br/Perfil_Municipios/2012/munic2012.pdf)>. Acesso em 02/11/2019.

16 A MUNIC de 2012 é a última edição da pesquisa que apresenta dados sobre o artesanato no país.

esses pontos serão revisitados no decorrer do capítulo.

Outro motivo que justifica a escolha pelo bordado é sua enorme representatividade no movimento de revalorização do mercado artesanal. O bordado está ocupando espaços que não ocupava e ampliando sua atuação nos lugares onde já estava. Prova disso é sua crescente relevância na moda. Grandes marcas como Gucci, Marc Jacobs, Dolce & Gabbana e Yves Saint Laurent contam com peças bordadas à mão em seus desfiles. E mesmo as marcas de fast fashion como Zara, Forever 21, H&M e a brasileira Hering entenderam a tendência artesanal e incluem peças bordadas em suas coleções. Contudo, é importante ressaltar que essa reação de grandes marcas nem sempre está alinhada com a valorização da *produção* artesanal, visto que em muitos casos os bordados são feitos à máquina e há apenas uma *simulação* do fazer à mão. Li Edelkoort (2003) faz a seguinte observação quanto aos fatigados e superficiais ciclos da moda:

As grandes empresas devem, portanto, abster-se de se aprofundar em ideias de artesanato, expondo-os por uma temporada apenas para descartá-los na próxima. Mercados globais arruinam a perspectiva sustentável do artesanato local; eles devoram sua ideias, modificam seu ritmo de produção, exigem muito em pouco tempo para então exigir pouco por um longo período (EDELKOORT, 2003, p.7, tradução nossa).

O bordado foi escolhido, também, por sua presença significativa nas redes sociais, o que representa um material muito rico para estudar as hibridações do artesanato na contemporaneidade.

Analisaremos cinco perfis de bordadeiras e bordadeiros no Instagram: Juliana Mota Bordado, Bordado Studio, Linhas de Sampa, o Clube do Bordado e Pedro Luis. Considerou-se para a

escolha dos perfis um cruzamento entre popularidade e linhas de atuação. Preferimos selecionar perfis diferentes entre si para entender melhor os possíveis caminhos que o bordado tece atualmente. Apesar disso, todos os perfis têm sede na cidade de São Paulo. Esse recorte foi feito pela maior concentração de coletivos na cidade em relação a outros centros urbanos e pelo entendimento, junto à constatação de Canclini (2013, p.29-30), de que as megalópoles multilíngues e multiculturais, como São Paulo, são “entidades sociais que auspiciam, mas também condicionam a hibridação”. Os centros urbanos que abrigam mais diferenças entre culturas são os terrenos mais férteis para que hibridações ocorram.

O fio condutor das análises será a investigação dos possíveis *ethé* de cada perfil, a fim de entender de quais formas o bordado contemporâneo híbrido se ressignifica e se transforma em comparação ao bordado tradicional e quais são as possíveis formas de apresentação do bordado na atualidade. Para isso, baseamos nossa pesquisa nas definições de *ethos* usadas por Patrick Charaudeau e Dominique Maingueneau (2006, p.220): “Termo emprestado da retórica antiga, o *ethos* (em grego ἦθος, personagem) designa a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário.” O *ethos* então, representa a maneira como o emissor se posiciona, a imagem que produz a partir de seus discurso. A interpretação do *ethos* ou dos *ethé* - caso sejam encontrados mais de um - das bordadeiras e bordadeiros escolhidos será a base da análise e resultado de um estudo de cada perfil.

A análise será feita em três frentes. Primeiro, busca-se apresentar a marca/coletivo a respeito de sua formação e atuação, coletando informações de entrevistas já realizadas e dados disponíveis nos perfis de redes sociais ou sites próprios. Em

seguida, analisaremos as publicações dos cinco perfis no Instagram no período de um mês. Também analisaremos os próprios bordados de cada perfil, levando em conta o conteúdo e a forma. Após a reunião de todos os dados, traçaremos os *ethé* de cada grupo e, no capítulo Conclusão, discutiremos as hibridações e ressignificações dos sentidos dos bordados no mundo contemporâneo encontradas nas análises.

O primeiro perfil analisado é Juliana Mota Bordado (@julianamotabordado). É representante de uma categoria bastante comum nas redes sociais de perfis que se dedicam ao bordado: a bordadeira ou bordadeiro que trabalha de forma individual e usa de seu próprio nome como marca. A escolha pela Juliana Mota se deu por sua popularidade: tem 46,3 mil seguidores no Instagram. Na seção *sobre* de seu site, Juliana se descreve como “Designer por formação, ilustradora e bordadeira por amor. Juntei a paixão por fotografia e ilustração para criar bordados únicos, feitos com muito carinho.”<sup>17</sup> Além disso, traz uma frase que define sua produção “Produtos feitos através das mãos tratando cada peça de uma forma única e especial estimulando o consumo consciente, a atenção e o afeto com o próximo e com você.”<sup>18</sup> É importante ressaltar que sua formação em Design mostra certa aproximação com as artes. Juliana utiliza, tanto em sua própria descrição como na de seus produtos, de uma linguagem com um caráter afetivo muito forte e ressalta a característica manual de sua produção, sempre retomando a ideia de transmitir afeto. Também traz à tona a questão do consumo consciente relacionado ao artesanato. Além da aba *sobre*, seu site conta com as seções *agenda* e *aulas*, que informam sobre os cursos e oficinas que a bordadeira ministra; *desenhos, onde se* pode adquirir um desenho temático a cada mês

17 Disponível em <<http://www.juliana-mota.com/sobre-pg-4264c>>. Acesso em 10 set. 2019.

18 Disponível em <<http://www.juliana-mota.com/sobre-pg-4264c>>. Acesso em 10 nov. 2019.

que Juliana produz e disponibiliza gratuitamente, assim como um guia de pontos pago para bordá-lo; *encomendas*, com preços fixos por tamanho de bastidor<sup>19</sup>, variando de 320 a 440 reais; e bordados, com dois bordados já prontos disponíveis para a compra no valor de 156 reais.

Na descrição de seu perfil de Instagram<sup>20</sup>, tem-se “Bordado livre/ilustração/design gráfico/oficinas de bordado/plantas/café”. Em seguida, há um email de contato para encomendas e o endereço do website. A adição de “plantas” e “café” na descrição, - elementos que à primeira vista não têm relação com o trabalho de Juliana - combinada com o nome próprio como marca, aponta para uma preferência por manter o caráter pessoal do perfil, já que revela características e gostos próprios de Juliana.

Durante o mês analisado, de setembro de 2019, o perfil de Juliana Mota publicou 26 posts no Instagram. Quanto à frequência, os posts são feitos quase todos os dias úteis, com eventuais postagens aos domingos. Em relação à temática, dividimos os posts nas seguintes categorias: onze sobre *cursos* - incluindo divulgação de agenda e fotos de oficinas feitas; onze sobre *encomendas* de bordados; três sobre os *desenhos temáticos do mês* e um post com estudos de *outras técnicas*, no caso giz pastel. A linguagem de Juliana é bastante concisa e descritiva, com poucos apelos de interação com seguidores, com exceção do primeiro post de cada mês - dos desenhos mensais - que convida os seguidores a adquirirem a ilustração do mês, bordá-la e postá-la com a *hashtag* #julianamotabordei.

---

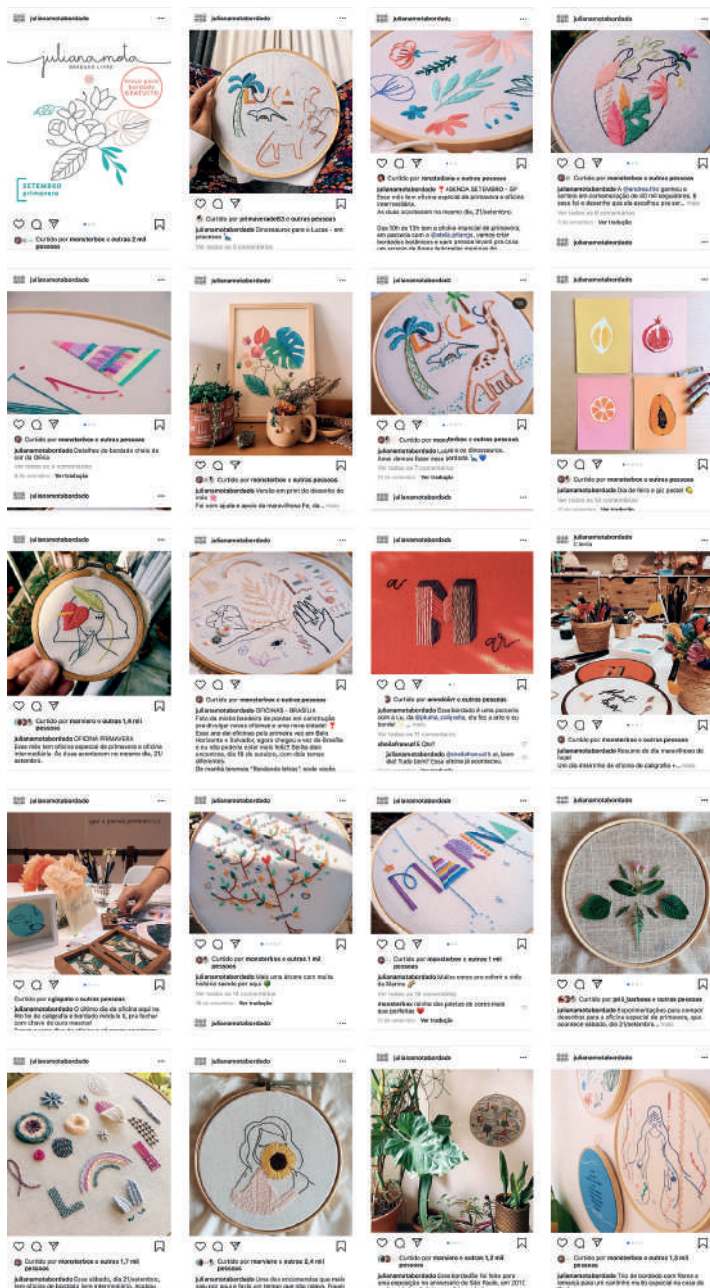
19 Bastidor é uma ferramenta, geralmente em formato circular, que emoldura o bordado. Ele é usado como acabamento, na função de moldura, mas também é útil na confecção do bordado, porque tenciona o tecido e facilita o trabalho da bordadeira ou bordadeiro.

20 Disponível em <<https://www.instagram.com/julianamotabordado/>>. Acesso em 10 nov. 2019

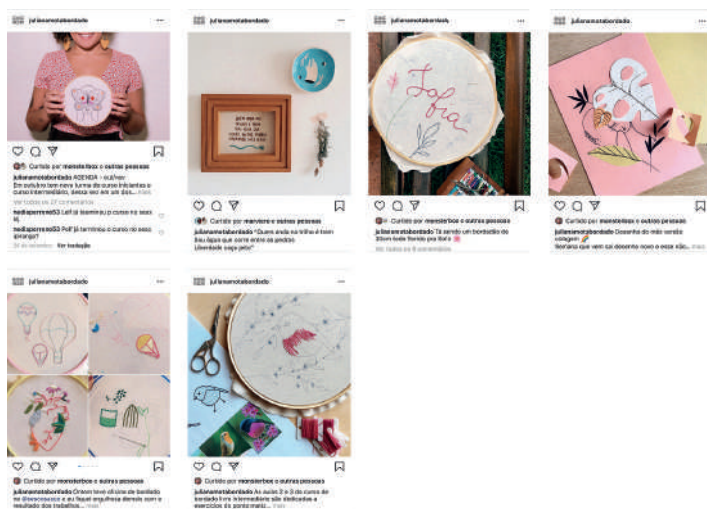


*Figuras 3 e 4 - Posts de  
Juliana Mota. Disponível em  
<[https://www.instagram.  
com/julianamotabordado/](https://www.instagram.com/julianamotabordado/)>.*









*Figura 5 -* Compilado de posts de Juliana Mota em novembro de 2019. Disponível em <<https://www.instagram.com/julianamotabordado/>>.

Com relação aos bordados que Juliana publicou, percebe-se um predomínio de temas botânicos e bordados de nomes próprios, talvez dois dos temas mais tradicionais da história do bordado. Já vimos como o bordado e outras artes têxteis foram historicamente associados às mulheres. Como, por muito tempo, as mulheres permaneciam confinadas no ambiente doméstico e proibidas de estudar ou trabalhar, “o bordado é invariavelmente empregado para evocar a casa” (PARKER, 1989, p.2, tradução nossa). Por isso o bordado mais tradicional tem uma forte relação com objetos essencialmente domésticos.

A elas [as mulheres] cabe promover a casa como um espaço antípoda do universo do trabalho, daí seu dever de confeccionar objetos que promovam tal demarcação, como cortinas, almofadas, abajures, capazes de filtrar a intensidade da luz do exterior ou de amenizar a dureza dos móveis, sem esquecer toda uma gama de afazeres manuais consagrados aos efeitos de “camuflagem”, como coberturas de vasos, copos, tampos de mesa etc., realizados em um suporte “naturalmente” apropriado para o corpo feminino: o têxtil (SIMIONI, 2010, p.7-8).

Os bordados mais tradicionais têm como linguagem temáticas florais e nomes próprios que ornamentam os famosos enxovais bordados, por exemplo. Estes carregam valores simbólicos da família, do lar e da mulher afetuosa que borda para seus filhos e marido.

A técnica que Juliana utiliza é também bastante tradicional: variados pontos clássicos, técnica avançada e uso de algodão cru e bastidor, com exceção de um bordado em que ela usa uma moldura convencional para enquadrá-lo.

Percebemos que as principais frentes de atuação de Juliana

Mota são, com valor equivalente, os bordados por encomenda e os cursos e oficinas, e em segundo lugar, um certo destaque para a criação do desenho mensal. Seu Instagram varia entre um portfólio de bordados encomendados e uma rede de divulgação de oficinas que ministra.

Com essas informações, podemos entender o *ethos* do perfil de Juliana Mota como a da *bordadeira tradicional*, cujo trabalho evoca os enxovais com temas florais, nomes próprios bordados e uma técnica bastante avançada. Sua marca carrega muito da própria Juliana Mota e, por isso, tem um caráter pessoal e humano.

O segundo perfil analisado foi o Bordado Studio (@bordadostudio). Diferente do site da Juliana Mota, o site do Bordado Studio<sup>21</sup> não faz qualquer referência a uma pessoa física. Se apresenta com a frase “materiais especiais para bordar à mão”, e uma ilustração com elementos típicos do bordado, como os bastidores, as linhas, a agulha e as mãos de uma personagem. O site dispõe de várias abas que correspondem às categorias de materiais para bordar à venda, além de acessórios como colares, brincos e anéis com elementos do universo do bordado e livros com essa temática.

O *e-commerce* é gerido por Andressa Ferraz, formada em Design de moda e pós-graduada em Administração. O Bordado Studio surgiu com ilustrações bordadas à mão, assim como as de Juliana, mas estruturou-se como uma loja online e seu site atualmente não faz nenhuma menção a bordados autorais. Existe também uma aba discreta no site de *workshops e aulas*, com descrições sobre seus cursos presenciais e online. Contudo, os links para inscrever-se no curso presencial estão desatualizados.

21 Disponível em <<https://www.bordadostudio.com.br/>>. Acesso em 10/11/2019.



Figura 6 - Loja virtual Bordado Studio. Disponível em <<https://www.bordadostudio.com.br>>.

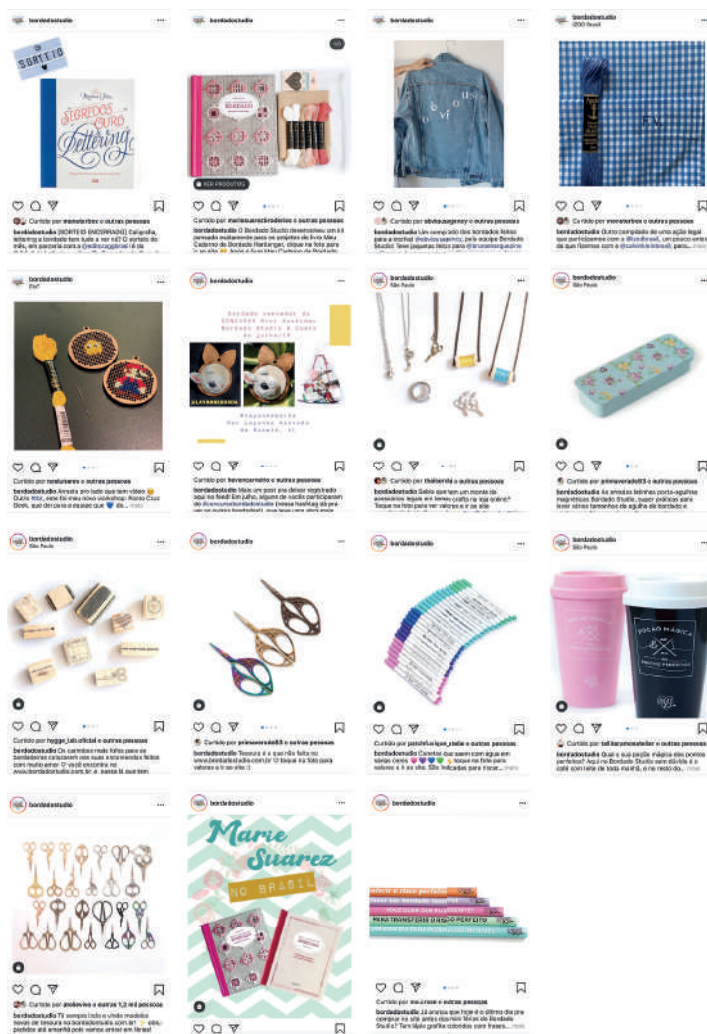


Figura 7 - Compilado de posts do Bordado Studio em novembro de 2019. Disponível em <<https://www.bordadostudio.com.br/>>.

No mês de setembro de 2019, o Instagram do Bordado Studio<sup>22</sup>, que na descrição da rede se posiciona como “loja online de materiais especiais para bordar” e possui 33,6 mil seguidores, publicou 15 postagens, cuja maior frequência ficou concentrada no fim do mês. Dentre elas, nove são sobre *produtos da loja online*; duas sobre *parcerias* com outras marcas; duas sobre *sorteios* ou *concursos* promovidos pelo perfil; uma sobre *cursos* e uma última postagem sobre uma entrevista que conduziu com a autora de um dos livros comercializados na loja. Os posts de produtos da loja contam com um recurso próprio do Instagram cujo toque na tela mostra o preço de cada produto e leva facilmente ao endereço eletrônico associado, no caso a loja online. A linguagem dos posts se assemelha à linguagem imperativa publicitária repleta de *calls to action*, apesar de usar pontualmente da primeira pessoa do singular. O Bordado Studio também conta com um Facebook que replica os conteúdos do Instagram e um canal no Youtube com quase 3 mil inscritos e vídeos bastante esporádicos de temas variados - como entrevistas com outras artesãs, vídeo aulas breves - que sempre mencionam produtos da loja online e convidam os espectadores a acessá-la.

É fácil notar que a principal frente do Bordado Studio é a loja online, com eventuais destaques para parcerias com outras marcas do ramo da moda. Assim, entende-se que o *ethos* deste perfil é de *comerciante*, cujo foco é a venda de produtos e, por isso, utiliza-se de uma linguagem imperativa de modo similar à publicidade para se comunicar com seu público. Este *ethos* evita relacionar a marca com uma pessoa física, portando-se com certo distanciamento frente aos consumidores.

O terceiro perfil analisado foi a Linhas de Sampa (@

---

22 Disponível em <<https://www.instagram.com/bordadostudio/>>. Acesso em 10 de nov. 2019.

linhasdesampa), um coletivo que não tem um site próprio, mas está presente no Facebook e no Instagram. Diferente dos dois perfis analisados anteriormente, Linhas de Sampa é um coletivo e não tem fins lucrativos<sup>23</sup>. Formado por mulheres de idades mais avançadas, teve sua criação inspirada no coletivo Linhas do Horizonte, de Belo Horizonte. Segundo seu manifesto<sup>24</sup>, “Linhas de Sampa é um grupo autônomo de esquerda, suprapartidário, cujas iniciativas e ações independem de partidos, de outros coletivos, de agremiações, de sindicatos etc” (LINHAS DE SAMPA, 2018). Os bordados postados apresentam temas estritamente políticos.

Não há como falar de política e bordado sem mencionar um importante movimento que associou os dois e, sem dúvidas, tornou-se inspiração para que o bordado se apresentasse, também, como uma mídia de expressão política. Trata-se das *arpilleras*, movimento de origem chilena de bordados feito por mulheres como instrumento de resistência ao golpe militar, liderado por Augusto Pinochet.

A repressão e crimes cometidos neste governo fizeram com que mulheres chilenas procurassem espaços de ajuda humanitária e religiosa, encontrando na *arpillera* uma forma de denunciar as violências sofridas. O bordado se tornou ferramenta política para as vítimas da ditadura, e novas histórias foram narradas através dele. Com o fim do regime militar, ativistas dos direitos humanos seguiram denunciando as ações do governo opressor e espalhando esta técnica para além das fronteiras do país (FREIRE, 2017, p.68).

As *arpilleras* são bordados que misturam várias técnicas

23 Apesar de não atuar diretamente no mercado, é representante de uma categoria de perfis de bordado em ascensão e de forte presença digital, e por isso, julgamos a análise indispensável para uma compreensão total das possibilidades do bordado contemporâneo.

24 Disponível em <[https://web.facebook.com/pg/linhasdesampa/about/?ref=page\\_internal](https://web.facebook.com/pg/linhasdesampa/about/?ref=page_internal)>. Acesso em 10 nov. 2019.

têxteis, incluindo a costura, sobre um tecido grosso usado para ensacar batatas e arroz. O próprio termo *arpillera* é a versão em espanhol do que no Brasil conhecemos como juta. Esses bordados são caracterizados por suas cores intensas e por seu forte caráter narrativo.

Em setembro de 2019, Linhas de Sampa, cujo perfil no Instagram<sup>25</sup> tem 1.752 seguidores, fez 10 postagens com uma frequência bem distribuída durante todo o mês. Como já foi apontado, todas as postagens pertencem à mesma categoria de *denúncia política*. Os temas abordados foram a prisão do ex-presidente Lula, as queimadas na Amazônia, a resistência indígena, o assassinato de Agatha, e uma menção à militante assassinada Marielle Franco. Há duas postagens que não fazem referência exclusiva aos bordados: a primeira é de uma roda de bordado no Festival Literário do Centro Integrado de Educação de Jovens e Adultos; a segunda, das participantes do coletivo em uma manifestação junto a uma faixa bordada com o nome do coletivo e o lema “Bordando democracia”. A linguagem dos posts é extremamente sucinta e muitas vezes ausente, deixando os próprios bordados falarem por si só. No Facebook, o grupo faz replicações das postagens do Instagram com algumas pequenas variações.

---

25 Disponível em <<https://www.instagram.com/linhasdesampa/>>. Acesso em 10 nov. 2019.





Figura 8 - Compilado de posts da Linhas de Sampa em novembro de 2019. Disponível em <<https://www.instagram.com/linhasdesampa/>>.



Figuras 9 e 10 -  
Posts da Linhas de  
Sampa. Disponíveis  
em <[https://www.  
instagram.com/  
linhasdesampa/](https://www.instagram.com/linhasdesampa/)>.

Os bordados do coletivo têm uma estética mais livre e solta. A perfeição da técnica não aparece aqui com tanta relevância como nos bordados de Juliana Mota, por exemplo. O mais importante neste caso é o discurso político, a expressão e denúncia das injustiças sociais. Até mesmo por isso, as ilustrações não são o principal elemento. Dividem espaço com as palavras bordadas. Ainda segundo o manifesto do grupo:

Nossa forma de luta é o quadradinho de tecido (panfleto bordado) com as bandeiras que defendemos e que se prende em roupas, sacolas e bolsas. Bordamos em locais públicos, conversamos com os passantes expondo nossas ideias e distribuimos nossa produção. Hoje bordamos os quadradinhos, mas amanhã poderemos estar distribuindo flores de papel, feitas por nós, ou ainda bordando uma faixa em defesa da justiça, da democracia, da saúde, da educação etc (LINHAS DE SAMPA, 2018).

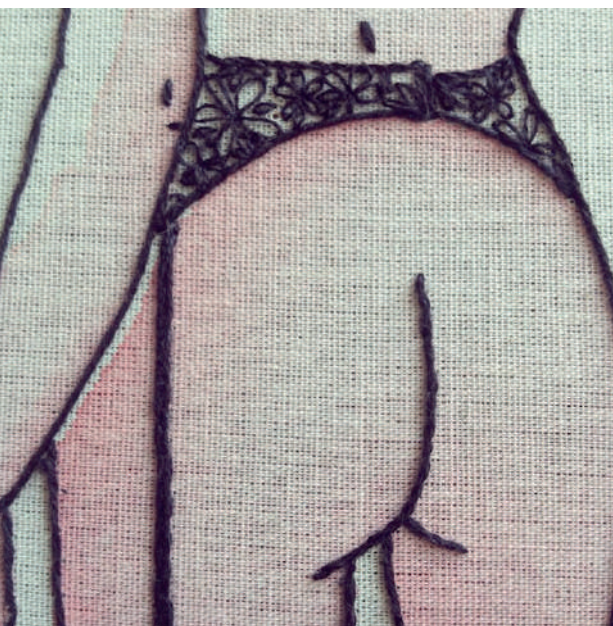
Também a forma dos bordados já não é a mais convencional, emoldurada pelo bastidor. O panfleto bordado rompe o caráter doméstico do bordado e lhe confere mobilidade. Tal como um panfleto político, seu lugar é no espaço público, porque o objetivo é que seja visto e que coloque em pauta questões de relevância social.

O *ethos* atribuído ao coletivo Linhas de Sampa é o de *militante político*, no caso, de esquerda, cujo principal objetivo é expressar valores políticos em cunho de protesto. Para isso, participa do debate de temáticas atuais que estão na mídia e denunciam o racismo, o preconceito contra indígenas, crimes ambientais e outras injustiças sociais.

O quinto perfil analisado foi o Clube do Bordado (@clubedobordado). É, talvez, o coletivo de bordado com a presença online mais significativa do Brasil, com 135 mil seguidores

no Instagram e uma forte presença no Youtube, com 86,4 mil inscritos. O Clube do Bordado é formado por seis mulheres, todas graduadas em cursos relacionado a design e moda. O Clube nasceu em 2013 de alguns encontros semanais em que todas se reuniam e uma das integrantes do coletivo ensinava as restantes a bordar. Pouco a pouco, todas as seis sócias desenvolveram suas habilidades manuais para o bordado.

Em 2014, surgiria a primeira coleção autoral, com o conceito Soft Porn. Em vez de desenhar os pássaros e flores característicos do bordado tradicional, as imagens exploravam a sexualidade por um ponto de vista feminino bem íntimo. A coleção viralizou. A ponto delas serem chamadas para dar entrevista no jornal, na TV e passarem os meses seguintes atendendo encomendas de reproduções daquelas peças (BOA NOVA, 2018).





*Figuras 11 e 12 - Bordados da coleção Soft Porn. Disponível em <<https://bit.ly/2Odokxq>>.*



Abordando temas como masturbação, nudez feminina e sexo, assuntos disruptivos e impensáveis dentro da lógica do bordado tradicional, o Clube do Bordado participa desse novo momento do bordado, em que o cenário é outro. Annin Barrett, em seu artigo *A Stitch in Time: New Embroidery, Old Fabric, Changing Values*, apresenta algumas características desse bordado contemporâneo. “Em vez de aprender a bordar com suas mãos em casa, como as mulheres fizeram por gerações, as jovens agora ensinam outras jovens. Desse novo relacionamento com artes manuais e têxteis, surgem histórias que seriam inapropriadas em uma época anterior” (BARRETT, 2008, p.2, tradução nossa). A principal diferença aqui é a escolha. Segundo Berrett, até os anos 1970, bordar era algo comum e quase obrigatório para as mulheres.<sup>26</sup> A autora conta que durante as décadas de 1980 e 1990, o bordado definhou entre

<sup>26</sup> Relembremos do pensamento aversivo de Simone de Beauvoir (2016) em relação ao bordado.

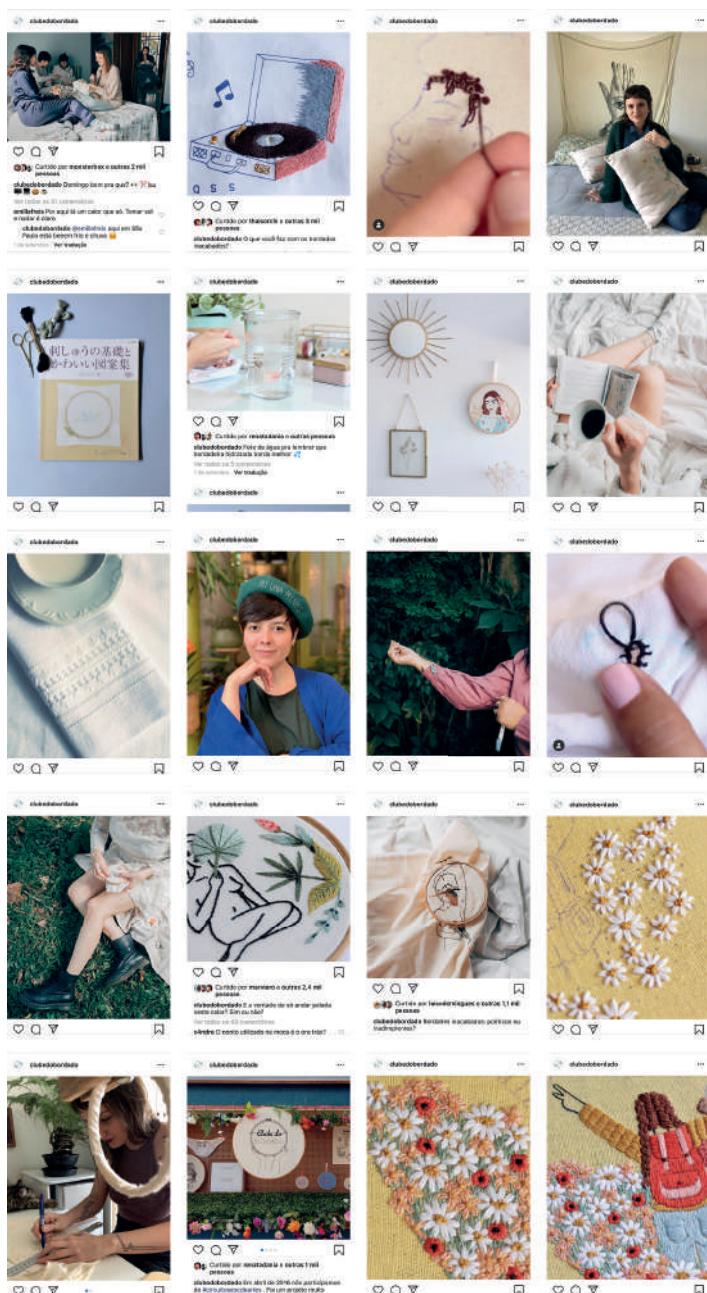
as mulheres que iam na contramão do ideal de feminilidade, recusando-se a costurar, bordar ou fazer outras tarefas tidas como servis. “Essa ruptura na relação entre bordados e as mulheres preparou o terreno para uma tradição estética diferente que seria revelada” (BARRETT, 2008, p.2, tradução nossa). Hoje, as mulheres têm uma relação diferente com o bordado. Já não o encaram como uma ferramenta necessária para provarem-se prendadas, ou como uma mera ocupação que transforma toalhas comuns em toalhas ornamentadas. Claro que, como já discutimos, mesmo naquele momento o bordado tinha seu valor por permitir que as mulheres se expressassem de alguma forma. Mas o bordado contemporâneo se apresenta como uma forma de expressão mais livre, que possibilita inclusive uma denúncia mais provocativa de como o ideal de feminilidade não só não representa as mulheres, como faz mal a elas.

O Clube do Bordado atua em três principais frentes: os cursos presenciais e online que oferecem; as redes sociais, com destaque para o Instagram e Youtube e as criações originais, cujo carro-chefe é o plano de assinatura mensal, mas também compreende parcerias com grandes marcas - como a Farm, Youcom e até o Hospital HC Camargo - e os produtos de sua loja virtual: poucos bordados à pronta entrega vendidos a 439 reais e ilustrações para bordar no valor de 26 reais cada. O plano de assinatura mensal é um projeto em que os assinantes pagam um valor fixo por mês e recebem uma ilustração exclusiva para que possam bordar e comercializar sem restrições.

Durante o mês de novembro de 2019, o Clube do Bordado fez 27 postagens em seu perfil no Instagram<sup>27</sup> - quase uma por dia. Categorizar os posts do coletivo por temática não é uma tarefa

27 Disponível em <<https://www.instagram.com/clubedobordado/>>. Acesso em 10 nov. 2019.

simples, porque muitos posts têm características mistas. Doze posts apresentam claras intenções de *interação* com o público, ora porque incluem perguntas estimulando a resposta, ora porque pedem para marcar amigos nos comentários ou o próprio Clube do Bordado em postagens dos usuários. Seis posts convidam o público a participar do *plano de assinatura* mensal. Quatro posts divulgam vídeos que foram postados no *canal do Youtube* do Clube. Outros quatro contém algumas *dicas para bordar*. Apenas um post faz menção direta aos *cursos* oferecidos pelo coletivo. Outros dois posts falam sobre *autocuidado* e um post dá uma indicação específica de um livro sobre prazer feminino. A linguagem das postagens se assemelha um pouco à linguagem publicitária porque utiliza-se de *calls to action*, mas não aparece de uma forma tão corporativa como no caso do Bordado Studio, por exemplo. Isso porque as sócias do Clube do Bordado estão muito presentes nas postagens e por vezes contribuem para tornar a linguagem mais próxima ao público. A relação de amizade que as integrantes do coletivo têm entre si é tão presente que tem-se a impressão de que acompanhar o grupo é realmente fazer parte desse clube de amigas. Prova interessante disso é que foi criado um perfil chamado Bordetes do Clube, que não tem vínculo oficial com o Clube do Bordado - é uma iniciativa do público que segue o perfil - mas que as próprias das sócias do Clube seguem. É um perfil dedicado à divulgação dos bordados de quem assina o plano mensal do coletivo, as Bordetes -, apelido criado carinhosamente pelo Clube do Bordado. A existência do perfil das Bordetes é evidência do caráter circulatório e colaborativo promovido pelo Clube.





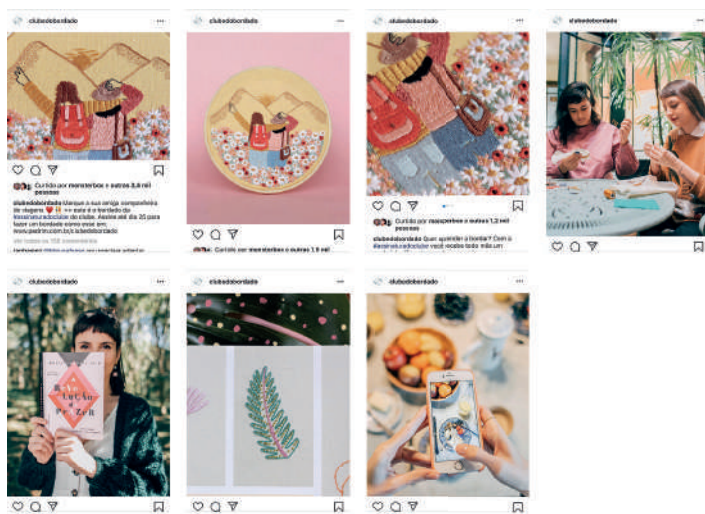


Figura 13 - Compilado de posts do Clube do Bordado em novembro de 2019. Disponível em <<https://www.instagram.com/clubdobordado/>>.

Em relação aos bordados produzidos pelo coletivo, os conteúdos oscilam entre temas mais políticos do universo feminista, como vimos, e temas mais brandos, especialmente quando se trata dos bordados desenvolvidos para o plano de assinatura mensal. A técnica é, sem dúvidas, uma preocupação grande. Todos os pontos são clássicos, elaborados e executados de forma bastante minuciosa. Os bordados também são apresentados, na maioria das vezes, em sua forma mais clássica: emoldurados pelos bastidores.



*Figuras 14 e 15*  
- Posts do Clube  
do Bordado.  
Disponível em  
<[https://www.  
instagram.com/  
clubedobordado/](https://www.instagram.com/clubedobordado/)>.



Embora, neste trabalho, o foco da análise seja o Instagram, é necessário ressaltar que o Clube do Bordado tem uma presença importante no Youtube. Com uma frequência regular de um vídeo por semana, o coletivo utiliza da rede social para postar diversas vídeo-aulas sobre diferentes pontos e técnicas do bordado; compartilhar indicações de outros artistas; conversar sobre assuntos do universo feminino como menstruação, autoestima e feminismo em um quadro chamado “Papo de amigas”; e postar vídeos que ensinam maneiras de administrar seu próprio negócio criativo. O canal do Youtube do Clube do Bordado tem um conteúdo bastante diverso, mas representa bem a missão do coletivo, que segundo seu site é valorizar e promover a cultura do feito à mão.

Até por esse amplo leque de linhas de atuação, o Clube do Bordado é um coletivo cujo *ethos* é de difícil definição. Por isso, com a análise, entendemos que este é um caso de grupo com *ethos* múltiplo. Os *ethé* que atribuímos ao Clube é de *feminista* e *mestre-artesã*. O *ethos* *feminista* nos parece indissociável a esse coletivo que produz conteúdos questionadores e tem a intenção de empoderar mulheres. Associamos o tipo de bordado produzido pelo Clube do Bordado ao bordado contemporâneo que Barrett (2008) descreve.

O que é diferente agora é a ruptura do bordado com o ideal feminino. Pela primeira vez em centenas de anos, não é mais uma parte essencial do treinamento de todas as mulheres. O papel das mulheres na sociedade e em casa mudou radicalmente nos últimos cinquenta anos. A quantidade de tempo gasto adornando os tecidos os torna extraordinários na cultura de hoje, em que o tempo se tornou um bem precioso. Por todas essas razões, o bordado está sendo revivido como um importante meio estético por muitos artistas contemporâneos (BARRETT, 2008, p.8).

O *ethos mestre-artesã* faz referência a duas características importantes do Clube do Bordado que remetem à antiga figura do mestre-artesão, com alguma correção em relação aos tempos. A primeira é a preocupação com a educação. Os cursos oferecidos pelo coletivo, e sobretudo a rede de compartilhamento de experiências que representa seu canal do Youtube e perfil no Instagram revelam uma semelhança entre as integrantes do Clube e os mestres-artesãos das guildas que transmitiam seus conhecimentos a seus aprendizes. Além disso, o caráter de proximidade com que o fazem também se assemelha à relação íntima entre mestre-artesão e aprendiz. Os ensinamentos dos mestres não se limitavam às técnicas. De forma parecida, o Clube do Bordado aborda temáticas que ultrapassam puramente os ensinamentos da técnica do bordado. A principal diferença é que no Clube do Bordado não há o sistema patriarcal das antigas corporações de ofícios - ao contrário. E por isso, tanto o uso da expressão no feminino como o complemento da definição com o *ethos feminista* atuam para corrigir essa mudança de significado.

O quinto e último perfil analisado foi o de Pedro Luis (@pedroluiss). Escolheu-se este perfil porque também caracteriza uma das diferentes formas que o bordado assume na contemporaneidade. Além disso, julgamos importante analisar um perfil de um homem bordadeiro. Apesar de representarem a minoria em relação ao gênero feminino na produção de bordados, os homens têm se envolvido cada vez mais com esse tipo de artesanato, o que revela outra característica do bordado contemporâneo: está mais aberto a quebrar a histórica associação com o trabalho das mulheres.

O perfil<sup>28</sup> é gerenciado pelo próprio Pedro e conta com 16,7 mil seguidores. Pedro é graduado em Artes Plásticas e Publicidade, mas em sua descrição do Instagram se define apenas como artista

28 Disponível em <<https://www.instagram.com/pedroluiss/>>. Acesso em 10 nov. 2019.

visual. Além disso, inclui o endereço de seu site próprio, que, no momento desta pesquisa, estava indisponível para acesso público.

O Instagram de Pedro Luis é o único dos perfis analisados que utiliza a foto do próprio bordadeiro como avatar. A rede funciona quase totalmente como um portfólio de divulgação de suas obras. Em setembro de 2019, foram 35 posts em seu perfil, em que 32 eram fotos de seus *trabalhos artísticos*, a grande maioria envolvendo bordado. Houve uma postagem sobre uma *oficina* de bordado em superfícies diversas que Pedro ofereceu e duas postagens de cunho *pessoal*. Pedro tem uma frequência de postagens bastante alta, por vezes publicando mais de um post por dia, quando é o caso de séries de obras ou a publicação de detalhes diferentes da mesma obra. Quanto à linguagem usada nos posts, é bastante breve: geralmente consiste no nome da obra, as dimensões em centímetros, sua assinatura, o ano e o e-mail de Pedro para quem quiser adquiri-la. As legendas de seus posts lembram as pequenas placas com as informações de obras em museus.

Em relação aos bordados, um dos maiores diferenciais em relação aos outros perfis analisados é a diversidade de suportes. Pedro borda sobre diversos materiais, como papel, fotografias, tecidos, e incorpora até outros objetos em suas obras. Seus trabalhos mais famosos são as fotografias antigas bordadas, em que são atribuídas novas camadas de significados às imagens antes bidimensionais. Esse tipo de trabalho tem cunho poético e forte relação com a ideia de memória. Em outras obras, o conteúdo é político, como é o caso do bordado intitulado “bandeiras experimentais de países inexistentes mas de realidades não tão utópicas” (figura 18), bordado com linha de algodão e ouro sobre pano de chão. Os bordados são, quase sempre, apresentados junto a uma parede, mesmo que colados ou pregados. Essa disposição,





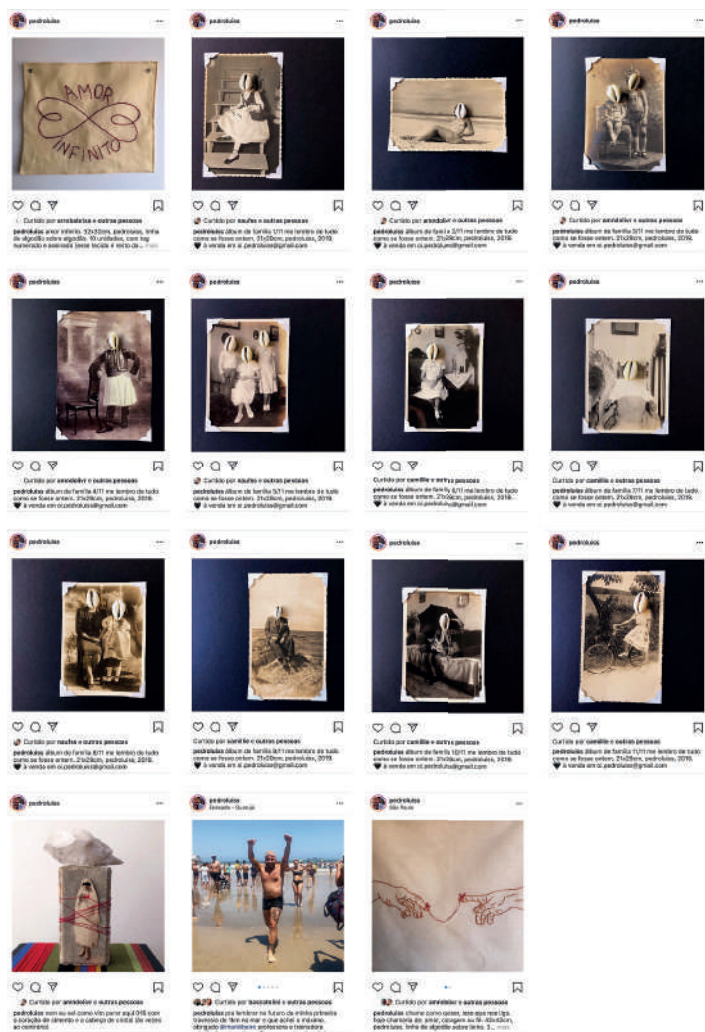


Figura 16 - Compilado de posts de Pedro Luis em novembro de 2019. Disponível em <<https://www.instagram.com/pedroluiss/>>.

aliada à linguagem museológica adotada por Pedro, confere um sentido de arte a seu trabalho.



*Figuras 17 e 18*  
- Posts de Pedro  
Luis. Disponível  
em <[https://www.  
instagram.com/  
pedroluiss/](https://www.instagram.com/pedroluiss/)>.





Sobre a relação do bordado contemporâneo com o universo das artes, Barrett (2008) revela que: “O bordado permanece subversivo. Continua a ocupar a posição de alguém de fora do cânone das belas artes, embora esse status esteja mudando” (BARRETT, 2008, p.7, tradução nossa). Prova dessa mudança é a presença de perfis como o de Pedro Luis, que identificamos com o *ethos* de *artista*. Pedro abertamente tensiona as fronteiras entre arte e artesanato, posicionando-se como artista mesmo utilizando os meios têxteis, historicamente desassociados da noção de arte. Aqui cabe uma última reflexão sobre a distância entre belas artes e artes têxteis: afinal, a pintura também não é feita sobre tecido - a tela?



# C O N C L U S ã O

Os cinco perfis analisados desfrutam de *ethé* bastante distintos entre si. Isso revela que o bordado contemporâneo, caracterizado pela hibridação do artesanato com a sociedade contemporânea multicultural, apresenta diversas possibilidades de existência. Nas dimensões de produção artesanal, não está mais limitado às fronteiras do tradicional, do popular, do arcaico, do primitivo e do exótico. Quando se fala especificamente em bordado, já não está restrito a representações tradicionais do ideal feminino, tampouco ao próprio trabalho feminino. Vemos como as antigas e duras demarcações de gênero e classe social estão caindo. Canclini (2013) revela que estes são os efeitos das hibridações:

As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis e portanto desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo o repertório das “grandes obras”, ou ser popular porque se domina o sentido dos objetos e mensagens produzidos por uma comunidade mais ou menos fechada (uma etnia, um bairro, uma classe). [...] Proliferam, além disso, os dispositivos de reprodução que não podemos definir como cultos ou populares. Neles se perdem as coleções, desestruturam-se as imagens e os contextos, as referências semânticas e históricas que amarravam seus sentidos (GARCÍA CANCLINI, 2013, p.304).

De fato, não é simples categorizar como popular ou culto esse novo tipo de bordado. Nas análises observamos algumas características que remetem aos bordados mais tradicionais, como os enxovais bordados, no caso da Juliana Mota, e por isso atribuímos a ela o *ethos* de *artesã tradicional*. Mas mesmo no trabalho dela é possível verificar sentidos contemporâneos.

A presença dos bordados nas redes sociais talvez seja a causa de uma das mudanças mais significativas quanto aos sentidos dos bordados. O bordado deixa a esfera do *privado* e do ambiente doméstico e familiar e passa para a esfera *pública*. Já não está mais limitado a decorar almofadas, toalhas, cortinas. Na verdade, em muitos casos não está mais limitado a decorar nada.

O bordado contemporâneo pode hibridar-se com questões políticas e transformar-se em panfletos bordados. Pode mesclar-se com as belas artes, com a fotografia, com a colagem e materializar-se em obras artísticas. Pode se combinar com o feminismo, aproveitando uma potência específica desse meio historicamente feminilizado, e questionar seus valores mais tradicionais. Pode se fundir com uma intenção mais corporativa e criar *e-commerces* de materiais para bordar. Pode ser produzido por homens.

Nesse novo intercâmbio de valores, a técnica já não é mais tão importante. O bordado contemporâneo é, antes de mais nada, uma forma de expressão.

Nesse novo cenário, há espaço para todos. Ainda é possível apresentar um conteúdo mais próximo do tradicional, como os desenhos botânicos sobre tecido de algodão cru e envoltos por bastidores, por exemplo. Mas também é possível trocar o tecido e bordar sobre outros materiais, como papéis, fotografias, plásticos, cerâmicas, a própria *pele*, entre outras diversas possibilidades.

Talvez uma das imagens que mais simbolize o artesanato híbrido contemporâneo é a obra em crochê de Karen Dolorez, artista têxtil que realiza intervenções urbanas entre a capital paulista e a carioca. “Isto não é um artesanato” (figura 19), faz referência à obra do aclamado artista belga René Magritte e materializa muitas das

questões levantadas neste trabalho e no debate sobre os sentidos atuais do artesanato. Primeiro, ao parodiar uma obra consagrada da História da arte, - cujo tema é representação e isso também é significativo - ressignificando-a a partir do uso do têxtil, escancara a tensão que existe entre os termos arte e artesanato. Além disso, está fixada em um muro qualquer no meio da rua, dividindo espaço com restos de lambe-lambes e grafites. Com isso, extrapola a abertura do artesanato para a esfera pública. E também deixa dúvidas quanto à melhor forma de defini-la: seria um grafite, um mero crochê? É arte? É artesanato? É um claro exemplo de hibridação.



*Figura 19 -*  
“Isso não é um  
artesanato”, de  
Karen Dolorez.  
Disponível em  
<<https://bit.ly/2XawZoF>>.

Fica nítido que não podemos nos apoiar nas antiquadas categorizações modernas - que opunham arte e artesanato; culto e popular; pensar e fazer; moderno e arcaico - para definir as interações entre culturas em um mundo heterogêneo onde coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento.

Hoje vemos que as fronteiras se confundem entre as disciplinas e, portanto, a arte está usando a moda, a moda está usando o artesanato, o artesanato está usando a indústria, a indústria está transformando o design, o design está se aproximando da arte. De repente, a disputa tradicional entre industrial e artesão e artesanato versus arte, gradualmente perde seu interesse. Quem se importa? É frequentemente a resposta de uma nova geração de criadores (EDELKOORT, 2003, p.9).

Na verdade, essas disputas importam porque não chegaríamos até aqui sem tudo o que foi estudado e discutido neste e nos capítulos anteriores, mas entendemos o que Edelkoort quer dizer.

# C O N S I D E R A Ç Õ E S F I N A I S

A principal motivação deste trabalho foi entender como se dá a atual revalorização do mercado artesanal. Percebido o movimento de resgate do fazer a mão, buscou-se entender o motivo de se apresentar justo em uma sociedade já tão acostumada com os produtos industriais.

Mas no caminho fez-se necessário desconstruir muitos conceitos que estão enraizados na nossa cultura. Durante a pesquisa inicial sobre artesanato, muitas dúvidas surgiram, porque a grande maioria dos estudos trata especificamente do artesanato popular e tradicional. Claramente esse tipo de artesanato tem um valor imensurável, mas até por um cuidado em relação ao lugar de fala, houve uma preocupação em retratar esse artesanato que à primeira vista parecia muito diferente daquele que se pretendia analisar.

O conceito de hibridação de Canclini (2013) elucidou muitas dessas questões. O artesanato contemporâneo realmente se apresenta de uma forma diferente: é híbrido. Cabe aqui ressaltar que na contemporaneidade o artesanato dito popular também se transforma. Aliás, o mundo contemporâneo nos obriga a repensar o próprio termo *popular*.

Além disso, o autor ainda nos dá ferramentas para entender a revalorização do artesanato, que seria parte de um movimento mais amplo: o tradicionalismo nostálgico. Este seria quase como um efeito colateral do projeto evolucionista moderno, que em muitos

aspectos se provou falho. As desigualdades não diminuíram, as promessas da ampla democratização não se sustentaram, as novas tecnologias por vezes assustam. Nesse contexto, há uma tentativa de retorno à zona de conforto pré-moderna. É interessante a relação que Canclini (2013) faz com esse fenômeno com outras esferas, como a onda conservadora na política e o esoterismo na espiritualidade, que também podem ser percebidos como movimentos ascendentes na sociedade atual.

Li Edelkoort (2003) traz uma justificativa parecida, mas na perspectiva do consumo. Para ela, os produtos artesanais também aparecem como alternativas aos produtos industriais, cuja alma foi perdida no desenvolvimento da produção industrial. Em uma linha de pensamento similar à de Canclini (2013), o artesanato representaria uma forma de retorno a um lugar melhor.

Esperamos que este trabalho tenha cumprido sua função de fomentar reflexões sobre o artesanato e o bordado, que foram historicamente desvalorizados e limitados por categorizações discriminatórias. Justamente por isso são assuntos pouco explorados. Buscou-se contribuir para a construção de novos significados em relação ao fazer à mão. Essa reflexão se faz ainda mais necessária em tempos em que o artesanato se transforma e se apresenta com inúmeras roupagens. Fica claro que não esgotam aqui os estudos das possibilidades de apresentação do bordado contemporâneo. Se antes associava-se o artesanato com o passado, é necessário prestar mais atenção, porque certamente ele estará presente no futuro.



# R E F E R Ê N C I A S

ARANTES, A. A. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1988. Coleção Primeiros Passos, n.36.

ARBÓ. Pedro Luis. Disponível em <<https://arbo.art.br/categoria-produto/pedro-luis/>>. Acesso em 11 nov. 2019.

BARRETT, A. A Stitch in Time: New Embroidery, Old Fabric, Changing Values. In: Textile Society of America Symposium Proceedings. 79., 2008, Lincoln. *Anais Eletrônicos*. Lincoln: University of Nebraska-Lincoln, 2008. Disponível em <<http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/79>>. Acesso em 25 out 2019.

BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo: A Experiência Viva*: 3 ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2016.

BOA NOVA, D. *Da jornada dupla ao empreendedorismo solo*: a história do Clube do Bordado. Projeto Draft, 2018. Disponível em <<https://projetodraft.com/da-jornada-dupla-ao-empreendedorismo-solo-a-historia-do-clube-do-bordado/>>. Acesso em 10 nov. 2019.

BORDADO STUDIO. [Site institucional]. Disponível em <<https://www.bordadostudio.com.br/>>. Acesso em 10 nov. 2019.

BORGES, A. *Design + artesanato: o Caminho Brasileiro*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2013.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2006.

CHITI, J. F. *Artesania, Folklore y Arte Popular*. Buenos Aires: Ediciones Condorhuasi, 2003.

CLUBE DO BORDADO. [Site institucional]. Disponível em

<<https://oclubedobordado.com.br/>>. Acesso em 10 nov. 2019.

CONFERÊNCIA DAS NAÇÕES UNIDAS SOBRE COMÉRCIO E DESENVOLVIMENTO - UNCTAD. *Creative Economy Report 2008*. Geneva, Switzerland: United Nations/UNCTAD/UNDP, 2008. Disponível em: <[http://unctad.org/en/Docs/ditc20082cer\\_en.pdf](http://unctad.org/en/Docs/ditc20082cer_en.pdf)>. Acesso em: 04 out. 2019.

DAMATTA, R. *O que faz o Brasil, Brasil?* São Paulo: Rocco, 1987.

EDELKOORT, L. *Crafts: On scale, pace and sustainability*. In: *The future is handmade: The survival and innovation of crafts*, 2003, Prince Claus Fund for Culture and Development, Amsterdam. Edição de Malu Halasa e Els van der Plas.

FREIRE, R. Bordando transgressões arpillera e a luta de mulheres contra Belo Monte. In: *I Congresso Epistemologias do Sul: Perspectivas Críticas*, v. 1, n. 1, 2017, Foz do Iguaçu. *Anais Eletrônicos*. Foz do Iguaçu: Universidade Federal da Integração Latino-Americana, 2016. Disponível em <<https://revistas.unila.edu.br/aeces/article/view/673>>. Acesso em 10 nov. 2019.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Pesquisa de Informações Básicas Municipais: Perfil dos Municípios Brasileiros*. Rio de Janeiro, 2013.

ISABEL Mendes da Cunha. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa216492/isabel-mendes-da-cunha>>. Acesso em: 27 set. 2019.

JULIANA MOTA. [Site institucional]. Disponível em <<http://www.juliana-mota.com/>>. Acesso em 10 nov. 2019.

KARL, M. *O capital*. São Paulo: Boitempo, 2011.

LIMA, R. G. *Artesanato e arte popular: duas faces de uma mesma moeda?* Rio de Janeiro: CNFCP, 2003. Disponível em: <[http://www.cnfc.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato\\_e\\_Arte\\_Pop/CNFCP\\_Artesanato\\_Arte\\_Popular\\_Gomes\\_Lima.pdf](http://www.cnfc.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato_e_Arte_Pop/CNFCP_Artesanato_Arte_Popular_Gomes_Lima.pdf)>.

Acesso em: 20 set. 2019.

\_\_\_\_\_. Artesanato em debate: Paulo Keller entrevista Ricardo Gomes Lima. *Revista Pós-Ciências Sociais*, v. 8, n. 15, p. jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/593>>. Acesso em 10 out. 2019.

\_\_\_\_\_. *Artesanato: Cinco Pontos para Discussão*. Palestra Artesanato Solidário, Central ArteSol, 2005. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Artesanato\\_Cinco\\_Pontos\\_para\\_Discussao.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Artesanato_Cinco_Pontos_para_Discussao.pdf)> Acesso em 28 out. 2019.

MEIRELES, C. *As Artes plásticas no Brasil: Artes Populares*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1968.

MONTENEGRO, E. *Bordado, arte contemporânea*, 2017. Disponível em <<https://revistacontinente.com.br/secoes/reportagem/bordado--arte-contemporanea>>. Acesso em 11 nov. 2019.

MONTES, M. L. *Uma força serena*. Teimosia da imaginação: dez artistas brasileiros. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

PARKER, R. *The Subversive Stitch: embroidery and the making of the feminine*. Nova Iorque: Routledge, 1989.

PERROT, M. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

PESAVENTO, S. J. *Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

PORTO ALEGRE, M. S. *Arte e ofício de artesão: história e trajetória de um meio de sobrevivência*. Águas de São Pedro, 1985. Trabalho apresentado no IX Encontro Anual da ANPOCS, 22-25 out.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Biblioteca Luso-Brasileira: Nova Aguilar, 1994.

SANTONI RUGIU, A. *Nostalgia do mestre artesão*. Campinas: Editora Autores Associados, 1998.

SENNETT, R. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

\_\_\_\_\_. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SIMIONI, A. P. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. IN: Proa – *Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 02, v. 01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/viewFile/2375/1777>> Acesso em: 21 out. 2019.

\_\_\_\_\_. Regina Gomide Graz: Modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 45, p. 87-106, 2007.





Este livro foi feito da maneira mais artesanal possível como forma de homenagear o artesanato. Sua capa foi bordada à mão pela autora, com linha de algodão sobre malha. Foi impresso em papel avena 80g, na cidade de São Paulo, no mês de novembro de 2019. A tiragem foi de quatro unidades e este que está em suas mãos é o livro de número \_\_\_\_.



