

REAMD



O Ensino Profissionalizante: entre artes e ofícios, passado e presente

Organização: Prof. Dra. Mara Rúbia Sant'Anna
(Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC)



EXPEDIENTE

A *Revista de Ensino em Artes, Moda e Design* nasceu em 2017 como um periódico organizado a partir de parcerias entre o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, os Programas de Pós-Graduação do Instituto de Cultura e Artes da Universidade Federal do Ceará, o Programa de Pós-Graduação em Consumo, Cotidiano e Desenvolvimento Social da Universidade Federal Rural de Pernambuco e, ainda, o Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, com o apoio da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda, em especial por sua Diretoria de Ensino.

Este periódico visa a socializar ao mundo acadêmico, através de trabalhos inéditos, as mais distintas investigações no âmbito do Ensino Superior, proporcionando o diálogo entre práticas e teorias aplicadas à formação dos profissionais das áreas em questão.

No ano de 2022, a *Revista de Ensino em Artes, Moda e Design* passa para o formato de publicação contínua. Nessa modalidade os artigos submetidos são publicados assim que aceitos, não sendo necessário aguardar o lançamento do dossiê completo.

Recebeu na sua primeira avaliação do Qualis o índice B1.

CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Vaccari, Università IUAV di Venezia, Itália

Cyntia Tavares Marques de Queiroz, Universidade Federal do Ceará, Brasil

Mara Rúbia Sant'Anna, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Marcelo Machado Martins, Universidade Federal de Pernambuco, CAA, Brasil

Maria de Fátima da S.C.G. de Mattos, Centro Universitário Moura Lacerda, Brasil

**DOSSIÊ 12: O ENSINO PROFISSIONALIZANTE: ENTRE
ARTES E OFÍCIOS, PASSADO E PRESENTE**

Prof. Dr. Mara Rúbia Sant'Anna (UDESC)

Prof. Dr. Maria de Fátima da S.C.G. de Mattos (CUML)

CONSELHO CONSULTIVO ANO 7, N.1

Ana Luisa Boavista Lustosa Cavalcante, Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Araguacy Paixão Almeida Filgueiras, Universidade Federal do Ceará (UFC)

Bárbara Venturini Ábile, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Carolina Bustos Raffainer, Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM)

Cláudio Aleixo Rocha, Universidade Federal do Goiás (UFG)

Débora Pires Teixeira, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ)

Emanuella Scoz, Universidade Regional de Blumenau (FURB)

Fabiano Garcia, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Filipe Rafael Gracioli, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)

Francisca Raimunda Nogueira Mendes, Universidade Federal do Ceará (UFC)

Gazy Andraus, Universidade Federal de Goiás (UFG)

Gláucia Maria Costa Trinchão Paulo, Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

Guadalupe Alvarez, Universidad Nacional de Tres de Febrero

Irlen Antonio Gonçalves, Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CE-FETMG)

Isabel Cristina de Jesus Brandão, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)

Ivana Guilherme Simili, Universidade Estadual de Maringá (UEM)

Joselma Lima Ferreira, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí (IFPI)

Juliana Bononi, Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Luciana Chen, Centro Universitário Senac (SENAC)
Luciana da Silva Bertoso, Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Luciana Mara Rodrigues Santos, Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG)
Luciane Maria Fadel, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Luis Carlos Paschoarelli, Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Luísa Mendes Tavares, Colégio Pedro II
Marcelo Machado Martins, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Maria das Graças de Andrade Leal, Universidade do Estado da Bahia (UNEBA)
Maria Teresa dos Santos Cunha, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Michelle Medrado (Mi Medrado), Universidade da Califórnia (UC)
Milena Mayuri Pellegrino Ogushi, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Natalia Achcar Monteiro Silva, Centro Universitário UNA
Ronaldo Salvador Vasques, Universidade Estadual de Maringá (UEM)
Soraya Aparecida Álvares Coppola, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Stella Mendonça Caetano, Universidade do Vale dos Sinos (UNISINOS)
Taisa Vieira Sena, Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR)
Taiza Kalinowski Anselmo, Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI)
Valdecir Babinski Júnior, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Verdi Lazaro Alves Vilela, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Wilson Lemos Junior, Instituto Federal do Paraná (IFPR)

REVISORES GRAMATICAIS

Albertina Felisbino. Doutora em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina, 2006.
Edna Pinto Chagas, Bacharel em Letras – Português e Francês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1966.
Ricardo de Araujo Soares, Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Católica do Salvador, 2005.
Terezinha Elisa Ferreira Lopes. Graduada em Letras (Licenciatura), Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 1976.
Joana Bosak de Figueiredo, Doutora em Letras e Literatura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006

EDIÇÃO

Apoio | SETOR DE PERIÓDICOS/UDESC

Apoio de edição | Ivis de Aguiar Souza (UMinho)

Thiago Strozak (UDESC)

Produção Gráfica | Thiago Strozak

Capa | Bordado de Eloize Navalon (2022)

FICHA CATALOGRÁFICA

R454 Revista de Ensino em Artes, Moda e Design [recurso eletrônico] / Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Programas de Pós-Graduação em Artes, Design e Consumo do PPGAV/UDESC, ICA/UFC, PPGD/ UFPE e PGCDS/ UFRPE. V. 7, n. 1, fev. – mai./2023. -

Florianópolis : UDESC/CEART, 2017 --.

Quadrimestral

ISSN: 2594 - 4630

Disponível em:<www.revistas.udesc.br/index.php/Ensinarmode/index>.

1. Moda. 2. Arte. 3.Design. 4. Ensino - Superior. 5. I. Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

EDITORIAL

O primeiro dossiê de 2023, intitulado O Ensino Profissionalizante: entre artes e ofícios, passado e presente, traz os resultados do projeto de pesquisa “Escolas de Artes e Ofícios no Brasil: história, propostas formativas e continuidades na formação do Bacharelado em Design de Moda”, desenvolvido por equipe interinstitucional e coordenado pela organizadora desse dossiê.

Figura 1: Pesquisadores filiados em dezembro de 2022

Projeto de pesquisa interinstitucional

Pesquisadores

1. Ana Carolina Acom, UNIOESTE.
2. Deborah Christo, UFRJ.
3. Darlan Jevaer Schmitt, UDESC.
4. Egéria Schaefer, SENAI Blumennau
5. Eloize Navalon, UAM..
6. Emanuelle Kelly da Silva, UFC.
7. Flávio Sabrá, IFRJ.
8. Geraldo Lima, UAM
9. Jaqueline Ferreira, UFRPE.
10. Jair Soares Junior, UNIFAL - MG.
11. Joana Bosak, UFRGS.
12. Maria de Jesus Farias Medeiros, UFPI.
13. Maria de Fatima Garcia de Mattos, Centro Universitário Moura Lacerda.
14. Mara Rubia Theis, IFSC/JAR.
15. Maristela Novaes, UFG
16. Rita Andrade, UFG.
17. Renata Pitombo, UFRB.
18. Renato Riffel, UNIVALI.
19. Renata Leahy, Faculdade Unime Salvador.
20. Susanne Pinheiro, Estácio FAP.

Bolsistas IC

1. Juliana de Azevedo Pereira, UDESC.
2. Matheus da Veiga da Maia, UDESC.
3. Nathaly Schelbauer D'Oliveira, UDESC.

Fonte: elaborado por Juliana de Azevedo Pereira, 2023.

Como observado na figura acima, estavam 20 pesquisadores filiados ao projeto mais a coordenadora, Mara Rúbia Sant'Anna (UDESC), além de bolsistas de iniciação científica que, ao final, eram apenas três pessoas.

Apresentar as linhas mestras do referido projeto de pesquisa é obrigatório para situar os leitores dos artigos aqui reunidos.

O tema de pesquisa foi a história e os processos de ensino e aprendizagem desenvolvidos nas Escolas de Artes e Ofícios no Brasil, sobretudo, das oficinas e cursos de alfaiataria, de corte e costura e outros afins voltados para o campo do vestuário. A delimitação temporal foi o largo período das primeiras Escolas de Aprendizes Artífices de 1909 até as escolas profissionais da atualidade, como as filiadas ao Sistema S e, precisamente, os cursos de Bacharelado em Moda.

Diante dessa temática e delimitação temporal, o objetivo geral, compartilhado com os 16 pesquisadores integrados em torno do Laboratório “Moda, Artes, Ensino e Sociedade”, filiado ao CNPq desde 2002, foi: “Investigar o surgimento das instituições de ensino em Artes e Ofícios no Brasil, os cursos oferecidos, as legislações e reformas educacionais que os alcançaram, identificando e analisando continuidades nos currículos contemporâneos dos bacharelados em Design de Moda”.

Inúmeros autores do passado, dissertações e teses já haviam se dedicado à história do ensino das Artes e Ofícios, contudo a pesquisa desenvolvida foi inédita por diferentes razões e, sobretudo, por não haver análise criteriosa dos vínculos históricos entre o ensino de artes e ofícios com os atuais cursos de moda.

Desta feita, ao longo do projeto de pesquisa, considerou-se como contextualização do problema de pesquisa a distinção de status entre arte e artesanato, construídas a partir do Renascimento Cultural Italiano, o que secundarizou as formações voltadas ao mercado de trabalho que lidam com as construções de produtos destinados à comercialização e não considerados, propriamente, artísticos. Acompanha esse contexto, em que as problematizações de pesquisa são elaboradas, o fato de a formação profissional ter sido, historicamente, destinada aos órfãos e grupos sociais de baixo poder aquisitivo e, ainda, uma narrativa histórica que descontinuou a criação dos cursos superiores de Moda da formação anterior destinada à preparação de profissionais do setor. Também, sob este aspecto, arrola-se a valorização da titulação de Bacharel no contexto cultural brasileiro e as próprias condições de desprestígio de profissões identificadas com o gênero feminino e a produção fabril.

A partir desses pressupostos, a pergunta de pesquisa foi formulada nos seguintes termos: “Como as formações oferecidas pelas escolas de artes e ofícios se fazem presentes nas propostas curriculares dos bacharelados em Moda concebidas no Brasil, no final do século XX?”, cujas respostas parciais estão em cada um dos artigos publicados

no presente dossiê e em muitas outras publicações em anais, feitas pelos participantes do projeto de pesquisa.

Dante disso, o objetivo geral da pesquisa foi: Investigar o surgimento das instituições de ensino em Artes e Ofícios no Brasil, os cursos oferecidos, as legislações e reformas educacionais que os alcançaram, identificando e analisando continuidades nos currículos contemporâneos dos bacharelados em Design de Moda.

Para tanto, os objetivos específicos foram organizados em 4, a saber:

a) aprofundar os estudos relacionados à produção das distinções entre os campos da arte e do artesanato, do ensino superior e do profissionalizante no Ocidente, a partir da Idade Moderna;

b) analisar criticamente as fontes primárias encontradas no percurso histórico das escolas de artes e ofícios no Brasil;

c) analisar criticamente as propostas curriculares dos cursos superiores em Moda, inaugurados no fim do século XX;

d) comparar os processos históricos e propostas curriculares mediante as condições sócio-históricas da criação dos primeiros cursos superiores de Moda, a fim de validar ou não a hipótese geral anunciada.

Metodologicamente, o trabalho, em equipe ampla e formada por pesquisadores experientes, exigiu, além do apuro teórico, igualmente o amadurecimento desses procedimentos em ações conjuntas. Na organização geral do projeto, a equipe de bolsistas de iniciação científica e a coordenação definiram algumas estratégias, tais como:

- a) Proposição de cronograma em comum, com reuniões mensais;
- b) Construção de delimitação temática, temporal e espacial de maneira específica e individual pelo pesquisador da equipe, porém, de forma integrada aos propósitos gerais do grupo de pesquisa;
- c) Elaboração de Boletim informativo, de periodicidade quinzenal, para manter a equipe articulada e conchedora dos avanços da pesquisa documental;
- d) Organização de drive com catalogação de todos os documentos encontrados pela equipe de bolsistas do LabMAES e dos demais pesquisadores, havendo uma indexação por tema, região e tipo de documento. Esses mesmos documentos, quando acessados na íntegra, foram salvos em pastas de arquivos completos com o código de classificação recebido inicialmente, quando de seu encontro;
- e) A cada semestre os pesquisadores foram convidados a apresentar de maneira oral os resultados obtidos, conforme exposto no quadro abaixo;
- f) A crítica dos resultados de pesquisa obtidos foi realizada em diversas etapas:

num primeiro momento, por meio de apresentações orais, com debate aberto; após, com a escrita da primeira versão de um artigo, com leitura crítica de dois outros pesquisadores e apresentação e debate geral; em seguida, no final de 2022, com a apresentação dos resultados consolidados por meio de dois eventos (Colóquio Nacional de Moda e Caminhos do Contemporâneo) e, por fim, com a submissão dos artigos para o presente dossiê, tendo cada artigo recebido avaliação as cegas de outros pesquisadores alheios ao grupo.

Quadro 1: Cronograma geral de desenvolvimento do projeto coletivo

Período	Meta	Status
Julho a dezembro 1º semestre 2020/2	- Composição e entrosamento da equipe. - Delimitação temporal e geográfica dos diferentes subprojetos. - Discussões do viés teórico e metodológico empreendido.	Realizado.
Janeiro a junho 2º semestre 2021/1	- Seleção de bibliografias, leitura e fichamento para consolidação do corpus teórico e metodológico. - Tratamento das fontes primárias selecionadas. - Fazer material audiovisual para disponibilizar em redes sociais. - Organização de evento on-line (Caminhos do Contemporâneo) com convidados para debater e enriquecer nossas pesquisas.	Total de documentos catalogados: 416. Realizado. Realizado por Rita Andrade e Jaqueline Ferreira: “Outras costuras”. Ocorrido em 27 de agosto de 2021.
Julho a dezembro 3º semestre 2021/2	- Discussão dos resultados e análises. - Construção das primeiras versões argumentativas. - Fazer material audiovisual para apresentar aos demais colegas.	Realizado Apresentado resultados por 14 pesquisadores, ocorrendo 11 apresentações.

Janeiro a junho 4º semestre 2022/1	- Discussão dos resultados obtidos e compilados em artigos. - Participação em eventos científicos: 17º Colóquio de Moda com mesa redonda especial. - Submissão de artigos a revistas acadêmicas nacionais e internacionais.	A partir de abril, foram enviados 7 artigos e discutidos cada um deles, que tiveram dois leitores críticos.
5º semestre 2022/2	- Proposição de mesa redonda no 19º Colóquio de Moda. - Organização de evento presencial (Caminhos do Contemporâneo) com apresentação dos resultados finais. - Organização de Dossiê temático para a REAMD. - Relatórios finais para entrega na PRO-PG	- Realizado em 27/09/22, com 3 apresentações. Realizado em 03 a 05/11/2022. Foram apresentados 6 artigos ao grande público. - Dossiê a ser publicado em 01/02/2023, com 9 artigos submetidos.

Fonte: elaborado e revisado pela autora, 2020-2023.

O conjunto dos artigos publicados nesse dossiê e nos anais dos eventos de que os pesquisadores participaram¹ em 2022 está disposto ao mundo acadêmico interessado no tema: elementos históricos, dados curriculares, legislações e outras práticas discursivas que permitem a reflexão e criticidade diante dos currículos dos cursos de Design de Moda da contemporaneidade, se lidos nessa perspectiva. Como a leitura e a recepção é sempre aberta aos interesses e horizontes de expectativa de cada leitor, muitas outras respostas e questões estão contidas em cada artigo disponibilizado, o que torna a leitura deles ainda mais instigante.

Como foi uma pesquisa essencialmente histórica, cabe fazer um alerta sobre a abordagem historiográfica predominante. O projeto de pesquisa se ocupou em investigar, de maneira abrangente e complexa, muitos documentos e trabalhos acadêmicos publicados, considerando a escrita da história como processo de constituições discursivas sobre o passado, sem linearidade temporal ou causal e cujas questões estão sempre implicadas no presente. Se há necessidade de um rótulo, *voilá*, “História do tempo presente”, enraizada e desdobrada da “nova história cultural”.

¹<http://anais.abepem.org/> e <https://eventos.udesc.br/ocs/index.php/caminhossocontemporaneo/index/schedConfs/current>

Outro importante mérito dessa pesquisa interinstitucional é não ter se restringido a uma região ou estado brasileiro. Nossa equipe reuniu pesquisas a partir do Belém do Pará, do Ceará e Piauí, de Pernambuco e Bahia, entrou pelo interior de Minas Gerais e Goiás, contemplou Rio de Janeiro e São Paulo e, num fluxo constante de norte a sul, teve investigações sobre o Rio Grande do Sul e Santa Catarina, desde sua capital ao seu importante Vale do Itajaí.

Enfim, a sensação é de missão cumprida com galhardia e gratidão a cada pesquisadora e pesquisador que dispensou seu tempo, sua atenção e compartilhou seu saberes, dedicou-se à pesquisa, à análise e à discussão num gesto sempre generoso e aberto a acolher críticas e distribuir sugestões.

Assim, apresenta-se o presente dossiê num misto de relatório final e carta de agradecimentos.

Fica o convite para todos os leitores fazerem suas sugestões e críticas também, na mesma vibração de amor ao conhecimento, de generosidade e busca de trabalho construtivo e coletivo².

Prof^a. Mara Rúbia e Maria de Fátima.

² Texto revisado gramaticalmente por Albertina Felisbino, doutora em Linguística (UFSC, 2006).

R E ARTES MODA DESIGN

SUMÁRIO

Expediente 1

Editorial 5

DOSSIÊ

**Artes e ofícios na formação da moda cearense
e sua relação com a cultura do algodão..... 15**

Emanuelle Kelly Ribeiro da Silva, Maria de Jesus Farias Medeiros

**Liceu de Artes e Ofícios da Bahia:
dos ofícios à formação cidadã através da arte 32**

Renata Pitombo Cidreira, Renata Costa Leahy

Notas sobre a educação feminina nos primeiros liceus de Artes e Ofícios em Porto Alegre: entre poética, técnica e formação 50

Ana Carolina Acom, Joana Bosak

Uniformes do Colégio Nossa Senhora Das Dores: memórias da cultura escolar da Belle Époque (1890-1914) nos confins de Minas Gerais 69

Maristela Abadia Fernandes Novaes

As Escolas Profissionais no Estado de São Paulo 93

Maria de Fátima da S.C.G. de Mattos

As práticas do tear manual de Carmo do Rio Claro (Minas Gerais), sua história, seus artífices, seus atores e a moda brasileira 117

Jair Soares Junior

O ensino profissional em Florianópolis: entre cortes, costuras e algumas agulhadas 136

Mara Rúbia Sant'Anna

A educação e a indústria do vestuário no nordeste catarinense: do aprendizado informal ao ensino profissionalizante 163

Renato Riffel, Darlan Jevaer Schmitt, Mara Rubia Theis, Egéria Höeller Borges Schaefer

Saberes difusos e práticas para se pensar a formação em moda: perspectivas a partir de uma série de podcast 189

Rita Morais de Andrade, Jaqueline Ferreira Holanda de Melo

ABERTURAS TRANSVERSAIS

O Papel do Design frente à pandemia: ações e contribuições do campo em tempos de crise 205

Jorge Luis Pineda García

**Núcleo de extensão e prática profissional na área da moda:
formação complementar e inclusão social 217**

Lívia Juliana Silva Solino, Moally Janne de Brito Soares, Ítalo José de Medeiros Dantas

**Moda e design de vestuário como objetos de pesquisa:
o caso de artigos publicados no periódico Educação Gráfica 236**

Glauber Soares Junior, Marizilda dos Santos Menezes

**Favela é Moda: quando existências periféricas
adentram o mundo da moda 266**

Cristiane Maria Medeiros Laia

**A remediação de elementos midiáticos: um estudo de
caso baseado nas HQs Batman da era de prata 281**

Eduardo Evangelista, Claudelino Martins Dias Junior

**O ensino de moda no Rio de Janeiro:
relações entre artes, ofícios e design 302**

Cristiane Maria Medeiros Laia

ARTES E OFÍCIOS NA FORMAÇÃO DA MODA CEARENSE E SUA RELAÇÃO COM A CULTURA DO ALGODÃO¹

***Arts and crafts in the formation of fashion in Ceará
and their relationship with the cotton culture***

***Artes y oficios en la formación de la moda cearense
y su relación con la cultura del algodón***

Emanuelle Kelly R. Silva (UFC)²
Maria de Jesus Farias Medeiros (UFPI)³

1 Pesquisa vinculada ao Projeto de Pesquisa interinstitucional: “Escolas de Artes e Ofícios no Brasil: história, propostas formativas e continuidades na formação do Bacharelado em Design de Moda”, coordenado pela Profa. Dra. Mara Rúbia Sant’Anna (UDESC).

2 Doutora em Educação Brasileira, Mestre em Sociologia e professora do curso de Design-Moda da UFC Link currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/7515429942535146>. E-mail: emanuelle.silva@ufc.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8899-5174>

3 Mestre em Administração (Marketing) UFC-FEAACe Design Têxtil de Moda - MARISTA; Bacharel em Estilismo e Moda-UFC e em Direito UNIFOR. Docente do curso de Design de Moda-UFPI. E-mail: jesuspop@ufpi.edu.br. Link currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/3218838729180035>.

RESUMO

Este artigo contribui com a investigação sobre os processos formativos das artes e ofícios na implantação das escolas para aprendizes iniciada no século XIX. A partir das vocações orientadas aos educandos associa-se na cultura algodoeira do estado, a relação com a formação de moda cearense no século XX. As transformações alcançadas no decorrer do tempo registram entre outras propostas formativas, as relações artísticas, com destaque para as conexões econômicas originadas do algodão, o elo impulsor da vocação têxtil e consequentemente, do desenvolvimento e consolidação do ensino de moda local. O presente estudo é de natureza qualitativa e adota como procedimentos a pesquisa bibliográfica ao selecionar e reunir dados a partir de estudos monográficos tais como: livros, monografias, teses e dissertações relacionadas ao tema em questão. Além da pesquisa documental por meio da compilação e análise de documentos, arquivos, matérias de jornal, imagens, registros imagéticos e textuais que apresentem dados relevantes acerca dos processos de ensino, configurando o início das artes e ofícios até o percurso contemporâneo na formação em moda no Ceará – Brasil. Os materiais foram catalogados e analisados atentando-se à ordem cronológica da institucionalização dos saberes relacionados às artes e ofícios no estado do Ceará, passando pelas oficinas e escolas até a formação acadêmica. A pesquisa apresenta as relações as artes e ofícios e a cultura do algodão no Ceará e sua contribuição para o desenvolvimento do setor têxtil no estado e a formação acadêmica em moda na atualidade.

Palavras-chave: Escola de Arte e Ofícios; Educação; Formação em moda.

Abstract

This article contributes to the investigation of the formative process of the arts and crafts in the establishment of schools for apprentices started in the 19th century. From the vocations oriented to the students, it is associated in the cotton culture of the state, the relationship with the formation of fashion in Ceará in the 20th century. At transformations achieved over time record, among other things, formative proposals, artistic relationships, with emphasis on the connections economics originated from cotton, the driving force behind the textile vocation and consequently, the development and consolidation of fashion education place. The present study is qualitative in nature and adopts a procedure methodological approach to bibliographic research by selecting and gathering data from monographic studies such as: books, monographs, theses and dissertations related to the topic in question. In addition to documentary research through the compilation and analysis of documents, archives, newspaper articles, images, imagery and textual records that present relevant data about the teaching processes, configuring the beginning of arts and crafts until the contemporary in fashion education in Ceará – Brazil. The materials were cataloged and analyzed, paying attention to the chronological order of institutionalization of knowledge related to arts and crafts in the state of Ceará, passing through workshops and schools to academic training. The research presents the relationships between arts and crafts and cotton culture in Ceará and its contribution to the development of the textile sector in the state and academic training in fashion today.

Keywords: School of Art and Crafts; Education; Fashion training.

Resumen

Este artículo contribuye a la investigación de los procesos formativos de las artes y oficios en la implementación de las escuelas de aprendices que se iniciaron en el siglo XIX. A partir de las vocaciones orientadas a los estudiantes, la relación con la formación de la moda cearense en el siglo XX está asociada a la cultura algodonera del estado. Las transformaciones logradas a lo largo del tiempo registran, entre otras propuestas formativas, las relaciones artísticas, con énfasis en las conexiones económicas originadas en el algodón, eslabón impulsor de la vocación textil y, en consecuencia, del desarrollo y consolidación de la educación moda local. El presente estudio es de carácter cualitativo y adopta la investigación bibliográfica como procedimientos metodológicos al seleccionar y recopilar datos de estudios monográficos tales como: libros, monografías, tesis y dissertaciones relacionadas con el tema en cuestión. Además de la investigación documental a través de la recopilación y análisis de documentos, archivos, artículos periodísticos, imágenes y registros textuales que presenten datos relevantes sobre los procesos de enseñanza, configurando el inicio de las artes y oficios al camino contemporáneo en la formación de moda en Ceará – Brasil. Los materiales fueron catalogados y analizados, prestando atención al orden cronológico de institucionalización de los saberes relacionados con las artes y oficios en el estado de Ceará, pasando por talleres y escuelas hasta la formación académica. La investigación presenta las relaciones entre las artes y oficios y la cultura del algodón en Ceará y su contribución al desarrollo del sector textil en el estado y la formación académica en moda hoy.

Palabras-clave: Escuela de Artes y Oficios; Educación; Formación en moda.

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo é resultado de um dos desdobramentos da pesquisa intitulada: “Escolas de Artes e Ofícios no Brasil: história, propostas formativas e continuidades na formação do Bacharelado em Design de Moda”, coordenado pela professora Mara Rúbia Sant’Anna da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Trata-se de um Projeto de investigação interinstitucional no Brasil entre os séculos XIX e XX. O estudo visa contribuir com a investigação supracitada de forma a compilar, organizar e agregar informações acerca dos processos originados da formação nas escolas de Artes e Ofícios no Ceará para compreender a sua relação com o ensino de moda no estado atualmente.

Para reunir esses fios condutores que entrelaçam a história do Ceará com o ensino das artes e ofícios, iniciado no século XIX, princípio formativo do processo educativo da população cearense, buscou-se neste estudo, identificar disciplinas adotadas no ensino profissional, entre as práticas artísticas, criativas e produtivas derivadas da matéria prima do algodão. Através de oficinas e na própria matriz escolar constam disciplinas de “feitura de vestuário”, alfaiataria, bordados, tapeçaria, costuras, consertos de roupas, desenho. A cultura do algodão no Nordeste, em especial no Ceará, está atrelada à produção econômica do Estado deste sempre. Os insumos desta matéria prima alavancam e economia local, com destaque para indústria têxtil de confecção do vestuário e moda. Na perspectiva, a formação superior do ensino de Design de Moda, (re)nova, aprimora, desenvolve e ressignifica vocações seculares na formação acadêmica. Estas conexões remetem aos princípios da economia do algodão e seus processos de transformação, fatores determinantes que direcionam a formação em moda no Estado. Neste sentido fez-se necessário o desenvolvimento de uma estratégia metodológica eminentemente qualitativa, baseada no aporte teórico a partir de dados bibliográficos e documentais.

2 ESCOLAS DE ARTES E OFÍCIOS: HISTÓRICO E FUNCIONALIDADES

As primeiras nuances do ensino de educandos no Ceará tiveram início do século XIX, esse processo incluiu várias instituições educativas como as casas de Educandos e Artífices (1840), os asilos da Infância dos Meninos Desvalidos (1854) e as primeiras Escolas de Aprendizes Artífices, princípio da educação formal no estado. (MOURA, 2007).

As Casas de Educandos ou Colégio de Educandos do Ceará, também conhecida como Escolas de Artes e Ofícios, se destinava à educação e ao recolhimento de Meninos e Meninas Órfãos e Desvalidos, autorizado pela lei n.1759, de 5 de agosto de 1856, durante a gestão do Presidente da Província, Guilherme Studart, (Barão de Studart) e sancionada

pelo Vice-presidente Herculano Pereira da Cunha.

Conforme Mesquita (2016), em 1857 a escola de Meninos Educandos Artífices mantinha 50 alunos na modalidade de internato para a aprendizagem de oficinas com o ensino de “música, carapina, sapateiro, alfaiate e funileiro ou latoeiro”. O propósito era manter o controle do público alvo de jovens menores órfãos, desvalidos com faixa etária entre 07 a 14 anos.

Para a escola de Meninas Educandas, administrada pelas Irmãs de São Vicente de Paula, de origem francesa, aqui vieram organizar o ensino para as órfãs, em regime de internato, acolhendo meninas pobres, oferecendo a instrução primária e profissional. Esta organização deu origem ao Colégio da Imaculada Conceição - CIC de Fortaleza, fundado em 1862. O ensino para as meninas órfãs, pobres era subsidiado pelo Governo da Província, porém a escola também oferecia o ensino particular, pago por meninas também pensionistas naquele internato, vindas de vários lugares. Entre os dois públicos alvo havia a separação de espaços de convivência entre os grupos, cada um, em sua ala específica, configurando a divisão social entre ricos e pobres. Dados da instituição publicados desde sua fundação (1865), até o ano de (1893), contabilizam um contingente de 938 meninas que haviam sido internadas ali, sendo 582 pensionistas e 356 “órfãs desvalidas”, matriculadas no Colégio. Neste sentido, as Irmãs Vicentinas instituíram um modelo de “escolarização do doméstico” contribuindo com o ensino profissional. O conteúdo administrado se dividia em três tópicos: o primeiro – Catecismo, História Pátria, História Sagrada, Aritmética, Língua Vernácula e Francês; o segundo – costuras, bordados, flores, sapatos, consertos de roupas e o terceiro – lavar e engomar, sendo este último ofício necessário ao cotidiano da vida doméstica. Os trabalhos manuais (executados pelos dois grupos de pensionistas) eram artefatos de “lã e bordados a fio de ouro, tapeçaria, costuras de peças” e, até rendeu uma exposição em 1867, acrescenta LIMA (2020).

Em Fortaleza, a Escola de Aprendizes Artífices, teve seu início em 19 de outubro de 1845, sob a direção de Thomaz Pompeu de Souza Brasil e, mais tarde, transformado em Liceu Industrial e passou a funcionar na praça dos Voluntários, bairro de Jacarecanga. Ressalta-se que a partir deste feito, esta escola deu origem à Escola Técnica Federal da atualidade. Ofertava as disciplinas de: “desenho, secção artes gráficas, secção de feitura de vestuário, secção de trabalhos de metal, secção de trabalhos de madeira”. A instituição mantinha dois cursos, um noturno e outro diurno, ensino com formato de oficinas destinado a cidadãos desvalidos de recursos onde os mesmos poderia fazer opção por uma das modalidades de aprendizagem, conforme a vocação do candidato, sendo obrigatório o curso primário para aqueles que não sabiam ler, escrever e contar, além da prática do desenho para desempenho de suas habilidades.

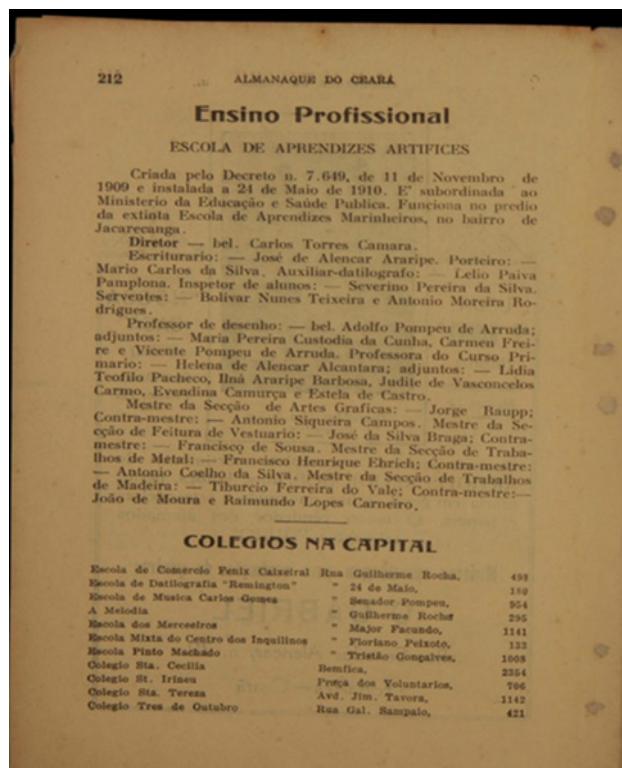
Müller (2010, p.194) destaca este modelo assistencialista e caráter profissionalizante implantado nos grandes centros do Brasil, “mantido pelo Estado,

sociedade civil ou igreja, quase sempre com características próprias da filantropia". Assim foram estabelecidas as bases da educação ao final do Período Imperial contemplando as duas classes sociais: uma destinada aos intelectuais e burocratas, a outra formada pelo contingente de populares – pobres, quase sempre analfabeta, ou pouco letrada.

De acordo com a publicação do Almanach (1918), consta o registro das disciplinas ofertadas e também a nominação de várias instituições de ensino profissional em expansão na virada do século XX.

Assim, as primeiras Escolas de Aprendizes Artífices no Brasil foram institucionalizados através do Decreto 7.566 de 23 de setembro de 1909, no governo do Presidente da República Nilo Peçanha, com o objetivo de expandir o ensino profissional.

Figura1: Almanaque do Ceará de 1918.



Fonte: Almanaque do Ceará do ano de 1918.

Até setembro do ano de 1910 foram inauguradas as primeiras 19 escolas de Aprendizes Artífices nas capitais dos estados no Piauí, Goiás, Mato Grosso, Rio Grande do Norte, Paraíba, Maranhão, Paraná, Alagoas, Pernambuco, Espírito Santo, São Paulo, Sergipe, Ceará, Bahia, Pará, Santa Catarina, Minas Gerais, Amazonas e na cidade de Campos, descrito por Colombo(2020).

O período da década de 30, abrange as políticas educacionais de conotação positivista idealizadas no governo de Getúlio Vargas, promulgada através da Lei nº 378, de 13

de janeiro de 1937, sobre a organização do Ministério da Educação e Saúde Pública. O Artigo 37, da referida lei determinou a transformação das Escolas de Aprendizes Artífices em liceus, “destinados ao ensino profissional, em todos os ramos e graus”, e ênfase no ensino Industrial. Ao torna-se ensino secundário nesta instituição pública, oferecia as seguintes áreas de conhecimento: “Filosofia Racional e Moral, Retórica e Poética, Aritmética, Geometria, Trigonometria, Geografia e História, Latim, Francês e Inglês” (COLOMBO, 2020).

Nesta perspectiva Colombo (2020) corrobora com Müller (2010) e assevera que o modelo do ensino das escolas de Aprendizes Artífices “não significou uma integração do trabalho com a educação ou a escolarização do trabalho pelo ensino técnico”, causando uma visão dualista. Assim o entendimento à época desvinculava a “formação profissional e educação, voltada para o trabalho e a educação. Ensino profissional continha as bases práticas (manuais), enquanto educação de base teórica, favorecia a classe dos intelectuais, destinados aos cargos de comando e gestão política e administrativa.

A educação primária, secundária e superior teve expansão a partir do século XIX, com destaque para o ensino secundário e superior, privilégio de uma parcela da élite que buscava reconhecimento na sociedade. Porém o ensino primário recebeu maior investimento de políticas educativas com ênfase para a educação profissional, destinada às camadas menos favorecidas, notadamente de caráter assistencialista para legitimar o modelo social de exclusão. Deste modo, o decreto 7.566/1909 favoreceu a uma diversidade de escolas profissionalizantes ao longo dos tempos.

De acordo com Cândido et. all. (2019) a promulgação da Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, determinou uma nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública, período onde as Escolas de Aprendizes Artífices, fizeram as bases do ensino profissionalizante e deram origem aos atuais Institutos Federais de Educação Profissional e Tecnológica do país, formando a Rede Federal de Educação Profissional. No contexto, esta rede de ensino soma mais de um século instituída no território brasileiro. No Ceará a escola funcionou em vários prédios e somente no ano de 1952, o Instituto Federal do Ceará, atual Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará-IFCE, Campus Fortaleza, adquiriu sede própria na Av. 13 de Maio.

Durante o século XX, com o advento do Estado Novo (1937-1945), Gustavo Capanema esteve à frente do Ministério da Educação (1934 e 1945) e promulgou as Leis Orgânicas do Ensino. A partir de 1942, foi estruturado o ensino industrial, reformado o ensino comercial e deu-se a criação do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial – SENAI, criado pelo decreto-lei 4.048 de 22 de janeiro de 1942.

O Ceará foi um dos primeiros estados a possuir um departamento regional do Senai, em 27 novembro de 1943, no ano seguinte do referido decreto. Os primeiros cursos

ministrados foram de torneiro mecânico, ajustador mecânico, desenhista técnico e carpinteiro. Em Fortaleza, no ano de 1979 foi instalada outra unidade no bairro de Parangaba e, no ano de 1983 recebeu o nome - Centro de Formação Profissional Ana Amélia Bezerra de Menezes e Souza, “in memoria”, em homenagem a essa empresária da indústria têxtil local. Na unidade são ministradas as áreas do Vestuário e Calçados, através da oferta de cursos técnicos de qualificação e aperfeiçoamento.

No percurso histórico das mudanças do ensino profissional, o SENAI passou a integrar o atual modelo do Sistema “S”, incorporado com as principais instituições profissionais: Sebrae, Senac, Senai, Senar, Senat, Sesc, Sescoop, Sesi, Sest.

Nesta configuração situa-se o tempo e o espaço dos primórdios das primeiras políticas educacionais oficializadas entre os séculos XIX e XX. Decerto, o progresso cearense gerado pelo desenvolvimento urbano, econômico e cultural carecia da formação educacional da população, a exemplo de outros centros da federação.

3 ARTES E OFÍCIOS ENTRE “SABERES E FAZERES” DA VOCAÇÃO TÊXTIL EM CONEXÃO COM A CULTURA DO ALGODÃO.

Na perspectiva de Cunha (2005), as Artes e Ofícios foram o fio condutor do ensino profissional no Brasil, embora durante o século XVIII, período da Colônia, a aprendizagem de ofícios existisse no ambiente de trabalho, seguindo um rito autônomo das experiências cotidianas dos artífices, sem regulamentos ou padrão. Somente a partir da organização social do trabalho artesanal, instituiu-se normas de funcionamento com um modelo de Corporações de ofícios praticado na Metrópole (CUNHA, 2005 p. 40).

Porto Alegre (1988), esclarece que até o século XIX o artífice compreendia um sujeito que exercia alguma atividade repetitiva de fazeres criativos para sua manutenção, dominava determinada técnica relacionada à arte destes fazeres, portanto o artífice, também era chamado de artista.

Vale resgatar os primórdios da instrução educativa, surgida com os missionários Jesuítas da Companhia de Jesus (1549-1759), adotando suas práticas religiosa e pedagógica na formação de indígenas e escravizados no período colonial, baseado na cultura europeia. Na segunda metade do século XVIII, em terras cearenses foram organizados os aldeamentos “Vilas-Índias” onde fincaram propostas de educação com o intuído de colaborar com o projeto de colonização da América Portuguesa. Na província cearense, os religiosos ensinavam a ler e escrever além dos ensinamentos da “Doutrina Cristã” acompanhados de diversas práticas artesanais, com ênfase para o ensino da costura, de fiar e tecer, da arte

de fazer renda de bilro, fazeres domésticos com orientação apropriada para as meninas nativas dos referidos aldeamentos. ANDRADE (2010) e PORTO ALEGRE (1988) explicam o propósito de controle social das “Vilas-Índias”, idealizado com este ordenamento de dominação das etnias nativas causado pela disputa da colonização do “Novo Mundo”.

O processo de capacitação das meninas para os ofícios têxteis conforme colocado pelo decreto de 1790 apontado por Andrade (2011), coincidiu com um momento favorável da produção do algodão no Ceará como registrou PORTO ALEGRE (1992). De acordo com esta autora, entre 1780 e 1820, o algodão foi rapidamente incorporado à economia dos colonizadores tendo seu cultivo em larga escala impulsionado com o fornecimento para a Inglaterra (STEIN apud PORTO ALEGRE 1992). Logo, o decreto que visava a educação e “profissionalização” das meninas não se deu ao acaso, mas em meio à conjuntura de expansão da economia algodoeira na Capitania.

Nos estudos realizados por Silva (1989), a província do Ceará dominava a economia colonial nas atividades primárias da agropecuária, com destaque para o algodão, cultura tropical fixada no sertão nordestino, e na virada do século XIX deu-se a expansão da cotonicultura local, em plena Revolução Industrial, fundamental para suprir o consumo de vestuário.

Conforme Pereira (1979), com a expansão dos núcleos populacionais, essas atividades manufatureiras e artesanais foram, aos poucos, se desenvolvendo e se diversificando. A produção artesanal passou a ser destinada ao suprimento das necessidades locais de aldeias, vilarejos e fazendas. Posteriormente, diz o autor, com o advento da urbanização, o artesanato passa a encontrar mais condições de atuação e aprimoramento. Nesse processo, o fazer artesanal teve grandes contribuições no tocante às suas características estéticas e de produção devido à chegada de mestres vindos de Portugal.

Apesar de ser um mecanismo de controle e organização social dos povos indígenas, o ensino das atividades de tecer, fiar, bordar e confeccionar peças configura uma herança dos saberes culturais destas práticas iniciado com a colonização. Imprimiu uma tradição e fez do Ceará um dos maiores polos de confecção de vestuário, e grande produtor de bordados do Nordeste. Até os dias de hoje o Ceará se destaca no Nordeste pela produção de manufaturas de rendas de bilros, bordados, cestarias, cerâmicas, tecelagem artesanal e tecelagem industrial.

Os achados apontados pelos autores permitem uma interpretação sobre o modelo de educação implementado na Capitania do “Siará Grande” e como esta educação também estava voltada para sua inserção no mundo do trabalho doméstico, que mais tarde se tornaria um dos maiores motores da economia do Estado no desenvolvimento da indústria têxtil.

A arte têxtil na sua origem, se constitui um campo de tecituras entre fibras naturais com destaque para o cultivo do algodão, agente promotor de riquezas sociocultural, gerador de demandas produtivas e criativas revelando vocações profissionais, dentre outros ofícios ancestrais, explica Porto Alegre(1988).

4 CONEXÕES ENTRE A INDÚSTRIA TÊXTIL E A INSTITUCIONALIZAÇÃO NA FORMAÇÃO DE MODA NO CEARÁ

O processo de institucionalização da moda como campo do saber fazer no Ceará é consequência dos caminhos históricos do estado no que se refere à sua ocupação territorial até o desenvolvimento da indústria têxtil atual.

Elizabeth Fiúza Aragão (2002), em suas pesquisas publicadas, no livro “O Fiar e o Tecer: 120 anos da indústria têxtil no Ceará, exalta o espírito de um tempo, afirmado o potencial econômico da indústria do têxtil no Ceará. Organizada ao longo dos últimos três séculos, classifica em “quatro marcos a geração de investidores: os Pioneiros (1882-1900); os Empreendedores (1900-1960); os Modernos (1960-1980) e os Novos Empresários (1980-2002). Afirmando ser este um dos caminhos principais do desenvolvimento econômico do Estado, comprova-se a expansão do cultivo do algodão, da fiação, das tecelagens e da indústria de confecção, os elos que formaram as bases do parque industrial têxtil do Ceará que, posteriormente, demandaram a mão-de-obra qualificada, originando a formação pelos cursos técnicos e demais cursos superiores surgidos no final da década de 1980.

Há, de fato, uma forte indicação de que aquelas iniciativas do início da colonização do Ceará voltadas para a confecção de peças artesanais derivadas da matéria prima, repercutiram não só no potencial artesanal, manufatureiro do estado, mas também no avanço do setor têxtil, envolvendo grande parte da cadeia têxtil como a indústria de fiação, de tecelagem e indústria de confecção do vestuário-moda.

Ao longo do século XX, na década de 1960, as políticas governamentais de incentivos financeiros subsidiados pela SUDENE (Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste), através de estratégias de incentivos, foram fundamentais na implantação do parque industrial têxtil, abarcando os principais segmentos da cadeia têxtil de produção no Estado. Produziu avanços de inovação, tecnologias e alavancou a indústria de confecções de vestuário promovendo o crescimento no entorno da cidade de Fortaleza. A ampliação da Região Metropolitana foi estratégica na captação de mão-de-obra aproveitando a habilidade e criatividade do trabalhador cearense contribuindo com o desenvolvimento, que fez o Estado ser classificado como segundo polo de confecções do Brasil no final dos anos 1980. VIANA (2005), explica estas políticas como estratégias de desafios e oportunidades

do Governo do Ceará, para suprir as demandas das confecções, com volumes de grandes investimentos e incentivos voltados para os segmentos da cadeia têxtil de fiações de algodão e tecelagens para tornar a indústria competitiva.

4.1 Formação em moda e estilismo - UFC

É justamente nesta fase que a demanda por profissionais qualificados aumenta e impulsiona a criação dos primeiros cursos de formação de profissionais no campo da engenharia têxtil, do design e da moda.

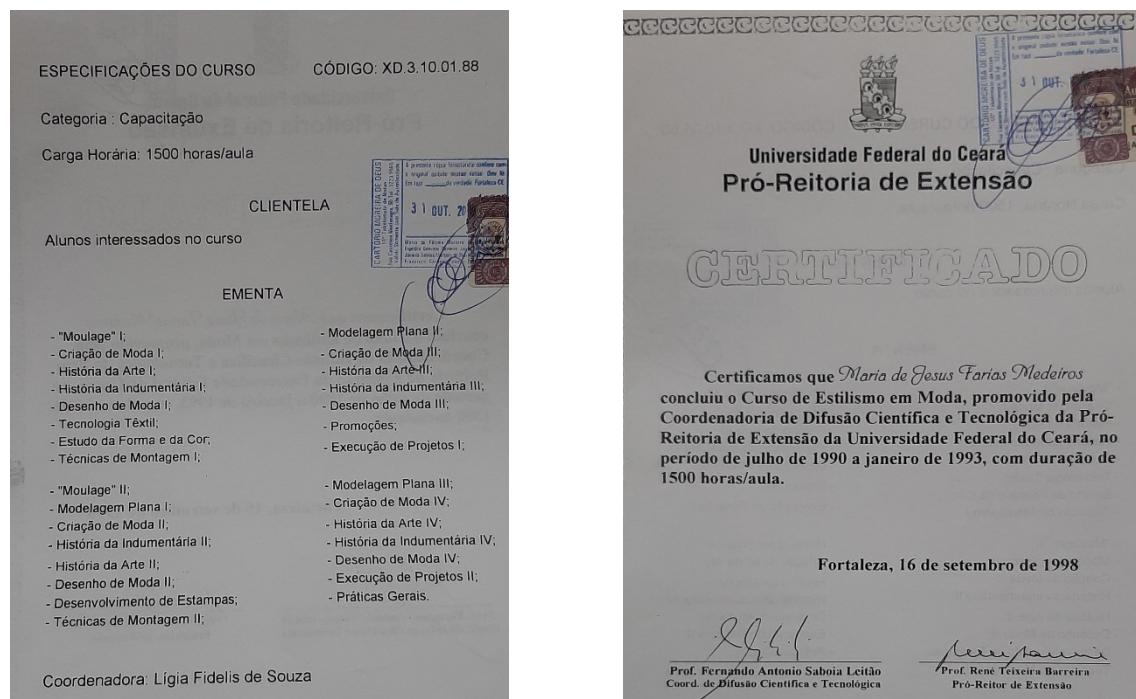
De acordo com Victor (2014), o Curso de Estilismo e Moda, foi criado em 1988, na modalidade de extensão, funcionando a partir de 1989 por meio de um convênio envolvendo a Federação da Indústria do Ceará, sindicatos e instituições agregadas. As parcerias realizadas foram com o Centro Tecnológico de Confecções do Ceará (CTCC), a Secretaria de Indústria e Comércio do Ceará (SIC), o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), a Federação das Indústrias do Estado do Ceará (FIEC), indústrias cearenses e a Pró-reitora de Extensão da UFC. Projetado como curso de extensão, vinculado ao extinto curso de Economia Doméstica da Universidade Federal do Ceará.

Ressalta-se que a criação do Curso de Estilismo e Moda, deriva do eixo de ensino: Têxtil-Vestuário, cedido pelo curso de Economia Doméstica-UFC, em parceria com as instituições supracitadas em atender as demandas do setor. O curso de extensão formou duas turmas entre 1989 e 1993 com carga horária de 1.500 h, formando o total de 25 alunos.

A partir deste investimento a UFC implantou o bacharelado de Estilismo e Moda, iniciado em 1994, sendo o primeiro curso de Moda instalado em uma instituição pública, embora o primeiro curso superior na área de moda no país, já existia em uma instituição privada - Faculdade Santa Marcelina, FASM-SP, criado em (1988). Além disso, os anos oitenta foi o marco da implantação de diversos cursos de moda no País (PIRES, 2002).

Conferindo a matriz de curso de extensão, verifica-se nos referidos blocos, conteúdos focados no aprendizado das áreas de criação e produção, entre estudos teóricos e práticas com ênfase no desenvolvimento de produtos de vestuário-modas.

Figura 2: Matriz curricular do Curso de Estilismo e Moda da UFC entre os anos de 1989 e 1993



Fonte: Acervo das autoras (2022).

Com a implantação do bacharelado de Estilismo em Moda (1994), o eixo das tecnologias têxteis foi ampliado, computando demais disciplinas voltadas para a formação acadêmica, totalizando 3.300 h. Registra-se que na década de 2000, fez surgir outros cursos Tecnológicos de Design de Moda em instituições particulares em Fortaleza.

Na tese de Queiroz (2014) focando o estudo do currículo da formação em moda, descreve a primeira grande reforma curricular no ano de 2011, sobre curso de bacharelado da UFC, que passou a ser denominado de Moda-Design. No contexto a autora argumenta diretrizes implantadas do CNE/CES- Câmara de Educação Superior do Conselho Nacional de Educação, sobre a classificação da moda figurar na categoria de Design de Moda.

Mesmo com a reformulação curricular e a maior ênfase dada às disciplinas voltadas ao campo do design, o curso da UFC manteve sua identidade baseada na área do setor das tecnologias têxteis. Assim, o conjunto das disciplinas voltadas a esta unidade de estudos, atualmente possui uma carga-horária que compreende 26% de toda a matriz curricular.

Mesmo com o novo processo de atualização do currículo, previsto para implantação em 2023, a área de têxteis mantém-se com a maior carga-horária de disciplinas ministradas. Segue abaixo uma breve descrição da nova proposta de configuração onde é possível perceber a importância da UC de Tecnologias têxteis no currículo do bacharelado em Design-Moda da UFC:

Unidade Curricular de Arte e Subjetividade (6 créditos) – Com aproximadamente 4,1% da carga horária obrigatória do curso. Formada pelas seguintes disciplinas obrigatórias: Arte e Moda (3), Ateliê Criativo (3).

Unidade Curricular de Gestão de Projeto (29 créditos) – Consiste em 20% da carga horária obrigatória, sendo formada pelas seguintes disciplinas: Processos Criativos em Moda (3), Criação de Imagem, Styling e Produção de Moda (4), Metodologia Projetual (4), Visual Merchandising (3), Marketing, Branding e Comunicação (4), Projeto de Produto I (4), Projeto de Produto II (4), Gestão de Carreira e Empreendedorismo (3).

Unidade Curricular de História e Pesquisa em Moda (25 créditos) – Equivale a aproximadamente 17,2% da carga horária do curso, formada pelas seguintes disciplinas obrigatórias: Introdução ao Estudo da Moda (2), História Geral da Arte (3), História e Teoria do Design (4), Antropologia, Moda e Sociedade (4), História da Indumentária e da Moda (4), Moda, Cultura e Diversidade no Brasil (2), Projeto de Pesquisa em Moda (4) e Pesquisa em Moda e Design (2).

Unidade Curricular de Linguagem Visual (21 créditos) – Consiste em aproximadamente 14,5% da carga horária obrigatória, formada pelas seguintes disciplinas obrigatórias: Desenho de Observação (4), Cor e Composição (3), Desenho da Figura Humana (4), Desenho de Moda (4), Desenho Técnico (3), Desenho Digital (3).

Unidade Curricular de Tecnologia Têxtil e de Confecção (29 créditos) – Com 20% da carga horária obrigatória, formada pelas seguintes disciplinas obrigatórias: Modelagem Tridimensional em Moda (3), Equipamentos e Materiais de Confecção (2), Fibras e Fios (2), Modelagem Plana Feminina (4), Processos de Construção dos Tecidos Têxteis (3), Técnicas de Montagem Industrial (4), Modelagem Masculina - Plana (3), Modelagem em Malhas (3), Processos e Tecnologia da Confecção (3) e Ergonomia de Produto (2). 36

Unidade especial de Extensão (19 créditos) – Com 10,4% da carga horária total do curso, conforme legislação própria, a unidade contempla 13,1% da carga horária obrigatória. Formada pelos projetos de extensão selecionados e protagonizados pelos estudantes.

Mesmo com a criação de novas unidades curriculares, dentre as seis áreas formativas no referido curso, a Unidade Curricular voltada às tecnologias têxteis mantém-se com a maior carga-horária, 20% do total de disciplinas obrigatórias (PPC/UFC, 2022). O percentual é bastante representativo, uma vez que o restante da carga-horária está distribuído em unidades específicas, que vão da criação e desenvolvimento de produtos, passando pelos eixos de teoria e história, além de pesquisa e negócios de moda.

5 CONCLUSÃO

Nesta conclusão a investigação apontou muitos vestígios a começar pelo modo de cultura europeia aqui implantada, através do modelo pedagógico dos missionários Jesuítas, ainda no tempo do Brasil Colônia, orientando o ensino das várias práticas manual e técnica de aprendizagem aprimorando a arte de fiar e tecer a matéria prima do algodão e outras feituras de utilitários. Para desvendar as relações das artes e ofícios considerando a cultura econômica da produção do algodão no Estado do Ceará e a conexão com a formação da moda cearense na atualidade, entre os séculos XIX e XX, percebe-se certa continuidade dos processos formativos seculares, ao identificar as disciplinas ministradas, presentes na formação dos aprendizes, mesmo considerando os diversos avanços tecnológicos na contemporaneidade.

Resgatando o início do ensino e das práticas profissionais apontadas nesta pesquisa, com ênfase na aprendizagem dos educandos, artífices, aprendizes descobriu-se entre outras atividades o ensino da costura, alfaiataria, “feitura de vestuário”, tapeçaria, tecelagem, confecção de flores, chapéus, utilizando a matéria prima do algodão na transformação da arte de criar e produzir artefatos. Tais práticas, continuam atreladas ao ensino e aprendizagem na formação atual nos cursos de Design de Moda em todo o Ceará. Certamente, a pesquisa e o conhecimento abordados nestes conteúdos evoluíram neste espaço de tempo, possível de justificar o percentual de 26% inserido na matriz curricular de curso de Design-Moda-UFCE.

Neste sentido, afirma-se que a cultura do têxtil instituiu uma herança cultural e continua a expressar grande representatividade no que se refere tanto à formação quanto ao mercado de moda local.

Contudo há que se refletir sobre o *modus operandi* nos vários campos de conhecimento na atualidade, partindo da instituição de ensino e sua relação com o aprendiz. Entende-se que o profissional deste século necessita buscar conhecimento contínuo, internalizar, aprimorar saberes multidisciplinares, exercer a autonomia, compartilhar o espírito coletivo e crítico, além de se posicionar como sujeito das decisões que lhe couberem, valorizando seu desempenho no campo intelectual e profissional.

REFERÊNCIAS

ALEGRE, Silvia Porto. **Vaqueiros, agricultores, artesãos: origens do trabalho livre no Ceará colonial.** In: Revista de Ciências Sociais. Fortaleza. v. 20/21 n° 1/2, p. 1-29, 1989/1990.

ALEGRE, Sylvia Porto. **Fontes inéditas para a história indígena no Ceará.** Fortaleza: EdUFC/NEPS, 1992.

ALEGRE, Silvia Porto. **Arte e ofício de Artesão: histórias e trajetórias de um meio de sobrevivência.1988** (Mestrado em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

ALMANACH. **Estatístico, administrativo, mercantil, industrial e literário do estado do Ceará para o ano de 1918.** Fortaleza: Typ. Moderna, 1918.

ANDRADE, Francisco Ari. **Instituição moral e ofício doméstico para meninas nas vilas de índio.** CADERNOS DE PESQUISA RM EDUCAÇÃO-PPGE-UFES. V.17, n. 33 (janeiro/junho), 2011.

ANDRADE, Francisco Ari de. **A EDUCAÇÃO FEMININA NAS VILAS DE ÍNDIO NA CAPITANIA DO CEARÁ: FONTES E ITINERÁRIOS METODOLÓGICOS.**XVIII Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação. São Luís - MA. 2010

ANUÁRIO DA MODA DO CEARÁ. **GOVERNO DO ESTADO.** Fortaleza: Diário do Nordeste, 2011.

ARAGÃO, Elizabeth Fiúza. **O fiar e o tecer:** 120 anos de indústria têxtil no Ceará. Fortaleza: SINDITEXTIL/FIEC, 2002.

BRASIL. **Decreto nº 7.566, de 23 de setembro de 1909.** Cria nas capitais dos Estados as Escolas de Aprendizes Artífices, para o ensino profissional, primário e gratuito. Rio de Janeiro, RJ, 1909. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/setec/arquivos/pdf3/decreto_7566_1909.pdf.

CANDIDO, F. G., Jucá, S. C. S., da Silva, S. A., & Alves, F. R. V. (2019). **Educação para o trabalho: a Escola de Aprendizes Artífices do Ceará.** Educação, 44, e44/ 1–22. <https://doi.org/10.5902/1984644434813>

COLOMBO. Irineu Mario. **Escola de Aprendizes Artífices ou Escola de Aprendizes e Artífices?** Educar em Revista, Curitiba, v. 36, e71886, 2020 DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/0104-4060.71886>

CUNHA, Luiz Antônio. **Ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata.** 2^a ed. São Paulo: Editora UNESP; Brasília DF: Editora Flacso, 2005

CUNHA, Luiz Antônio Constant Rodrigues da. **O ensino de ofícios nos primórdios da industrialização.** São Paulo: Unesp, Brasília, DF: Flacso, 2000.

LIMA, Ana Cristina Pereira de. **MENINAS ÓRFÃS, IRMÃS VICENTINAS E PROFISSIONALIZAÇÃO FEMININA NO SÉCULO XIX EM FORTALEZA (CE)** DOSSIÊ Hist. R., Goiânia, v. 25, n. 2, p. 309-330, mai./ago. 2020

MESQUITA, Simone V. de. **COLLEGIO DE EDUCANDOS ARTÍFICES: ENSINO PÚBLICO PROFISSIONALIZANTE PARA MENORES ÓRFÃOS E DESVALIDOS EM FORTALEZA (1856-1867)** Anais do XV Congresso de História da Educação do Ceará. 2016, ISSN 2237-2229

MOURA, Dante Henrique. **Educação básica e educação profissional e tecnológica: dualidade histórica e perspectivas de integração.** Holos, Natal, v. 2, p.4-30, 19 mar. 2008. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN). <http://dx.doi.org/10.15628/holos.2007.11>.

MOURA, Dante Henrique. **Educação básica e educação profissional e tecnológica: dualidade histórica e perspectivas de integração.** Holos, v. 2, 2007.

PIRES. Dorotéia Baduy. **A história dos cursos de design de moda no Brasil.** Revista Ne-
xos: Estudos em Comunicação e Educação. Especial Moda/Universidade Anhembi Morum-
bi – Ano VI, nº 9 (2002) – São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 112 p. ISNN 1415-3610.

Projeto Pedagógico do Curso de Design-Moda da UFC. UNIVERSIDADE FEDERAL DO
CEARÁ. Fortaleza, 2022.

QUEIROZ, Cyntia Tavares Marques de. **Do estilismo ao design: Os currículos do ba-
charelado em moda da Universidade Federal do Ceará.** 2014. 197f. – Tese (Doutorado)
– Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira,
Fortaleza (CE), 2014.

SEBRAE. **Estudo Setorial: artesanato.** Fortaleza. SEBRAE-CE, 2009.

SILVA, Jose Borzacchiello (1989, p.79) **O algodão na organização do espaço.** IN. HIS-
TÓRIA DO CEARA SOUZA, Simone. História do Ceará. Fortaleza: Universidade Federal do
Ceara/ Fundação Demócrita Rocha, 1989.

VIANA, Fernando Luiz Emerenciano. **A Industria têxtil e de confecção no Nordeste:** características e oportunidades. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2005.

VICTOR, Dijane Maria Rocha. **A criação do curso de moda da Universidade Federal do Ceará: história, memória e narrativas (1986 – 1993).** 2014. 228f. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2014.

Data de submissão: 10/11/2022

Data de aceite: 27/01/2022

Data de publicação: 01/02/2023



**LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DA BAHIA:
DOS OFÍCIOS À FORMAÇÃO CIDADÃ ATRAVÉS DA ARTE**

***Liceu de Artes e Ofícios da Bahia:
from crafts to citizen education through art***

***Liceu de Artes e Ofícios da Bahia:
des métiers à l'éducation citoyenne par l'art***

Renata Pitombo Cidreira¹
Renata Costa Leahy²

¹ Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), pós-doutorados em Sociologia (Paris V – Sorbonne, França) e em Comunicação e Artes (UBI – Covilhã, Portugal). Professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2005557247744604>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1281-623X>. E-mail: pitomboc@yahoo.com.br.

² Doutora em Cultura e Sociedade (UFBA) e em Civilisations Romanes (Paris X – Nanterre, França). Professora da União Metropolitana de Educação e Cultura (Unime – Anhanguera). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8670255964132550>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4940-1617>. E-mail: renatagrd@gmail.com.

RESUMO

Este artigo é fruto da vertente baiana da pesquisa interinstitucional *Escolas de Artes e Ofícios no Brasil: história, propostas formativas e continuidades na formação do Bacharelado em Design de Moda*. De natureza qualitativa, a pesquisa prioriza uma linha de investigação histórica, analisando o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (1872-2007), seus primórdios e desenvolvimento, na busca de vestígios do ensino voltado a atividades vestimentares, como corte e costura. Nesse percurso, tentamos compreender o papel da instituição na formação de cidadãos, sobretudo a partir da conjuntura social que se colocava à época do seu surgimento, de uma população recém-liberta da escravidão em uma cidade em vias de industrialização. Além disso, procura compreender qual papel o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia cumpre na sociedade soteropolitana, sobretudo nas décadas de 1990 e 2000, inquirindo se teve como direcionamento o ensino de modelagem e costura. Em termos metodológicos, a investigação utilizou como principal recurso a pesquisa bibliográfica, reunindo informações sobre a instituição e o contexto socioeducativo baiano através dos trabalhos de Cunha (1979), Leal (1996), Trinchão (2008) e Reis (2012), com amparo em questionário com alguns profissionais que atuaram na instituição no período mais recente. Conclui-se que o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia perpetuou seu objetivo principal de assistir e formar classes menos favorecidas economicamente. Não houve maior desenvolvimento de atividades relacionadas às práticas vestimentares, das quais somente foram encontrados vestígios. Nos seus últimos anos, o Liceu atuou para promover uma formação cidadã através das artes.

Palavras-chaves: Artes e Ofícios; Educação; Cidadã.

Abstract

This article is the result of the strand of Bahia of the inter-institutional research Schools of Arts and Crafts in Brazil: history, training proposals and continuities in the formation of the Bachelor of Fashion Design. Of a qualitative nature, the research prioritizes a historical investigation, analyzing the Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (1872-2007), its beginnings and development, searching for clothing activities, such as cutting and sewing. We try to understand the role of the institution in the formation of citizens, especially from the social conjuncture that existed at the time of its emergence, of a population recently freed from slavery in a city in the process of industrialization. In addition, it seeks to understand what role the Liceu plays in soteropolitan society, especially in the 1990s and 2000s, inquiring if it had as direction the teaching of cloth modeling and sewing. Methodologically, we used as main resource the bibliographic research, gathering information about the institution and the socio-educational context of Bahia through the works of Cunha (1979), Leal (1996), Trinchão (2008) and Reis (2012), with support in a questionnaire with some professionals who worked at the institution in the most recent period. It is concluded that the Liceu de Artes e Ofícios da Bahia perpetuated its main objective of assisting and instructing economically disadvantaged classes. There was no further development of activities related to clothing practices, of which only traces were found. In its last years, the Liceu promoted citizen education through the arts.

Keywords: Arts and Crafts; Education; Citizen.

Résumé

Cet article est le résultat de la branche bahianaise de la recherche interinstitutionnelle Écoles des Arts et Métiers du Brésil : histoire, propositions de formation et continuités dans la formation du Cours Supérieur en Design de Mode. De nature qualitative, la recherche privilégie l'investigation historique, analysant le Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (1872-2007), ses débuts et son développement, à la recherche de traces d'enseignement sur les activités vestimentaires. Nous essayons de comprendre le rôle de l'institution dans la formation des citoyens, notamment à partir de la conjoncture sociale qui existait au moment de son émergence, d'une population récemment libérée de l'esclavage dans une ville en voie d'industrialisation. En outre, il cherche à comprendre quel rôle joue le Liceu dans la société soteropolitaine, en particulier dans les années 1990 et 2000, en demandant s'il avait pour direction l'enseignement de la couture. Méthodologiquement, on utilise la recherche bibliographique sur l'institution et le contexte socio-éducatif de Bahia à travers les travaux de Cunha (1979), Leal (1996), Trinchão (2008) et Reis (2012), avec support dans un questionnaire auprès de quelques professionnels ayant travaillé dans l'établissement dans la période la plus récente. Il est conclu que le Liceu de Artes e Ofícios da Bahia a perpétué son objectif d'assistance et de formation des classes économiquement défavorisées. Il n'y a plus eu de développement d'activités liées aux pratiques vestimentaires, dont seules des traces ont été retrouvées. Au cours de ses dernières années, le Liceu a promu l'éducation citoyenne par les arts.

Mots-clés: Arts et Métiers; Education; Citoyen.

1 O LICEU DE ARTES E OFÍCIOS DA BAHIA NO CONTEXTO DA EDUCAÇÃO BRASILEIRA

O Liceu de Artes e Ofícios da Bahia foi criado em 1872, o segundo a ser fundado no Brasil – após o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro (1856) –, e voltava-se à formação e profissionalização através de cursos e oficinas durante os anos em que esteve em atividade. O surgimento dessa instituição na Bahia ocorre em um contexto de ajuste socioeconômico ao processo de industrialização pela qual a cidade de Salvador passava no século XIX. Como primeira capital do Brasil, com estruturas de funcionamento físicas e administrativas das mais antigas do país, a cidade não era mais o alvo principal dos olhares e investimentos, já que a capital, àquele momento, era a cidade do Rio de Janeiro. Buscava-se, assim, no Brasil e na Bahia, investir em modelos educacionais cuja formação pudesse dar conta da realidade industrial que se apresentava.

Em termos educativos, Trinchão (2008) informa que uma série de ações, especialmente voltadas à educação pública, foram previstas e realizadas naquele momento em nível nacional para institucionalizar a educação formal, como a criação do ensino público secundário. Tais políticas deram origem a colégios “modelar”, liceus provinciais e escolas normais, que supririam os ditos atrasos e inadequações identificados na educação, mas também visavam preparar a população para atuar no desejado progresso da nação. Assim, em 1837, criou-se o Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, para servir de modelo para a criação de instituições secundárias brasileiras.

Na Bahia, particularmente em Salvador, foram criadas algumas instituições inicialmente voltadas principalmente à elite econômica. O Liceu da Bahia – depois nomeado Ginásio da Bahia, Colégio Central da Bahia e, hoje, Colégio Estadual da Bahia – instituição criada em 1837, tinha como intuito a “formação de bacharéis, objetivo primeiro dos liceus, e de técnicos ao instrumentalizar as aulas de Geometria aplicada às artes, em uma espécie de ensino técnico e profissionalizante.” (TRINCHÃO, 2008, p. 184). Vale esclarecer que este Liceu não deve ser confundido com o de “Artes e Ofícios”, que viria a ser criado somente no final do século XIX. No que tange a possíveis interfaces com o ensino e aprendizagem do design e das vestimentas, Trinchão (2008), ao pesquisar sobre a aplicação de aulas de desenho na educação baiana, observa que tais investimentos no Liceu da Bahia (ou Colégio Central, como ainda é bastante conhecido) eram voltados à formação de bacharéis em letras e ciências, e também àqueles que cursariam “Geometria e Mecânica aplicadas às Artes e Ofícios”.

O Liceu da Bahia / Colégio Central passou por questões administrativas e constantes reformas curriculares realizadas pelo poder público, em que as disciplinas relacionadas ao desenho eram reavaliadas e remanejadas, voltadas tanto para o professorado se-

cundário, como para “preparar para as profissões comerciais e industriais, bem como para escolas e academias de caráter científico.” (TRINCHÃO, 2008, p. 181-182). Mais tarde, em 1881, o desenho na instituição passou a ser oferecido somente como parte da Geometria, sendo a cadeira transferida para a Escola Normal por determinação pública.

Outra das iniciativas voltadas à educação pública baiana foi a Escola Normal da Bahia – depois nomeada Instituto Central de Educação Isaías Alves (ICEIA), mais conhecido como Escola Normal ou Instituto Normal, instituída em 1836, mas com funcionamento mais efetivo a partir de 1843. Voltava-se à formação de professores para o ensino primário, que formariam o operariado que atuaria na indústria e no comércio baianos. A Escola Normal da Bahia se desenvolveu em duas frentes, uma para meninos e outra para meninas, ao modelo francês³, onde o desenho era considerado importante e mesmo obrigatório para as meninas, como parte dos trabalhos de agulha e referência nos trabalhos de bordado e confecção (D’ENFERT apud TRINCHÃO, 2008). A partir da década de 1850, escolas normais nos regimes de externato e internato foram criadas e, na década de 1870, no internato normal feminino, eram ministradas disciplinas como caligrafia, desenho colorido, prendas domésticas e costura.

Já as Escolas Médias Industriais⁴ surgiram na segunda metade do século XIX, momento de intensificação nos investimentos à industrialização no país e também de vulgarização das atividades relacionadas ao desenho no mundo voltadas à produção fabril, como a Exposição Universal de Londres de 1851 e a série de Exposições Universais de Paris, iniciadas em 1855. “No Brasil, as atenções se voltaram para o atendimento da demanda oriunda das classes menos abastadas, com foco na formação da mão-de-obra industrial e o discurso do governo da Bahia se voltou para a criação de escolas médias industriais.” (TRINCHÃO, 2008, p. 211).

Em suma, e de maneira geral, o estudo realizado por Trinchão (2008) aponta que dentre tipos de instituições que compunham o ensino localizado entre o primário e o superior, as Escolas Liceais e as Escolas Normais, especialmente na Bahia, em grande medida de inspiração francesa, se voltavam para a preparação intelectual e para formação de quadros administrativos, enquanto as Escolas Médias Industriais, de inspiração prussiana, visavam classes menos abastadas, cujas disciplinas vinculadas ao desenho serviam às cadeiras industriais e da agrimensura, ou seja, para a formação de mão-de-obra técnica.

3 Refere-se principalmente ao ensino mútuo. Fruto de ideais liberais, o ensino mútuo foi criado na França em 1815, oriundo de um grupo de filantropos que propunha outra frente àquela até então voltada a Universidades: visava a educação primária das chamadas “classes inferiores”, apostando na instrução como meio para conter a desordem social. (TRINCHÃO, 2008).

4 “A escola da Prússia propunha o ‘ensino dos conhecimentos indispensáveis em indústria e comércio ao jovem que não se destina a frequentar as Universidades’.” (TRINCHÃO, 2008, p. 212).

Figura 1 – Brasão do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia na entrada do Solar Saldanha



Fonte: Paul R. Burley, 2018. Wikimedia Commons. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Liceu_de_Artes_e_Ofícios_da_Bahia_Sign_2018-1011.jpg>.

É nesse contexto que surge o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, em 1872. A criação de Liceus de Artes e Ofícios também vinha sendo fomentada pelo Império brasileiro, no intuito de desenvolver a força de trabalho técnica para estimular o progresso do país. Com desenvolvimentos diversos pelo Brasil⁵, a instituição da Bahia voltava-se a classes menos abastadas da população soteropolitana, especialmente ao operariado artífice e dos ofícios, vindo, em grande medida, de uma realidade escravocrata e negra.

2 SOCIEDADES DE OFÍCIOS E ABOLIÇÃO COMO BASE DO LICEU BAIANO

A Sociedade de Artes e Ofícios, logo após denominada como o Imperial Liceu de Artes e Ofícios da Bahia⁶, é instituído por decreto do presidente da província, Joaquim Pires de Machado Portella, em 9 de março de 1872, mas inaugurado em 20 de outubro do mesmo ano, data reconhecida como a de fundação. Segundo Cunha (1979), a criação de instituições de ensino de ofícios manufatureiros no Brasil provinha de iniciativas diversas, desde associações civis à presença do Estado, da nobreza, da burguesia latifundiária e de instâncias eclesiásticas, ou mesmo de forma híbrida.

5 “A vocação do Liceu de São Paulo, por exemplo, foi a de transformar-se de primitiva escola-oficina para oficina-escola e, logo no início do século, para indústria-escola e, finalmente, para verdadeira indústria. O Liceu do Rio de Janeiro, por sua vez, cumpriu o papel de Academia de Belas Artes, destinada às classes populares, sem pretensões de desenvolver as artes úteis, o que caracterizaria a sua existência.” (LEAL, 1996, p. 107) 6 Assim denominado, ainda na década de 1870, por decreto de D. Pedro II (CUNHA, 1979).

O autor identifica o contexto abolicionista como uma das motivações para a criação da Sociedade de Artes e Ofícios e seu Liceu, ainda que, como afirma, não seja possível precisar o responsável pela iniciativa, pois suas fontes pesquisadas indicam desde os próprios operários a desembargadores.

O desembargador, também conselheiro e presidente da província, [Freitas Henriques,] visaria à formação profissional dos filhos de escravos, libertos pela lei do ventre livre, de iniciativa do Visconde do Rio Branco (1871). Os estatutos da sociedade teriam sido encomendados por Freitas Henriques a Frederico Marinho de Araújo, considerado o advogado dos escravos e criador das sociedades libertadoras surgidas na Bahia a partir de 1870. (CUNHA, 1979, p. 34)

Em *A arte de ter um ofício: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia 1872-1996*, Leal (1996) esclarece que a estrutura monárquica de lógica colonial estava em crise frente à lógica capitalista, bem como já decaía o sistema escravocrata. Assim, as dinâmicas da força de trabalho vinham sendo modificadas, com aumento da população livre, principalmente em Salvador, e, com a intensificação do processo de urbanização e industrialização, era necessário preparar a mão-de-obra para que atuasse nas novas necessidades. Ao mesmo tempo, somava-se o fato de que a crescente população forra se voltava justamente aos serviços manuais como forma de sustento, dentre as “profissões liberais secundárias”, como sangradores, barbeiros, pilotos de barcos; libertos que se tornaram pequenos lavradores; e os chamados “artífices”, entre ferreiros, serralheiros e ourives, por exemplo.

A importância da participação operária para a fundação do Liceu é percebida não só pela manifestação das comissões, mas pelo interesse do próprio Estado ao reconhecer a sua importância para a realização de um ato oficial sintetizador das necessidades práticas das “classes desfavorecidas da fortuna”. O objetivo do Estado, representado pelo presidente da Província, era criar um Liceu de Artes e Ofícios em Salvador, com a participação direta dos artistas e operários, sem a qual não poderia ser levado a efeito o referido projeto. (LEAL, 1996, p. 115)

As corporações de ofícios baianas deram base e tiveram participação ativa na criação e na aprovação dos estatutos do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia (CUNHA, 1979). Segundo Reis (2012), é importante esclarecer que tais corporações possuem formação peculiar no Brasil, de realidade colonial e escravocrata, com pessoas negras escravizadas ou alforriadas em sua composição, diferente de sua matriz portuguesa, de contexto de trabalho livre.

Um fato relevante apontado pela autora, nesse sentido, foi justamente o trabalho realizado pelas pessoas negras, escravizadas ou forras, principalmente pela inserção do “trabalho de ganho”, lógica na qual eram autorizadas a trabalhos em serviços manuais diversos, ficando o lucro para si ou dividindo com seu “senhor”. Amplia-se, deste modo, o mercado de trabalho manual e de ofícios mecânicos, que, por sua vinculação ao povo

negro, vieram a perder o “prestígio” que tinham no período colonial, quando realizados por brancos. Ainda assim, Reis (2012) destaca que há poucos registros de pessoas negras em documentos do século XVIII sobre artes liberais e mestres artífices, ainda que compusessem as corporações de ofícios. Tal característica é considerada pela autora como importante diferença entre as corporações brasileiras e as portuguesas:

Durante o período colonial, homens livres, oriundos da metrópole, ocupavam-se da maioria das atividades artesanais e manufatureiras. Depois, os nascidos na própria colônia passaram a exercê-las. Essa foi também a constatação de Gilberto Freyre (1936, p. 301), que ressaltou que o “[...] técnico estrangeiro se tornara tão necessário como o próprio ar [...] até que o mulato aprendeu com elle”. Em Portugal, os escravos africanos também estiveram presentes nas artes mecânicas, muito mais como coadjuvantes do que como atores principais, pois, quando eles chegaram, as corporações já estavam estabelecidas, eram o locus da agremiação de trabalhadores subalternos portugueses. Sobre o Brasil, pode-se dizer o contrário: os ofícios mecânicos só se estabeleceram graças à mão de obra escrava que esteve na base da produção e que, paradoxalmente, muito contribuiu para que o sistema corporativo não vigorasse. (REIS, 2012, p. 78)

Outra vinculação inicial do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia era a confrarias religiosas (LEAL, 1996), fazendo com que a instituição ultrapassasse, assim, a questão do ensino e se voltasse também a um caráter mutuário e benficiente aos associados, apoiando trabalhadores livres e escravizados, que recebiam auxílio, pensão, remédios e escolarização. Visava criar “um espaço que absorvesse artistas e operários para promover o desenvolvimento e o aperfeiçoamento das artes e ofícios entre si e seus filhos e estabelecer a prática da beneficência, desempenhando a função de sociedade mutuária.” (LEAL, 1996, p. 11). Portanto, para os fins educacionais aos sócios e seus filhos, a Sociedade fundou um Liceu (como uma escola), com biblioteca, oficinas e exposições públicas. Além disso, existiam esforços para que os alunos oriundos desse Liceu fossem preferidos pelas instâncias governamentais nas contratações para obras.

O Liceu de Artes e Ofícios da Bahia inicialmente funcionava na sede da Sociedade Monte-Pio dos Artistas e em um prédio da atual rua Chile em Salvador (LICEU, 2018), época em que eram oferecidas, em período diurno e noturno, aulas de primeiras letras; desenho, álgebra e geometria aplicada à arte; línguas (francês, inglês e latim); geografia e história; e gramática filosófica, “sendo a de desenho a mais procurada” (CUNHA, 1979, p. 35). Após, a partir de 1874, a instituição foi fixada no casarão Solar Saldanha⁷, localizado na região do Pelourinho. Oferecia as oficinas de escultura, encadernação, marcenaria, douração e pintura decorativa, com algumas aulas modificadas e acrescidas outras, como desenho de figuras de ornado (com separação para meninos e meninas), desenho indus-

⁷ Antigo solar dos Condes da Ponte (CUNHA, 1979), o Solar Saldanha foi construído pelo coronel Antônio da Silva Pimentel a partir de 1699. Foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1938 (LEAL, 1996).

trial, piano e canto (para meninas) e orquestra e canto (para meninos). Tais oscilações nas oficinas e aulas permearam durante todo o período de funcionamento do Liceu: desde 1872, passando por um incêndio em 1968, até o fechamento no ano de 2007 por pendências administrativas e financeiras.

Figura 2 – Casarão do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia no Solar do Saldanha



Fonte: Google Maps, 2022. Disponível em: <<https://goo.gl/maps/nUEtWUyme7DW2r5J7>>.

3 DAS ARTES AOS VESTÍGIOS DE CORTE E COSTURA

À época da fundação do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, no final do século XIX, o ensino teórico e humanístico predominava – já bastante presente nos esforços de gestão educacional liberal e cientificista do Brasil voltada às elites, na primeira metade do século XIX – em disciplinas como letras, desenho, música, gramática, filosofia e francês; as práticas aconteciam em oficinas de escultura, pintura, encadernação e marcenaria, aproximando-se a um modelo de Academia de Belas Artes. Quanto aos direcionamentos pedagógicos da criação de um Liceu que se denominava de “artes e ofícios”, Leal (1996) coloca essas duas categorias, bem como os próprios artistas e operários, como mal definidas e em transição na virada do século XIX ao XX, onde se localizam os primeiros passos do funcionamento do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia.

Segundo a autora, os trabalhos manuais (como sapataria, alfaiataria ou carpintaria), realizados pelos chamados “artífices”, eram diferenciados daqueles em que a criatividade e a imaginação tinham maior participação, chamados de “artes liberais”. Como vimos,

no contexto baiano colonial (especialmente o soteropolitano), a mão de obra apta aos trabalhos manuais, composta de homens brancos e livres, não era propriamente abundante, o que lhes conferia certo status e prestígio. A partir do século XVIII, com o aumento de pessoas negras libertas ou delegadas a trabalhar oferecendo serviços manuais nas ruas como trabalho de ganho, as atividades relacionadas aos artífices e ofícios mecânicos perderam posição prestigiosa na sociedade.

As instituições educacionais criadas encontravam-se nesse contexto, de uma população negra liberta em uma conjuntura recém-industrial, quando foram articuladas tanto vias de qualificação da mão de obra executora de trabalhos manuais objetivos, quanto outras opostas, que valorizavam a disposição artística voltada ao deleite e à apreciação.

O artista, enquanto tal, exercia uma arte liberal (arquitetura, escultura, pintura), imbuída de independência criativa. O artífice, artesão ou oficial mecânico aplicava a sua arte manual na execução ou fabricação de objetos de utilidade para o consumo. Enquanto o primeiro era possuidor de “status”, num período de valorização das artes plásticas, o segundo perdia, gradativamente, a independência e o antigo prestígio de possuidor do conhecimento e das ferramentas de trabalho. Era importante para esta categoria de trabalhadores, que se via desprestigiada na sua arte, resistir e lutar para manter-se independente e proprietária do saber artístico. A conjuntura apontava para a direção oposta, ou seja, para a completa dependência, transformando-a em assalariada e empregada de outrem, e desqualificação, em vista do avanço das técnicas e das indústrias. (LEAL, 1996, p. 51-52)

Também Cunha (1979) vai pontuar tal distinção no contexto da criação e estruturação de Academias de Belas Artes e de Liceus de Artes e Ofícios na segunda metade do século XIX no Brasil, sendo que “a academia foi criada para ser uma escola superior, enquanto que o liceu era ‘a escola do povo’”. (CUNHA, 1979, p. 16). De acordo com o autor, dentro da própria Academia do Rio de Janeiro, os alunos eram divididos entre o grupo dos artistas, dedicados às belas artes, e o grupo dos artífices, que se voltavam às chamadas artes mecânicas.

Vale dizer que, nesse período, as artes haviam passado por um processo de dessacralização e laicização, vinculações à igreja típicas de uma “arte colonial”, e já eram influenciadas pela industrialização e as chamadas “artes úteis” e pelo fazer artístico francês da modernidade, fomentando a criação de academias de arte e escolas de Belas Artes pelo Brasil. Na cidade de Salvador, “em 1877, foi fundada a Academia de Belas Artes, pelo artista espanhol Miguel Navarro y Cánizares, após demitir-se do Liceu de Artes e Ofícios, onde havia sido professor.” (LEAL, 1996, p. 111).

Outra figura de relevância nesse contexto das artes e dos ofícios, especialmente para o Liceu, foi Manuel Querino, um dos incentivadores do ensino das artes e da educação para o alunado operário na Bahia nessa época. Intelectual negro de ideais abolicionistas, formado em Desenho pela Escola de Belas Artes, foi ex-aluno e também professor de de-

senho industrial do próprio Liceu, vinculando-se, assim, à conjuntura histórica do seu surgimento. Querino defendia o ensino do desenho e da arte para que “o povo de classes humildes, como os técnicos, pudessem ter acesso a esse saber” (TRINCHÃO, 2008, p. 247).

Nos primeiros anos de funcionamento do Liceu, com suas disciplinas como desenho, música, gramática e filosofia, e as oficinas práticas de escultura, pintura, encadernação e marcenaria, registros e relatórios do período Imperial, analisados por Cunha (1979), apontam certa insatisfação governamental com o ensino profissional provido pela instituição, o que, segundo o autor, “aponta[m] para a dificuldade de se manter oficinas para o ensino de ofícios fora do ambiente e das relações vigentes na produção.” (CUNHA, 1979, p. 36). Já no período da República, as oficinas foram gradativamente se voltando cada vez mais ao ensino profissionalizante, acompanhando investidas públicas da educação brasileira nesse sentido. Criaram-se, em todo o país, Escolas de Aprendizes Artífices (em Salvador, foi criada em 1910), em um empenho do desenvolvimento que ultrapassava os “ofícios” e inclinava-se a um perfil de cursos “técnicos-profissionalizantes”. Tais esforços representavam empecilhos aos incentivos empregados no Liceu até então, expressos pelo contraste de objetivos entre oficinas e cursos técnicos. Ainda assim, foi organizado um novo programa de ensino voltado à capacitação técnica para o Liceu em 1914, tornando-se a maior instituição do Estado em número de matrículas (LEAL, 1996, p. 174).

Outras transformações no Liceu ocorreram a partir dos anos 1920, seguindo as mudanças educacionais que ocorriam no Brasil e na Bahia, desta vez com as reformas operadas por Anísio Teixeira. Ampliaram-se e reorganizaram-se, mais uma vez, as oficinas do Liceu, aproximando-as das práticas fabris. Oficinas diversas, voltadas à qualificação de mão-de-obra, funcionaram bem até a década de 1940, quando o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI) foi criado, o que, segundo Leal (1996) ocasionou certo enfraquecimento das artes e ofícios em favor do ensino voltado especificamente às práticas industriais. Dentre as atividades desse período, de 1920 a 1940, estão a fundação de um curso de mecânica prática e uma oficina de mecânica e oficinas de fundição, marcenaria, carpintaria, serraria, empalhamento e polimento. Entre as décadas de 1930 e 1940, a instituição oferecia também o curso primário elementar, desenho industrial e geométrico.

Até esse período, encontram-se indícios de pouca presença de atividades relacionadas à confecção de peças e adereços vestimentares no Liceu de Artes e Ofícios da Bahia. Na pesquisa de Leal (1996), a especialidade de “Corte e Costura” aparece como uma oficina criada nas primeiras décadas do Liceu, entre 1889 e 1890, para os públicos feminino e masculino, tendo como mestra Venturoza Maria da Conceição, a partir de 1895. A oficina, no entanto, é indicada como tendo “duração efêmera” (p. 297). Outro indício encontrado por Leal é um registro no Jornal de Notícias, de 27 de outubro de 1894, de uma das exposições que eram realizadas pelo Liceu com os trabalhos confeccionados, onde foram

expostos camisas, trabalhos em costura, tapeçarias, têxteis, tecidos, bordados e calçados, além de móveis, jarros, pinturas e licores. Havia, ainda, disciplinas como “Prendas Domésticas”, ministrada por Mariana Olímpia dos Santos Silva, e “Desenho de Ornatos”, ministrada por Etelvina Rosa Soares, registradas em um relatório do Liceu de 1895.

Mais à frente, entre os anos de 1922 e 1923, a atividade de Corte e Costura aparece no curso primário diurno voltado para meninas – após nova orientação do Liceu, que dividiu os cursos em primário e secundário, mudanças que, segundo Leal (1996, p. 181), “ficaram mantidas até 1968, quando o Liceu foi atingido pelo grande incêndio.” Por volta de 1935, com a intensificação do direcionamento da educação no país ao ensino profissional, o curso voltado ao público feminino, nesse sentido, era o de “prendas e trabalhos de agulha” (p. 187). A autora argumenta que, com a criação do sistema S na década de 1940 (no qual se vinculava o SENAI, citado acima), o Liceu passa por um esvaziamento que leva à suspensão das aulas para o sexo feminino, muitas delas associadas às disciplinas voltadas aos trabalhos vestimentares e de costuras.

Desse momento até o episódio do incêndio em 1968, que destruiu parte significativa do patrimônio do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia – inclusive os registros históricos das atividades –, o modelo tradicional de ensino e a vocação às “artes e ofícios” da instituição se confrontou com uma nova realidade socioeconômica e produtiva capitalista, cada vez mais voltada às necessidades de operadores técnicos e a modelos pedagógicos menos rígidos e renovados. Leal (1996) argumenta que o enfraquecimento do Liceu, inclusive em incentivos governamentais, foi um dos fatores que culminou no episódio do incêndio de 1968. Após esse episódio, projetos de restauro surgiram e foram engavetados e a luta por sua sobrevivência vinha do sustento provido por poucos associados e da venda dos móveis de excelente reputação confeccionados no âmbito do Liceu, oriundos de atividades relacionadas ao ofício com madeira (como marcenaria, carpintaria, serralheria, entalhe e polimento). Foi estabelecido um convênio com a Secretaria de Educação e Cultura (SEC), quando foi adotado o ensino de 1º grau na instituição, mas que, com isso, tirava a autonomia do Liceu e o incentivo a seu propósito primeiro da promoção de oficinas.

Em 1988, foi assinado um Protocolo de Entendimentos por 11 entidades públicas e privadas, a fim de proporcionar apoios e retomada de perspectivas. A instituição privada Fundação Odebrecht promoveu incentivos para a recuperação institucional e física do Liceu, sendo as obras de restauração da primeira etapa iniciadas em 1993 e concluídas em 1995. Dentre as atividades de ensino e capacitação ocorridas nesse período, estavam as oficinas de Móveis e Madeira, de Manutenção de Hidrômetros e de Manutenção e Recuperação Predial, além da criação da oficina de Vídeo, inaugurando uma direção mais contemporânea pela qual outras oficinas viriam a ser criadas nos anos 2000. O Liceu de Artes e Ofícios da Bahia se colocava, nesse momento, como um “programa educacional voltado

para jovens de 14 a 16 anos, engajados no sistema formal de ensino em escolas públicas ou privadas" (LEAL, 1996, p. 268), que passaram a desenvolver habilidades profissionalizantes e atividades artísticas e de produção cultural, por meio de oficinas. As atividades da instituição foram encerradas em 2007.

4 O PROTAGONISMO DA ARTE E DA CULTURA NO LICEU CONTEMPORÂNEO

No percurso investigativo que delineamos, identificamos alguns profissionais que atuaram no Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, sobretudo nas décadas de 1990 e 2000, período de grande efervescência e intensa produção da instituição. De acordo com os relatos colhidos, podemos verificar o protagonismo do Liceu na formação de jovens sotopolitanos nesse período, o importante papel da arte no processo formativo e o escasso incentivo às habilidades relacionadas a práticas vestimentares.

Com a pesquisa ocorrendo em meio à pandemia por covid-19, por conta do isolamento social optamos pelo questionário enquanto instrumento de coleta de dados, por entender que esta ferramenta permite a otimização do tempo, a obtenção de respostas rápidas e exatas. Formulamos cerca de 12 perguntas abertas, priorizando a resposta de forma espontânea e enviamos para quatro fontes selecionadas, deixando-as à vontade para responder por escrito ou por áudio, através do WhatsApp. Obtivemos retorno quase imediato de três profissionais e um deles não retornou. Na sequência, conseguimos o contato de uma profissional que atuou no Liceu e escreveu uma dissertação sobre o mesmo (fonte bibliográfica fundamental, utilizada neste trabalho), com a qual estabelecemos contato através de conversa virtual. Nesse caso, seguimos mais ou menos as perguntas já elaboradas no questionário e adicionamos outras questões que surgiram a partir das próprias falas da entrevistada, operacionalizando uma entrevista semiestruturada. Desse modo, em termos metodológicos, mesclamos dois instrumentos de coleta de dados.

Os profissionais consultados foram os professores Paulo Henrique de Alcântara, da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que atuou no Liceu de Artes e Ofícios da Bahia entre 1999 e 2007; Danilo Scaldaferrri, do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), que trabalhou na Instituição entre 1999 e 2003; Maria das Graças de Andrade Leal, do departamento de História da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), cuja passagem pelo Liceu se deu entre 1988 e 2007, principalmente como coordenadora de alguns núcleos artísticos; e Edvard Passos, arquiteto e diretor teatral, atualmente mestre e doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), que esteve no Liceu entre 2004 e o início de 2007. As fontes consultadas atuaram na coordenação de oficinas de teatro; fotografia e audiovisual;

na coordenação do Centro de Arte e Tecnologia Educacional; design gráfico e design de produto, respectivamente, no Liceu de Artes e Ofícios da Bahia. A partir dos relatos, obtidos nas respostas ao questionário e conversa virtual, compreendemos que neste período, entre a década de 1990 e 2000, o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia cumpria um importante papel na formação dos jovens soteropolitanos.

Em entrevista (informação verbal), Maria das Graças Leal (2021) trouxe outras informações a respeito da última década de funcionamento do Liceu. No período do restauro promovido pela Odebrecht (de 1988 a 1995), Leal observa que os ofícios eram ensinados aos moldes propostos por essa empresa. Após essa fase, o grupo gestor que assumiu o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia prosseguiu com um modelo pedagógico nas frentes produtiva, na qual se destacava a já renomada vertente de marcenaria da instituição, e educacional, pela qual se ofereciam aulas voltadas a cultura e memória e oficinas artísticas. Nesse contexto, Leal percebe que as ações e oficinas ligadas às artes passaram, pouco a pouco, a se fortalecer frente a outras ações educativas; a fonte relata que a ação de educação patrimonial “Conhecendo a cidade, descobrindo o olhar”, projeto de pesquisa que levava os alunos a pontos da cidade de Salvador, vinculando história e fotografia, aos poucos foi dotada de um caráter mais prático, se transformando na Oficina de Fotografia do Liceu.

Na virada para os anos 2000, o público-alvo das oficinas oferecidas eram adolescentes da rede pública de ensino, entre 14 e 17 anos, como relata Paulo Henrique de Alcântara (2021). “Tinha que estar matriculado, ser adolescente, tinha acompanhamento pedagógico, das notas; e existiam duas educadoras que cuidavam desse apoio para que eles seguissem bem na escola.” A respeito da vocação educativa da instituição, Alcântara complementa sua observação: “o Liceu era uma ONG e era uma instituição de ensino e não poderia descuidar disso”. O forte do Liceu nos anos 2000, portanto, eram as oficinas, oferecidas em várias áreas, tais como: Teatro, Dança, Música, Fotografia, Audiovisual, Técnica do Espetáculo, Design Gráfico, Design de Produto, Mobilização Cultural, Restauração de Azulejos e Produção de Móveis, reunindo nomes como Marilza Oliveira, Sérgio Souto, Danilo Scaldaferrri, Paulo Henrique Alcântara, Ney Wendel, Adelice Souza, Paulo Pereira, Elaine Cardin, entre outros.

Para além das oficinas, em 2006, temos uma inflexão diferenciada, que mostra que vinculações educativas socioculturais ainda viriam a ser promovidas pelo Liceu, conforme relata Edvard Passos (2021):

(...) devido ao grande sucesso das oficinas, surgiu o projeto Escola de Tempo Integral, cuja proposta era levar a tecnologia de ensino do Liceu até doze escolas públicas. Por isso, naquele ano, o Liceu cresceu muito em equipe de coordenação e professores, que foram treinados e enviados agrupados em cinco ou seis integrantes para cada escola pública contemplada. Praticamente embaixadas do Liceu den-

tro das escolas públicas. O plano de curso das oficinas era apresentado e discutido com a direção de cada escola. Fazia-se um diagnóstico, procurava-se compreender a demanda de cada lugar e responder com a formatação da equipe mais adequada.

O Liceu de Artes e Ofícios da Bahia promovia também exposições e palestras, sobretudo sobre sexualidade e prevenção de drogas, além de cursos temáticos sobre mercado de trabalho e profissões. “Tinha um entorno que educava os jovens sobre esses temas. Mas a prioridade é que eles exercitassem artisticamente e que gerassem um resultado”, observa Paulo Henrique de Alcântara (2021).

Um desses resultados práticos ainda era representado pelos móveis confeccionados pelo Liceu, e todo ano era produzido o concorrido Salão de Design. No que se refere à existência de oficinas de corte e costura e/ou modelagem, no entanto, podemos constatar que durante esse período não há indícios da oferta destas modalidades. Os depoimentos obtidos revelam de modo inequívoco que não havia uma preocupação com o segmento vestimentar. “Não me lembro dessas oficinas... As atividades do Liceu eram divididas em mais de um prédio (espaço); na sede do Pelourinho, onde eu trabalhava, não tinha corte e costura, nem modelagem (...)", corrobora Danilo Scaldaferrri (2021). O mais próximo que ocorria, em alguns momentos, era a oficina de Técnica do Espetáculo, como recorda Paulo Henrique de Alcântara: “é que se passavam noções de auxiliar de camarim”, ou seja, eram repassadas instruções sobre como cuidar de uma peça de roupa, manter limpo e bem guardado o guarda-roupa de um espetáculo e auxiliar a vestir e despir os atores.

Tal ausência de oficinas de corte e costura e modelagem nesse período é apresentada desde os poucos indícios identificados nos primórdios do Liceu, e a falta do ensino do desenho em suas últimas versões pedagógicas contrasta com a maior presença dessa atividade nas primeiras décadas do surgimento da instituição, como já assinalamos no item anterior deste artigo.

As atividades do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia foram encerradas no ano de 2007, após problemas fiscais e administrativos com a gestão de então. Ainda assim, os relatos dos entrevistados que trabalharam na instituição revelam unanimidade no tocante à importância da formação dos jovens da cidade de Salvador, principalmente através da arte, carro-chefe dos últimos anos:

O Liceu esteve em atuação por mais de um século, em cada época funcionava a partir de metodologias e objetivos muito diferentes, no curto período em que trabalhei por lá, me encantava bastante o investimento em processos artísticos muito ricos e profundos e a excelência atingida com as peças de teatro, espetáculos de dança, exposições de fotografia, filmes e vídeos. (SCALDAFERRRI, 2021).

O simples fato de abertura de espaço na arte para o protagonismo dos estudantes era também por si só revolucionário. Repetia-se constantemente um mantra poderoso com os estudantes: Eu estou aqui! Eu estou aqui! O Liceu contava com uma

equipe pedagógica muito engajada e apaixonada pelo projeto. Muitos estudantes ingressaram depois em escolas de artes, em especial na Escola de Teatro da UFBA. A grande maioria nem sequer se imaginava cursando uma universidade. O Liceu injetava coragem e descontinava novos horizontes e eles agarravam as oportunidades. (PASSOS, 2021).

O Liceu de Artes e Ofícios da Bahia infelizmente acabou. Eu não sei como isso foi possível, uma instituição de mais de 130 anos... Acho que a ONG mais longevo do Brasil! Aliava tradição (porque final do século passado, início do século XX, recebia jovens para capacitá-los para o mundo do trabalho, e foi se consolidando durante anos e anos, vários jovens tinham essa formação técnica que os habilitavam (...). Com a guinada a partir dos anos 2000, era uma crença que a arte educa, que a arte desenvolve potenciais importantíssimos: sensibilidade, o relacionamento com o grupo, desenvolvimento cognitivo, intelectual, curiosidade em relação ao mundo, o autocuidado, tudo que a arte proporciona para um jovem em formação... Os jovens tinham um amparo em torno de bolsas, amparo psicológico, esses jovens experimentaram a arte (...) O Liceu se tornou uma Escola de Arte. E isso foi interrompido. E isso implodiu, isso acabou. Mas tem uma memória, gerou resultados. (ALCÂNTARA, 2021).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se no seu início o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia tinha como missão principal atender as demandas de sobrevivência e formação de artífices e operários, cumprindo um importante papel na sociedade soteropolitana, podemos dizer que nos seus últimos anos, especialmente entre a década de 1990 e 2000, o Liceu atua muito mais no sentido de promover uma formação cidadã através das artes. O estímulo aos ofícios tradicionais passou a se dar pela manutenção apenas das oficinas de móveis e de restauração de azulejos, e o foco passou a ser as oficinas e operações artísticas, como teatro e audiovisual, e socio-culturais.

Nesse percurso, podemos observar que, de certo modo, conservaram-se os objetivos primordiais do Liceu, tendo em vista a preocupação com a inserção social de classes menos favorecidas, através da educação e profissionalização qualificadas. Desde a sua fundação, alguns princípios foram mantidos e outros ampliados, como o espírito e o desejo de promover uma educação popular, seja pela perpetuação de ideais abolicionistas na inserção de jovens socialmente desfavorecidos no pensamento das artes e no mercado de trabalho, seja como “meio adequado e eficaz não só para formar técnicos que pudessem acompanhar a marcha do pretendido progresso” (LEAL, 1996, p.121), como também, após a sua retomada em 1988, formar cidadãos críticos e protagonistas das suas escolhas. Embora circunscrito num outro contexto social, o acolhimento de jovens do ensino médio da rede pública de educação nos anos mais recentes corrobora e requalifica a preocupação do Liceu com uma camada social menos favorecida economicamente.

De 1872 até 2007, o Liceu exerceu um papel extremamente importante na consolidação e reconhecimento de artistas e técnicos capacitados na sociedade soteropolitana. Formou profissionais e estimulou artistas a aprimorarem seus talentos, bem como iniciou jovens nas artes e nos ofícios, despertando-os para novas atuações de forma qualificada. Aliando arte e artesanato (o aprendizado de um fazer técnico), o Liceu de Artes e Ofícios da Bahia favoreceu um diálogo profícuo entre essas duas esferas, acreditando, assim como Mario de Andrade, no artesanato como imprescindível para que exista um artista verdadeiro: “Artista que não seja ao mesmo tempo artesão (...), que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não que não possa ser artista (...), não pode fazer obras de arte dignas deste nome” (ANDRADE, 1938, p.3). O diálogo entre a arte e o ofício é ainda reiterado por Ariano Suassuna (2013, p.135), quando diz: “É como se as regras do ofício constituíssem a necessidade da Arte e a parte da imaginação criadora sua liberdade.”

Quanto ao vazio no que se refere às manualidades vocacionadas para as artes da costura e da modelagem, e mesmo do desenho em época mais recente, apostamos que será preenchido por uma outra Instituição na cidade de Salvador: o Instituto Feminino da Bahia, que surge em 1923, inicialmente como Casa de São Vicente, pioneiro na preservação da memória feminina, e atual sede do Museu do Traje e do Têxtil. Mas esse é outro capítulo dessa história das artes e ofícios na Soterópolis.⁸

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Paulo Henrique de. **Liceu de Artes e Ofícios da Bahia.** Questionário respondido e enviado a Renata Pitombo Cidreira. Salvador, 30 de julho de 2021.

ANDRADE, Mario de. **O artista e o artesão.** Aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, do Instituto de Artes, Universidade do Distrito Federal, 1938.

CUNHA, Luiz Antônio. O ensino de ofícios manufatureiros em arsenais, asilos e liceus. **Revista Fórum Educacional.** Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p. 3-47, jul./set. 1979.

LICEU de Artes e Ofícios da Bahia. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.** São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao17451/liceu-de-artes-e-oficios-da-bahia>. Acesso em: 08 de abril de 2022. Verbo da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

⁸ Artigo revisado por Ricardo de Araujo Soares, Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Católica do Salvador, Doutor em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia. E-mail: ricosoares@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1939147801213755>.

LEAL, Maria das Graças de Andrade. **A arte de ter um ofício (1872-1996): Liceu de Artes e Ofícios da Bahia.** Salvador: Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, 1996, 402p.

LEAL, Maria das Graças de Andrade. **Informação verbal** concedida a Renata Pitombo Cidreira e Renata Costa Leahy, via plataforma de videoconferência Jitsi. Salvador, 26 de agosto de 2021.

PASSOS, Edvard. **Liceu de Artes e Ofícios da Bahia.** Questionário respondido e enviado a Renata Costa Leahy. Salvador, 12 de abril de 2021.

REIS, Lysie. **A liberdade que veio do ofício: práticas sociais e cultura dos artífices na Bahia do século XIX.** Salvador: EDUFBA, 2012.

SCALDAFERRI, Danilo. **Liceu de Artes e Ofícios da Bahia.** Questionário respondido e enviado a Renata Pitombo Cidreira. Salvador, 04 de abril de 2021.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética** [recurso eletrônico]. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

TRINCHÃO, Gláucia Maria Costa. **O desenho como objeto de ensino: História de uma disciplina a partir dos livros didáticos luso-brasileiros oitocentistas.** Tese (doutorado em educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo - RS, 2008.

Data de submissão: 26/10/2022

Data de aceite: 11/01/2023

Data de publicação: 01/02/2023



**NOTAS SOBRE A EDUCAÇÃO FEMININA NOS PRIMEIROS
LICEUS DE ARTES E OFÍCIOS EM PORTO ALEGRE:
ENTRE POÉTICA, TÉCNICA E FORMAÇÃO¹**

***Notes on women's education at the firsts Arts and Crafts schools
in Porto Alegre: poetics, technics and formation***

***Notas sobre la educación femenina en los primeros liceos de Artes
e Oficios de Porto Alegre: poética, técnica y formación***

Ana Carolina Cruz Acom²
Joana Bosak de Figueiredo³

¹ Pesquisa vinculada ao Projeto de Pesquisa interinstitucional: Escolas de Artes e Ofícios no Brasil: história, propostas formativas e continuidades na formação do Bacharelado em Design de Moda.

² Pós-doutoranda no PPG Sociedade, Cultura e Fronteiras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). <http://lattes.cnpq.br/7164611825752287>, <http://orcid.org/0000-0002-7106-0401>, anacarolinaacom@gmail.com

³ Docente na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); atua no Bacharelado em História da Arte, coordena o Grupo de Pesquisa História da Arte e Cultura de Moda (CNPq/UFRGS) e é diretora do Museu Moda e Têxtil da UFRGS. lattes.cnpq.br/2938354734194794, <http://orcid.org/0000-0001-6563-116X>, joanabosak@gmail.com

RESUMO

A educação feminina em Liceus, no Rio Grande do Sul, foi desenvolvida desde o século XIX, mas principalmente sob a égide do Estado, no início do século XX. A pesquisa bibliográfica e documental buscou encontrar relações entre a formação feminina e o ensino em artes e ofícios. A investigação em teses, dissertações, artigos e jornais de época evidenciou a marca permanente do currículo voltado à formação limitada ao horizonte doméstico. Desse forma percebemos em relações com a literatura e o cinema a manutenção de padrões de comportamento e inserção feminina fixos, nos quais a questão do gênero aparece sempre marcada pela domesticidade e cuidado com a casa e filhos.

Palavras-chaves: Educação feminina. Gênero. Currículo.

Abstract

Female education in Liceus, in Rio Grande do Sul, has been developed since the 19th century, but mainly under the aegis of the State, in the early 20th century. The bibliographic and documental research sought to find relationships between female education and teaching in arts and crafts. The investigation in theses, dissertations, articles and periodicals showed the permanent mark of the curriculum aimed at training limited to the domestic horizon. Thus, in relations with literature and cinema, we perceive the maintenance of fixed patterns of behavior and female insertion, in which the issue of gender is always marked by domesticity and care for the house and children.

Keywords: Female education; Gender; curriculum.

Resumen

La educación femenina en Liceus, en Rio Grande do Sul, se desarrolla desde el siglo XIX, pero principalmente bajo la égida del Estado, a principios del siglo XX. La investigación bibliográfica y documental buscó encontrar relaciones entre la educación femenina y la enseñanza en artes y oficios. La investigación en tesis, disertaciones, artículos y periódicos mostró la marca permanente del currículo dirigido a una formación limitada al horizonte doméstico. Así, en las relaciones con la literatura y el cine, percibimos el mantenimiento de patrones fijos de comportamiento e inserción femenina, en los que la cuestión del género está siempre marcada por la domesticidad y el cuidado de la casa y los hijos.

Palabras-clave: Educación femenina; Género; plan de estudios.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo é resultado de pesquisa bibliográfica, através de documentos, artigos, teses e dissertações, que se voltaram sobre à história dos primeiros liceus de artes e ofícios e formação feminina no Rio Grande do Sul. A pesquisa é parte integrante do projeto interinstitucional: *Escolas de Artes e Ofícios no Brasil: história, propostas formativas e continuidades na formação do Bacharelado em Design de Moda* (SANT'ANNA, 2020), com núcleo central na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), envolvendo pesquisadores de diversas instituições públicas e privadas de todo o Brasil. O tema de pesquisa no projeto é a história e os processos de ensino e aprendizagem desenvolvidos nas Escolas de Artes e Ofícios do país, e como se dá a formação dos cursos superiores de Moda.

De modo geral, a delimitação dos temas se refere à região de cada pesquisador e nossa proposta de pesquisa partiu dos *Saberes e fazeres nas regiões do sul do Brasil: artes e ofícios entre poética, técnica e profissionalização*. Ao ingressarmos no projeto, tínhamos presente a inquietação sobre a tensão entre a formação da área de moda no Brasil transitar entre a noção mercadológica técnica, centrada nas formações em *design*, e sua postura como campo de criação; espaço de crítica relacionado às atividades artísticas: tema tratado por Acom e Moraes (2017), no artigo “O campo acadêmico da Moda como território interdisciplinar”. Pensar os cursos superiores de Moda no país envolve as reflexões face ao Campo acadêmico da Moda, seja por sua gênese quando emerge das Escolas de Belas Artes, ou no contemporâneo “enquadramento” do Ministério da Educação (MEC) à área do design, o que o reduz o Campo, muitas vezes, à esfera da indústria e mercado, em detrimento de sua dimensão de fenômeno sociocultural (MARQUES, 2014).

Contudo, nossa pesquisa, que olha de modo interessado o currículo como artefato de cultura (TADEU, 1999), não foi direcionada aos cursos atuais em sua lógica do mercado e da indústria *versus* o potencial antropológico e processos de criação. Pelos caminhos que a pesquisa nos conduziu, a investigação voltou-se para as formações anteriores aos cursos superiores de moda ou estilismo. Nos deparamos com as primeiras instituições públicas, em que pudemos observar as “disciplinas” de costura, modelagem ou chapelaria, por exemplo. Ao voltar no tempo, este artigo pensa os primeiros liceus (ensino técnico público secundarista) juntamente com os alguns cursos particulares de corte e costura em Porto Alegre.

O processo de ensino e aprendizagem de habilidades e ofícios manuais está na origem dos estudos sobre uma “formação em moda”, assim como dos estudos sobre criação e do próprio conceito de modernidade (BENJAMIN, 2009; BAUDELAIRE, 2006). Dessa forma, ao investigarmos em Porto Alegre, na primeira metade do século XX, os

primeiros indícios de uma educação voltada às artes manuais e produção do vestir, em última instância; encontramos duais instituições principais: O *Instituto Parobé*, criado por volta de 1906, dentro da Escola de Engenharia (futura faculdade de Engenharia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), que em 1920 cria uma divisão feminina, chamada, a partir de 1929, de *Instituto de Educação Doméstica e Rural*. E posteriormente a *Escola Técnica Feminina Senador Ernesto Dornelles*, de 1946.

Ao observarmos os estudos de outros pesquisadores sobre estas instituições, percebemos que, inevitavelmente, a pesquisa versa sobre a história da educação feminina no sul do país, o que deve ser compreendido como resultado de interpretações, representações e relações de poder (COLLING, 2014) ao longo da história da ocupação e colonização desse “Continente”. Consequentemente, ao constatar os currículos, relatos ou excertos de jornal, torna-se necessária uma abordagem pós-crítica (TADEU, 1999) sobre percepções de gênero características do período.

A pesquisa sobre a Escola Técnica Ernesto Dornelles encontra os estudos de Guacira Lopes Louro e Dagmar Meyer, ambas professoras e pesquisadoras da Faculdade de Educação da UFRGS. Dagmar Meyer coordena o grupo de pesquisa em estudos de gênero (GEERGE – Grupo de Estudos de Educação e Relações de Gênero) criado em 1990 e referência na área. Ademais desses estudos, encontramos a dissertação de Mestrado em Educação (PUC/RS), apresentada em 2012, de Raphael Scholl: *Memórias (entre)laçadas: mulheres, labores e moda na Escola Técnica Sen. Ernesto Dornelles de Porto Alegre/RS (1946-1961)*.

Sobre o Instituto Parobé, encontra-se alguns artigos na web, como o de Carmen Angela Straliotto de Andrade (2010), que possui pesquisas em educação e gênero orientada por Ana Maria Colling na UNILASALLE, e as pesquisas de Raquel Rodrigues Lima (1996, 2000) em Arquitetura e Letícia Azambuja Godoy (2000) em Educação, que podemos ler em artigos na web e em suas dissertações em exemplar físico nas bibliotecas da UFRGS. Além disso, na pesquisa consultamos periódicos locais da época, no acervo digital da Biblioteca Nacional.

Dessa forma, nosso olhar para estes institutos adquiriu uma percepção dos currículos pautados em artes e ofícios, mas sempre carregados do viés doméstico feminino. O embasamento teórico para estes estudos, além de referir às pesquisas educacionais de gênero de Guacira Louro, é pensado desde teorias do currículo em Tomaz Tadeu e Sandra Corazza. Tendo os conceitos de pesquisa em arte também presentes, investigamos esse mesmo currículo como artefato cultural: que imagem ele nos apresenta?

Ao observarmos as disciplinas oferecidas, como por exemplo, corte e costura, bordados; além de formas de cuidar da casa, filhos e puericultura - e alguns trechos de colunas em jornais elogiando a formação e os dotes das alunas e egressas - encontramos

o eixo doméstico e o feminino sempre em união, como articuladores desses currículos e de todo processo educativo (LOURO; MEYER, 1993).

Os currículos dos cursos, então, possuem uma dupla implicação entre a formação técnica e a formação para o lar – e essa confusão do ofício técnico de ser, em última instância, uma “profissional do lar”, como uma das únicas alternativas para a “formação” feminina. De acordo com relatos de egressas, alguns pais não autorizavam outro estudo, mas esta era uma formação desejável, como uma espécie de “dote simbólico”, para utilizar uma terminologia que se aproxima dos escritos de Pierre Bourdieu (1996), sobre o capital simbólico. Havia ainda os casos de famílias menos abastadas, em que existia a necessidade do emprego, e estas formações possibilitavam o trabalho como governantas ou modistas, ou ainda o tradicional “costurar para fora” a fim de complementar a renda familiar.

2 INSTITUTO DE EDUCAÇÃO DOMÉSTICA E RURAL (INSTITUTO PAROBÉ)

Com a chegada das Irmãs Franciscanas, em 1875, foi fundado o colégio de meninas na cidade de São Leopoldo, região de colonização alemã, no Vale do Sinos do Rio Grande do Sul. Este é considerado um primeiro momento de ensino profissionalizante, de acordo com Scholl (2012), pois o colégio já contava com o ensino de trabalhos manuais, permitindo um meio de subsistência feminino, se necessário. Raphael Scholl cita outra instituição das Irmãs Franciscanas em Santa Maria:

[...] no ano de 1922, a criação da Escola de Artes e Ofícios Santa Teresinha, na cidade de Santa Maria, por iniciativa da Cooperativa dos Empregados da Viação Férrea do Rio Grande do Sul. A instituição funcionou em regime de internato e externato até 1942, sob a direção das Irmãs Franciscanas. Consta que, no ano de 1928, a escola dispunha de cursos de Corte e Costura e de Confecções de Chapéus. A Escola de Artes e Ofícios Santa Teresinha, no ano de 1943, passou a ser de responsabilidade do governo estadual, transformando-se em 1945, na Escola Artesanal Dr. Cilon Rosa [...] (SCHOLL, 2012, p. 75).

Em 1906 é criado o Instituto Técnico-Profissional, que se tornou a mais importante escola técnica do Rio Grande do Sul⁴. O instituto era voltado para o público masculino e pertencia à Escola de Engenharia de Porto Alegre. Foi chamado de Instituto Parobé, a partir de 1917. A instituição era uma referência, “formando mestres e contramestres para as

4 Pode-se dizer que a educação básica, naquele momento, era um dos pilares da República Positivista, encabeçada por Borges de Medeiros, que seguia o projeto de Estado deixado por Julio de Castilhos. Na doutrina positivista encampada e base dos políticos rio-grandenses, a ideia de civilização através da educação era uma máxima que seguia os primados do francês Auguste Comte, tão seguido no Brasil na Primeira República, conforme estudo de CORSETTI, 2008, principalmente no que se refere à manutenção de certa ordem social.

áreas da construção mecânica e civil, marcenaria e artes. Destinava-se também à população de baixa renda e o ensino, gratuito, era em regime de internato." (ANDRADE, 2010, p. 1). Em 1920 foi criada a Seção Feminina, voltada para o preparo de mulheres nos trabalhos domésticos e rurais. O objetivo desta divisão era oportunizar um ofício a meninas de famílias carentes ou proletárias. No ano de 1929, a instituição passa a se chamar Instituto de Educação Doméstica e Rural (IEDR), aportando o ensino nos níveis elementar e técnico.

Os fundadores do instituto objetivavam dar as meninas pobres uma educação que possibilitasse uma colocação profissional autônoma, desempenhando funções de: governantas, babás e empregadas domésticas nas residências de famílias de elite ou atuando como auxiliares de enfermagem, camareiras de hotel, datilógrafas ou funcionárias em indústrias alimentícias. (SCHOLL, 2012, p. 74).

De acordo com o próprio nome, o Instituto de Educação Doméstica e Rural possuía atividades voltadas para o meio rural: o cultivo de plantas e o cuidado com víveres – sem dúvidas, ofícios domésticos que ainda eram comuns nestes tempos (anos 1920 – 1930) de transição entre meio rural e modernização das cidades no país, sobretudo tratando-se do Rio Grande do Sul, onde pecuária e agricultura sempre tiveram destaque, com grande número de “zonas rurais” e urbanização tardia.

Letícia Godoy (2000), em sua dissertação, conta que nessa formação de “condutoras de trabalhos domésticos e rurais”, havia dois níveis de cursos: um elementar, de quatro anos, e um técnico, de três anos. As meninas, além dos conteúdos habituais escolares, aprendiam trabalhos manuais, Economia Doméstica, artes, culinária, corte e costura, além da formação rural, envolvendo elementos como jardinagem, pomicultura e produção de laticínios. Dessa forma, elas tinham contato com todos os saberes necessários para administração de um lar familiar na esfera do campo ou cidade.

Figura 1 – Instituto Técnico Profissional Parobé, em 1928.⁵Fonte: www.ufrgs.br/patrimoniohistorico/

3 ESCOLA TÉCNICA FEMININA SENADOR ERNESTO DORNELLES

A Escola Técnica Feminina Senador Ernesto Dornelles (ETSED) é, de certo modo, resultado do “Plano Nacional de Educação (PNE)” de 1937, do Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, durante o governo do presidente Getúlio Vargas. Deste plano advém a Lei Orgânica do Ensino (1942)⁶, da década seguinte e conhecida dentre a “Reforma Capanema”. Essa Reforma, que organiza e incentiva o ensino profissionalizante, sobretudo de formação industrial, está norteado pelos princípios positivistas de Auguste Comte, como podemos ver nos estudos de Paulo Sérgio Machado (2018).

A doutrina positivista fora também apontada por Carmem Andrade (2010, p. 2) em sua pesquisa sobre a divisão feminina do Instituto Parobé entre os anos 1920 e década de 1930. “O Positivismo e a moral conservadora, ao limitar a mulher no espaço privado, produziram um achatamento do potencial cultural feminino, ao direcionar sua educação para torná-la esposa, mãe e educadora dos filhos.”.

⁵ Atualmente o prédio ainda pertence a Escola de Engenharia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e é utilizado pelos cursos de graduação e pós-graduação em Engenharia Mecânica e pelo Museu do Motor.

⁶ Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4244-9-abril-1942-414155-publicacaooriginal-1-pe.html>

Sobre o Plano Nacional de Educação (1937), podemos observar o viés positivista na existência de um seguimento referido aos “institutos educativos”: uma educação técnica profissionalizante e as diferenças sociais marcantes entre classes. A reforma enfatizou uma “cultura de aplicação imediata à vida prática” ou ao preparo “para as profissões técnicas de artífices, tendo sempre em vista a alta dignidade do trabalho e o respeito devido ao trabalhador” (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000, p. 21). Sobre a educação feminina profissional, era priorizada a ênfase “doméstica”.

Aspecto curioso é a sistematização da preparação profissional das mulheres. Usando de um vocabulário específico, mesmo quando o objetivo do curso era, como no caso das escolas industriais para mulheres, prepará-las “para o trabalho na indústria dentro ou fora do lar”, este ensino era nomeado e chamado de doméstico. Assim, tínhamos o ensino doméstico geral, para meninas a partir dos 12 anos, e com três de duração (dois de formação, um de aperfeiçoamento) e que dava, ao final, o “certificado de dona-de-casa”; o ensino doméstico industrial, que visava preparar a mulher para a indústria “dentro e fora do lar”, prevendo, assim, o trabalho por encomenda; e o ensino doméstico agrícola. Em todos os casos, as diferenças destes cursos profissionalizantes femininos com os demais, destinados aos homens, era principalmente de sexo e função, e não tanto de saber. O “doméstico” é claramente usado em substituição a “profissional”. (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000, p. 25)

Dessa forma, a partir do que podemos chamar de um “projeto político de educação doméstica”, é criada no ano de 1946 a Escola Técnica Senador Ernesto Dornelles. Raphael Scholl (2012, p. 84) comenta sobre as notícias que relatavam a inauguração da escola como projeto do Governo Riograndense da época; no jornal Correio do Povo, de dois de abril de 1946: “‘Será instalada nesta capital a Escola Técnica Feminina de Porto Alegre’, tendo, por subtítulo ‘O Preparo da mulher para o lar e para as fábricas’”. A notícia destacava o objetivo do preparo, através de uma formação, da mulher para diversas atividades, entre uma “educação feminina para o lar”, e ainda o “aperfeiçoamento de profissionais para atividades industriais e técnicas”.

O sistema de ensino era composto por dois ciclos, o primeiro correspondia ao ginásio industrial com quatro anos de duração, que possuía os Cursos de Corte e Costura e de Chapéus, Flores e Ornatos; e o segundo ciclo técnico, de três anos de duração, que era dividido em dois cursos: Artes Aplicadas e Decoração de Interiores. A escola funcionava nos regimes de semi-pensionato (em dois turnos) e internato gratuito (SCHOLL, 2012).

Ao observarmos os quadros curriculares da Escola organizados por Scholl (2012), junto às notícias e artigos que citavam disciplinas e habilidades adquiridas pelas estudantes, reorganizamos essas disciplinas pensando sobre uma imagem-curriculum (CORAZZA, 2010; OLINI, 2017) a partir de um “eixo doméstico” de ensino (LOURO; MEYER, 1993). A imagem-curriculum procura apresentar esse caminho de investigação que se articu-

la inicialmente na moda, como campo de conhecimento e pesquisa, pelo ensino da produção de vestes e adornos, e se depara com uma condição de gênero.

Figura 2 – Imagem do currículo-doméstico-feminino



Fonte: imagem produzida pelas autoras

Desde essa imagem-curriculum identificamos uma educação especializada, as técnicas de artesanato, moda e decoração parecem se constituir como complemento às técnicas voltadas ao lar e maternidade. Como se o aprendizado técnico e teórico (destaque para as disciplinas de tecnologia) fosse um acúmulo ao “dote simbólico” feminino, para donas de casa e esposas, ao mesmo tempo que não deixava de ser a aquisição de um ofício – uma possibilidade de certa autonomia. No entanto, de acordo com as egressas entrevistadas por Raphael Scholl (2012), muitas tornaram-se professoras do próprio curso e não modistas ou artesãs. Em relatos que se escuta, a respeito de cursos de Corte e Costura em geral da época, apontam o desejo e a possibilidade de profissão, mesmo que a pessoa tenha utilizado o aprendizado domesticamente. A imagem do currículo é como uma imagem da sociedade que o produziu, ao atribuir uma dinâmica doméstica ao currículo é materializada a imagem do estereótipo de gênero; concepção de mulher e esposa vigente no período, com a possibilidade de uma formação institucional legítima.

Para Tomas Tadeu (1999), a percepção do “currículo” também se origina nas leituras junto à publicidade e reportagens do contexto cultural em que está inserido. Estes elementos estão envolvidos em uma **economia do afeto, produção de subjetividades e identidade social**. O que pode ser observado ao folharmos o *Jornal das Moças* da mesma época: vemos a marcação de gênero do ensino de Corte e Costura (juntamente ao Curso Normal) como matéria simbólica da identidade feminina.

O “fazer” doméstico, transformado em disciplinas escolares é, nesse currículo, altamente complexo. Passa por um processo de racionalização e tecnicificação de tarefas como o “lavar”, o “cozinhar”, o “passar” e o “limpar”, minuciosamente desdobradas em passos e sequências, de forma a atender dois requisitos básicos: eficiência e economia na administração do serviço doméstico. [...] A escolarização do doméstico, vai além da complexidade e racionalização do “fazer”. Envolve o reconhecimento da escola como instância legítima da formação integral da mulher, na acepção mais ampla do termo. Daí que a educação feminina deve compreender a formação da esposa e da mãe das futuras gerações. (LOURO; MEYER, 1993, págs. 52 – 53).

A marca do positivismo nesta institucionalização da educação doméstica feminina pode ser vista nos próprios escritos de Auguste Comte (1978) ainda no século XIX. A mulher deveria ser o anjo tutelar, a rainha do lar, que educa moralmente seus filhos. O “anjo deve ser igualmente invocado como protetor e como modelo” (COMTE, 1978, p. 174). De acordo com o pensador, as condições materiais da própria constituição doméstica resultavam do destino moral e social do lar em que a mulher era responsável. Comte (1978) afirma que o duplo ofício fundamental da mulher era ser mãe e esposa, encerrada em seu santuário doméstico e garantindo o aperfeiçoamento moral de seu esposo e de seus filhos. Este papel seria equivalente, em relação à família, ao do poder espiritual no Estado.

[...] para que as mães possam dirigir a iniciação doméstica, elas próprias devem ter participado dignamente da instrução enciclopédica, de que ninguém deve ser excluído, salvo raras exceções individuais. Sem esta plena universalidade, a fé positiva não poderia obter o ascendente sistemático exigido pelo seu destino moral. Ademais, a mãe não poderia conservar assaz a superintendência moral da educação humana se sua própria ignorância a expusesse aos desdêns mal dissimulados de um filho amiúde cheio de orgulho teórico. Duvido, contudo, que as mulheres devam seguir os mesmos estudos que os homens, e sob os mesmos mestres, posto que com lições separadas. (COMTE, 1978, p. 261).

Na segunda metade da década de 1940, contexto em que a Escola Técnica se desenvolvia, o mundo vivia o pós-guerra e as funções femininas em geral, penderam para dois caminhos desequilibrados: se por um lado na Europa algumas mulheres se emancipam, tornam-se enfermeiras, vão ao front, ou lutam para sobreviver em um cenário de recessão; do outro lado temos em 1947 a criação do *New Look* por Christian Dior e a indústria têxtil. Isso significava o retorno de uma feminilidade frágil e elegante exacerbada, dificil-

mente a mulher se daria a trabalhos intensos com uma ampla saia rodada, salto e cintura apertada. De modo que este “anjo do lar”, a esposa perfeita e impecável, também torna-se signo do *American Way of Life* importado para o mundo todo. Nessa “sociedade que se modernizava, a mulher foi elevada à condição de ‘rainha do lar’, ‘anjo tutelar’, nos moldes do ideário positivista” (ABRANTES, 2006, p. 1) que parecia coisa do século anterior. Esses movimentos reforçaram padrões de comportamento, já citados por Virgínia Woolf (2013) também no passado, em que havia divisões e restrições de atividades, espaços sociais, modos de agir e papéis a serem desempenhados pelas mulheres.

Dessa forma, Guacira Louro e Dagmar Meyer (1993) pensando a ETSED, colocam a situação de que: uma escola técnica, de caráter profissionalizante, criada com a proposta de formar moças das classes trabalhadoras, fora concebida sob a égide do imaginário de grupos dominantes, pois o fim último era “conciliar a artesã habilidosa e a dona de casa econômica e prendada” (idem, p. 47). As autoras transcrevem a reportagem do Jornal Correio do Povo sobre a escola, em que a própria diretoria da instituição apresentava a função do preparo da mulher para “o lar e para a Pátria”.

Aqui se aprende a cuidar da família e da nossa tradição: e para que se tenha uma ideia do nosso programa geral de ensino, basta dizer que uma moça que aqui faz seu estágio de estudos sai absolutamente capaz para tomar conta desde a simples cozinha caseira até os trabalhos mais delicados como confecção de tapeçaria artística e trabalhos de fina escultura em metal. Além de boas donas de casa, as nossas alunas, dentro de seus próprios lares, poderão ajudar no orçamento doméstico, trabalhando em artefatos industriais de apresentação artística que, como sabemos, têm grande aceitação no comércio. Isto, de certo modo, vem fixar a mulher dentro de sua própria casa, dando-lhe um clima favorável onde possa apegar-se à família, pois se sente útil ao ajudar seu esposo e seus filhos, cooperando para lhes dar mais conforto. Assim preservaremos nossa tradição, fazendo com que nossas donas de casa não tenham necessidade de se afastar para exercer atividades fora de sua residência. Além disso — as mulheres assim não terão necessidade de fazer concorrência invadindo os setores masculinos. (Correio do Povo, 07/09/1947)

Figura 3 – Escola Técnica Estadual Senador Ernesto Dornelles



Fonte: <https://escernestodornelles.wixsite.com/escernestodornelles/historia>

A intenção de formar competentes donas de casa era explícita nos ideários educativos. A Escola seria uma espécie de estágio antes do casamento, e a defesa de se seguir esta formação materializava todos os elementos de uma construção de gênero. A formação como costureira, modista, chapeleira, tapeceira ou decoradora representava importantes “dotes simbólicos”, que valorizavam as moças no “mercado do casamento”. Podemos ver essas impressões no texto do famoso escritor e jornalista do Diário de Notícias na época, Josué Guimarães, em 26 abril de 1947. Com o título: “Onde a mulher aprende a ser uma dona de casa perfeita: a ideia, a história e a vida da escola técnica feminina” (LOURO; MEYER, 1993, p. 47).

[...] e dali saem não somente profissionais hábeis e competentes, mas e principalmente, excelentes donas de casa! Nosso conselho aos rapazes que pretendem casar seria este: nada feito antes de conhecer as moças da Escola Técnica Feminina Ernesto Dornelles. Elas preparam seu almoço, fazem seus fardamentos, seus sapatos de bailado, lavam suas roupas, passam-nas e cumprem suas obrigações escolares. E às 17 horas e trinta elas saem sorridentes e eufóricas daquele sólido casarão da rua Duque de Caxias. Serão amanhã profissionais das melhores e, o que ainda é muito mais interessante, completas donas de casa. (Diário de Notícias, 26/04/1947).

Produzir jovens “prendadas”, fabricar sujeitos, era o trabalho destas escolas. Formar moças capazes “dos mais delicados e complexos trabalhos de agulha ou de pintura. As marcas da escolarização se inscreviam, assim, nos corpos dos sujeitos” (LOURO, 1997, p. 62). Nesta mesma pesquisa sobre a Escola Técnica Senador Ernesto Dornelles, Louro e Meyer (1993) lembram que a “construção de gênero” não se dá apenas por uma imposição unilateral da sociedade. O gênero envolve recepções passivas, mas também aspectos de contradições sociais.

Portanto não só há, frequentemente, expectativas divergentes (até contraditórias) para os sujeitos sociais, como também que estes são capazes de acomodações, resistências, adaptações, transformações. Daí a importância de observarmos como mulheres que passaram por essa escola vivenciaram enquanto sujeitos concretos, as práticas educativas e sociais em que se viram envolvidas. (LOURO; MEYER, 1993, p. 47).

De fato, são os comportamentos de resistência e fora do padrão que fazem avançar as possibilidades de entendermos e refletirmos sobre a história da educação e da profissionalização feminina. Durante esta pesquisa, na região Sul do Brasil, lembramos de algumas mulheres e seus comportamentos *avant-garde*, ainda no século XIX: escritoras e personalidades que propuseram assassinar o “anjo do lar”.

4 É PRECISO ASSASSINAR O ANJO DO LAR

A partir da imagem do currículo-doméstico-feminino do ETSED juntamente com a pesquisa sobre “escolarização do doméstico” de Guacira Louro e Dagmar Meyer (1993), compreendemos essa formação institucional da mulher como o “anjo” ou “rainha” do lar: imagem positivista, apoiada no poema vitoriano de Coventry Patmore, mas que encontrou eco na identidade feminina, sobretudo até o período dos anos 1950.

Pensar os anos do *New Look* como uma estética de gênero indica bem mais do que uma tendência de moda, da costura e têxtil. “Os estereótipos de gênero estavam não apenas amplamente disseminados, mas eram parte integrante da formação que se dava nas próprias instituições educacionais.” (TADEU, 1999, p. 92). Ao mergulhar nestas reflexões, as imagens do cinema e da literatura tornam-se abundantes na memória e nos auxiliam na compressão do funcionamento estrutural.

O filme *O Sorriso de Mona Lisa* (2003), retrata uma atmosfera dos anos 1950, em uma escola tradicional para moças de classe abastada norte-americana, onde as meninas recebem uma educação de alto nível e cultura erudita, para a época, mas seu destino é serem esposas. O “dote simbólico” valorizava a futura noiva que poderia ser culta e “prendada” nas artes domésticas, mas praticamente não existia outra possibilidade afora o casamento e seus filhos. O conflito está, justamente, na professora que enxerga potenciais acadêmicos em algumas alunas e se frustra ao perceber a distância de seus planos com relação à Universidade.

Já o filme alemão *Bauhaus* (2019), trata de um período anterior, os anos 1920 na revolucionária escola de artes, arquitetura e *design*. Bauhaus é uma marca do modernismo e foi conhecida por sua vanguarda em muitos sentidos, incluindo a admissão de mulheres. Contudo, na prática esse ideal era relativo: as mulheres não eram tão facilmente admitidas quanto os homens, e ao ingressarem eram excluídas em muitos aspectos, com uma estranha divisão de implícitas “oficinas de mulher”. No filme, acompanhamos a trajetória de Alma Siedhoff-Buscher, criadora de um surpreendente mobiliário-brinquedo infantil. Mas precisou entrar em disputa com o diretor para estudar o que lhe interessava. Walter Gropius não admitia o ingresso da moça nas oficinas de marcenaria, pois acreditava ser uma função “de homem”.

Em *As Horas* (2002) temos a história de três mulheres de diferentes gerações, mas entrelaçadas pelo romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. Podemos dizer que, de certo modo o “anjo do lar”, esse “fantasma”, para usar a expressão da própria Virgínia Woolf, assombra essas mulheres de modos distintos. Nos anos 1950, temos Laura Brown, uma dona de casa atormentada pelo sentimento de aprisionamento em vida e de casamento infeliz. Laura subverte essa lógica do “anjo do lar” e abandona sua família, e even-

tualmente lidará com a consequente rejeição e incompreensão de seu filho. A personagem do ano de 1923 é a própria Virgínia Woolf, enquanto escreve o romance *Mrs. Dalloway*, ao mesmo tempo em que lida com situações domésticas, como atender a cozinha e seus empregados e a preocupação com seu atencioso marido. Virgínia Woolf, embora sofresse de depressão, o que acabou acarretando em seu suicídio no ano de 1941, foi essa mulher que tinha o trabalho de escritora e editora junto ao marido, mas carregava uma espécie de fardo por não suprir as próprias expectativas de gênero da qual sua consciência a cobrava. Sua subversão não deve ser encarada como o suicídio, mas sim, de se tornar uma das maiores e mais revolucionárias escritoras e mestre do fluxo de consciência. A personagem dos anos 2001, Clarissa Vaughan, aparentemente seria a mais subversiva das três, afinal ela teve uma filha de modo independente e é casada com outra mulher. Contudo, é aqui que nos surpreendemos: podemos ver que essa “função feminina”, o anjo, também pode se modernizar. Clarissa não tem uma grande virada, sua vida é esta: ela se preocupa com todos, com a casa, com a filha, com a companheira e com seu grande amigo moribundo. Clarissa vive as preocupações de um lar contemporâneo, seu papel está arraigado a isto e não veremos uma revolução, além dos eventuais momentos de sofrimentos e alegrias.

Estes exemplos são os que nos ocorrem ao vermos a imagem de currículo da Escola Técnica e ao pesquisarmos a história da educação feminina: a construção de gênero desde os princípios da escolarização. A pesquisa, que possuía a intenção principal de buscar as origens da formação profissional nas artes do vestuário ou demais artes aplicadas e decorativas, se depara com as formações de “competentes donas de casa”, e isso nos desacomodou e encaminhou os estudos por outros trajetos.

Virginia Woolf foi convidada em 1931 para falar na *Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres*, sua conferência foi intitulada *Profissões para mulheres*, e publicada postumamente:

Quando a secretária de vocês me convidou para vir aqui, ela me disse que esta Sociedade atende à colocação profissional das mulheres e sugeriu que eu falasse um pouco sobre minhas experiências profissionais. Sou mulher, é verdade; tenho emprego, é verdade; mas que experiências profissionais tive eu? Difícil dizer. Minha profissão é a literatura; e é a profissão que, tirando o palco, menos experiência oferece às mulheres (WOOLF, 2013, p. 3).

Foi nesta conferência que Virgínia citou o “Anjo do Lar”, e revelou seu tormento entre ser responsável por um lar, ser atenciosa com o marido e ter uma profissão. Falar sobre a atividade de “ser escritora” envolvia “matar o anjo”. “Anjo do Lar” é o nome de um poema escrito por Coventry Patmore (1823 – 1896) sobre o casamento feliz, em que a mulher possui um papel ideal e doméstico: a imagem da mulher perfeita, que torna o homem feliz (PATMORE, 2014). Woolf (2013) conta como o anjo do lar prejudica o seu trabalho,

sobretudo em crítica literária, pois, socialmente, ela está condicionada a agradar e elogiar os homens, sendo sempre educada, gentil e renunciando a suas preferências para manter tudo em ordem.

E, quando eu estava escrevendo aquela resenha, descobri que, se fosse resenhar livros, ia ter de combater um certo fantasma. E o fantasma era uma mulher [...] “O Anjo do Lar”. Era ela que costumava aparecer entre mim e o papel enquanto eu fazia as resenhas. Era ela que me incomodava, tomava meu tempo e me atormentava tanto que no fim matei essa mulher. [...] Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto. Naqueles dias – os últimos da rainha Vitória – toda casa tinha seu Anjo. E, quando fui escrever, topei com ela já nas primeiras palavras. Suas asas fizeram sombra na página; ouvi o farfalhar de suas saias no quarto. Quer dizer, na hora em que peguei a caneta para resenhar aquele romance de um homem famoso, ela logo apareceu atrás de mim e sussurrou: “Querida, você é uma moça. Está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja afável; seja meiga; lisonjeie; engane; use todas as artes e manhas de nosso sexo. Nunca deixe ninguém perceber que você tem opinião própria. [...] Fui para cima dela e agarrei-a pela garganta. Fiz de tudo para esganá-la. Minha desculpa, se tivesse de comparecer a um tribunal, seria legítima defesa. Se eu não a matasse, ela é que me mataria. Arrancaria o coração de minha escrita. (WOOLF, 2013, p. 4).

Inspirada por esse texto, a escritora Maria Aurèlia Capmany (1918 – 1991), feminista, tradutora de Virginia Woolf, Marguerite Duras, Betty Friedan e prefaciadora das obras de Simone de Beauvoir para o catalão, também quis matar o “anjo do lar”, do qual falava Virgínia. Uma posição libertária, capaz de instigar a mulher de seu tempo a continuar “assassinando” o anjo do lar, e tornar-se agente de seu próprio papel social, profissional ou familiar.

Assassinei o anjo do lar. E não foi fácil, acredite-me; talvez por isso me sinta orgulhosa. Em primeiro lugar, não é muito simples assassinar um anjo; não se está nunca quieto, voa e desaparece, e reaparece quando menos esperas, e é todo docura, e te cativa com as suas asas brancas que têm cheiro de naftalina. [...] Aplica a história, senhora de bem, e acredita-me: se queres fazer alguma coisa de boa neste mundo, não te resignes a ser um esboço de pessoa, assassina o anjo do lar; apenas assim começarás a viver (CAPMANY *apud* GODAYOL, 2007, págs. 17 – 20, tradução nossa).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme narramos, a pesquisa inicia como investigação sobre a formação em “artes e ofícios” no Rio Grande do Sul e acaba por se tornar uma reflexão sobre a “construção de gênero” a partir da história da educação profissional feminina. Não por acaso o trabalho com moda e produção do vestir, ainda nos dias de hoje, é uma atividade praticada por uma grande maioria de mulheres. No entanto, em nossa investigação na origem das propostas formativas em produção de vestuário, costura e adornos, este eixo feminino se relaciona às habilidades domésticas, com reflexo em atividades de costura como forma de subsistência. No Rio Grande do Sul, a continuidade da prática de moda, desenvolvida a partir de um eixo de design e industrialização, seguiu um caminho diferente não sendo forjada neste ramo das escolas de artes e ofícios aqui citadas.

Se um dos problemas iniciais estava na tensão presente nos currículos de dos cursos de Design de Moda contemporâneos, em penderem para uma formação industrial-técnica-mercadológica em detrimento da formação em seu aspecto de criação artística; nos deparamos com uma tensão bem anterior a esta: entre obter uma profissionalização, a possibilidade de ser uma modista, artista manual de artes aplicadas ou decorativas, ou somente adquirir uma formação de mãe e esposa habilidosa. É importante ressaltar que ao citarmos essas identidades, não se trata de uma crítica absoluta aos papéis, o que é criticado é a ausência de possibilidade das alunas desses institutos se enxergarem de outro modo – o que fica demonstrado pelos excertos de jornal escolhidos. Por isso, apresentamos algumas expressões do cinema e literatura, que expuseram essas identidades e mostraram condições contraditórias, possibilidades de núcleos de resistência e transformações, como citam Louro e Meyer (1993) até períodos bem mais recentes.

Objetivamente, concluímos que no Rio Grande do Sul, esses liceus que ensinavam artes e ofícios, com ênfase em costura, bordados e chapelarias não se transformaram em Escolas de Moda. O Instituto Parobé é hoje a Escola Técnica Estadual Parobé, com formações técnicas ligadas às engenharias. E a Escola Técnica Estadual Senador Ernesto Dornelles, ainda no mesmo prédio original, oferece cursos técnicos de Prótese Dentária e de Nutrição e Dietética; a formação mais próxima das artes é o curso técnico em Design de Interiores. Nas universidades federais os cursos se desenvolveram nas áreas de Engenharia ou Belas Artes, chamado posteriormente de Artes Visuais. Recentemente, em 2007, a UFRGS criou o curso de graduação em Design (visual e de produto) junto à faculdade arquitetura. Os cursos técnicos relacionados à indústria, corte e costura, ficaram a cargo do Sistema S (SENAI, SENAC), sistema de formações técnicas também resultantes da “Reforma de Capanema”. O SENAC-RS de Porto Alegre só teria um curso de graduação em moda por volta de 2011.

As primeiras faculdades de Moda foram idealizadas por uma necessidade industrial, em polos que já produziam moda. O primeiro curso nasce na UCS, em Caxias do Sul, em 1992/93: Tecnólogo em Moda e Estilo, hoje em dia, Bacharelado em Moda. Caxias do Sul fica na região serrana do Rio Grande do Sul, com um cenário de produção em malharia retilínea e tricô. O segundo curso surge no Vale do Sinos, em Novo Hamburgo – região, por excelência do setor coureiro-calçadista – na Universidade Feevale em 2002: Bacharelado em Moda. Após isso outros cursos surgiram, todos já no século XXI, mas sempre mais próximos de um viés técnico-profissionalizante ou do design como área aglutinadora. As universidades federais do estado herdaram (UFRGS, UFSM, UFPel e FURG), nessa divisão entre artes e ofícios, a faceta ligada às artes.

Com esse percurso foi possível pensar a trajetória de ensino em artes e ofícios, suas relações com a produção de roupas como espaço feminino. O currículo é lugar, espaço e território, e constitui, visivelmente, relações políticas e de poder. Como o currículo nas palavras de Tomas Tadeu (1999), nossa pesquisa por ele constituiu-se como trajetória, viagem, percurso. Construímos, então, uma imagem-curriculum e perpassamos devaneios literários e cinematográficos para pensar como essa construção do gênero feminino ultrapassou nosso pensamento sobre a poética das roupas, conteúdo que habitualmente costuma tomar nossas pesquisas.

Concluímos com Tadeu (1999, p. 146): que é impossível “pensar o currículo simplesmente através de conceitos técnicos como os de ensino e eficiência ou de categorias psicológicas como as de aprendizagem e desenvolvimento ou ainda de imagens estáticas como as de grade curricular e lista de conteúdos.” O currículo é matéria viva de pesquisa, em que observamos a reprodução cultural da estrutura social onde é originado. Como imagem, o currículo também reúne as matérias sociais, mas é dessa forma que sua subjetividade e estética pode ser extraída.⁷

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, E, S. Mãe civilizadora: a educação da mulher nos discursos feminista e antifeminista na Primeira República. **Anpuh**. XII Encontro Regional de História ANPUH- RJ 2006.
- ACOM, Ana Carolina; MORAES, Denise. O campo acadêmico da Moda como território interdisciplinar. **Revista D.: Design, Educação, Sociedade e Sustentabilidade**, Porto Alegre, v. 9, n. 2, 3-23, 2017.

⁷ Revisado por Joana Bosak de Figueiredo, Doutora em Letras e Literatura pela UFRGS, 2006, email: joanabosak@gmail.com

ANDRADE, Carmen Angela Straliotto de. **A Educação Profissional Feminina no Instituto Parobé nos anos 20.** Anais do 9º Fazendo Gênero: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. **O Pintor da Vida Moderna.** In: Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: UFMG, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COLLING, Ana Maria. **Tempos diferentes, discursos iguais:** a construção do corpo feminino na história. Dourados: Editora UFGD, 2014.

COMTE, Auguste. **Comte – Os Pensadores.** São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CORAZZA, Sandra Mara. Currículo da infância e infância do currículo: uma questão de imagem. In: **Artigos Sandra Mara Corazza**, UFRGS, Escrileituras, 2010. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/escrileiturasrede/sanmarcorartigos/>

CORSETTI, Berenice. Cultura política positivista e educação no Rio Grande do Sul/Brasil (1889/1930). **Cadernos de Educação** | FaE/PPGE/UFPel | Pelotas [31]: 55 - 69, julho/dezembro 2008.

GODAYOL, Pilar. Maria Aurèlia Capmany, feminism i traducció. **Quaderns Revista de traducció**, vol. 14, pp. 11-18, 2007.

GODOY, Letícia Azambuja. **O Instituto de Educação Doméstica e Rural da Escola de Engenharia de Porto Alegre:** uma escola-lar (1920-1931). Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Educação, UFRGS. Porto Alegre, 2000.

LIMA, Raquel Rodrigues. **Liceu Parobé:** um instituto das artes e ofícios. In: **Arqtexto**. Porto Alegre N.0, 2000, p.74-84.

LIMA, Raquel Rodrigues. **Os liceus de artes e ofícios do Rio Grande do Sul.** Dissertação de Mestrado em Arquitetura, UFRGS, Porto Alegre, 1996.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação:** Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes; MEYER, Dagmar. A Escolarização do Doméstico: A Construção de uma Escola Técnica Feminina (1946 – 1970). **Caderno Pesquisa**, São Paulo, n.87, p. 45-57, nov. 1993.

MACHADO, Paulo Sérgio. **A Influência do Positivismo de Augusto Comte na Primeira Lei Orgânica do Ensino brasileiro: A Reforma Capanema.** Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Educação Profissional e Tecnológica, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Santa Maria, 2018.

MARQUES, Cyntia Tavares. **Do estilismo ao design:** os currículos do bacharelado em moda da Universidade Federal do Ceará. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2014.

OLINI, Polyana. **Noodramatização do currículo:** arquiarquivo do Projeto Escrileituras. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Educação, UFRGS. Porto Alegre, 2017.

PATMORE, Coventry. **The Angel in the House.** Salt Lake City: Project Gutenberg Literary Archive Foundation (PGLAF), 2014. Disponível em:
<<https://www.gutenberg.org/files/4099/4099-h/4099-h.htm>> Acesso em: out. 2022.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Projeto de Pesquisa:** Escolas de Artes e Ofícios no Brasil: história, propostas formativas e continuidades na formação do Bacharelado em Design de Moda. Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2020.

SCHOLL, Raphael. **Memórias (entre)laçadas:** mulheres, labores e moda na Escola Técnica Sen. Ernesto Dornelles de Porto Alegre/RS (1946-1961). Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, PUCRS. Porto Alegre, 2012.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY Helena; COSTA Vanda. **Tempos de Capanema.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

TADEU, Tomaz. Documentos de Identidade: **Uma introdução às teorias do currículo.** Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

WOOLF, Virgínia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas.** Porto Alegre: L&PM, 2013.

Data de submissão: 09/10/2022

Data de aceite: 16/01/2023

Data de publicação: 01/02/2023



**UNIFORMES DO COLÉGIO NOSSA SENHORA DAS DORES:
MEMÓRIAS DA CULTURA ESCOLAR DA BELLE ÉPOQUE
(1890-1914) NOS CONFINS DE MINAS GERAIS**

***Uniforms of Colégio Nossa Senhora das Dores:
memories of the school culture of the Belle Époque
(1890-1914) in the confines of Minas Gerais***

***Uniformes du Colégio Nossa Senhora das Dores:
mémoires de la culture scolaire de la Belle Époque
(1890-1914) aux confins du Minas Gerais***

Maristela Abadia Fernandes Novaes¹

¹ Professora adjunto no Bacharelado em Design de Moda da Faculdade de Artes Visuais-FAV na Universidade Federal de Goiás-UFG, CV: <http://lattes.cnpq.br/3596213313236544>, <https://orcid.org/0000-0001-7704-2098>, E-mail: Maristela.abadia@ufg.br.

RESUMO

Neste artigo, investigo a relação dos uniformes escolares com a moda em Minas Gerais no período da *Belle Époque* (1890-1914) (FOGG, 2014, p. 196). Essa relação pode ser identificada em diversos veículos de memória da cultura material da vida escolar em Minas Gerais: na narrativa de uma estudante normalista de Diamantina (1893-1895), no projeto de uniforme da Escola Normal de Juiz de Fora (1896) e, por último, nos artefatos fotográficos do Colégio Nossa Senhora das Dores (CNSD) de Uberaba (1908-1912), escola confessional católica, feminina, no período final da *Belle Époque* no Triângulo Mineiro. O estudo se baseia numa leitura de documentos textuais e iconográficos com o objetivo de compreender a materialização de conteúdos de moda e seus sentidos que, pelos portos litorâneos, entravam no país, se disseminando por Minas, até chegar ao Triângulo Mineiro, e que envolviam os uniformes escolares. Embaso a pesquisa na investigação de periódicos de moda; na narrativa de uma normalista mineira; em um projeto de uniformes desse período e em fotografias de alunas formandas do CNSD; buscando compreender os conceitos de moda na memória da vida escolar. Como procedimento teórico-metodológico parto do en-trecruzamento de texto e imagens com várias outras fontes numa perspectiva dialética que situa o conceito de moda, o contexto histórico e os recursos da cultura material, permitindo compreender a produção de cultura e de memória nas escolas laicas e confessionais mineiras, questões que passam pela absorção da moda francesa na *Belle Époque* brasileira.

Palavras-chaves: Memória; Uniformes escolares; *Belle Époque*; Minas Gerais.

Abstract

In this article, I investigate the relationship between school uniforms and fashion in Minas Gerais during the Belle Époque period (1890-1914) (FOGG, 2014, p. 196). This relationship can be identified in several vehicles of memory of the material culture of school life in Minas Gerais: in the narrative of a normalist student from Diamantina (1893-1895), in the uniform project of the Normal School of Juiz de Fora (1896) and, finally, in the photographic artifacts of Colégio Nossa Senhora das Dores (CNSD) in Uberaba (1908-1912), a female Catholic confessional school in the final period of the Belle Époque in the Triângulo Mineiro. The study is based on a reading of textual and iconographic documents with the objective of understanding the materialization of fashion content and its meanings that, through the coastal ports, entered the country, spreading through Minas, until reaching the Triângulo Mineiro, and that involved the school uniforms. I base the research on the investigation of fashion periodicals; in the narrative of a normalist from Minas Gerais; in a design of uniforms from that period and in photographs of CNSD graduating students; seeking to understand the concepts of fashion in the memory of school life. As a theoretical-methodological procedure, I start from the intersection of text and images with several other sources in a dialectical perspective that situates the concept of fashion, the historical context and the resources of material culture, allowing to understand the production of culture and memory in secular and confessional schools from Minas Gerais, questions that go through the absorption of French fashion in the Brazilian Belle Époque.

Keywords: Memory; School uniforms; *Belle Époque*; Minas Gerais.

Résumé:

Dans cet article, j'étudie la relation entre les uniformes scolaires et la mode dans le Minas Gerais pendant la période Belle Époque (1890-1914) (FOGG, 2014, p. 196). Cette relation peut être identifiée dans plusieurs véhicules de mémoire de la culture matérielle de la vie scolaire dans le Minas Gerais : dans le récit d'un étudiant normaliste de Diamantina (1893-1895), dans le projet uniforme de l'École Normale de Juiz de Fora (1896)) et, enfin, dans les artefacts photographiques du Colégio Nossa Senhora das Dores (CNSD) à Uberaba (1908-1912), une école confessionnelle catholique féminine de la dernière période de la Belle Époque dans le Triângulo Mineiro. L'étude est basée sur une lecture de documents textuels et iconographiques dans le but de comprendre la matérialisation du contenu de la mode et ses significations qui, à travers les ports côtiers, sont entrés dans le pays, se sont répandus à travers Minas, jusqu'à atteindre le Triângulo Mineiro, et qui ont impliqué le uniformes scolaires. Je fonde la recherche sur l'investigation des périodiques de mode; dans le récit d'un normaliste du Minas Gerais; dans un dessin d'uniformes de cette période et dans des photographies d'étudiants diplômés du CNSD; cherchant à comprendre les concepts de la mode dans la mémoire de la vie scolaire. En tant que procédure théorique et méthodologique, je pars de l'intersection du texte et des images avec plusieurs autres sources dans une perspective dialectique qui situe le concept de mode, le contexte historique et les ressources de la culture matérielle, permettant de comprendre la production de la culture et de la mémoire. dans les écoles laïques et confessionnelles du Minas Gerais, des questions qui passent par l'absorption de la mode française dans la Belle Époque brésilienne. 'acultu're acul'em" acul' acultu"emem" aculem' aculture aculture'

Mots clés: Mémoire; uniformes scolaires; Belle Epoque; Minas Gerais.

1 MEMÓRIA E CULTURA MATERIAL DA VIDA ESCOLAR MINEIRA

Um livro e duas coleções, uma arquivística e uma museológica, nos interessam neste estudo: o romance de Helena Morley, um item de acervo do Arquivo Público Mineiro e a coleção de fotografias de alunas do Colégio Nossa Senhora das Dores de Uberaba (CNSD). No entrecruzamento de conteúdos dessas fontes constatamos que texto e imagens são testemunhos da cultura escolar mineira e de sua relação com roupa e moda materializadas nos uniformes escolares.

Nossa primeira fonte, a embasar este artigo, é o romance “Minha vida de menina” de Helena Morley, pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant, que, aos treze anos de idade, iniciou a escrita de um diário que retrata a relação da autora, então aluna da escola normal de Diamantina, com a moda e os uniformes na vida escolar e social de uma cidade mineira entre 1893 e 1895. “A meio caminho do diário e da ficção, caderno de anotações escrito à margem da literatura, num calmo dia a dia que a adolescência e a província iluminam de modo peculiar” (EULÁLIO, 2016, p. 07) Este diário foi publicado em livro pela primeira vez em 1942, “amanheceu clássico”, como sinaliza Alexandre Eulálio (2016, p. 07) na introdução da versão em análise, e “anticipou a voga das histórias do cotidiano e dos relatos confessionais de adolescentes” (Ibidem) ao traçar o relato da vida numa cidade de província na passagem do séc. XIX para o séc. XX).

O projeto de uniforme da Escola Normal de Juiz de Fora, faz parte dos Actos da Secretaria do Interior de Minas, acervo do Arquivo Público Mineiro (APM). Entre relatórios, cartas etc., e documentos que primam no rigor da objetividade da burocracia que compõe os atos da Secretaria do Interior de Minas está o modelo proposto para o uniforme da Escola Normal criada em 1896 naquela cidade.

O Arquivo Público Mineiro foi criado em 1895, como parte do projeto de modernização da recém-República brasileira, com atribuição de conservar e classificar documentos das mais variadas naturezas, atrelados a Minas Gerais e que remontam aos períodos colonial, imperial e republicano. Criado ainda na cidade de Ouro Preto, o Arquivo Público Mineiro é a instituição cultural mais antiga do Estado. Em 1901, transferiu-se para Belo Horizonte onde ainda é sediado.

A coleção de fotografias de alunas do CNSD, nossa terceira fonte e base fundamental, faz parte do acervo do Museu da Capela das Dominicanas de Monteils (MCNSD)², ordem católica e feminina francesa, sediada na cidade de Uberaba-MG, desde 1885. Entre objetos e documentos veiculados à história da Congregação das Irmãs Dominicanas de Nossa Senhora do Rosário de Monteils, encontram-se vários álbuns de fotografias que re-

² O MCDM é o único órgão de preservação e divulgação da memória da Congregação: <http://www.museudacapela.org.br/institucional.php>.

gistraram uniformes que foram usados pelas alunas da escola num período que vai de 1908 aos dias atuais³.

O museu privado, o lugar da memória da comunidade dominicana feminina uberabense, foi criado em 1985, por ocasião do centenário de fundação do CNSD e reinstalado em 2000 por iniciativa da congregação (*Ibidem*). Memória e conhecimento norteiam o discurso de preservação do acervo. O que se preserva, existe como coleção desde 1950, e em 2000 foi submetido a um projeto museográfico (*Ibidem*, p. 07)⁴. O museu abriga parte da importante Coleção Loreto, de rochas e minerais, e a coleção de objetos vários e relacionados às áreas de atuação das irmãs dominicanas: pesquisa, educação, saúde e assistência social (*Ibidem*). No setor de objetos se destacam os álbuns de fotografias das alunas e uma coleção de réplicas de uniformes e de acessórios originais.

A congregação das Irmãs Dominicanas de Nossa Senhora do Rosário nasceu em Bor, no Aveyron, França, em 1851 (BICHUETTE; LOPES, 1986) com vocação eclesiástica e dedicada à alfabetização. Com 35 anos de idade a congregação, por iniciativa do bispo de Goiás, Dom Cláudio José Gonçalves Ponce de Leão (LOPES, 2010)), entra no Brasil através da fundação do CNSD se instalando na “Boca do Sertão”, como, à época, era nominada a cidade de Uberaba. Depois a congregação se expande para Goiás e outros estados.

Esse movimento acontece no final do século XIX, ao apagar das luzes do Segundo Império, momento este em que a mulher, em geral burguesa ou oligarca, será integrada a um projeto de educação no Brasil e essa será a primeira escola confessional católica da região do Triângulo Mineiro. O período ao qual nos concentraremos nesse estudo é aquele que vai de 1908 ao fim do período da *Belle Époque* (1890-1914) (FOGG, 2014, p. 196). No entanto, os uniformes escolares, citados nos livros contábeis da escola, aparecem em registros fotográficos somente 23 anos após o início das atividades de ensino. Do vasto registro de uso dos uniformes, nos interessam apenas aqueles que correspondem a este recorte temporal e que são os das fotografias das alunas formandas de 1908 (CNSD, Álbum Nº 6); das “normalistandas” (sic.) de 1908 e 1910 (CNSD, Álbum Nº 2); e uma fotografia avulsa das normalistas de 1912 (CNSD, foto 0935). Ao todo analisaremos quatro fotografias de uniformes autênticos do período final da *Belle Époque*. Os mais antigos testemunhos da moda desse período nos uniformes da escola são as fotografias de 1908, que registram uniformes manufaturados 19 anos após a Proclamação da República no Brasil.

Os uniformes registrados nessas fotografias, testemunham a difusão da moda *Belle Époque* em Uberaba, Minas Gerais. A divulgação dos conteúdos de moda era feita

3 “O Colégio dedicou suas atividades à educação feminina, desde sua fundação, até 1973. Após esse ano abriu vagas aos alunos do sexo masculino e, ainda hoje, ocupa importante papel no cenário educacional dessa cidade.” (MOURA, 2002, p. 42).

4 O projeto museográfico foi conduzido pela museóloga Giselle Peixe e seu assistente Nelson Freitas. (CNSD, p. 9, s/d).

através dos periódicos de moda internacionais e nacionais e da escola das irmãs francesas que ministravam aulas de “trabalhos manuais próprios de uma senhora como: costura, crochet, bordados, etc.” (Monitor Uberabense, 17 de outubro de 1885, p. 3). Esses conteúdos e matérias eram presentes no programa escolar da instituição (*Ibidem.*) e viabilizavam a materialização de uma moda francesa e a formação de uma cultura de construção de roupas no Triângulo Mineiro.

Esse estudo parte da cultura material para se expandir com o entrecruzamento de várias outras fontes, materiais e imateriais, com o objetivo de refletir e compreender os conceitos de moda na memória da vida escolar em Minas, em especial do CNSD, ou seja, nos artefatos fotográficos.

2 MÉTODOS E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA PARA UMA ANÁLISE DA MEMÓRIA DE UNIFORMES ESCOLARES EM MINAS

Este estudo é embasado na cultura material, na pesquisa documental e bibliográfica e se estrutura como descrição e interpretação pelos métodos dialético e historiográfico através de operações como contextualização, associação, comparação, análise e ampliação.

O estudo dos artefatos da cultura escolar do CNSD nos leva a conjugar e analisar conceitos de roupa, moda, uniformes, cultura material e memória.

Anna Maria Curcio, sustenta que

[a] roupa impõe como forma de moda imperante no contexto (primitivo ou moderno) não serve somente a cobrir o corpo, a torná-lo mais atraente, mas “à la page”, mas a definir a sua aparência e seu pertencimento social, a colocá-lo neste ou naquele âmbito, através da forma da qual se cobre. (CURCIO, 2015, p. 11)⁵

Do nascimento à morte, estamos envolvidos em têxteis: panos ou roupas. E “o tecido é o elemento que materializa a forma da indumentária” (SALTZMAN, 2004, p. 37)⁶ em muitas de suas diversas possibilidades. Existiram roupas muito antes que a moda existisse (SVENDSEN, 2010, p. 14).

A moda é um fenômeno social e ela “só se configura quando a mudança é buscada por si mesma, e ocorre de maneira relativamente frequente” (SVENDSEN, 2010, p. 24). Para o filósofo Gilles Lipovetsky (1989, p. 23), “a moda não pertence a todas as épocas nem a todas as civilizações”, mas está vinculada ao nascimento e ao desenvolvimento do mundo moderno Ocidental. Como fenômeno social ela está ligada ao renascimento das

⁵ Todas as traduções deste livro foram realizadas pela autora.

⁶ Todas as traduções deste livro foram realizadas pela autora.

cidades ocidentais e traz consigo “um traço vital da modernidade: a abolição de tradições”. (SVENDSEN, 2010, p. 25).

No entanto, diante de uma questão tão complexa, dois grandes autores fazem leituras aparentemente divergentes quanto à lógica desse fenômeno: para Simmel (2015, p. 16) sua força motora está na pluralidade de forças e de tensões inerentes à natureza humana como, por exemplo, a tendência psicológica à imitação e à diferenciação, à coesão e à distinção. Para esse autor, quando em sociedade, se imita um modelo dado pela moda, se apaga a necessidade de apoio social e o singular é conduzido por uma estrada comum fazendo de cada indivíduo um mero exemplo. Simmel (2015, p. 19) sustenta que esse desejo de imitação, “apaga a necessidade de diversidade, a tendência à diferenciação, às mudanças, ao distinguir-se” e torna-se um produto da divisão de classes da sociedade moderna. Isso se dá porque o desejo de coesão com uma classe coexiste com aquele de distinção em relação a outra. No entanto, a conjunção e tensões dessas forças são ainda mais complexas, pois ao mesmo tempo em que o indivíduo almeja afinidade com o seu grupo social, ele busca a diferenciação como forma de individualização no seio desse mesmo grupo (Idem, Ibidem., p. 19). “Quando falta uma das duas tendências sociais, que devem convergir para a criação da moda, a necessidade de coesão de um lado, do outro aquele de diferenciação, a criação desse fenômeno cessará e será o fim do seu reino”. (SIMMEL, 2015, p. 27). Por outro lado, o filósofo da moda Giles Lipovetsky sustenta que

[a]o contrário dos esquemas da luta simbólica das classes [...], na história da moda, foram os valores e as significações culturais modernas, significando em particular o Novo e a expressão da individualidade humana, que tornaram possíveis oascimento e o estabelecimento do sistema da moda da Idade Média tardia. (LIPOVETSKY, 1989, , p. 11)

Para o filósofo, é nesse momento histórico que “a renovação das formas se torna um valor mundano, a fantasia exibe seus artifícios e seus exageros na alta sociedade, a inconstância em matéria de formas e ornamentações já não é exceção, mas regra permanente” (LIPOVETSKY, 1989, p. 23) e é isso que marca a ordem da moda.

Entendendo que esses dois autores se complementam e não se contrapõem, como aparentemente Lipovestisky sustenta, eles ampliam nosso referencial teórico para a análise dos artefatos fotográficos, desse estudo. A moda que se apoia na conjunção de duas lógicas, a do efêmero e da fantasia estética (LIPOVETSKY, 1989) promovendo a mudança de formas, em períodos relativamente frequentes e buscada por si mesma, serve tanto às diferenciações de classe quanto à expressão da individualidade humana. Ademais, o século XIX será aquele em que a moda sai dos salões da aristocracia, a alta sociedade, e é apropriada pela burguesia emergente no Ocidente.

O período da *Belle Époque* (1890-1914) foi aquele em que a sociedade ocidental

experimentou uma velocidade jamais vista até então: tanto a produção de bens quanto o trânsito de pessoas, o de conhecimentos e de produtos experimentaram a velocidade da máquina a vapor. Além disso, a imprensa se expande em muitos gêneros. A moda passa a ser tema pulverizado nas colunas sociais, naquelas de política e economia, nas de humor, além daquelas especializadas na divulgação dos figurinos e nas técnicas de corte, de costura e de bordados. Esse fluxo intenso de pessoas, de coisas e de informações transnacionais, aceleram as mudanças nas sociedades e consequentemente na moda. Para Simmel:

[a]s mudanças da moda indicam a medida do embotamento da sensibilidade; quanto mais nervosa for uma época, tanto mais depressa se alteram as suas modas, porque a necessidade de estímulos diferenciadores, um dos sustentáculos essenciais de toda a moda, caminha de braço dado com o esgotamento das energias nervosas. (SIMMEL, 2014, p. 32)

A alternância das modas no período da *Belle Époque* será intensa também para uma elite econômica e social no interior do Brasil, buscando se distinguir das classes sociais inferiores, mas também de etnias como a indígena e a africana, e está presente nos uniformes do CNSD.

O uniforme é definido como roupa oficial, que caracteriza a ocupação do usuário (DAVIES, 1994). É uma roupa que “identifica aquele, que o veste como membro de algum grupo e muitas vezes o situa em uma hierarquia; às vezes, fornece informação sobre suas realizações, assim como os distintivos de mérito e os galões de batalha de um general” (LURIE, 1997, p. 33) ou, por exemplo, a colação de grau escolar. Nesse sentido o sentimento de pertencimento à uma instituição de prestígio, como, por exemplo, o CNSD, certamente favorecia também a distinção na sociedade uberabense. A regulamentação da forma, dos detalhes internos, das cores, das padronagens etc., geralmente servem a definir o grupo e sua função ou o uso da roupa e é uma característica dos uniformes (ALMEIDA, 2003, p. 78). Essa regulamentação é, com frequência, consciente e deliberadamente simbólica (LURIE, 1997, p. 34). No caso dos uniformes escolares, elas podem variar segundo o grau (ensino fundamental, médio etc.) e segundo a função (solenidades, atividades ordinárias, atividades físicas etc.). Essa regulamentação oficial, pretende a padronização, o que proporciona a anonimidade do indivíduo, favorecendo as decisões objetivas, inerentes aos interesses da educação, como também possibilita o conforto do sujeito como membro do grupo. Em contrapartida pode também fomentar o desejo de distinção no seio desse mesmo grupo como mostra os referenciais aqui analisados.

Indivíduo e grupo, distinção e coesão, estão inscritos na cultura material.

Por cultura material podemos entender aquele segmento do meio físico que é socialmente apropriado pelo homem. Por apropriação social convém pressupor que o homem intervém, modela, dá forma a elementos do meio físico, segundo propósitos e normas culturais. (MENESES, 1993, p. 112)

Sendo assim, a fotografia, um artefato “que marca a materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares, nos informam sobre determinados aspectos desse passado — condições de vida, moda, infraestrutura urbana ou rural, condições de trabalho etc.” (MAUAD, 2004, p. 22), é uma fonte preciosa para este estudo. Esse conjunto de fotografias é também símbolo, aquilo que, no passado a Congregação das Irmãs Dominicanas estabeleceu como imagem a ser perenizada para o futuro (Idem.) como forma de preservação da memória da vida escolar do CNSD.

É no entrecruzamento de métodos e referenciais teóricos, que busco articular a dimensão transnacional (França), nacional (Brasil), regional (Minas Gerais) e local (Uberaba) dos conteúdos de moda presentes nos uniformes escolares do CNSD, mas também os relatos de uma normalista de Diamantina e o projeto de uniforme da Escola Normal de Juiz de Fora.

As fontes de pesquisa incluem ilustrações de periódicos de moda; a narrativa de uma normalista mineira, um projeto de uniforme da Escola Normal de Juiz de Fora e, por fim, as fotografias de alunas do CNSD. Abordo a moda nas revistas e nos uniformes de escolas normais de Minas para em seguida fazer a análise dos uniformes e de moda no Triângulo Mineiro da *Belle Époque*, objetivo maior deste estudo.

3 A MODA NAS REVISTAS E NOS UNIFORMES DE ESCOLAS NORMAIS DE MINAS

A primeira crônica de Helena Morley data de 5 de janeiro de 1893, quando Helena iniciava a Escola Normal em Diamantina-MG, e a última de 31 de dezembro de 1895, portanto, a autora escreveu ao longo de três anos, no início do período considerado como *Belle Époque*. Esse é um registro precioso para este estudo, pois pode nos ajudar a compreender como uma adolescente do fim do século XIX, no interior de Minas, se relacionava com a moda e o uniforme escolar.

Segundo Helena, o uniforme teria sido adotado pela Escola Normal de Diamantina em 1894, um ano após o ingresso da narradora nessa escola. Na narrativa da autora, fica evidente as várias funções que o uniforme pode assumir na vida de uma estudante e da própria família:

[p]or felicidade nossa foi adotado uniforme para nós na Escola. É de uma fazenda forte, azul-escuro, que suja pouco e é muito durável. Mamãe vai descansar da luta de me arranjar vestidos para a Escola, que lhe estava dando um trabalho horrível. Com o uniforme agora tudo será mais fácil; eu mesma o lavarei na quarta-feira e passarei na quinta. Queria só saber da cabeça de quem saiu esta idéia tão boa, que devia ter aparecido há mais tempo. (MORLEY, 2016, p. 124-125).

Nessa fala da autora fica evidente os aspectos funcionais do uniforme: ele elimina a necessidade de variação de peças de vestuário, o tecido grosso favorece a durabilidade e as cores escuras facilitam a manutenção do mesmo. Nesse aspecto, tanto o investimento econômico quanto aquele físico são simplificados e esse é um aspecto relevante da adoção de um uniforme. Outro aspecto é a padronização da vestimenta nas instituições destinadas à educação. Segundo Simmel,

a tirania da moda é mais insuportável nos campos aos quais devem ser válidas somente as decisões objetivas: a religiosidade, os interesses científicos, [...] mas os motivos pelos quais estes conteúdos vitais deveriam ser adotados estão em contraste absoluto com a completa falta de objetividade das manifestações da moda e até mesmo com aquele fascínio que lhe advém do fato de ser estranha ao significado do conteúdo das coisas e que, como totalmente externo a essas decisões últimas, lhes confere um traço de frivolidade. (SIMMEL, 2015, p. 24).

No entanto, traços de frivolidade são aspectos que também definem o uniforme: os conteúdos de moda (forma, proporções, cores, linhas, materiais etc.) e a qualidade da construção (modelagem/corte e costura). Os primeiros aspectos são externos ao mundo escolar e o último é conferido ao *savoir-faire* da costureira. Helena conta que de suas tias inglesas, quatro fizeram a Escola Normal em Diamantina. Das três que viviam mais perto de sua família, Ifigênia e Cecília eram boas modistas, já Madge, sua tia protetora, era professora e tinha uma escola particular dedicada à alfabetização de crianças. Essa não sabia costurar e não se convencendo disto se prontificou a fazer o uniforme de Helena enquanto Ifigênia assumiu a confecção daquele de Luisinha, irmã mais nova da escritora. Segundo Helena,

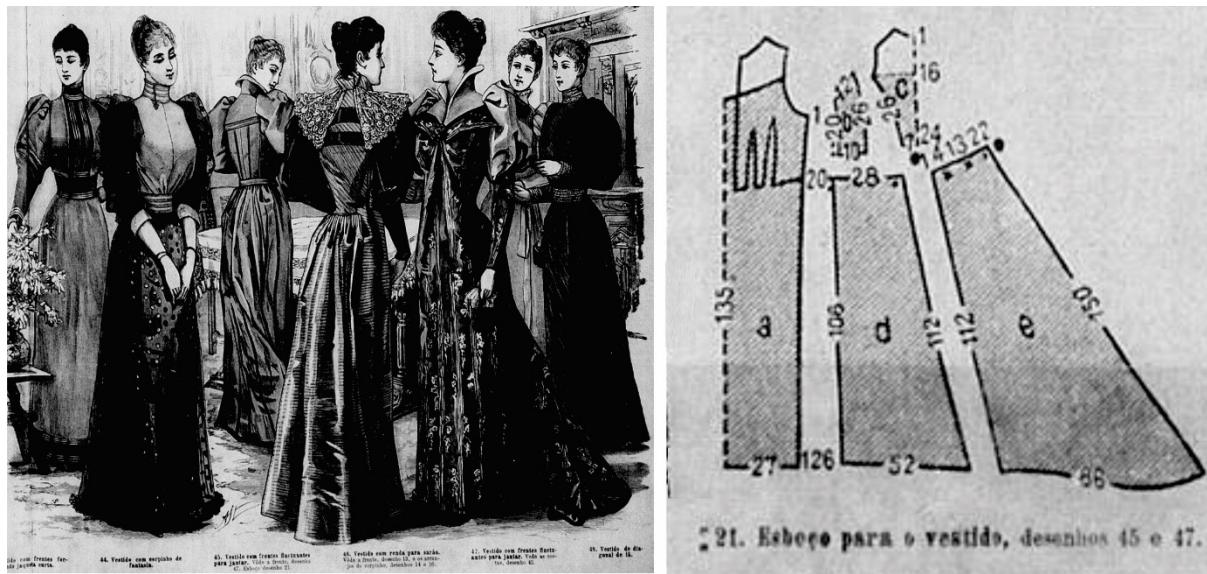
[t]ia Ifigênia é madrinha de Luisinha e poucas vezes toma os vestidos dela para fazer, sendo modista. Mas quando toma algum faz muito bem feito. Eu, se quero ter um vestido a meu gosto, tenho que fazê-lo sem tia Madge saber.
Tia Madge sabendo da história do uniforme foi logo dizendo a meu pai que comprasse a fazenda que elas fariam. Tia Ifigênia fez o de Luisinha, uma beleza de bem feito. Tia Madge inventou de fazer o meu com saia da moda, que é de sino, e eu penso que ela não sabia cortar. Saiu uma coisa horrível! A saia ficou curta na frente e comprida atrás, e para completar minha infelicidade, ela alinhavou só as mangas e eu fui assim para a Escola. Os alinhavos eram fracos; se fossem fortes não acontecia o que aconteceu. Elvira, vendo que a manga estava só alinhavada, puxou de um lado e Jeninha do outro, me deixando de braços de fora. Tive que pregar as mangas com alfinete e ir na carreira à casa de tia Madge. (MORLEY, 2016, p. 125).

A qualidade do “corte e da costura” colaboram com a “distinção” dentro da “coesão” de formas da indumentária. Os alinhavos são feitos com pontos manuais e frouxos, e servem à acomodação dos tecidos para que a etapa posterior, a da costura definitiva, seja feita com precisão garantindo estética e resistência (função). De fato, Helena tem razão em seu julgamento quanto à qualidade da costura de Madge: pontos provisórios numa peça

acabada são sinais de desleixo. Se Helena não buscava se distinguir positivamente do grupo, pela qualidade superior do “corte e costura” do seu uniforme, deixou claro que não aceitaria se diferenciar negativamente, pela baixa qualidade da mesma. No entanto, se a costura não qualificava o uniforme de Helena, a descrição que a autora faz do “corte” da saia, nos leva a pensar que, de fato, a mesma poderia ser de moda e por isso um elemento de distinção. À época, revistas e periódicos de moda sugeriam com profusão as saias tipo sino com cauda atrás e Madge deu inúmeros indícios de ser atenta às coisas de moda.

Folheando o periódico *A Estação*, de 1891 a 1893, na BnDigital, podemos ver claramente como a saia de cauda, em várias dimensões, era recomendada pela editora da revista: saia de meia cauda (*A Estação*, 15 de janeiro de 1892, p. 2); saia colchetada sobre a cauda (*Ibidem.*, p. 3); “vestido com corpinho de abas e cauda inteiriça” (*Ibidem*) etc. Para meninas de 16 e 18 anos, ou seja, pouco mais velhas que a narradora, o periódico apresenta propostas de saias sino mostrando os pés (*Id.*, 15 de janeiro de 1891, p. 8, desenho 81) como Helena descreve a sua. As propostas de saias com caudas ocupavam as páginas de destaque como, por exemplo, a capa da sessão “Correio das Modas” ou a dupla página 13 de 31 de janeiro de 1893. Nesta página, o periódico *A Estação* estampa uma imagem de destaque com 7 figurinos que nos mostram a diversidade de saias à moda da época (FIG. 1). Nos três figurinos em primeiro plano, podemos identificar: saia curta franzida, que mostra a ponta dos pés; saia sino em meia cauda e a terceira, no vestido à direita, saia sino em cauda longa, todas endereçadas a mulheres jovens e adultas. A saia do centro da imagem apresenta comprimento de 106 cm na frente, de 112 cm na lateral e de 150 cm nas costas como podemos ver no molde nº 21 da imagem à direita da figura 1.

Figura 1- Figurinos de saias de cauda, molde de 1893.



Fonte: *A Estação*, 31 de janeiro de 1893, p. 13 e p. 10.

No entanto, a cauda de uma saia é incompatível com a adolescente inquieta que era Helena, assim como com as ruas de terra que circundavam a narradora. Descontente com a primeira proposta de uniforme, a de tia Madge, em 27 de novembro de 1894, Helena decide fazer um vestido para usar na Escola.

Estou radiante com a idéia que tive: vou fazer um vestido de lã azul, de casaco, com um colete branco, que pareça uniforme e sirva também para passeio. Avalio já como vou ficar elegante! (MORLEY, 2016, p. 200).

Conciliando vida social e escolar, em quatro dias após a encomenda ela recebe o vestido pronto e, no sétimo dia, ela o veste para dar exames na Escola. Assim Helena narra a experiência de usar o vestido:

Hoje fui com meu vestido à Escola. Sei que está bonito pela inveja que causou. As colegas logo disseram: "Isso nunca foi uniforme nem aqui nem na China. O diretor é que devia ver isso e suspender. Daqui a pouco estão fazendo até uniforme de seda na escola. Você já não fez de lã com colete de fustão? Palavra que eu tive medo que elas fossem reclamar ao diretor e ele viesse mesmo me proibir o vestido. (Ibidem, p. 201-202).

Se considerarmos que o uniforme marca uma categoria, ou um grupo, essa narrativa nos remete à afirmação de que "o comportamento que encontra quem está na moda é uma benéfica mistura de aprovação e de inveja" (SIMMEL, 2015, p. 35). Quem está na moda é invejado como indivíduo ao mesmo tempo em que é aprovado como ser universal (Ibidem). Percebemos que no seio do grupo, o das alunas da Escola Normal, Helena busca a distinção e se regozija com a inveja causada, constatação de que realizou seu intento. Prosseguindo a narrativa, Helena completa:

[à]s vezes eu mesma fico pasma de como me vem inteligência para certas coisas. Foi tudo Nossa Senhora. Ela viu que eu precisava ao mesmo tempo de um de uniforme e de um vestido e me inspirou tudo direitinho. O vestido foi tirado todo da minha cabeça, sem ver um figurino. Como eu podia ter tido uma idéia tão boa! Acabamos os exames estou no feito. Um dia eu ponho o vestido com colete e gravata; quando quiser variar visto a saia com uma blusa branca ou de cor, e ninguém me passa mais na frente.

Estou gozando a inveja que causei às colegas quando passei na loja do Mota, na vinda para o almoço e na volta, e eles vieram para a porta me olhar. Tião veio de lá de dentro me cumprimentar pelo vestido. O diretor passou por mim duas vezes, viu e não disse nada. Foi um sucesso! (MORLEY, 2016, p. 201- 202).

Helena corrigiu a saia de cauda fazendo um vestido "tirado todo da sua cabeça", sem ver um figurino, com certeza se apropriou de elementos que compunham roupas do período, pois o convívio com a moda era percebido no ateliê das tias modistas (Idem.) e muito presente na cultura local.

Segundo Ostrower,

[a] natureza criativa do homem se elabora no contexto cultural. Todo indivíduo se desenvolve em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam os próprios valores de vida. No indivíduo confrontam-se, por assim dizer, dois pólos [sic.] de uma mesma relação: a sua criatividade que representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização dessas potencialidades já dentro do quadro de sua cultura. (OSTROWER, 1987, p. 5).

Diante da afirmação de Fayga, concluímos que Helena foi criativa. “Em dados momentos de nossa vida, a criatividade parece afluir quase que por si e dotar nossa imaginação com um poder de captar de imediato relacionamentos novos e possíveis significados” (ibidem, p. 55). Isso foi o que deduziu Helena acreditando que teria sido tudo obra de Nossa Senhora. Helena ficou quase dez meses do seu segundo ano na Escola Normal, ou seja, de 20 de fevereiro a 27 de novembro de 1894, se debatendo com o uniforme feito por Madge. Nesse processo nossa narradora não cogitou, em nenhum momento, reformar a barra da saia, o que seria mais simples. Parece que, desde sempre, queria mais que um uniforme: um vestido de passeio onde as frivolidades da moda podem se manifestar. No processo criativo, certamente Helena trabalhou intensamente, “pois o ato criador abrange [...], a capacidade de compreender; e esta por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar” (ibidem, p. 9) para concluir. “As conclusões muitas vezes nos surpreendem como um resultado original” (ibidem, p. 67), mas são resultados de funções das “tendências ordenadoras da percepção que aproximam, espontaneamente, os estímulos das imagens referenciais já cristalizadas em nós” (ibidem, p. 66). Helena, possivelmente retirou da cultura de moda que circundava Diamantina as imagens para a criação de seu uniforme: tirou da coletividade a sua parcela de individualidade (SIMMEL, 2015, p. 41).

A cultura de moda local, da qual Helena se serviu, foi percebida por Rugendas quando de sua passagem pelo local no início do século XIX, quando ainda nominado de Arraial do Tejucó, o que comprova uma tradição ligada ao tema. Segundo o artista, no arraial “[o] comércio é grande, principalmente de artigos de luxo e modas de Paris” (RUGENDAS, 1979, p. 84). No fim do século XIX, Diamantina já tinha experimentado a decadência da mineração, mas as modas de Paris agora circulavam de forma mais democrática, pois estampavam *A Estação*, revista de maior circulação no País e que ditava os parâmetros das aparências no Brasil. Mais uma vez nos recorremos a Simmel para reafirmar a força de Helena e de sua ação criativa para o modelo da roupa, pois segundo o filósofo, “o débil evita a individualização, o apoiar-se objetivamente sobre si mesmo, com as suas próprias responsabilidades e as próprias necessidades, o defender-se com suas próprias forças”. (SIMMEL, 2015, p. 42).

Outro exemplo da junção de conteúdos de moda a esse tipo de roupa, está na criação do modelo de uniforme da Escola Normal de Juiz de Fora. Esse uniforme foi pro-

posto no ofício nº 92 de 2 de outubro de 1895 pelo então diretor da unidade e foi aprovado por Homar da Silva Brandão em Ouro Preto em 20 de fevereiro de 1896 (Actos do Secretário - S. do Interior – 1896/1904, Arquivo Público Mineiro). “A Escola Normal de Juiz de Fora, existindo anteriormente, foi instalada ou encampada pelo Estado em 15 de fevereiro de 1894” ano em que Helena Morley ali estudava. (MOURÃO, 1962, p. 43).

Dois anos após sua instalação, a proposta de uniforme oficial e partindo do governo de Minas para essa escola, compreende um vestido de saia franzida até os pés, manga longa bufante à moda presunto, ou *gigot*, com punhos franzidos sobrepostos a longos punhos justos (FIG. 2). A blusa franzida na frente tem gola marinheiro.

Figura 2 - Desenho do uniforme da Escola Normal de Juiz de Fora de 1896.



Fonte: APM. Actos do Secretário – 1896/1904 – 4^a seção – S. do Interior / SI – 2703.

A instigante questão que envolve esse projeto de uniforme da Escola Normal de Juiz de Fora se refere à temática “marinheiro”, que é própria das regiões litorâneas e portuárias. “Essa roupa, introduzida no final do século XVIII nas escolas que treinavam rapazes para a Marinha, logo foi vista em crianças de todas as idades e dos dois sexos” (LURIE, 1997, p. 55). Sendo uma escola sediada no interior de Minas, a adoção desse tema

nos impele a uma questão: de onde vem a inspiração para o modelo marinheiro? O tema marinheiro era muito disseminado nas revistas e periódicos de moda europeus da *Belle Époque*, assim como também no periódico de moda francesa *A Estação*. O tema era explorado em roupas para meninos (*A Estação*, 31 de janeiro de 1883) e para meninas (Idem, 15 de outubro de 1903, p. 47). As instruções para o corte e costura das roupas podiam ser disponibilizadas pelo próprio periódico, como podemos ver na proposta de gola marinheiro com gravatinha e os três debruns de contorno, mencionando inclusive o “Molde e descrição (sic.); no Suplemento Verso, Nº XIX, fig. 63” (Idem, 15 de julho de 1882, p. 153). O periódico apresentava inclusive os acessórios que poderiam completar o visual, como no edital de 31 de dezembro em que propõe “chapéu de feltro marinheiro [...] atualmente muito em voga, vai também nas crianças como nos adultos, sobretudo se for de feltro cinzento. A aba tem 4 cent.” (*A Estação*, 1891, p. 188 e 189).

Figura 3. Figurino de vestido marinheiro e a respectiva frente da blusa.



Fonte: *A Estação*, 31 de julho de 1892, capa e p. 99.

Em 1892, cinco anos antes da criação do uniforme da Escola Normal de Juiz de Fora, a revista *A Estação*, na sessão “Correio da Moda”, propõe um “vestido com collarinho marinheiro” (15 de julho de 1892, capa), decote “V”, manga presunto e punho longo com três vivos no contorno da gola, nos punhos, na pala e na barra da saia (FIG. 3).

Além do figurino detalhado, a matéria anuncia o molde no suplemento. As instruções para o corte e costura dos modelos marinheiros não povoavam somente os periódicos e revistas de moda, os manuais técnicos de corte e de costura europeus também se ocupavam do assunto, como por exemplo, no “Vêtements pour enfants” de Alice Guerre (1888) e comprova que o tema era difundido entre os dois mundos: América e Europa (LURIE, 1997).

Ainda que a proposta do uniforme da Escola Normal de Juiz de Fora não seja idêntica às sugestões encontradas no periódico *A Estação*, o criador do projeto também se serviu da cultura de moda vigente no período para criar a sua.

Podemos constatar a influência da moda tanto na criação espontânea do uniforme de uma normalista da Escola Normal de Diamantina em 1893 quanto no projeto oficial da Escola Normal de Juiz de Fora em 1896.

4 EDUCAÇÃO E MODA NO TRIÂNGULO MINEIRO DA BELLE ÉPOQUE

15 anos após a experiência de Helena e 12 anos após a criação do projeto de uniforme da Escola Normal de Juiz de Fora, encontramos conteúdos de moda na memória dos uniformes do CNSD. A moda, no entanto, era outra: a silhueta em “S”. Nos uniformes de 1908 a 1912, de alunas do ensino elementar e/ou médio (de 7 a 11 anos) (FIG. 4) e de normalistas e “normalistandas” (sic.) (de 11 a 13 anos) do CNSD (FIG. 5 e 6), os elementos comuns que percebemos são a gola alta até o queixo e as mangas compridas, que podem ser, a de “três quartos” ou aquelas que vão até o punho. Mas estes são elementos muito genéricos para se compreender os uniformes do CNSD, além do que são presentes na moda ocidental desde terceiro quartel do século XIX.

Na figura 4, as normalistandas (sic.) de 1908, Edith Novaes França, de Sacramento-MG e Alice Bittencourt, do Prata (CNSD, Álbum Nº 2)⁷, vestem casacos de mangas *gigot* abertos, com coletes, camisas de golas e gravatas borboleta. Analisando o conjunto, é evidente um peitilho de camisa, provavelmente branca, composto por nervuras verticais de largura em torno de 1,0 cm. A gola de bico redondo e colarinho são altos até o queixo e finalizados com a gravata borboleta, ambos em cor clara. O conjunto é finalizado pela boina em cor escura e, provavelmente, por uma saia longa, peça exclusivamente feminina na cultura brasileira.

⁷ Na fotografia original, Edith e Alice, são circundadas por Lorentina Prata Soares e por Margarida de Oliveira Mamed, ambas de Uberaba-MG (CNSD, Álbum Nº 2).

Figura 4. Edith Novaes França e Alice Bittencourt, Normalistandas de 1908 (CNSD, Álbum Nº 2).



Fonte: Álbum Formandas Nº 2 e Foto 0935, Arquivo CNSD-IDM.

A “camisa” idealizada a partir do modelo masculino, na Europa e nos E.U., era combinada com o casaco e uma ampla saia escura, e se transformava no uniforme da mulher emancipada e/ou esportiva (FOGG, 2014, p. 195). Esse uniforme, lembra o *tailleur*, roupa que passou a integrar o guarda-roupa feminino na segunda metade do séc. XIX na Europa (FOGG, 2014, p. 195). O *tailleur* e o conjunto de técnicas que definem a construção dessa tipologia de roupas, ou seja, a alfaiataria, já se direcionavam à indumentária feminina desde a segunda metade do séc. XIX, mas no último quartel dos oitocentos essa roupa se populariza com advento de hábitos esportivos na Europa (FOGG, 2014, p. 195) e alcança os periódicos de moda de circulação transnacional.

Retornando ao periódico de moda *A Estação*, o “casaco”, peça fundante da alfaiataria inglesa, aparece citado pela primeira vez em 30 de outubro de 1883 (*A Estação*, 1883, p. 231). Na “Chronica da Moda”, editorial de 30 de novembro de 1884 d’*A Estação*, o “genero alfaiate, de corte inteiramente masculino, fechado ou aberto sobre collete” em diversas formas foi amplamente festejado. A partir daí, e até o encerramento da edição deste periódico em português, em 1904, “o costume gênero alfaiate com colletinho” será frequente em suas páginas. Essa proposta de uniforme das “normalistandas” de 1908, destoa de todas as propostas apresentadas nas outras fotos aqui analisadas. No entanto, a escola retomará esta versão de uniforme em outros anos subsequentes, como nos de 1915 e naqueles de 1931 CNSD (Álbum Nº 3).

Virgília Moreira e Raula de Chirée, ambas de Uberaba-MG, e Alda Lobo, de Ribeirão Preto⁸ (FIG. 5), “normalistandas” de 1910 (CNSD, Álbum Nº 2), vestem os icônicos vestidos “lingeries” da moda do período (MILBANK, 2015, p. 102) em rendas claras.

⁸ Foram fotografadas com Vigília Moreira, também de Uberaba-MG, (CNSD, Álbum Nº 2).

As mangas, são, provavelmente, longas e o decote redondo é coberto com tule bordado e transparente terminando na gola que é alta até o queixo. Os ombros são contornados por largas abas arredondadas que em italiano são nominadas de “sprone”⁹, elemento muito presente nas revistas de moda internacionais (*L'Eleganza*, 1900-1910; *La Moda Illustrata* (1912) e em manuais técnicos de “corte e costura” do período (SENTA, 1912). Essa pala, aba etc., é um pedaço de tecido que nas blusas, camisas, spencers, ou ainda em outros vestimentas, cai dos ombros sobre o colo e segue até cobrir as cavas das mangas marcando-os e ampliando suas proporções. Podemos reconhecê-lo em diversas formas: quadradas, em “V”, a xale ou redonda. Enquanto é claro o formato arredondado das palas das blusas de Raula de Chirée e de Alda Lobo, a de Virgínia Moreira sugere a forma em “V”.

Figura 5. Virgínia Moreira, Raula de Chirée e Alda Lobo, Normalistandas de 1910 (CNSD, Álbum Nº 2).



Fonte: Álbum Formandas N° 2, Arquivo CNSD-IDM.

Além da gola alta, o *sproné* é o elemento comum nas fotografias das figuras 5, 6 e 7, o que demonstra sua inserção no sertão de Minas. O vestido “langerie”, modelo de roupa típico desse período, é caracterizado pela presença da cor clara e de rendas na composição das peças das normalistandas que, no dia de formatura, vestem as típicas blusas da silhueta em “S” europeia complementada pela boina, um acessório recorrente nos uniformes para compor o uniforme de cerimônia.

Nas roupas das normalistas de 1912 (FIG. 6): Honorina Barra, de Uberaba-MG e Natalina de Oliveira, de Araxá de Minas-MG (CNSD, Foto 0935), podemos identificar outro elemento específico da moda *Belle Époque*: o volume franzido fazendo o efeito de “peito de pombo” na frente da blusa, que é marcado também pelo contraste com o cinto que ajusta a cintura, como podemos ver embaixo na linha horizontal.

⁹ Uma explicação do termo com ilustrações explicativas do termo pode ser conferida em *La Moda Illustrata*, 15 agosto 1912, p. 468; Id., 1 febbraio, 1912, p. 66 ou na *L'Eleganza* del 15 agosto 1908, p. 122.

O jogo de sombra no ombro de Natalina de Oliveira (à esquerda), assim como nas fotos das outras formandas do grupo¹⁰, sugere que ela usa uma sobreveste de gola rendada sobre uma blusa, enquanto na de Honorina (à direita) é claro os relevos bem definidos de um bordado na gola, no sprone, que aqui contorna do decote na frente, e no peito da blusa. O Tratado de Trabalhos de agulha (*A Estação*, 31 de dezembro de 1900, s/p) fazia parte das edições da Typ. e Livraria Lombaerts & Comp., a mesma editora do periódico *A Estação* que também fornecia instruções para os diversos tipos de bordados sugeridos pela revista desde o primeiro exemplar de edição da revista publicado no Brasil (15 de janeiro de 1879, p. 2).

Figura 6. Honorina Barra e Natalina de Oliveira, Normalistas de 1912 (CNSD, Foto 0935).



Fonte: Foto 0935, Arquivo CNSD-IDM.

A figura 7 parece retratar alunas do ensino elementar e/ou médio e superior da escola feminina dominicana uberabense (CNSD, Álbum N° 6) em 1909. Exceto a criança de branco na frente e as duas moças de roupa escura à esquerda, 42 duas crianças e jovens, que ladeiam a freira ao centro, vestem o que parece se tratar do uniforme das atividades cotidianas. Esse uniforme parece se compor de duas peças: blusa interna de gola alta tipo padre e manga longa de punho justo e ornamentados com rendas; sobreveste em corpinho com cinto justo na altura da cintura, gravata, manga três quartos de punho mais largo, saia

10 Honorina e Natalina são circundadas no álbum por Abbadia Garcia Dias, de Sant'Anna do Paranaíba; por Henriqueta Soares dos Reis, Herothildes Moreira de Souza e Honorina Barra, estas duas últimas também de Uberaba e que vestem o mesmo uniforme (CNSD, Foto 0935).

longa mostrando os pés com três tomas ornamentando a barra. A sobreveste apresenta decote em “V” arredondado contornado por abas largas, o *sproné*, que cobre os ombros e a cabeça da manga bufante tipo *gigot*. O conjunto em cor escura é ornamentado com rendas claras na gola e nos punhos da blusa interna, na gravata e nas palas da sobreveste. O cinto que ajusta a roupa na cintura formando o recorrente frouxido na frente da blusa, é de cor escura.

Se olhamos com distância, o grupo de 42 crianças e jovens que ladeiam a freira parece se vestir de modo homogêneo. No entanto, se nos aproximamos a imagem para uma análise rigorosa, podemos perceber a distinção entre as diversas peças de uniforme. É muito evidente que a primeira aluna à direita da menina de branco no centro, veste uma sobreveste cujas mangas bufantes tipo *gigot* são muito mais avolumadas que as das colegas que a circundam. Além disso, os cintos das alunas à esquerda na primeira fila é de cor intermediária e não escura, enquanto algumas outras usam cintos com fivelas. Outro aspecto importante é a quantidade de tomas nas barras das saias: elas variam de três a cinco e implicam, assim como o volume das mangas, em quantidades diferentes de consumo de tecidos: quanto maior o volume e a quantidade de tomas, maior o consumo de tecido, mais cara será a roupa. Na análise das rendas que ornamentam os *spronés* podemos perceber diferenças substanciais. Além disso, a pala pode se apresentar dupla, como na sobreveste da aluna à esquerda na terceira fila, ou com a ponta em formato arredondado ou quadrado, visíveis nas alunas da primeira fila.

Figura 7. Alunas do ensino elementar e/ou médio (de 7 a 11 anos), 1909.



Fonte: Álbum Formandas N° 6, 1909, Arquivo CNSD-IDM.

Excluindo a qualidade da costura, que pelo documento não podemos aferir, esses aspectos acabam definindo o caráter estético e estilístico da roupa. Confirma que na coesão do grupo o indivíduo se destaca de forma positiva ou negativamente.

4 CONCLUSÃO: ENTRELAÇANDO MEMÓRIA, FOTOS E ROUPAS E SUAS REPRESENTAÇÕES

Nos uniformes escolares que compreendem um arco de 19 anos da passagem do séc. XIX para o séc. XX em Minas Gerais, os conceitos de moda e suas dinâmicas estão evidentes nos testemunhos materiais e imateriais de todos eles. Pela periodicidade e pelo volume de registros analisados na coleção de fotografias de uniformes escolares do CNSD de Uberaba, podemos constatar que a memória que foi preservada pelas dominicanas, testemunha a absorção de uma considerável velocidade dos conteúdos de moda divulgados nos periódicos dedicados ao tema.

Para estarem registrados em fotografias, esses artefatos foram manufaturados o que implica na absorção de matérias primas (tecidos, linhas, aviamentos em geral), de técnicas de corte, de costura e de ornamentação (bordado), inerentes às modas francesas e impressas em livros, periódicos e manuais. A dimensão transnacional tem na França e Inglaterra, os centros criadores e difusores de modas e técnicas. Muitos outros países europeus, assim como nos Estados Unidos da América, eram centros de fabricação de matérias primas e utensílios diversos que alcançavam o Brasil, na sua dimensão nacional; as Minas Gerais; no regional e o Triângulo Mineiro/Uberaba, na dimensão local.

Retornando agora aos conceitos de Simmel (2015), podemos concluir que os uniformes escolares, ainda que comporte mudanças consideravelmente mais lentas em relação às aparências, para as quais as decisões objetivas não sejam prioridade, são também um produto de moda. Ainda que eles sejam destinados às atividades mais objetivas, “onde a tirania da moda é mais insuportável”, como no caso da educação, trata-se de definir um grupo no interior do qual encontramos as nuances das divisões de classes sociais que aparecem nos detalhes da construção de um padrão. Podemos aferir que, mesmo que esse grupo, esteja sujeito a padronizações de formas de indumentária, ela pode sofrer diferenciações que marcam a individualidade do sujeito e sua condição sociocultural como expressam a narrativa de Helena Morley, fonte imaterial, assim como os uniformes das alunas do CNSD, nossas fontes materiais.

REFERÊNCIAS:

A Estação: Jornal ilustrado para a família (1879-1904). BNDigital - Biblioteca Nacional Digital do Brasil. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?-bib=709816&PagFiss=1&Pessq=>. Acesso em: 13 jul. 2018.

ALMEIDA, Adilson José de Almeida. **Uniformes da Guarda Nacional (1831-1852):** a indumentária na organização e funcionamento de uma associação armada. In: Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v. 8/9. p. 77-147 (2000-2001). Editado em 2003.

GUERRE, Alice. **Nouvelle méthode de coupe et manière de faire ses robes soi-même.** Paris: Librairie de Firmin-Didot et Cie., 1888 (Quinquième Édition). Arquivo: Biblioteca Maruceliana di Firenze, Florença, província da Toscana, Itália.

SENTA, Rachele. **La sarta:** Manuale pel taglio e confezione degli abiti e biancheria. Col. Manualetti Pratici. n° 6. Milano: Società Editrice Sonzogno, 1911.

BICHUETTE, Monica M. Teixeira Vale; LOPES, Maria Antonieta Borges, **Dominicanas:** cem anos de missão no Brasil. Uberaba: Prefeitura de Uberaba-Fundação Cultural de Uberaba/Editora Vitoria, 1986.

CNSD. Álbum Formandas **Nomalistas:** Colégio Nossa Senhora das Dores, Foto 0935, [CD- ROM]. Uberaba: CNSD, S. d.

CNSD. Álbum Formandas: Colégio Nossa Senhora das Dores, Álbum Nº 02, [CD-ROM]. Uberaba: CNSD, S. d.

CNSD. Álbum Formandas: Colégio Nossa Senhora das Dores, Álbum Nº 06, [CD-ROM]. Uberaba: CNSD, S. d.

CURCIO, Anna Maria. In: **La moda.** Milano: Mimesis, 2015. (Collana Minima Sociologie, n. 7).

DAVIES, Stephanie. **Costume language:** A dictionary of dress terms. Exeter-U.K.: BPC Wheatons Ltda, 1994.

EULÁLIO, Alexandre. Apresentação. In: MORLEY, Helena. **Minha vida de menina.** São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

FOGG, Marnie. **Moda:** la storia completa. Monteveglio: Atlante, 2014.

La Moda Illustrata: giornale settimanale illustrato per le famiglie, 1912. Biblioteca dell'Archiginnasio, Bolonha, Itália.

L'Eleganza: giornale delle famiglie mode e lavori femminili (1900-1907). Fondo Gamba, Biblioteca Marucelliana di Firenze, Itália.

- LIPOVETSKY, Gilles. **O império de efêmero:** a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LOPES, Maria Antonieta Borges. **Influência francesa na educação de Uberaba.** In: A França em Uberaba pelos “francófilos” uberabenses. Uberaba: Ed. e Gráfica Vitória, 2010.
- LURIE, Alison. **A linguagem das roupas.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MAUAD. Ana Maria. **Fotografia e História:** possibilidades de análise. In: CIAVATTA, Maria; ALVES, Nilda. A Leitura de Imagens na Pesquisa Social. São Paulo: Cortez, 2004.
- MENESES, Ulpiano Teixeira Bezerra de. **A cultura material no estudo das sociedades antigas.** In: Revista de História da USP, N. 15, 1993, p. 112.
- MINAS GERAIS. APM. **Actos do Secretário – 1896/1904 – 4ª seção – S. do Interior / SI – 2703,** Arquivo Público Mineiro.
- MILBANK, C. R. **Fashion a timeline in photographs:** 1850 to today. New York: Rizzoli, 2015.
- Monitor Uberabense**, Uberaba, 17 de outubro de 1885, Anno V, N. 257. BNDigital - Biblioteca Nacional Digital do Brasil.
- MORLEY, Helena. **Minha vida de menina.** São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.
- MOURÃO, Paulo Krüger Corrêa. **O ensino em Minas Gerais no tempo da República.** Belo Horizonte: Ed. do Centro de Pesquisas Educacionais de Minas Gerais, 1962.
- MOURA, Geovana Ferreira Melo. **Por trás dos muros escolares:** Luzes e sombras na educação feminina (Colégio N. SRA DAS DORES-UBERABA/MG 1940/1960). 2002. (Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Uberlândia) – FE|UFU - Universidade Federal de Uberlândia-MG. Disponível Em: <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/13735/1/TrasMurosEscolares.pdf>>. Acesso em 29 mai. 2019.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** Petrópolis: Vozes, 1987.
- RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil.** Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.
- SALTZMAN, ANDREA. **El cuerpo diseñado:** Sobre la forma em el proyeto della vestimenta. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda.** Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2014,
- SIMMEL, Georg. **La moda.** Milano: Mimesis, 2015. (Collana Minima Sociologie, n. 7).
- SVENSEN, Lars. **Moda:** uma filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

Data de submissão: 27/11/2022

Data de aceite: 27/01/2022

Data de publicação: 01/02/2023



AS ESCOLAS PROFISSIONAIS NO ESTADO DE SÃO PAULO

Professional Schools in the State of São Paulo

Escuelas Profesionales en el Estado de São Paulo

Maria de Fátima da S. Costa G. de Mattos¹

¹ Doutora em Artes (História da Arte) pela ECA/USP (SP). Docente Pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Educação (Mestrado) do Centro Universitário Moura Lacerda/Ribeirão Preto/SP.E-mail: mffmattos@gmail.com| ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6275-8595> | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7366400398808875>

RESUMO

O presente artigo aborda a criação das Escolas de Aprendizes Artífices e do Ensino Profissional no século XIX, que deram origem às Escolas Técnicas Profissionais no Estado de São Paulo, no início do século XX. Com o crescimento das cidades na passagem do século, motivado por trabalhadores nas fábricas e imigrantes recém-chegados, o impacto na cidade de São Paulo foi significativo, incentivando o governo a atender as novas necessidades urbanas e sociais e a redefinição dos processos de instrução para a formação de mão de obra qualificada, para além dos papéis de gênero, nessa configuração social. Pesquisamos a partir das Escolas Profissional Feminina e Masculina (1911), na capital paulista, a expansão de uma significativa rede de escolas profissionais criadas no interior do estado, como Sorocaba, Franca e Ribeirão Preto. O resultado da pesquisa confirmou a hipótese de que essas instituições e cursos, por meio do conhecimento gerado e dos saberes específicos destinados a homens e mulheres, encontram-se na base da formação dos Cursos Superiores que constituíram o universo da Moda e do Design de Moda, no final do século XX, no Brasil.

Palavras-chaves: Artífice. Escolas Profissionais. Bordados. Design de Moda.

Abstract

This article discusses the creation of Schools for Artificer Apprentices and Professional Education in the 19th century, which gave rise to the Professional Technical Schools in the state of São Paulo in the early 20th century. With the growth of cities at the turn of the century, motivated by factory workers and newly arrived immigrants, the impact on the city of São Paulo was significant, motivating the state government to meet the new urban and social needs and, to redefine the processes of instruction for the formation of qualified labor, beyond gender roles, in this social configuration. We researched from the Professional Schools for Women and Men (1911), in the capital of São Paulo, the expansion of a significant network of professional schools created in the interior of the state, such as Sorocaba, Franca and Ribeirão Preto. The result of the research confirmed the hypothesis that these institutions and courses, through the knowledge generated and the specific knowledge destined for men and women, are at the base of the training of superiors who constituted the universe of Fashion and Fashion Design, at the end of the 20th century in Brazil.

Keywords: Craftsman; Professional Schools; Embroidery; Fashion design.

Resumen

Este artículo aborda la creación de las Escuelas de Aprendices de Artífice y de Educación Profesional en el siglo XIX, que dio origen a las Escuelas Técnicas Profesionales en el estado de São Paulo a principios del siglo XX. Con el crecimiento de las ciudades en el cambio de siglo, motivado por los trabajadores fabriles y los inmigrantes recién llegados, el impacto en la ciudad de São Paulo fue significativo, motivando al gobierno estatal a atender las nuevas necesidades urbanas y sociales y, a redefinir los procesos de instrucción para la formación de mano de obra calificada, más allá de los roles de género, en esta configuración social. Investigamos a partir de las Escuelas Profesionales de Mujeres y Hombres

(1911), en la capital paulista, la expansión de una importante red de escuelas profesionales creadas en el interior del estado, como Sorocaba, Franca y Ribeirão Preto. El resultado de la investigación confirmó la hipótesis de que estas instituciones y cursos, a través del conocimiento generado y el conocimiento específico destinado a hombres y mujeres, están en la base de la formación de los superiores que constituyeron el universo de la Moda y el Diseño de Moda a finales de el siglo 20 en Brasil.

Palabras clave: Artesano; Escuelas profesionales; Bordado; Diseño de moda.

1 INTRODUÇÃO

Artesão ou artífice, operário ou mestre-artífice?

Desde a antiguidade, diferentes ocupações na história ocidental surgiram em função do grupo social de quem as praticava. Indivíduos que possuíam habilidades comuns e as usavam para o trabalho, reuniam-se por meio de um sistema de corporação que, além de apoiados nas relações de solidariedade, transmitiam, por meio da oralidade, as suas técnicas e fazeres manuais, um saber de ofício que se estabeleceu na tentativa da manutenção de práticas artesanais consolidadas por essa comunidade. Um artesão, por exemplo, poderia aprender a praticar o desenho e ensinar para o seu filho ou outros aprendizes, auxiliando-os a se tornarem finos executantes para atender as encomendas. Diferentemente, porém, do homem livre, que poderia praticar o desenho, mas com a intenção de promover a sua elevação, presentear um amigo ou outra finalidade digna (BARRETO, 2013, 170-171).

Considerava-se um bom artesão aquele que seguia as tradições passadas pelas gerações nas guildas renascentistas ou nas confrarias que valorizavam o aprendizado na relação mestre-artesão. “As guildas medievais baseavam-se na hierarquia da família, não necessariamente consanguínea, o pai confiava seu filho ao mestre-artífice” (SENNETT, 2020, p.77), pois somente os homens frequentavam as guildas, e o conhecimento basilar do mestre tornava-se sua moeda forte, confiável, uma fonte de poder simbólico (BOURDIEU, 1989). Um traço característico das oficinas era a rigidez disciplinar, o que se tornou, no futuro, um modelo de aprendizagem, pelo qual se enfatizava a excelência técnica organizada no princípio de cooperação entre os diferentes artesãos, um esforço coletivo no qual não havia lugar para a expressão individual. Essa rigidez era compreendida também, pelo sentido amplo da autoridade², um mestre modelar, inspirador, cujo papel, inequívoco do aprendiz, era o da submissão.

A moralidade cristã foi a principal influência na formação do “homem” existente no artífice cristão urbano. Em suas origens, a doutrina da Igreja geralmente considerava o tempo livre como uma tentação [...]. 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, 2020, p. 71-72).

No entanto, com o surgimento da burguesia urbana, a partir do Renascimento, as encomendas recebidas nas oficinas vinham de particulares, indivíduos com poder de com-

² Explica Senett (2020, p.71) que a palavra latina auctoritas refere-se a um personagem que inspira medo, assombro. Por extensão, compreendemos por temor, susto, alerta e, nesse sentido, correspondendo a um entusiasmo criador, inspiração.

pra e não mais da Igreja ou do poder público, gerando um mercado comum para artistas e artesãos destinado ao consumo de obras de arte e objetos artesanais. Por volta do século XVI, percebendo a necessidade de protegerem seu mercado e restringirem a concorrência, adotam o sistema de corporações, inventado por comerciantes medievais (Barreto. 2013, p. 32). Novas tecnologias e técnicas sucederam o período, incluindo a produção do lápis grafite, o uso da tinta a óleo, as leis matemáticas e a perspectiva linear que acompanharam as novas ideias na Europa.

Com a institucionalização da Escola de Belas Artes na França (Academia de Beaux-Arts), em 1648, o ensino artístico foi incorporado à educação das elites, porém o seu alcance, atingiu as camadas populares sob a forma de ensino do Desenho, despertando, assim, para uma discussão entre a abordagem prática e útil, bem como os valores idealistas e espirituais da arte no século seguinte.

Ruskin (2008) proclamava, em seus escritos, que a arte não é um privilégio de artistas, connoisseurs e classes educadas, mas, sim, parte inalienável da herança do homem. Como um “artífice romântico” que era, voltava-se contra o surgimento de uma economia de produção em larga escala o que representava uma ameaça ao trabalhador qualificado, tanto nos Estados Unidos como na Grã-Bretanha, uma vez que a tendência das máquinas seria a de substituir a mão de obra especializada, como ocorreu na segunda metade do século XVIII, marcando o ingresso na sociedade capitalista.

A máquina introduziu um novo elemento, na relação entre quantidade e qualidade. Pela primeira vez, a pura e simples quantidade de objetos uniformes gerava a preocupação de que a repetição embotasse os sentidos, isenta a uniforme perfeição dos bens mecanizados de qualquer empatia mais convidativa, de qualquer reação pessoal (SENETT, 2020, p. 126).

Com a expansão da economia europeia advinda da industrialização e do comércio internacional, no Brasil, a sociedade oitocentista passou a consumir e a ostentar sinais do seu recente empoderamento econômico, por meio dos novos modos de habitar, vestir e viver (MATTOS, 2015, p.13). Os valores estéticos ligados à vida burguesa eram destacados, na maioria das vezes, pela produção de artesãos e artífices e, pelas mãos femininas, por meio de trabalhos manuais para uso pessoal e doméstico, aliados a um mobiliário sóbrio, colonial ou, ainda, de gosto português, em madeira maciça, desenhado e entalhado pelos aprendizes artífices dos Liceus de Artes e Ofícios e Escolas de Aprendizes Artífices, nas cidades capitais em desenvolvimento no país.

O Brasil do Império recebeu viajantes estrangeiros, imigrantes, falou outras línguas além do português, importou livros, objetos de consumo, utensílios, modas e hábitos que mudaram o dia a dia. Olhou-se no espelho da Europa e quis ser como ela. Sentou-se à mesa e comeu com garfo e faca. Foi servido à francesa e bebeu cham-

pagnee whisky. Os sobrados abandonaram a tradição ibérica para ganhar enfeites, fachadas neoclássicas e jardins ingleses (DEL PRIORI, 2026, p.16).

Contudo, essa questão debatida nos meios artístico e intelectuais europeus sobre a interferência da arte no meio industrial, também era abordada por integrantes do movimento conservador no Brasil, cujo rebatimento, na esfera educacional, foi entendido pelo viés do domínio da linguagem do Desenho como base para o desenvolvimento industrial. O objetivo do conhecimento dessa linguagem “era a sua utilização nas fábricas, sem nenhuma expressividade artística ou criativa, privilegiando o ensino do Desenho Geométrico e da cópia” (BARRETO, 2013, p.175).

2 INICIATIVAS IMPORTANTES NO ENSINO IMPERIAL

No Brasil, para melhor compreendermos a educação das letras como a artística, devemos retomar a herança cultural trazida pelos colonizadores ibéricos, a tradição europeia do trabalho de artífices e artesãos e as corporações de ofício introduzidas pelos portugueses. Mesmo, sem nos estender sobre o assunto, convém pontuar os vários oficiais especializados trazidos com a Companhia de Jesus como, alfaiates, sapateiros, escultores, pintores, tecelões, dentre outros importantes.

Dentre os poucos artífices na Colônia, conhecemos a existência de tecelões e tecedeiras que faziam panos nos teares para serem comercializados, atendendo a uma parcela social que precisava de vestimentas mais elaboradas. Exercer um ofício mecânico ou uma prática artesanal não significava exercer uma atividade de prestígio à época, haja vista que, por exemplo, na antiguidade clássica, a conotação do trabalho manual era indigna para o homem livre (CUNHA, 2000). No seu entender, foi a rejeição ao trabalho “vil”, isto é, reles, ordinário, miserável, insignificante, que levou ao preconceito sobre o trabalho manual. Se ele não fosse, socialmente, assim definido, talvez não tivesse se tornado objeto de rejeição.

Entretanto, comenta Fonseca (1961), a educação no Império foi caracterizada por uma apresentação especial da cultura, sob forma aristocrática, pois que visava à formação das elites abandonando a educação da grande massa popular (FONSECA, 1961, p.147).

Dessa forma, pela Lei Educacional do Império de 15 de outubro de 1827, D. Pedro I “manda criar escolas de primeiras letras em todas as cidades, vilas e lugares mais populosos do Império”. Nas “escolas de primeiras letras”, meninos e meninas estudavam

separados, o que implica dizer, para além dos espaços de salas de aula, que possuíam currículos diferentes. O ensino das primeiras letras consistia em ler, escrever e contar, conhecer as quatro operações, mais a doutrina cristã. No caso das meninas, previa, ainda, aulas de bordado e costura; para os meninos, noções de geometria (LOURO, 2017). Para Celso Suckow da Fonseca:

As artes femininas apareceram, assim, na legislação brasileira do ensino, antes das profissões do sexo masculino. E logo surgiram com caráter compulsório e sob forma prática de trabalhos com agulha, enquanto a parte destinada aos meninos referia-se aos estudos teóricos de geometria, mecânica, agrimensura e desenho técnico, sem nenhuma indicação de aprendizagem prática nas oficinas” (FONSECA, 1961, p.128).

Outra iniciativa importante foi a criação das Escolas Normais, a partir do Decreto nº 10 de 1835, que determinou a criação da Primeira Escola Normal na Província do Rio de Janeiro “para nela se habilitarem as pessoas que se destinarem ao magistério da instrução primária e os professores atualmente existentes, que não tiverem adquirido necessária instrução nas escolas de ensino mútuo, na conformidade da Lei de 15/10/1827” (TANURI, 2000, p. 62).

Ainda assim, com escolas primárias e secundárias sob a responsabilidade das províncias (1834), foram criadas na primeira metade do século as escolas normais de Niterói (1835), Bahia (1836), Ceará (1845) e São Paulo (1846). A expectativa com a criação dessas escolas era, naturalmente, a formação de professores e professoras que pudessem, futuramente, atender à demanda escolar, o que não apontavam os relatórios: aos poucos, formavam-se mais mulheres do que homens, justificando a expressão, o magistério se feminizou!

Comenta Saviani (2006, p.17), “ao longo do século XIX, o poder público foi normatizado, pela via legal, os mecanismos de criação, organização e funcionamento de escolas por esse aspecto, adquiriram o caráter de instrução pública” Conferir citação: sentido?. Entretanto, essas escolas continuaram funcionando em espaços privados como, a casa dos professores.

Foi somente com o advento da República que a escola pública, entendida como tal, fez-se presente na história da educação brasileira (SAVIANI, 2006), o poder público assume a tarefa da sua organização, manutenção e difusão do ensino, materializando-se a partir de 1890, na institucionalização da escola graduada, no estado de São Paulo.

Nas três últimas décadas do século XIX, a valorização dada ao trabalho apontava para a valorização da educação para o trabalho, representando um impulso indispensável à formação de artesãos e artífices (operários qualificados), como meio necessário para o desenvolvimento social e garantia de futuro para as crianças, órfãos e vulneráveis. Para os filhos dos operários, o ensino profissional, a exemplo da Europa, deveria ser o propósito oferecido como recurso para a formação de mão de obra no país.

A história da organização dos oficiais mecânicos em São Paulo, conhecidos como artesãos, segundo Fernandes (2017), não é muito conhecida. Datam de 1820 as instituições de ensino e formação que atendiam a população em caráter assistencial, com a inclusão de conhecimentos que permitisse às crianças e aos adolescentes o exercício de um ofício/ trabalho, na fase adulta (FERNANDES, 2017, p.212).

Na cidade de São Paulo, mantidos pela Igreja Católica, existiam duas casas de recolhimento e educação para crianças “órfãs e abandonadas”: o Seminário de Santana para os meninos e o Seminário da Glória para meninas, inaugurados em 1825, mesmo ano em que surgiu a Roda dos Expostos na Santa Casa de Misericórdia. Os seminários eram escolas para internação de filhos de militares pobres e aos expostos da Misericórdia, que ao deixarem a Santa Casa, depois dos sete anos, ali permaneciam até a maioridade (MARCÍLIO, 1998, p.156).

Após a década de 1850, o seminário entrou em decadência por motivos financeiros, estruturais e modelo educacional (MARCÍLIO, 1997). O governo provincial passou a sua administração para as Irmãs de São José de Chamberry que, de acordo com o historiador Ivan Manoel:

o Seminário da Glória tinha como função preparar as meninas órfãs para exercer os serviços de domésticas, ensinando a elas além do catecismo, gramática portuguesa, história sagrada, aritmética e geografia, a costura, pontos de meia e todos ou outros trabalhos com agulha, de cozinha e, em geral, todas as prendas domésticas próprias da condição de órfãs (MANOEL, 1996, 74-75).

Uma anotação especial, encontrada no Relatório de Estado dos Negócios do Interior do ano de 1907-1908 para os trabalhos manuais, dizia, “foi aplicada exclusivamente à costura, trabalhos de gosto e formadas, especialmente, para modistas”, dado que, no Seminário das Educandas, as alunas aprendiam, principalmente, trabalhos manuais, como corte e costura de roupa branca e vestidos bordados e engomados conforme o Relatório de 1908-1909 apresentado pelo Dr. Carlos Augusto Pereira Guimarães(São Paulo, 1912, p.31)

O Seminário de Santana, já citado, era destinado aos meninos expostos acima de 7 anos de idade, quando as autoridades jurídicas, Juízes de Órfãos, consideravam esses menores aptos ao aprendizado de um ofício [...]; a capacidade do seminário era de 20 vagas (SILVA, 2020, p.229 e 231). Contudo, a demanda por vagas para novos meninos aumentava, face ao abandono de crianças e o crescimento da indigência na cidade, mas sua estrutura não permitiu o atendimento. Sem recursos do erário do governo provincial, desde 1828, o Seminário contava somente com a ajuda da Santa Casa de Misericórdia. O relatório da vista de inspeção de 1834 indicava inconvenientes para os internos, como vestuário, lençóis e colchões em estado deplorável, além da precária alimentação (SILVA, 2020, p. 231 e 233).

O Seminário de Santana foi a principal instituição de acolhimento educacional de meninos abandonados da cidade de São Paulo no século XIX, funcionou na Fazenda Santana de 1825 a 1868 quando foi extinto e reativado em 1874 como Instituto dos Educandos Artífices. Nesses quarenta e três anos, essa instituição colaborou para a diminuição dos índices de indigência infantil, ministrando educação para os mais desafortunados (SILVA, 2020, p. 229).

A Província de São Paulo caminhava para o século XX com um acelerado desenvolvimento demonstrado pela vontade de participação do progresso e da civilização, tendo à frente as ideias positivistas, as instituições educacionais para o ensino de ofício encaminhando-se para uma educação que auxiliasse a difusão da ciência inserida na construção da civilização brasileira. Entretanto, afirmou Souza (2000), o processo de renovação dos programas da escola primária no Brasil, concebido a partir de 1870, foi que situou a modernização educacional no país em relação ao contexto internacional (SOUZA, 2000, p.10). Ressalta a autora:

A renovação pedagógica e a constituição dos currículos modernos não alteraram o caráter de distinção de classes próprios da distinção burguesa, o ensino secundário de cultura geral para a formação das elites e o ensino primário voltado para a formação dos trabalhadores (SOUZA, 2000, p.14).

3 A ESCOLARIZAÇÃO DOS SABERES

Dentre as instituições que ofertaram o ensino profissional, destacamos, inicialmente, os Liceus de Artes e Ofícios no Brasil.

O Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro foi criado em 1858, pelo engenheiro arquiteto português Francisco Joaquim Bethencourt da Silva: uma instituição pioneira que tinha como objetivo atender a população mais pobre. Rui Barbosa, que era sócio signatário do Liceu, defendia o ensino das artes aplicadas mediante a aprendizagem do Desenho e da Modelagem, como conhecimento obrigatório nos currículos das escolas, representando a passagem da era rural para a industrial no país.

A educação industrial representa um dos auxiliares mais eficazes de nivelamento crescente das distinções de classes [...] destruindo as inferioridades artificiais. O ensino de um ofício pela arte cria a independência e a dignidade das classes operárias, espalha a suavidade do conforto e da elegância em nossas casas (BARBOSA, 1948, p.246).

Instigados pela ideia de que a educação popular deveria ser profissionalizante, a Sociedade Propagadora da Instrução Popular deu origem ao conhecido Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo (1873) por iniciativa de Carlos Leônio da Silva Carvalho, Ministro do

Império em reunião com mais 130 sócios. A intenção era a da criação de uma escola primária gratuita, que pudesse oferecer cursos elementares de artes e ciências, para a população paulistana. Diferentemente das demais, não possuía caráter assistencialista, pelo contrário, incentivava a formação para o mercado de trabalho, por meio dos conhecimentos necessários às artes e ofícios, ao comércio, à lavoura e à indústria, para elevar o nível intelectual da classe trabalhadora (VASCONCELOS, 2020; FERNANDES, 2017).

Com o desenvolvimento da escola primária, sua estrutura e acréscimos de novos conhecimentos curriculares, um conjunto de reformas foi realizado em 1882, inserindo disciplinas:

relacionadas ao campo da arte (desenho linear, ornato, figura de máquinas, arquitetura, modelação, escultura e estatuaria, caligrafia, gravura, pintura, fotografia e música) e das ciências aplicadas (aritmética, álgebra, geometria plana, e descriptiva, geologia, zoologia, botânica, física, química, mecânica, agrimensura e estereometria), havendo assim, um incremento na parte da profissionalização do sujeito. Toda essa ampliação fez com que seu nome fosse alterado para Liceu de Artes e Ofícios (VASCONCELOS, 2020, p.170).

Continua o citado autor: ao aliar a concepção de arte com a técnica de ofícios contribui-se para o rompimento do estigma do trabalho manual. Na última década desse século, o crescimento econômico da cidade de São Paulo impulsionou uma reorganização do funcionamento do Liceu, voltando os olhos, desta feita, para a parte industrial, entendida, em 1895, pelo seu diretor Ramos de Azevedo, a instituição como oficina-escola e foco na produção (2020, p.171).

É fato que, há mais de uma década, São Paulo havia se tornado palco para as transformações socioeconômicas, urbanísticas e demográficas. Entre o crescimento da lavoura cafeeira e o final da escravidão, a cidade transformou seus espaços de forma acelerada, assegurando o status de entreposto comercial e financeiro entre o café e o capital estrangeiro. De acordo com Costa e Schwarcz (2000, p. 31), por meio dos dados coletados por Matos (1981), o estado saltou de 830 mil habitantes em 1870 e 60 milhões de pés de café, para 2 milhões 279 mil habitantes em 1900 e 220 milhões de pés de café.

Não menos importante, nesse cenário de progresso e utopias, a dificuldade da formação docente, no caso das escolas de aprendizes e artífices, era o seu maior obstáculo, gerando a carência de professor especializado. Ser professor era uma das formas de representação que mais estimulava a consolidação da figura do “artífice”, tanto para o progresso social e construção da Nação, como para o alcance do seu status. O professor deveria ocupar um lugar de destaque na sociedade fin-du-siècle, o que produziu uma série de discursos, visões e papéis sobre essa representação.

No entanto, como os filhos dos operários que, naturalmente, aprendiam com eles a mesma profissão, é recorrente também, na literatura, o exemplo de filhos/as de

professores/as que receberam essa profissão como legado familiar. Observamos, nisso, uma forma de reafirmação, valorização e reprodução da profissão desempenhada por um membro familiar, ao mesmo tempo em que aponta para o caráter da hereditariedade na transmissão dos saberes e práticas educativas na relação do mestre-aprendiz, sejam eles, pai e filho, avô e neto, professor e assistente.

Mas, nem sempre foi essa a melhor representação do ser professor, uma vez que à época, na imprensa especializada, a docência possuía uma imagem de carreira de pobres, uma necessidade antes de ser uma vocação, ou de exigir uma formação profissional e especializada (SCHUELER, 2005).

Da mesma forma, também eram adjetivados o esforço e a dedicação docente em favor da instrução pública e das crianças, como sacerdócio e missão, austeridade e saber, e, de certa forma, modelaram a identidade profissional que se instalou no imaginário da educação brasileira. Não por acaso, vários cursos profissionais seguiram na esteira dessa visão.

Contudo, em 1890, a Reforma Educacional Paulista, que teve início com a reorganização da Escola Normal, apresentou-se como um divisor de águas, outorgando à República o mérito de ter iniciado não só a reorganização do ensino paulista, mas a de inaugurar a própria instrução pública no país (SILVA, 2006).

As Escolas Normais na província paulista, muito embora privilegiassem a formação de professores, originalmente masculina, aos poucos foram recebendo um contingente cada vez maior de mulheres, o que permitiu delimitar essa formação, da mesma forma que estabelecer o lugar da mulher na profissão docente.

A princípio foram algumas, depois muitas e por fim, os cursos normais tornaram-se a “escola das moças”. Seus currículos, normas internas, uniformes, o edifício com seus imensos corredores, quadros de aviso e de sala de aula, as mestras e os mestres fizeram deste, um espaço destinado a transformar as meninas iniciantes em mulheres, e estas, futuramente, em professoras. A formação docente se feminizou (DEL PRIORI, 1997, p.454).

Nessa mesma época, foram criados, inicialmente em São Paulo, os Grupos Escolares, em substituição às antigas escolas primárias, ou de Primeiras Letras, tornando-se uma importante ferramenta de propagação dos ideais republicanos. Na primeira metade do século XX, já havia se espalhado para as demais capitais do país.

Em 1892, sancionada por Bernardino de Campos, a Lei nº 88, regulamentada pelo Decreto nº 144B de dezembro do mesmo ano, estabeleceu a Reforma da Instrução Pública no Estado de São Paulo. “Embora a reforma [...] abrangesse a totalidade da instrução pública, seu centro localizava-se na escola primária. E a grande inovação consistia na instrução dos Grupos Escolares” (SAVIANI, 2007, p. 172) que, ainda, de acordo com

Souza (1998), a implantação dos grupos escolares reafirmava o princípio da igualdade da educação entre os sexos e igual número de classes para meninos e meninas (GARCIA, 2018, p. 27).

A partir do §213, do Decreto 144B, é apresentado o ensino primário complementar, com a duração de quatro anos e destinado aos alunos que mostrassem habilidades nas matérias dos cursos preliminares. Cursos profissionalizantes ou industriais, foram autorizados a funcionar no mesmo prédio, desde que as turmas fossem separadas por sexo. O currículo apresentava uma base comum e outra apropriada a cada um dos sexos. Desse modo, as meninas aprendiam economia doméstica e os meninos economia política, as aulas de Artes Manuais se diferenciavam em madeira e metais para os meninos (GARCIA, 2018, p. 25).

Artes Manuais femininas com “trabalho sobre pano, talagarça, gesso, massa, papel, papellão etc.” (SÃO PAULO, 1892, §230).

Os trabalhos de Corte e Costura em tecido branco tinham como proposta o aprendizado e o desenvolvimento de habilidades como: bainha simples, bainha aberta, ponto atrás, pespontos, pontos de ornamento; corte de roupa branca, roupinhas de criança, corte e feitio de camisas e vestidos; moldes e medidas do corpo, manga e da saia (TEIXEIRA, 2013, p.11).

Na disciplina de Economia Doméstica ensinava-se fazer o livro de “assento de despesas” que era de responsabilidade da mulher com as despesas da casa; limpeza da cozinha, instruções sobre o vestuário com foco nos tecidos e suas origens, lavagem e passadoria, qualidade, preço, preparação e duração do linho, algodão, lã e seda. Importante, também, era o ensino da lavagem da roupa em especial a roupa branca, e as de cor, lã e seda, inclusive como fazer a goma de polvilho e arroz; passar roupa com ferro à carvão e encrespar o cabelo; e, por fim, o cuidado com a higiene da casa e da mobília (TEIXEIRA, 2013, p.11). Podemos observar que o programa, para as futuras professoras, apresentava-se como uma necessidade social para a formação dessa nova mulher.

Vale a pena ressaltar que a transformação da economia doméstica em matéria escolar dá-se no bojo de uma “cultura do profissionalismo”, na qual se valoriza o caráter profissional (talvez, técnico) em oposição ao amadorismo. Nesse embate, a dona de casa amadora teria de dar lugar à dona de casa moderna, capaz de desempenhar suas funções com racionalidade eficiência, e economia, e, para preparar ou formar essa nova mulher, seria necessária a contribuição de especialistas e professores (LOURO, 1993, p. 50).

O Decreto também orientava a organização do Ensino Secundário a ser oferecido nos ginásios. Foram criados três ginásios para alunos externos, um na Capital, outro em Campinas, e posteriormente, o terceiro, em Ribeirão Preto no interior do estado. Os Ginásios de Ensino Secundário trouxeram para o país a perspectiva de ingresso na univer-

sidade, algo que, durante muitos anos, fora permitido somente aos filhos da elite.

A ampliação das atividades comerciais e a introdução de novos hábitos, costumes e comportamentos, especialmente os ligados às transformações urbanas e industriais, produziram novos sujeitos e expectativas com relação à escolarização (DEL PRIORI, 2017). O espelho desse novo momento na cidade de São Paulo foi marcado pelo crescimento populacional e a rearticulação urbana, sob os acenos da luz elétrica trazida pela canadense Light and Power, e o desfile dos bondes elétricos.

Desse modo, coube à província de São Paulo no processo de organização e implantação da instrução pública, preencher os requisitos básicos dos serviços educacionais por meio de uma organização administrativa e pedagógica, criando órgãos centrais e intermediários de formulação de diretrizes, normas pedagógicas, currículo, avaliação, além da manutenção da infraestrutura (SAVIANI, 2004).

Em 1901 havia, em todo o estado, 170 fábricas, das quais 50 delas empregavam mais de cem operários. No censo industrial de 1907, as fábricas totalizavam 326, com mais de 24 mil operários, sem contar as inúmeras fabriquetas de fundo de quintal que pipocavam pela cidade. Por volta de 1920, São Paulo tornava-se o mais importante centro industrial do país, superando o parque do Rio de Janeiro (COSTA; SCHWARCZ, 2000, p.37).

4 A CRIAÇÃO DAS ESCOLAS PROFISSIONAIS EM SÃO PAULO

No século XX, era possível perceber, em vários setores da sociedade, a comum aspiração de ter um ensino que permitisse a melhoria da vida urbana por meio do ingresso no mercado de trabalho, além do desenvolvimento da indústria, associados à pressão econômica estabelecida, para o aprimoramento da mão de obra dos estabelecimentos fabris. Com isso, o Ensino Profissional ganhou um sentido mais objetivo dentro do sistema de produção. O refinamento das casas, a decoração dos ambientes e a construção dos palacetes na Avenida Paulista, com suas janelas envidraçadas e portões ricamente desenhados em ferro, contrastavam com as casas de classes mais baixas na cidade de São Paulo.

Cunha (2005, p.63) comenta que – no momento em que o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo atingia o alto grau de articulação com a Escola Politécnica, ambos ligados à classe dirigente paulista que preparava a industrialização – surgem as Escolas de Aprendizes Artífices, o acontecimento mais marcante do ensino profissional na Primeira República.

De maneira geral, a população feminina nas indústrias de fiação e tecelagem era

grande. Segundo Rago (1985), em 1894, dos 5.019 empregados, na cidade de São Paulo, 840 eram mulheres e 710 menores de idade; na indústria têxtil, encontravam-se 569 mulheres, correspondente a 67,62% da mão de obra feminina empregada em estabelecimentos fabris. Em 1901, continua a autora, um dos primeiros levantamentos sobre a indústria, no Estado de São Paulo, mostrou que 49,95% do operariado têxtil eram compostos de mulheres e 22,79% eram crianças, o que representa que 72,74% dos trabalhadores têxteis eram mulheres e crianças. Em 1920, o Estado de São Paulo era considerado o maior produtor industrial do país, com 31% do valor nacional.

A fabricação de tecidos era a atividade industrial manufatureira mais importante, seguida dos produtos alimentícios, bebida e do vestuário. Nesse mesmo ano, o recenseamento mostrou que existiam 247 indústrias têxteis e que metade dos seus funcionários era do sexo feminino da mesma forma que, nas 736 indústrias de vestuário e toucador, 33,87% eram mulheres (DEL PRIORI, 1997).

Em junho de 1909, Nilo Peçanha assume o cargo de Presidente da República em virtude do falecimento de Afonso Pena. Em setembro desse mesmo ano, pelo Decreto nº 7.566, ele regulamentou a criação das Escolas de Aprendizes Artífices “provando uma lúcida percepção das necessidades nacionais e uma clara visão de estadista. O referido decreto representa o marco inicial das atividades do governo federal no campo do ensino de ofícios” (FONECA, 1961, p.162).

A finalidade dessas escolas era a formação de operários e contramestres, mediante o ensino prático e conhecimentos técnicos necessários aos menores que pretendessem aprender um ofício, “em oficinas de trabalho manual ou mecânico que forem mais convenientes e necessários ao estado em que funcionar a escola, consultadas quanto possível as especialidades das indústrias locais (CUNHA,2005, p. 63).

No ano seguinte (1910), entre os meses de janeiro e setembro, foram postas em funcionamento 19 escolas profissionais, uma por estado do país. O Relatório da Secretaria do Interior, de 1908-1909, mencionou a preocupação com a existência de poucos institutos profissionais e, dessa forma, “recomendava na capital paulista, a criação de um, onde se ensinem todas as profissões manuais para o homem, e de outro destinado às mulheres onde, além de um curso de enfermeiras, se dê o ensino de profissões domésticas”.

Para as cidades do interior, o referido Relatório recomendava a criação de institutos que ensinassem ofícios adequados à indústria, principalmente em cidades com fábricas, como Campinas, Sorocaba, Piracicaba, Tatuí e Jundiaí. Por falta de pessoal docente qualificado, recomendava, também, a contratação no estrangeiro, de mestres competentes (FERNANDES, 2017)

Imbuídos desse espírito progressista, em 24 de fevereiro de 1910, foram criadas duas escolas profissionais na cidade São Paulo, a Escola Profissional Masculina (atual

ETEC “Getúlio Vargas”) e a Escola Profissional Feminina (atual ETEC “Carlos de Campos”) destinadas ao ensino das artes industriais para o sexo masculino, e de economia doméstica e prendas manuais para o sexo feminino. A implantação de seus edifícios ocorreu no bairro do Brás que à época vivia um período de intensa atividade fabril e comercial, com grande concentração de operários e imigrantes, regulamentada pelo Decreto nº 1.214 de 24 de outubro de 1911.

A Escola Profissional Masculina, desde a sua fundação por Aprígio Gonzaga, foi pelo mesmo administrada nos primeiros vinte anos de sua existência. A escola oferecia cursos voltados para a indústria, em especial os de mecânica e marcenaria, os mais procurados à época. Logo em seus primeiros anos, dedicou-se também a oferecer cursos de desenho, pintura, escultura e entalhação, o que deixa evidente a preocupação com a formação do artesão, alguém que domine todo o processo de criação da obra e, não somente um mero repetidor de traços (SILVA, 2015).

Ao criar os primeiros cursos ligados à arte procurou trazer profissionais destacados, como o sueco August Ferdinand Frick que ensinou escultura para várias gerações de alunos artesãos, e muitos deles ficaram como professores, mantendo as práticas pedagógicas que fortaleceram o espírito criador de várias obras de arte, ainda hoje, na cidade de São Paulo. Pelo o que observamos, era um ambiente criativo e interdisciplinar, de trocas entre professores das várias linguagens no contexto escolar e artístico. A partir de 1931, recebeu o nome de Escola Técnica Getúlio Vargas até 1960, quando a nova escola recebeu o nome de Ginásio Industrial Estadual de Vila Prudente, informalmente Getúlio Vargas de Vila Prudente (SILVA, 2015, p.98).

A Escola Profissional Masculina foi o primeiro estabelecimento da rede espalhada pelo interior do Estado (Amparo, Sorocaba, Campinas, Franca, Ribeirão Preto), sendo que, em 1935, já possuía dez unidades. Também foi instalada uma escola em Jacareí, a qual não sobreviveu por falta de frequência de alunos (MANFREDI, 2002).

As Escolas de Aprendizes e Artífices possuíam prédios próprios, currículos e metodologias favoráveis, condições de ingresso e participação no mercado, conforme o esperado de seus egressos. Sem dúvidas, essas escolas foram uma importante iniciativa republicana no campo da educação profissional. Por meio delas, o Governo visava contribuir para a qualificação de mão de obra em atendimento às necessidades do setor fabril, tornando o operário brasileiro tão competitivo quanto a mão de obra estrangeira.

A Escola Profissional Feminina teve início em 11 de dezembro de 1911. Recebia alunas com idade mínima de 12 anos, filhas de operários e/ou imigrantes e que tivessem concluído o grupo escolar. O currículo, inicialmente, era composto por disciplinas teóricas como Português, Aritmética, Geografia e Desenho Geométrico, porém suas atividades práticas eram realizadas nas oficinas, como a de Confecção, sempre a mais procurada por

oferecer um conteúdo geral, seguida pela de Rendas e Bordados e, Flores e Chapéus. Em 1912, já estavam instalados os cursos de Rendas e Bordados, Flores e Chapéus, Roupas Brancas e de Confecções.

De acordo com Fernandes (2017), a Escola Profissional Feminina possuía, nos primeiros anos, um número reduzido de funcionários; um corpo docente formado por cinco professores e cinco auxiliares de oficina; o diretor e seu assistente; um zelador e três serventes. Havia, também, senhoras da alta sociedade que, dominando práticas manuais e algum outro ofício que a escola oferecia como habilitação, colaboraram com a Escola Feminina, na condição de mestras.

Cunha (2005) ressalta, ainda, que uma das novidades trazidas para as Escolas de Aprendizes em 1918, mediante o Decreto Lei n° 13.064, foi a criação dos cursos noturnos de aperfeiçoamento, cuja matrícula não ficou restrita somente aos operários, mas aos maiores de 16 anos que, pela idade, não haviam conseguido se matricular nos cursos diurnos. O curso primário passou a ser obrigatório para todos os alunos e a idade mínima passou para 10 anos. “Entre outras novidades do Decreto encontramos a obrigatoriedade do curso de Desenho para todos os alunos” (SOUZA, 2010, p.5).

Atendendo as demandas da sociedade, a Escola Profissional Feminina passou por várias transformações e denominações, como Escola Normal Feminina de Artes e Ofícios (1931), até Escola Técnica Estadual (ETEC) “Carlos de Campos” (1994), quando foi incorporada à rede de ensino do Centro Paula Souza. Na década de 1970, com a nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira n° 5.692/71, foram organizados novos cursos com o objetivo de atender as novas exigências da cidade, em várias localidades do estado. No ano de 2009, foram incluídos nos currículos dos cursos da Escola Técnica Estadual Carlos de Campos, as disciplinas de Desenho de Moda, Modelagem Plana, Composição Artística, Desenho Têxtil - Estamparia, Desenho Técnico de Moda, Ilustração de Moda e Modelagem Informatizada (CAD); e, em 2014, a Modelagem Tridimensional.

Observamos, ainda, que uma maneira pedagógica recorrente nas Escolas de Aprendizes e Artífices foi o didatismo das práticas necessárias à qualificação para o mercado de trabalho. O trabalho e emprego, necessários à melhoria de vida, seria conquistado pela competência profissional, o que induziu, de forma objetiva, à prática no projeto pedagógico dos cursos. Assim, muitos concluintes já eram inseridos no mercado de trabalho, usufruindo do profissionalismo do emprego e, portanto, ao receber por isso, poderiam deleitar-se nas lojas em seus pequenos prazeres: o sonho da modernidade.

O desenvolvimento econômico e social do país, impulsionado pela aquisição do emprego e renda, era parte de uma mentalidade disseminada, há tempos, pela classe social dominante, tanto do ponto de vista econômico quanto ideológico. Assim, o recente consumo de bens materiais que entusiasmava o empregado, aumentava o lucro das empresas,

estabelecendo-se, desse modo, uma aparente situação de conforto da vida na cidade.

Dentre as escolas destacadas por Manfredi (2002), destacamos a Escola de Artes e Ofícios de Amparo, a primeira escola profissional do interior paulista, atualmente denominada ETEC “João Belarmino”.

O Coronel João Belarmino Ferreira de Camargo deu início ao projeto de trazer, para a cidade, um Liceu de Artes e Ofícios, cujas atividades marcaram o ano de 1913, na esteira do modelo pedagógico das duas instituições profissionais da capital, com atividades práticas realizadas em oficinas, cuja proposta educacional, para os cursos oferecidos – Eletricidade, Marcenaria, Desenho e Correaria – era ligada ao importante setor agrícola do município. Era uma escola voltada para o mundo do trabalho.

No período de sua implantação, entre 1911 e 1950, a instituição apresentou grande produção de bens culturais, especialmente, o mobiliário artístico comercial e doméstico, o escolar e os religiosos, com base e motivação no desenho geométrico e ornatos como eixo pedagógico na escola profissional, herança da evidente liderança exercida pelos Liceus de Artes e Ofícios criados no século XIX. O mobiliário foi representativo da importância e da valorização do trabalho do artífice e seu aperfeiçoamento e dedicação, justificando a preservação física de seus exemplares e da memória da técnica apreendida pelos alunos, no desenvolvimento das artes e ofícios.

Nas escolas profissionais do Estado de São Paulo, observou-se um núcleo comum de disciplinas de cultura geral (Língua Materna, Desenho e Matemática) ministradas por professores normalistas e os da parte técnica que não possuíam formação acadêmica, mas eram hábeis funcionários das fábricas. [...] além de alguns ex-alunos, como os doze formandos de 1919, dos quais quatro deles tornaram-se os novos professores da escola. O eixo que conduziu o ensino nestas instituições foi o trabalho manual aliado à transmissão do conhecimento no fazer (PEREIRA, 2007, p. 60).

A Escola Profissional Secundária Mista de Sorocaba, criada em 1921, pela Lei 1.860 de 30 de dezembro de 1921, sendo instalada em junho de 1929. Passou por inúmeras reformulações e mudanças, inclusive de local, até 1982 quando foi instalada em edifício próprio para oferecimento de cursos técnicos de 2º Grau pelo Centro Paula Souza, hoje sob a denominação ETEC “Fernando Prestes”.

Sorocaba, na passagem do século XIX/XX, apresentava um expressivo crescimento urbano, uma cidade motivada pela sua crescente industrialização, o setor têxtil ganhando projeção, construções das fábricas de móveis, chapéus, calçados, fiação e tecelagem, e a necessidade aparente de operários especializados, principalmente em tecelagem, era premente.

De acordo com a pesquisa de Garcia (2013), no ano de sua instalação, em 1929, a Escola Profissional possuía o ensino primário, industrial básico e aperfeiçoamento. Os

cursos iniciados nesse ano foram os de Mecânica, Marcenaria e Rendas e Bordados. Os cursos de Tecelagem, Confecção, Corte e Confecção, Flores e Chapéus a partir 1931. O curso Ferroviário foi criado em 1934 e extinto em 1948. As aulas dos cursos acompanhavam o horário das indústrias (GARCIA; SANDANO, 2015, p. 207).

Em muitas cidades do interior, a criação e instalação das Escolas Profissionais contam com a força política da região, favorecendo a população local na formação escolar e profissional.

A Escola Profissional de Franca foi inaugurada em abril de 1924 e fazia parte do projeto do governo a ampliação das instituições profissionais no Estado de São Paulo. O edifício, instalado no centro da cidade e ao lado da Câmara Municipal, representou a afirmação da importância da educação na esteira do projeto civilizador da nação.

O seu primeiro período de atuação (1924-1927) ficou marcado como Escola Profissional Masculina, passando em 1928 para Escola Mista, e a partir 1933, como Escola Profissional Secundária Mista de Franca.

A “Franca do Imperador”, no século XIX, estava inserida em uma região de múltiplas atividades, tanto primárias, como artesanais. Devido à livre atividade pastoril, encontramos uma farta produção de artefatos de couro, a fundação dos curtumes e a difusão de produtos manufaturados, o que, desde o início, reforça a vocação da cidade para a indústria calçadista. No final do século XIX, já havia 17 selarias e vários sapateiros, com a instalação de 9 oficinas de calçados (FERNADES, 2017).

Em 1887, com a chegada dos trilhos da Mogiana na cidade, essa importante região produtora de café, no noroeste Paulista, tornou-se a mola propulsora para o plantio e a colheita do grão para abastecimento interno e do mercado externo, contudo não se transformou em monocultura, devido à dinamização das suas atividades, consolidando-se como um entreposto comercial. A vinda de famílias mais abastadas, tanto do campo como do sul de Minas, para a cidade, aumentou a preocupação com a educação.

Na década de 1920, quando a cidade possuía um único grupo escolar, a criação da Escola Profissional de Franca foi um avanço para o município e circunvizinhança, que apresentava, à época, um expressivo crescimento urbano. Uma nota no jornal *Commercio de Franca*, de 6 de novembro de 1919, trouxe a público a aprovação do Governo Paulista para que a Secretaria dos Negócios do Interior creditasse a subvenção de trezentos contos de réis, para a instalação de duas escolas profissionais, em Franca e Rio Claro, visto que no estado já havia quatro escolas profissionais, duas em São Paulo e duas no interior.

As Escolas Profissionais secundárias continuavam a oferecer aulas de Cultura Geral em seu núcleo básico e forneciam a base necessária para o exercício da profissão, bem como da elevação do nível intelectual dos alunos, além das aulas práticas em oficina com base na aprendizagem metódica e racional. Segundo o Código de Educação do

Estado de São Paulo (1933), o curso profissional feminino deveria manter a educação doméstica, como forma de preparação para as atividades do lar (CARAPONALE, 2009, p.44). Esta escola recebeu um gabinete dentário, como expressão do movimento renovador da educação, prestando assistência à saúde dentária, gratuita, com pagamento somente do material utilizado no tratamento.

Verifica-se que, no espaço de uma década (1920-1930), foram criadas, no interior do Estado de São Paulo, várias escolas profissionais: Escola Profissional Masculina de Rio Claro (1920), Escola Profissional Masculina de Franca (1924), Instituto Bento Quirino, em Campinas (1927), Escola Profissional Mista em Ribeirão Preto (1927), Escola Profissional Mista de Sorocaba (1929) e Escola Profissional Mista de São Carlos (1932).

A Escola Profissional Mista de Ribeirão Preto teve sua construção iniciada em 1922, fazendo parte das comemorações pela passagem do primeiro centenário da Independência do Brasil. Inicialmente chamada Escola Profissional de Artes e Ofício de Ribeirão Preto, teve como marco inicial sua inauguração em 1927, no bairro Campos Elíseos. Os primeiros cursos oferecidos foram: o de mecânica, marcenaria, fundição, eletricidade, desenho e costura feminina (corte e costura, rendas e bordado, flores e chapéus).

A partir de 1994, a Escola Profissional Mista recebeu a denominação ETEC - Escola Técnica Estadual José Martimiano da Silva, quando passou a pertencer ao Centro de Educação Tecnológica Paula Souza.

No contexto republicano brasileiro, o ingresso na modernidade civilizadora não se fazia apenas com a abertura de escolas, mas também com a educação estética, que envolvia as habilidades manuais, a educação das mulheres para o lar, o contato com a literatura, o canto e a dança, a música presente nos saraus domésticos e no cotidiano das salas de aula e festas escolares.

A educação feminina seguia rígidos padrões de comportamento impostos pelas classes dirigentes e, durante as atividades escolares, eram reproduzidas algumas práticas sociais difundidas pela elite, como: elegantes recepções, salões de chá e desfiles, assim como as apresentações de poesia e música, tudo emoldurado por finos bordados. Na “capital do café” então conhecida por Petit Paris, a sociedade ribeirão-pretana, rica e desejosa de mostrar a sua pujança, exteriorizava aspectos da vida moderna próprios de uma iniciante sociedade de consumo.

Os dados, coletados por Garcia (2018), nos mostram como foi estruturada a educação escolar profissional feminina em Ribeirão Preto, na primeira metade do século XX: uma educação voltada para o desenvolvimento intelectual e capacitação de ofício, com destaque para o desenvolvimento das habilidades manuais, de acordo com as representações do gênero feminino na sociedade, a de esposa e mãe.

Entre as décadas de 1920 e 1940, no período diurno da Escola Profissional, a

oficina de Flores e Chapéus foi a mais ofertada: um total de 20 oficinas entre os anos de 1927 e 1946. A terceira oficina mais oferecida foi a de Corte e Costura com 15 turmas, seguida de Confecções e Corte com 12 turmas de 1935 até 1946. O curso mais ofertado no período noturno foi o de Corte e Costura por 13 anos, seguido de Flores e Chapéus por 11 anos (GARCIA, 2018, p.79).

A partir de 1951, foi possível perceber uma nova estrutura nos cursos oferecidos, pois os Livros de Matrículas e de Ata de Exames Finais evidenciaram duas categorias de cursos de Corte e Costura, o nível básico e de Mestria, além dos cursos ofertados de forma extraordinária. No livro de Matrícula de 1952, foram encontrados cursos extraordinários da Secção de Artes Industriais, dentre eles: Corte e Costura, Educação Doméstica, Artes Domésticas, Bordado, Costura, Confecção de Calças, Coletes e Paletós, e Alfaiataria (GARCIA, 2018, p. 80).

Na década de 1960, constam registros do Curso Básico de Corte e Costura (1961-62), além dos cursos extraordinários de Costureira, Roupa Infantil e Roupa Branca em 1962. Em 1963/64, constatou-se haver matrículas no Curso básico de Corte e Costura e curso extraordinário de Costureira e, em 1965, matrículas em vários cursos desde o básico de Corte e Costura até os extraordinários de Alfaiataria, Costureira e Cortadeira. Contudo, foram nos anos de 1966/67 que encontramos o maior número de registros no Curso Básico de Corte e Costura e, novamente, no Curso de Mestria em Corte e Costura. Em 1966, os cursos extraordinários de Alfaiataria, Bordados Modernos, Camiseiro e Costureira e em 1967, os de Bordados Modernos, Camiseiro, Costureira, Roupa Infantil e Roupa Branca também aparecem.

No ano de 1968, há registros dos Cursos Básicos e de Mestria em Corte e Costura, e dos cursos extraordinários de Bordados Modernos, Camiseiro e Cortadeira. O único registro encontrado, referente ao ano de 1969, foi o curso Cortadeira (GARCIA, 2018, p.81).

Desde a sua implantação até 1970, a Escola Profissional participou de constantes feiras tecnológicas, expondo produtos confeccionados pelos alunos, cuja venda era revertida para a caixa escolar. As alunas do Curso de Corte e Costura confeccionavam pijamas que eram doados às creches locais, além de chapéus e bordados que decoravam as lojas do comércio local, em finais de ano, como forma de divulgação do curso e enfeite das vitrines. As exposições eram signos da educação feminina, voltados tanto para a vida privada, como para a esfera pública, pois era necessária uma educação estética ligada à educação feminina, como garantia de formação íntegra e útil tanto para o lar, quanto para o mundo do trabalho.

5 CONCLUSÃO

Na esteira do projeto civilizatório, na crença ilimitada no progresso por meio da instrução e a difusão da crença do poder da escola como vetor de modernização, esta aparece como um espaço social importante para o indivíduo no século XIX, respaldado pela circulação de ideias e modelos produzidos pelos países “civilizados”, publicações de jornais e revistas e, não raro, livros, nas décadas finais e início do século XX determinando o sentido da educação que se estabeleceu no período.

O ensino profissionalizante, voltado para a formação de mão de obra para o recente mercado de trabalho exigido pela indústria e pelas fábricas que já se instalavam pelo país, fez crescer o empenho de Nilo Peçanha para criação das Escolas Profissionais. Conhecidas, também, como Escola de Aprendizes e Artífices, espelhando-se no modelo dos Liceus de Artes e Ofícios, a competência pessoal para a indústria baseou-se no Desenho, como espinha dorsal dos cursos, estruturando e profissionalizando a educação de maneira que a cultura geral e as habilidades técnicas não se excluíram.

Nesse sentido, o têxtil, o mobiliário, o metal e o ferro trabalhado no ornamento, tanto de peças grandes quanto, para objetos decorativos, o têxtil, o bordado e as rendas foram formas elaboradas pelas mãos do artífice, que executava um saber técnico motivado pelo um impulso criativo, de dar forma à ideação. O encantamento tecnológico produzido pela Revolução Industrial, exaltando a sua produção nas grandes capitais, foi o responsável pela estética modernista que, ao refletirmos pela perspectiva que este artigo abordou, rompeu fronteiras entre arte e o design na consolidação dos ofícios e habilidades femininas e masculinas a partir do Ensino Profissional e que, hoje, encontram-se na base das diretrizes dos cursos de Moda e Design de Moda.

Assim sendo, observamos que, entre a necessidade e a valorização dos fazeres manuais femininos, a inclusão da disciplina Desenho e Noções de Geometria nos fazeres masculinos, nos currículos da formação de professores nas Escolas Normais e, depois, das Escolas Profissionais de ensino Técnico – que permitiu o ingresso no curso superior – aqui se desenhou os nuances e lugares para profissões que, no futuro, abordaram o método, planejamento e prática como constante³.

³ Texto revisado gramaticalmente por Albertina Felisbino, doutora em Letras pela Universidade Federal de Santa Catarina, 1996. lunnaf@uol.com.br

REFERÊNCIAS

Atas da Câmara de São Paulo

BARBOSA, Rui. **O desenho e a arte Industrial** In: Obras Completas de Rui Barbosa, vol. 9. Rio de Janeiro, 1948.

BARDI, Pietro Maria. **História da Arte Brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BATISTA, E.L.; MULLER, M.T.; CARMO, J.C. do (org.) **Instituições de Educação Profissional no Estado de São Paulo**. Marília (SP): Lutas Anticapital, 2020.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: DIFEL/Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. Coleção Memória e Sociedade.

CARVALHO, Maria Lucia Mendes de (org.) **Patrimônio, currículos e processos formativos, memórias e história da educação profissional**. São Paulo: Centro Paula Souza, 2013.

CARVALHO, Maria Lucia Mendes de (org.) **Cultura, Saberes e Práticas: Memória e História da Educação Profissional**. São Paulo: Centro Paula Souza, 2011.

CARAPONALE, Priscila Ferrer. **Cotidiano Escolar: a Escola Profissional de Franca (1924-1942)**. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2009.

COSTA, Angela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. 1890-1914. **No tempo das certezas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000 (coleção Virando Séculos).

CUNHA, Luiz A. **O ensino dos ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata**. São Paulo: UNESP, 2000.

CUNHA, Luiz A. **O ensino de ofícios nos primórdios da industrialização**. São Paulo: UNESP: FLACSO, 2005.

ETEC RIBEIRÃO PRETO. **História da Escola**, 2017. Disponível em: <<http://www.industrialrp.com.br/institucional/historia>>. Acesso em: 26 abr 2022.

FERNANDES, Antonia Terra de Calazans. **Memória de Ofício em São Paulo**. São Paulo: Intermeios – USP Programa de Pós-graduação em História Social, 2017.

FERRETI, C.J.; SILVA JUNIOR, J. dos R. O Ensino de Ofícios Artesanais e Manufatureiros no Brasil Escravocrata; O Ensino de Ofícios nos primórdios da Industrialização; O Ensino Profissional na Irradiação do Industrialismo. Resenha. Luiz Antônio Cunha. São Paulo, Brasília: Editora da Unesp, Flacso, 2000. **Cadernos de Pesquisa**, n.115, p. 263-276, março/2002.

FOUCAUL, Michel. **Vigiar e Punir**. São Paulo: Vozes, 1987.

GARCIA, Ana Keila dos Reis. **Artes Manuais Femininas na Escola Profissional Mixta em Ribeirão Preto (1927-1970)**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação. Centro Universitário Moura Lacerda, Ribeirão Preto. 2018.

LOURO, Guacira Lopes; MEYER, Dagmar. A escolarização do doméstico. A construção de uma escola técnica feminina (1946-1970). **Cadernos de Pesquisa**. São Paulo, v. 87, 1993. p. 45-57

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2001. p. 443-481.

MANFREDI, Sílvia Maria. **Educação Profissional no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2002.

MATOS, Odilon Nogueira de. **Café e Rodovias – a evolução ferroviária de São Paulo e o desenvolvimento da cultura cafeeira**. São Paulo: Arquivo Público do Estado, 1981.

MATTOS, Maria de Fátima da S.C.G. de. **Pesquisa e Formação em Moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

PANTALEÃO, L.F.; PINHEIRO, O.J. O design no contexto histórico da arte: uma visão da arte e do design a partir do ornamento. **Revista Arcos Design** 5, dez 2009.

PEREIRA, Paulo Roberto Acorsi. **O Fazer e o Aprender – uma interação singular na produção de mobiliário artístico da Escola de Artes e Ofícios de Amparo**. Dissertação de Mestrado. PPGA do Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho /UNESP. 2007.

Relatório de 1908-1909. Apresentado pelo Dr. Carlos Augusto Pereira Guimarães. São Paulo: Casa Garraux, 1912.

Relatório apresentado ao Exmo. Sr. Dr. Jorge Tibiriçá, Presidente do Estado de São Pau-lo, pelo Secretário de Estado dos Negócios do Interior, Dr. Gustavo de Oliveira Godoy, anno de 1907-1908. São Paulo: Duprat & Comp. 1908.

DEL PRIORI, Mary. **Histórias da gente brasileira**. vol. 2; Império. São Paulo: LeYa, 2016.

DEL PRIORI, Mary. **Histórias da gente brasileira**. vol. 3; República – Memórias (1889-1950). Rio de Janeiro: LeYa, 2017.

RUSKIN, John; PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. **A Lâmpada da Memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

SAVIANI, Demerval [et al.]. **O Legado Educacional do século XX**. 2 ed. Campinas: Autores Associados, 2006.

SCHUELER, Alessandra Frota de. Representações da docência na imprensa pedagógica na Corte Imperial (1870-1889): o exemplo da Instrução Pública. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.31, p. 379-390, set/dez 2005.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Tradução Clóvis Marque. 8ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2020.

SILVA, Marcos. **Educação Escolar na Época do Império Brasileiro**. História da Educação Brasileira. Aula 6. p. 88-104.

SOUZA, Rosa Fátima. Inovação Educacional no século XIX: a construção do currículo da

escola primária. **Caderno CEDES**, ano XX, n 51, novembro de 2000.

SOUZA, Rosa Fátima. **Templos de Civilização**: a implantação da escola primária graduada no Estado de São Paulo (1890-1910). São Paulo, Ed. UNESP, 1998.

TEIXEIRA, Rosely Aparecida. Inscritas em linho branco: os concursos públicos para candidatas às vagas das Escolas Mistas e Femininas de São Paulo (1893 – 1897). **VII Congresso de História da Educação**. Universidade Federal do Mato Grosso 2013.

TANURI, Leonor Maria. História da Formação de Professores. **Revista Brasileira de Educação**. nº 14, Ago 2000.

Data de submissão: 07/02/2023

Data de aceite: 28/02/2022

Data de publicação: 07/03/2023



**AS PRÁTICAS DO TEAR MANUAL DE CARMO DO RIO CLARO
(MINAS GERAIS), SUA HISTÓRIA, SEUS ARTÍFICES, SEUS
ATORES E A MODA BRASILEIRA**

The handloom practices of Carmo do Rio Claro (Minas Gerais), its history, its craftsmen, its agents and Brazilian fashion

Prácticas de telares manuales en Carmo do Rio Claro (Minas Gerais), su historia, sus artesanos, sus actores y la moda brasileña

Jair Soares Junior¹

¹ Licenciado em História pela Faculdade FESP/UEMG – Passos (MG); possui EAD de Pós-graduação em História da Arte pelo Centro Universitário Claretiano de Batatais/SP; EAD de História Cultural pelo Centro Universitário Claretiano de Batatais/SP; Mestrado Profissional em História Ibérica pela Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL) com a proposta O “HORROR AO VAZIO” NA ARTE DECORATIVA DA MESQUITA MAIOR DE CÓRDOBA. 13 de julho em Alfenas (MG). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7178-9120>; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7962852003985231>; email: junior_unifal@outlook.com

Resumo

Este artigo é fruto da proposta de pesquisa interinstitucional *Escolas de Artes e Ofícios no Brasil: história, propostas formativas e continuidades na formação do Bacharelado em Design de Moda*. A abordagem adaptada é a da historiografia e reflete sobre as práticas do tear manual da cidade mineira de Carmo do Rio Claro e sobre como sua linguagem é absorvida pelo mundo da moda. Através do entendimento de sua origem formativa, buscamos refletir e compreender como essas práticas foram sendo passadas e sedimentadas através dos tempos e ante transformações sociais e econômicas. Para isso refletimos sobre seus ciclos e seus agentes que de uma maneira ou de outra contribuíram para sua manutenção e para a manutenção dos seus saberes fundamentais.

Palavras-chaves: Tear manual. Moda. Origem.

Abstract

This article is the result of the inter-institutional research proposal Schools of Arts and Crafts in Brazil: history, training proposals and continuities in the formation of the Bachelor of Fashion Design. The adapted approach is that of historiography and reflects on the practices of the handloom in the city of Carmo do Rio Claro and on how its language is absorbed by the fashion world. Through the understanding of its formative origin, we seek to reflect and understand how these practices were passed and sedimented through time and in the face of social and economic transformations. For this, we reflect on its shekels and its agents that in one way or another contributed to its maintenance and to the maintenance of its fundamental knowledge.

Keywords: Hand loom. Fashion. Origin.

Resumen

Este artículo es el resultado de la propuesta de investigación interinstitucional Escuelas de Artes y Oficios de Brasil: historia, propuestas de formación y continuidades en la formación del Licenciado en Diseño de Moda. El enfoque adaptado es el de la y reflexiona sobre las prácticas del telar manual en la ciudad minera de Carmo do Rio Claro y sobre cómo su lenguaje es absorbido por el mundo de la moda. A través de la comprensión de su origen formativo, buscamos reflexionar y comprender cómo estas prácticas fueron transitadas y sedimentadas a través del tiempo y antes de las transformaciones sociales y económicas. Para ello, reflexionamos sobre sus ciclos y sus agentes que, de una forma u otra, contribuyeron a su mantenimiento y al mantenimiento de sus conocimientos fundamentales.

Palabras clave: Telar manual. Moda. Origen.

INTRODUÇÃO

Carmo do Rio Claro é uma cidade situada no sudoeste de Minas Gerais e tem a sua força econômica baseada majoritariamente nas práticas rurais e no que elas possibilitam em desdobramentos comerciais. Assim, sua história nos dá conta de uma formação socioeconômica e sociocultural ligadas intrinsecamente aos afazeres das práticas fazendárias, ou seja, na diversidade de afazeres necessários ao funcionamento das primeiras fazendas que se formaram na região no início do ano 1800.

Dentre as diversas práticas encontrava-se o uso do tear manual, ou tear de madeira, que servia principalmente para a produção de tecidos em algodão, numa escala de atendimento às particularidades da fazenda. Objetivamente esses teares não eram necessariamente sofisticados, mesmo para a época. Sua função básica era atender às demandas de vestimentas simples de trabalho e à confecção de sacaria, sendo que talvez até atendesse mais a essa segunda possibilidade.

O algodão, por exemplo, foi primeiramente cultivado com o objetivo de suprir a necessidade existente de tecidos utilizados no embalo dos produtos e para a fabricação de tecidos que pudessem ser utilizados como vestimenta dos escravos. Em sua grande maioria, os integrantes da elite colonial não usufruíam do tecido produzido internamente, preferindo importar os tecidos da Europa. (SOUSA, Rainer Gonçalves. “Economia Algodeira”; *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/historiab/economia-algodoeira.htm>. Acesso em 24 de abril de 2022.)

Uma questão bastante particular observada nesse período inicial, no que tange a questão dos tecidos para os vestuários, está ligada aos acordos de exportação e importação entre Portugal e Inglaterra, o que fez com que as colônias não acompanhassem os processos de industrialização pelos quais a Europa passava e que tinham na produção têxtil seu principal afluente. Dessa maneira, com a vinda da Família Real para o Brasil, e mesmo considerando o rompimento de acordos como o Tratado de Methuen que proibia a produção de têxteis nas colônias portuguesas, as iniciativas de produção têxtil para tecidos mais finos foram escassas. A cultura propagada que alimentava as divisões de classes era a de que os mais abastados fizessem uso de tecidos importados, principalmente da Inglaterra e França. Ainda assim, num entendimento mais amplo, a quebra dos acordos proibitivos na Colônia conduziu o Brasil a uma nova realidade econômica, mesmo que ainda sob a chancela da Coroa Portuguesa.

Combinada com outras duas medidas - o fim da proibição de manufaturas e a concessão de liberdade de comércio -, representava na prática o fim do período colonial brasileiro. Pela primeira vez, em mais de três séculos, o país estava livre do regime de monopólio português para se integrar ao sistema internacional de produção e comércio. (GOMES, Laurentino. 1822: como um homem sábio, uma princesa triste e um escocês louco por dinheiro ajudaram D. Pedro a criar o Brasil, um país que tinha tudo para dar errado. Página 74. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2010.)

Dentro dessa nova realidade, ainda que mais no campo das ideias, no primeiro momento da formação econômica ou da formação de uma economia organizada na região, podemos notar uma sociedade de “entrantes” provenientes principalmente da região de São João Del Rei, dando uma nova atmosfera ao então arraial com a formação das primeiras fazendas, já que eles vinham na condição de primeiros proprietários rurais juntos a outros “entrantes” um pouco menos abastados que ajudariam a compor o novo cenário.

Sem considerar aqueles moradores dos tempos da formação do primeiro arraial: mulatos, pretos forros ou fugidos e brancos pobres, os novos entrantes são, por assim dizer, os primeiros proprietários rurais da nossa terra. Certamente os ‘primeiros afazendados’ com paiol, ranchos e casas de morada...inclusive algum engenho de atafona. (GRILLO, Antonio Theodoro. Carmo do Rio Claro – Aulas de História Social (Caderno 01, aula 08, página 48). Prefeitura Municipal, Departamento de Educação e Cultura – Centro de Memória, 1996.)

Embora observemos o algodão como um dos principais produtos de exportação da Colônia, mesmo com algumas oscilações entre os anos de 1796 e 1807, isso não implicou no surgimento de fábricas têxteis na região. No entanto, de alguma maneira, esse pode ter sido um fator de fortalecimento involuntário das produções caseiras que futuramente seriam entendidas como práticas tradicionais de produção artesanal. Assim, esses fazeres domésticos agregavam e processavam duas matérias-primas que vinham de fontes próximas e ao mesmo tempo distintas que eram o excedente algodoeiro e, da mesma forma, o excedente da lã de carneiro, cuja prática havia sido inserida no período de instalação das fazendas.

O algodão é o segundo da exportação colonial em termos de importância. Pelo gráfico, notamos algumas oscilações. De 1796 a 1797, a quantidade exportada declina, para começar, daí em diante, uma marcha ascendente violenta, que faz passar a exportação, de 132.420 arrobas em 1797, para 593.535 arrobas em 1803, o que equivale a dizer que houve uma quadruplicação da produção. (ARRUDA, José Jobson de Andrade. O Brasil no comércio colonial, 1896-1808: contribuição ao estudo quantitativo da economia colonial (CAP. IV, pág. 364), 1973).

Nesse primeiro período, a produção de tecidos em tear manual na região era predominantemente feminina. Ser uma mestra artesã do tear manual incluía conhecer uma série de etapas que iam da colheita e tosquia ao processamento das fibras para a produção dos fios através de processos de fiação, tingimento, urdume, repasse e, por fim, o tecer.

Figura 1: Tear tradicional



Fonte: acervo do autor

Embora se reconheça a prática do tear manual como algo difundido por toda uma região, dados da época apontam que em Carmo do Rio Claro essas práticas tinham uma presença talvez um pouco mais significativa. Uma pesquisadora local, a professora Maria Lúcia de Oliveira Carielo, em artigo de pesquisa de documentação pública intitulado ‘Nosso artesanato tem história’, aponta dados importantes e relevantes no sentido de entendermos a realidade desse segmento, principalmente em seu início.

Da primeira roca até hoje, a tecelagem caminhou por longa estrada. Em 1837, quando o Carmo ainda era um arraial, com 1.285 habitantes, distribuídos em 193 fogos (residências), o censo demográfico registrou aqui a existência de 82 fandeiras. Na época, fiar e tecer eram as mais significativas das tarefas domésticas. (CARIENO, Lúcia. “Nosso artesanato tem história...” Carmo do Rio Claro, 11 de julho de 1997.)

Esses dados de época fortalecem o sentimento local de pertencimento e justifica, de alguma maneira, os sucessivos movimentos e desdobramentos socioeconômicos em torno das práticas têxteis.

Um acontecimento que não se pode deixar de mencionar, até porque reconfigurou geograficamente toda essa região sobre a qual nos debruçamos, é a construção da Usina Hidrelétrica, iniciada em 1958, com o represamento do Rio Grande, que faz parte da bacia hidrográfica do Rio da Prata.

Embora desde a sua inauguração oficial, que ocorreu em 1965, existam discursos que salientam os benefícios ou as possibilidades de exploração econômica relacionados à piscicultura e ao turismo, de fato até os dias de hoje não existem estudos que ponderam sobre o impacto que a represa trouxe ao inundar terras produtivas em 32 dos então 117 municípios do estado mineiro. Mais do que forçar a retirada de pouco mais de trinta e

cinco mil pessoas que habitavam e trabalhavam as terras inundadas, a nova realidade geográfica reconfigurou a economia e as práticas produtivas das culturas locais. Naturalmente que essa reconfiguração afetou diretamente as culturas econômicas ali existentes e causou o abandono e a migração de muitos dos agentes das cadeias produtivas locais. A título de curiosidade, Carmo do Rio Claro, em escala percentual, foi a cidade que teve mais terras produtivas atingidas e submersas pelo represamento.

Em caráter especulativo, é possível dizer que, com relação às práticas têxteis manuais, houve uma imediata falência das estruturas das fazendas que abrigavam em parte essas práticas. Ainda assim, por outro lado, esse ocaso pode ter contribuído em caráter embrionário, mesmo que involuntariamente, para o ressurgimento ou descoberta dessas práticas, décadas depois, por valores não só de caráter econômico, mas também de resistência afetiva e de identificação histórica.

Mesmo em meio a esse fato histórico, em particular, o modelo de práticas e de saberes perdurou até meados da segunda metade do ano 1900, período em que se observa o aparecimento de matérias-primas industrializadas, principalmente fios e linhas de algodão e lã na forma de novelos. Nesse contexto, um termo que sobressai e que se percebe como um divisor de águas para toda uma geração de tecelãs e que modificaria de maneira definitiva o processo produtivo do tear manual é a chamada *linha mercerizada*. O surgimento dessa matéria-prima industrializada, que na microrregião de Carmo do Rio Claro, segundo relatos, se dá no final da década de 1960 e início da década de 1970, eliminaria de imediato os processos iniciais do saber tecer, que eram naturalmente as práticas de colheita e tosquia, o que de certa forma boa parte das tecedeiras da época já não fazia, bem como o processamento das fibras, a fiação e o tingimento.

Embora possamos perceber esses acontecimentos como um momento de perda de parte de um conjunto de saberes, mesmo considerando que até o início do ano 1990 era possível encontrar senhoras que ainda cardavam e fiavam, essa mudança advinda da absorção da matéria-prima industrializada pode ser considerada ou observada como uma “micro revolução industrial” que acabou por ressignificar as práticas têxteis pelo viés do produto final, atraindo um público consumidor que avançava para um pouco além das fronteiras da regionalidade à qual as práticas majoritariamente se insinuavam. Nesse sentido é preciso considerar que os processos, que de certa forma foram eliminados nesse período de transição, correspondiam ao emprego de um considerável período de tempo ao qual as mestras tecelãs obrigatoriamente tinham que respeitar e praticar. Assim, então, a partir do momento da adoção dessa nova matéria-prima, temos de fato um facilitador produtivo de grande importância, tanto no sentido econômico das tecedeiras pelo seu caráter individual, quanto no sentido da revalorização do ofício naquele momento, dentro do ambiente familiar e fora dele, com aqueles que entendiam essas práticas têxteis como algo intrinsecamente ligado aos valores que constituíam a história local.

Dentro de um contexto histórico, é preciso salientar que essas práticas perduraram não só em função dos desdobramentos socioeconômicos pelos quais elas passaram, mas também porque aquelas pessoas que as exerciam e detinham seus conhecimentos não restringiam seus saberes a uma conveniência de herança familiar ou de “reserva de mercado”, como que a garantir ou restringir qualquer benefício econômico a um número reduzido de pessoas diretamente ligadas a elas. O que se observa na comunidade carmelitana com relação ao tear manual é um caráter de pertencimento afetivo, considerando-se que, no histórico de grande parte das famílias locais, sejam aquelas que habitavam as áreas urbanas ou rurais, a existência de um tear em casa era algo bastante comum.

2 AS PRODUÇÕES COLETIVAS DAS FÁBRICAS

Até que houvesse, por parte do mundo da moda, uma grande procura pela mão-de-obra qualificada e, consequentemente pelo produto têxtil manual, os teares de Carmo do Rio Claro já haviam vivido um boom de revitalização de suas práticas através das demandas do mundo da decoração nacional. As primeiras fábricas surgiram no final dos anos 1980. Isto se deu de forma muito natural, e através de livres iniciativas. Eram em sua maioria, e não tantas, pequenas fábricas que agregavam um contingente interno que variava de vinte a trinta funcionários que participavam da cadeia produtiva direta, que no caso era representada pelas figuras dos tecelões e por um contingente um pouco menor de pessoas que trabalhavam, não registradas, em suas casas, não registradas, fazendo o acabamento das peças produzidas nos teares manuais.

Uma característica dos produtos da época, principalmente no início da industrialização produtiva das manualidades, era o fato de que todos os produtos tinham franjas - tapetes, mantas, toalhas de rosto ou de banho, jogos americanos e toalhas de mesa. Não se observam, nesse início, setores de costura dentro das fábricas para qualquer tipo de acabamento. Quando falamos de acabamento estamos nos referindo, em todos os casos, ao amarrão e aos abrolhos (tipo de nó ornamental) nas franjas e, em alguns casos, do bordado (ponto cruz).

Uma questão importante com relação à origem das fábricas é o fato de que todas elas tinham como proprietários um casal, ainda jovem, cuja mulher era ou havia sido tecelheira. No contexto da realidade produtiva das fábricas, cabiam aos maridos as questões administrativas e fiscais e, às mulheres, as questões produtivas e criativas, embora essas divisões não fossem rigorosamente estabelecidas.

Figura 2 - Tecelagem



Fonte: Acervo do autor

O primeiro produto tipicamente de moda que surge é o cachecol, seguido pelos xales e, na sequência, pelas cangas. Em geral, como já acontecia com a questão das produções voltadas para a decoração, as questões relacionadas à criatividade ou aos processos criativos se davam numa espécie de troca, com confiabilidade entre compradores, algumas vezes designers provenientes de São Paulo, e os produtores proprietários das fábricas. Com relação aos designers têxteis, podemos destacar Renato Imbroise, Claudia Araújo, Zizi Carderari e Nara Guichon, entre tantos outros nomes que permanecem no mercado até os dias atuais. Nesse período de descobrimentos e de trocas também aparecem, pelas mãos desses criadores, o linho, de procedência incerta, e a seda rústica oriunda do Paraná, mais precisamente de Maringá. Essas duas matérias-primas, por si só, agregariam novos valores aos produtos artesanais e a sua estética.

Neste período inicial, que vai do final de 1980 até a primeira metade da década de 1990, o maior contingente da cadeia produtiva era formado por mulheres, que dominavam a maior parte da produção nos teares e 100% na questão produtiva de tudo o que aqui se entende por acabamento.

Embora se soubesse que existissem homens que tecessem, o aparecimento da mão-de-obra masculina na produção de tecidos nas fábricas se dará, em maior escala, com a produção de mantas, o que não elimina objetivamente a produção de outros artigos. Dadas as suas dimensões, o tear tradicional amplamente encontrado em Carmo do Rio Claro restringia a largura dos tecidos a até 80cm. Como as mantas exigiam, pelo design, larguras que variavam de 130cm a 150cm, novos teares passaram a ser produzidos para atender a essas especificações. Essas novas dimensões, na prática, resultaram num atrativo para que a figura masculina se aproximasse do processo produtivo artesanal, visto que as novas máquinas têxteis exigiam uma maior força física.

Um fato que favoreceu essa aproximação foi a crise nas relações trabalhistas entre os produtores cafeeiros e os “apanhadores” locais. Devido a inúmeros processos que essa classe agrícola vinha sofrendo com demandas trabalhistas, grande parte dos cafeicultores passou a fazer uso de mão-de-obra externa, ou seja, de outras regiões do Estado mineiro. Além desse fato, é importante salientar que as condições do trabalho oferecido pelas tecelagens eram amplamente mais vantajosas, tanto com relação ao espaço das atividades quanto com relação aos ganhos referentes à produção.

Para atender à demanda, mais de 150 pessoas participam da produção. Detalhe: os homens já compõem quase metade do grupo. ‘tradicionalmente, a tecelagem é ofício feminino. Mas quando eles perceberam que as mulheres estavam ganhando mais do que eles, resolveram abandonar o preconceito e botar a mão na massa’, conta a designer. Além de aumentar a renda dessas famílias, a entrada dos irmãos e maridos deu impulso novo ao trabalho. Passaram a utilizar teares maiores, adaptados para eles. “Antes, para fazer uma colcha de casal, as mulheres precisavam emendar duas de solteiro”, explica Vaninha. (QUEIROZ, Araci. Trecho extraído de matéria publicada na revista Bons Fluidos Em Casa, 1999)

Ainda que dentro do fazer têxtil de Carmo do Rio Claro houvesse produtos de certo modo já consagrados, numa época em que sua cadeia produtiva tradicional fazia um maior uso da produção de tecidos de lã de carneiro para os regionalmente conhecidos “cortes de lã”, com o tempo e com as mudanças de consumo, essa mesma produção havia se diluído e fatalmente não acompanhou a dinâmica produtiva das fábricas no decorrer dos tempos.

3 ANTES DA MODA, OS PALCOS E A TELEVISÃO

Os primeiros movimentos de aproximação da moda ou da estética do vestuário que, de fato, darão visibilidade nacional ou uma visibilidade espontânea ao fazer têxtil manual e suas possibilidades para além do universo da decoração, virão através de seu uso pelas mãos do diretor teatral Gabriel Villela.

Villela, sendo natural de Carmo do Rio Claro e tendo vivenciado no seu contexto familiar, principalmente na sua infância, parte do processo produtivo do tear manual, reconheceu de imediato os valores ali incutidos e soube trazê-los para o universo do seu teatro, através da criação de figurinos e uso cenográfico.

Em relatos no livro *Vestindo os Nus*, de Rosane Muniz, ele discorre bem sobre a importância histórica dessa tradição que, assim para ele como para grande parte de seus conterrâneos, se revela como valores intrínsecos de sua existência, formação e memória.

Mas uma influência vem do fato de que meu avô mantinha, na fazenda de meu pai, uma criação de ovelhas para tosquiá-las. Minha cidade é muito famosa pelas fibras dos teares manuais, formas tão primitivas de tramas que se mantêm presentes por tradição judaico-cristã e pelas tradicionais tecedeiras que conservam, por exemplo, a trama do ponto espinha-de-peixe, mesma técnica usada em Jerusalém”

“Na Rua da Amargura usei muitos tecidos feitos de fibra natural. Os tons pasteis foram usados pela opção de trabalhar com reconstituições dos pigmentos da fibra e da trama dos judeus de Jerusalém. Isso pode não ter importância nenhuma sobre o impacto causado no espectador, mas para mim tem muita, pois reconstitui a pele de um ser humano, um pensamento e a filosofia de uma época, o que vale muito mais do que simplesmente reconstituir o corte de uma cinturinha fina. A textura de uma mousseline, de um chiffon ou de um algodão cru determina um comportamento. (MUNIZ, Rosane. Vestindo os Nus - O figurino em cena. 1ª Edição. Pag. 186. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.)

É bem provável que o sucesso nacional dos espetáculos de Villela tenha despertado a curiosidade de personalidades do mundo da moda que, eventualmente, os tenham assistido. Mas talvez, mais do que isso, essa nova possibilidade dentro do contexto da criação de tecidos na localidade mineira pode ter indicado novos caminhos e novas abordagens no manuseio das técnicas e das matérias-primas. De alguma maneira, o que percebemos aqui é um exercício que ressignificou o fazer têxtil manual.

Outro acontecimento de suma importância, talvez o mais impactante no sentido da visibilidade das práticas têxteis artesanais, foi a inclusão de um núcleo de tecelãs na telenovela *Fera Ferida*, da Rede Globo de Televisão, em 1992. Algumas tecelãs de Carmo do Rio Claro foram convidadas a fazer parte desse núcleo de teledramaturgia e, eventualmente, iam até os estúdios da emissora no Rio de Janeiro para fazer as gravações. Embora as tecelãs que ali figurassesem fossem senhoras na faixa etária dos 60 anos, a grande colaboração técnica e de modelo estético de ambientação utilizadas pela produção da novela veio referencialmente da empresa Damas e Rosas, cujos proprietários eram o casal Wellington e Silvani (Vaninha).

Vaninha, provavelmente foi a personalidade mais emblemática do tear carmelitano naquele período. Por ter servido, de certa forma, como um elo entre gerações e ter encabeçado, à frente de sua empresa, o sucesso da produção têxtil naquele momento, foi natural que, ao longo de uma década, que vai do início de 1990 até o início de 2000, ela tenha servido como referência a tudo que em Carmo do Rio Claro se buscasse de informações ou se usasse como narrativa jornalística sobre o tema. Infelizmente, Vaninha faleceu prematuramente em um acidente automobilístico em 2001.

4 DESIGN E CRIAÇÃO

Por muito tempo, considerando-se o período histórico, a questão do ensino das práticas têxteis era de caráter absolutamente doméstico, o que de fato era muito comum ao país como um todo e principalmente no interior, ainda distante da realidade das políticas públicas sociais dos grandes centros.

No início dos anos 1990, com o surgimento da Associação de Artesãos de Carmo do Rio Claro, esboçaram-se ideias do ensino das práticas não só em função de fatores econômicos, mas também pelo seu reconhecimento como patrimônio imaterial, além de um discurso de revitalização dos saberes. Neste sentido, uma das ações, e talvez a mais significativa, tenha sido um projeto de iniciativa público/municipal junto ao Sebrae Minas (Passos) iniciado em abril de 1997.

Em matéria na Revista O Tempo, de Belo Horizonte, datada do dia 27 de setembro de 1997, dentro do encarte de turismo, a(o) colunista (documento sem identificação) aponta os caminhos que o projeto percorrera até aquele momento. Para estar à frente desse projeto, foi contratada a consultora, designer e pesquisadora carioca Maria Sônia Madureira de Pinho, que salientou que “*após um diagnóstico da produção artesanal da cidade, foi necessária a adoção da releitura do processo artesanal, onde o mais importante é fazer com que a produção seja o reflexo da comunidade na qual está inserida*”. Num outro ponto da matéria a consultora aponta que “*agora o trabalho dos artesãos é o de buscar o que lhes é singular e possa colaborar na identidade da produção regional. Isso, através da exploração de cores, formas e texturas*”.

Segundo informações na mesma matéria, esse projeto chegou a envolver cerca de 90 alunos da rede municipal de ensino, das 3^a e 4^a séries do ensino fundamental. Mas isso se deu basicamente no sentido de exercícios de resgate de tradições e levantamento de informações pertinentes, segundo relato na referida matéria, da então diretora do Departamento de Educação e Cultura Municipal, a Sra. Maria Lúcia de Oliveira Carielo, já mencionada anteriormente neste artigo.

Figura 3 - Tranças de tear manual



Fonte: Acervo do autor

Nos moldes como esse projeto se apresentou, encerrou-se, na prática, em outubro de 1998 com a entrega de um relatório da consultora que apontava a necessidade de um adiamento das atividades junto às microempresas artesanais. No mesmo relatório, a consultora minimizava a falta de adesões que, segundo ela, se dava não pelo desinteresse, mas sim por aspectos ocasionais que naquele momento as impediam. No entanto, ao final do segundo parágrafo, ela ressalta que, no sentido das ações, “*este adiamento, conforme é do conhecimento dos interessados, pode colocar em risco tal realização, em função das mudanças de ano, seguindo as orientações do Sebrae Passos*”.

O que se sabe é que o projeto não teve essa continuidade, que visava exercícios de criação e reconhecimentos junto às empresas estabelecidas, conforme havia acontecido inicialmente com os artesãos associados à Associação local. Por outro lado, a maior parte das pessoas - artesãos associados - que participaram do projeto, era formada por jovens que, de certa forma, representavam uma nova geração de tecelões, cujo interesse advinha da percepção do sucesso econômico das práticas têxteis naquele momento. De certa forma, os exercícios propostos ajudaram na formação de uma nova mentalidade criativa, que não era aquela cujas raízes vinham diretamente das hereditariedades familiar.

O que observamos é que a questão do ensino, nesse período, andava estreitamente ligada à necessidade produtiva e às suas urgências. Diante dessa situação, era comum, em alguns casos, o emprego de mão-de-obra não especializada. Diante dessas condições, cabia ao empresariado a disposição de aperfeiçoar essa mão-de-obra segundo suas necessidades, contratando temporariamente tecedeiras ou tecelões experientes para acompanhar o desenvolvimento das atividades.

5 A MODA BRASILEIRA DESCOBRE OS TECIDOS MANUAIS

A moda sempre esteve presente dentro do fazer têxtil de Carmo do Rio Claro, mesmo em suas limitações ou delimitações, e acreditamos ser possível afirmar que a produção de tecidos para o vestuário sempre existiu e foi presente em situações similares como a dessa comunidade rural, senão pelo termo moda, talvez pelo termo “pano de vestir”.

No trecho que se segue, um fragmento de fala de Dona Anézia, uma das últimas mestras tecelãs, falecida no dia 18 de junho de 2022, aos 93 anos, fica claro uma das vocações tradicionais do tear manual que essa senhora, assim como outras de sua geração, praticava e que tinham ligação direta com o mundo do vestuário.

Aí, eu comecei com cortes de calça, cortes de lã para fazer paletós, com isso eu trabalhei muito, hoje ninguém faz.”...

“Agora não, agora você não vê um paletó de lã novo, você não vê um corte de calça novo, tudo velho, porque panos têm demais, né, mas igual era de primeiro não tem não. Quando eu casei eu tecia muitos cortes de lã.... depois, carneiros dão trabalho, não é fácil de conservá-los, aí eu larguei mão de mexer com carneiros, mas com a roda não, a roda eu tenho, tem a roda aí que eu fio. Eu cardava, fiava, tecia... (SILVA, Natália Achcar Monteiro. NAS TRAMAS DA PRODUÇÃO ARTESANAL: narradoras de saberes cotidianos em Carmo do Rio Claro/MG. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Escola de Arquitetura Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Belo Horizonte, 2021. Pág. 162)

A lã era a matéria-prima principal dos tecidos voltados para essa moda que tinha um caráter regional. Havia, de fato, uma cultura regional de consumo de cortes de lã para a confecção de casacos. Esse reconhecimento regional provavelmente advinha das similaridades históricas e de relações socioeconômicas e culturais entre as cidades e as comunidades rurais da região. Como bem observado na fala de Dona Anézia, essas relações foram se diluindo até o ponto de não existirem mais, ao menos da maneira como eram e se davam inicialmente. Nesse sentido, a moda local e o tear manual se ligavam através do ofício da alfaiataria que, em Carmo do Rio Claro, era exercida por homens e tinha na confecção de conjuntos masculinos, principalmente paletós e casacos, sua “regra” de uso.

A aproximação definitiva do mundo da moda nacional se inicia mais propriamente no início da década de 2000. A moda brasileira, então, volta seus olhares para as possibilidades artesanais. Os artesãos mais atentos veem nessa aproximação a possibilidade de se criarem novos negócios e uma infinidade de exercícios de criatividade.

Um fator importante a ser observado que ocorre nesse período de boom da moda brasileira, é o surgimento de novas matérias primas importadas. Fios de todos os tipos e de distintas composições, naturais e sintéticos, surgem no mercado brasileiro, em grande parte para atender a um mercado em ebulição, que era a moda nacional naquele momento. Isso possibilitou um exercício prolífico de busca e troca entre estilistas e artesãos.

Figura 4: Artigos de tear manual



Fonte: acervo do autor

As exigências dos estilistas não se resumiam ao simples uso das técnicas artesanais. No caso do tear manual, além do uso de uma infinidade de padrões de tessitura, valia muito o emprego de matérias-primas que refletissem contemporaneidade e modernidade. Fios com lantejoulas, brilhos e luminosidade, fios de espessuras e efeitos distintos, ou seja, os chamados fios fantasias ou tecnológicos ditavam o diálogo entre as partes. Isso não significou o abandono das fibras naturais que remetesse às tradições mais primitivas. O que de fato aconteceu é que, no rastro das linhas mercerizadas, décadas antes, a indústria de fios era a primeira fonte de pesquisa para as mudanças nas produções têxteis artesanais e dava novo fôlego à produção de tecidos em tear manual, além da grande indústria de tecidos. Essa aproximação era tão evidente que, em alguns casos, a própria indústria têxtil a promovia, como foi o caso do projeto da Marles Têxtil, empresa multinacional, que em 2002, em comemoração aos seus 30 anos, lançou o projeto Designers e Artesãos – Extratos da Moda Brasileira. O projeto tinha como proposta criar a aproximação entre estilistas e artesãos, num claro exercício de fortalecimento daquilo que já era observado no meio da moda brasileira, ou seja, o uso, por parte de alguns designers da moda, dos saberes contidos nas diversas técnicas artesanais encontradas no território nacional. Essa talvez tenha sido a ação de maior repercussão no sentido do entendimento da capacidade produtiva artesanal em relação ao mundo da moda brasileira, pois ele aconteceu em meio ao seu melhor momento, e sua repercussão foi imediata. O sucesso foi imediato.

Os veículos de imprensa que maiormente repercutiram a presença dos tecidos feitos em tear manual dentro do projeto foram naturalmente aqueles de Minas Gerais, principalmente de Belo Horizonte. Assim é que, no dia 22 de abril de 2002, o Jornal O Tempo/Pampulha publicou uma matéria de página inteira, com o título A TECNOLOGIA SE RENDE AO ARTESANAL, abordando não só o projeto da Marles Têxtil, mas principalmente o fato de o Atelier Aline & Junior, empresa situada em Carmo do Rio Claro, já vir criando uma relação de parceria criativa com o mundo da moda. Nessa matéria, assinada pela repórter Ana Luisa Santos, evidencia-se o elo de proximidade entre estilistas e a tecnologia têxtil e o quanto essa parceria agregava valores às partes envolvidas. No entanto, a questão de maior relevância relatado no artigo é o exercício de troca entre estilistas e artesãos.

Esse processo se inicia pela ótica criativa do estilista, no seu particular processo de construção de uma coleção, e se estende aos artesãos a partir das indicações do primeiro. Embora haja uma ideia inicial que oriente o artesão no seu também particular processo, nos dois casos a questão da criatividade é preponderante, respeitando suas técnicas e referências orientadoras.

No período mencionado, que abrange a primeira década do ano 2000, havia uma tendência de proximidade dos agentes da moda com as manifestações artesanais tradicionais brasileiras. Essas relações de proximidade entre as partes se davam não só no sentido de agregar valores técnicos, mas também no de identificar uma moda nacional ou construir um discurso nesse sentido.

Os tecidos e detalhes artesanais, feitos a mão, ganharam uma nova força que surge não só como tendência, mas também como um dos pontos fortes da moda brasileira devido a sua especificidade. Esses materiais, como os tecidos tecnológicos, surgem de um trabalho conjunto entre os estilistas e os artesãos que, a partir do pedido dos criadores, pesquisam fios e tramas até chegar a um resultado único, exclusivo. (SANTOS, Ana Luisa. O TEMPO/PAMPULHA – 06/04 a 12/04/2002)

Participaram do projeto sete estilistas brasileiros e um convidado francês. Em matéria do jornal impresso Estado de Minas, do dia 27 de abril de 2002, intitulada “Exposição dos modelos que foram criados a partir do artesanato regional será vista em São Paulo e em Lyon, a capital da indústria têxtil francesa”, a colunista Anna Marina discorre de maneira detalhada sobre o projeto, suas propostas e seus participantes.

O projeto vai fazer a união de artesãos de diversas regiões do país com sete dos nossos mais renomados estilistas: Renato Loureiro (o único mineiro convidado), Walter Rodrigues, Eduardo Ferreira, Marúzia Fernandes, Fause Hatén, André Lima, Thaís Losso e um convidado francês, Emmanuel Dumalle. O objetivo é incentivar a indústria do setor a desenvolver produtos originais e autenticamente brasileiros, com fortes referências a nossa cultura. Para isso, vão trabalhar junto comunidades de artesãos, estilistas e o mercado têxtil. (MARINA, Anna. Estado de Minas – sábado, 27 de abril de 2002)

A colunista fala, de maneira sucinta, sobre cada um dos estilistas participantes do projeto e lamenta haver tão somente um representante mineiro, visto que o Estado possui uma forte tradição artesanal, sendo a prática dos teares manuais uma das mais reconhecidas.

Para além dessas questões, é preciso considerar-se a ideia de que no âmbito das participações e das pretensões do projeto, dentro da ideia de um reconhecimento estratificado das camadas produtivas através da aproximação da tríade formada entre estilistas, artesãos e indústria têxtil, os resultados penderam para um exercício marcado pelas tendências de mercado, que em grande parte são sazonais, e não por um viés de reconhecimento da importância das manualidades artesanais como fonte de saberes necessários ao entendimento da moda no longo prazo ou pelas suas múltiplas possibilidades num processo formativo.

Ainda são esporádicas as incursões dos estilistas ou de grifes de moda brasileiros no universo das manualidades do tear manual tradicional, mas já se sabe que hoje existem empresas de moda genuinamente artesanais e que ultrapassaram o estereótipo da ideia de um produto restrito a um nicho específico de consumidor. Ainda assim, evidencia-se a pouca discussão no âmbito do ensino dos saberes do tear manual, no sentido de observarmos suas práticas e história como ferramentas fundamentais para a longevidade desses saberes como possibilidade econômica dentro das comunidades a que pertencem e, para além disso, por valores difusos.

CONCLUSÃO

Dentro do entendimento do micro história, ficam evidenciadas certas particularidades que compõem o processo construtivo dos saberes que envolvem o ofício do tecer. Naturalmente que os desdobramentos históricos e as mudanças sociais impuseram novas questões que, em maior parte, subtraíram dessas práticas sua complexidade, principalmente quando as observamos pelo viés dos saberes contidos nos indivíduos que os detinham, mas isso não significou a subtração de elementos necessários para se compor o objeto têxtil.

Por ser uma prática intrinsecamente ligada à origem formativa de uma sociedade e por estar ligada diretamente às outras práticas ruralistas de uma época, o tear manual acabou por criar resistências através de seus agentes, tal qual ocorre com aqueles que ainda possuem ferramentas básicas e necessárias à manutenção de um pedaço de terra.

O tear em Carmo do Rio Claro migrou e se moveu no tempo aparentemente lento das pequenas comunidades rurais. No início, migrou dos porões das fazendas para

as salas e quartos das pequenas casas dessas propriedades e, num outro tempo, para as pequenas casas da cidade em desenvolvimento.

A extinção de significativa parte da economia local que veio no rastro da baragem de Furnas certamente impactou esse setor econômico que, até ali, tinha sua própria organização. Isso resultou num êxodo de parte significativa dos municípios e forçou a urbanização daquela sociedade. Esse urbanismo mais latente possibilitou que os produtos derivados das práticas artesanais fossem descobertos por aqueles que eventualmente visitavam a cidade, seja como turistas ou como passantes. Para muitos dos moradores tecer e vender os produtos têxteis era uma ferramenta econômica de múltipla importância, ainda que de maneira muito tímida por algum tempo. Em alguns casos, urdir e tecer ajudaria não só na economia doméstica básica, mas possibilitaria a alguns jovens a manutenção, a alimentação e a moradia em cidades como Alfenas, Passos, Varginha e, até mesmo, nas capitais São Paulo e Belo Horizonte, onde cursavam universidades. Em muitos casos, e ironicamente, o urdir e tecer ajudaria as famílias a não precisar mais realizar essas tarefas.

A falta de programas socioculturais ou socioeconômicos que incentivassem o ensino das práticas do tear manual acabou por fortalecer a justa ideia de valoração das últimas mestras tecedeiras e o entendimento, mesmo de senso comum, do quanto importantes foram e permanecem sendo pelo que fizeram, pelo que produziram e pelo que representam.

Foi a partir do exercício contínuo dessas mestras que os tecidos artesanais chegaram até os figurinos de teatro, nas decorações e nas passarelas de moda. Essa rede de saberes e práticas é que tem justificado iniciativas, embora muitas vezes pouco efetivas, que visam o seu fortalecimento e a sua manutenção. O simples fato de haver empresas que sobrevivem dentro desse segmento e que são desdobramentos naturais desse ofício já lhe seria, de alguma forma, um fator de justificativa.

No entanto, diante das questões aqui abordadas, não se pode ignorar que foi e é a partir da difusão de certos saberes e conhecimentos que as transformações socioeconômicas acontecem. Ainda que no caso do tear manual o ensino dos saberes tenha ocorrido, mais amplamente, no âmbito doméstico, será a partir dessa prática de ensino que resultará a sua permanência e poderá resultar a sua perpetuação.

Mesmo com as incursões e o reconhecido sucesso e relevância dos tecidos artesanais no mundo da moda nacional, fica evidente uma dificuldade de diálogo entre os meios acadêmicos, na figura de seus agentes formados, e o universo dos artesãos práticos nas manualidades. São duas linguagens distintas nos usos dos termos e nos propósitos dos exercícios práticos, considerando principalmente as perspectivas de caráter econômico. Ainda que a nova geração de estilistas advenha das universidades, os tecelões ainda, em grande parte, são herdeiros de saberes familiares cuja linguagem pertence a um universo particular, com códigos próprios e dinâmicas muito particulares.

As práticas artesanais contêm valores históricos e de entendimento social e cultural que são, muitas vezes, fundamentais no processo de formação acadêmica, principalmente no sentido do entendimento e domínio de certas técnicas manuais ou construtivas que podem eventualmente indicar tendências mercadológicas ou fortalecimento do reequilíbrio econômico e sociocultural de determinadas comunidades que na esteira das tendências globalizantes, acabam por perder certos referenciais de sua cultura formativa e passam a não reconhecer elementos, objetos, ferramentas e práticas que compõem, ou compunham, a sua história.

Talvez tenhamos que fazer uma nova abordagem com relação ao termo tecnologia e sua relação com as manualidades, que é de fato a capacidade ou a habilidade humana de transformar materiais distintos, seja por necessidades econômicas, seja pelo simples fazer criativo. As manualidades contêm em si esse fator “tecnológico” do saber fazer através de habilidades muito particulares, muitas vezes distintas, mas fundamentais ao exercício da criatividade humana que, de fato, faz toda a diferença.²

REFERÊNCIAS

SOUZA, Rainer Gonçalves. “Economia Algodoxa”; *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/historiab/economia-algodoxa.htm>. Acesso em 24 de abril de 2022.

GOMES, Laurentino. **1822**: como um homem sábio, uma princesa triste e um escocês louco por dinheiro ajudaram D. Pedro a criar o Brasil, um país que tinha tudo para dar errado. Página 74. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2010.

GRILLO, Antonio Theodoro. **Carmo do Rio Claro – Aulas de História Social** (Caderno 01, aula 08, página 48). Prefeitura Municipal, Departamento de Educação e Cultura – Centro de Memória, 1996.

ARRUDA, José Jobson de A. e PILETTI, Nelson. **Toda a História - História Geral e História do Brasil** (CAP. IV, página 364). 11ª Edição. 2002, Editora Ática. São Paulo (SP)

CARIELO, Maria Lúcia de Oliveira. “**Nosso artesanato tem história...**”. Jornal Expresso Carmelitano. Carmo do Rio Claro, 11 de julho de 1997.

² Terezinha Elisa Ferreira Lopes. Formada em Letras (Licenciatura) (1976) pela Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMG) email: telisaferreira@hotmail.com

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os Nus - O figurino em cena.** 1ª Edição. Pag. 186. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.

QUEIROZ, Araci. Sem título. **Revista Bons Fluidos Em Casa**, Março/Abril, 1999.

SILVA, Natália Achcar Monteiro. **NAS TRAMAS DA PRODUÇÃO ARTESANAL:** narradoras de saberes cotidianos em Carmo do Rio Claro/MG. UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS

GERAIS. Escola de Arquitetura Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo. Belo Horizonte, 2021. Pág. 162

SANTOS, Ana Luisa. Jornal **O TEMPO/PAMPULHA**, Belo Horizonte – 06/04 a 12/04/2002.

MARINA, Anna. Sem título. **Jornal Estado de Minas**, Belo Horizonte – sábado, 27 de abril de 2002

Data de submissão: 10/11/2022

Data de aceite: 18/01/2023

Data de publicação: 01/02/2023



O ENSINO PROFISSIONAL EM FLORIANÓPOLIS: ENTRE CORTES, COSTURAS E ALGUMAS AGULHADAS¹

Vocational education in Florianópolis: between cuts, seams and some needles

L'enseignement professionnel à Florianópolis : entre coupures, coutures et quelques points d'aiguilles

Mara Rúbia Sant'Anna²

1 As pesquisas desenvolvidas pelo LabMAES contaram com apoio da FAPESC entre 2018 a 2020 e, contam com o apoio do Programa de Iniciação Científica da UDESC, PROBIC, que remunera mensalmente estudantes de graduação selecionados. Desde o início deste projeto de pesquisa, participaram como bolsistas de iniciação científica: Juliana Pereira (2020 – 2023); Kássia Vianna (2021); Ana Beatriz Rossi (2021), Maria Eduarda Koerich (2021). Gabriel Nunes (2020); Ana Claudia Freitas (2021), Jackelyne Passos (2021 – 2022), Nathaly Schauber d'Oliveira (2022 – 2023) e Matheus da Maia (2022 – 2023).

2Doutora em História (UFRGS, 2005). Professora efetiva da Universidade do Estado de Santa Catarina. Professor permanente do PPGAV da mesma instituição. Link do Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8949042412277782>.

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-9101-5800>. E-mail mara.santanna@udesc.br

RESUMO

O ensino profissionalizante no contexto da capital catarinense e a partir do período republicano é o tema de pesquisa que fomentou a escrita desse artigo. Seu propósito foi refletir em que medida as diferentes modalidades de ensino profissionalizante praticadas em Florianópolis, de iniciativa pública, atentou para o perfil socioeconômico da sociedade local, em especial, as formações voltadas para o universo da produção e consumo do vestuário. Para alcançar tal objetivo foram arroladas fontes primárias como legislação estadual e anúncios de jornais e, igualmente, teses, dissertações e publicações diversas que trataram do tema, época e sociedade. Dada a vasta problemática definida, a delimitação temporal foi estabelecida entre 1910 e 1993. Após análises, se concluiu que os projetos educacionais profissionalizantes adotados não eram atentos à realidade socioeconômica e nem mesmo ao projeto de desenvolvimento local definido pela gestão estadual, cujas razões dessas decisões se devem a própria compreensão do que é o sistema produtivo do vestuário e o status social desfrutado por seus profissionais.

Palavras-chave: Ensino Profissionalizante. Florianópolis. Formação em Moda.

Abstract

Vocational education in the context of the capital of Santa Catarina and from the Republican period is the research theme that promoted the writing of this article. Its purpose was to reflect to what extent the different modalities of vocational education practiced in Florianópolis, of public activity, focused on the socioeconomic profile of local society, especially the formations focused on the universe of clothing production and consumption. to achieve this goal, primary sources such as state legislation and newspaper advertisements and, also, theses, dissertations and various publications that dealt with the theme, time and society were introduced. Given the vast problem defined, temporal delimitation was established between 1910 and 1993. After analysis, it was concluded that the professional educational projects adopted were not attentive to the socioeconomic reality and not even to the local development project defined by the state management, whose reasons for these decisions are due to the very understanding of what is the productive system of clothing and the social status enjoyed by its professionals.

Keywords: Vocational Education. Florianópolis. Fashion Training

Résumé

L'enseignement professionnel dans le contexte de la capitale de Santa Catarina (état de la région sud brésilienne) et de la période républicaine est le thème de recherche qui a favorisé la rédaction de cet article. Son but était de réfléchir sur quelle mesure les différentes modalités de l'enseignement professionnel pratiqués à Florianópolis, de l'activité publique, se concentraient sur le profil socio-économique de la société locale, en particulier les formations axées sur les univers de la production et de la consommation de vêtements. Pour atteindre cet objectif, des sources primaires telles que la législation de l'État et les annonces dans les journaux, ainsi que des thèses, des mémoires et diverses publications traitant du thème, de l'époque et de la société ont été introduites. Compte tenu du vaste problème défini, la délimitation temporelle a été établie entre 1910 et 1993. Après analyse, il a été conclu

que les projets de formation professionnelle adoptés n'étaient pas attentifs à la réalité socio-économique et même pas au projet de développement local défini par la direction de l'État, dont les raisons de ces décisions sont dues à la compréhension même de qui s'agit le système productif de vêtements et le statut social dont jouissent ses professionnels.

Mots-clé: *L'enseignement professionnel. Florianópolis. Formationen Mode*

1 INTRODUÇÃO

Dentro de uma formalidade acadêmica, que alija o encanto da leitura pela exigência da forma reconhecida pelos pares, os primeiros parágrafos abaixo atendem a essa demanda. Caso o leitor não se restrinja a tais amarras, pode avançar para os parágrafos da próxima página e se embalar pelo diálogo entre fontes documentais, argumentação segura e propósitos claros.

O presente artigo se ocupa do ensino profissionalizante oferecido em Florianópolis, em instituições de caráter público. Tem como objetivo refletir em que medida o referido ensino, objeto deste artigo, atentou para o perfil socioeconômico da sociedade local, em especial, às formações voltadas para o universo da produção e consumo do vestuário.

Para alcançar tal objetivo, foram arroladas fontes primárias, como legislação estadual e anúncios de jornais e, igualmente, teses, dissertações e publicações diversas que trataram do tema, época e sociedade. O acesso a esses documentos foram realizados por meio de pesquisas em plataformas digitais, como na Biblioteca Nacional, na Hemeroteca da Biblioteca do Estado de Santa Catarina e no sistema *pergamum* das bibliotecas universitárias de Santa Catarina e outras, a partir das palavras-chave: ensino profissionalizante, ensino de alfaiataria, história da educação brasileira. A coleta e seleção de títulos, por meio dos resumos dos diferentes documentos, durou 3 anos e foi realizado com apoio de bolsistas de iniciação científica. A documentação legal foi consultada e separada no sistema eletrônico do Congresso Nacional, e as leis estaduais, na biblioteca e arquivos da Assembleia Estadual de Santa Catarina, cujo acervo está parcialmente digitalizado. A parte armazenada fisicamente foi acessada, presencialmente, no ano de 2021 e começo de 2022.

Todo o estudo histórico econômico e sociocultural de Florianópolis foi realizado anteriormente, durante o doutoramento da autora em História. Na referida tese, todas as fontes e processos metodológicos estão explicitados (SANT'ANNA, 2005).

Caso haja, ainda, necessidade de situar em que escola historiográfica o presente trabalho se filia, considere a predominância de duas correntes que forjaram a historiadora que redige essas linhas e coordenou a pesquisa: a história cultural de Alain Corbin (1936) e a concepção discursiva e crítica do passado, praticada por Michel Foucault (1926 – 1984) e defendida por Walter Benjamin (1892 – 1940).

Dada a vasta problemática definida, a delimitação temporal foi estabelecida entre 1910 e 1968, ou seja, a partir do surgimento da Oficina de Alfaiate até o momento em que o curso de Alfaiate foi abolido da Escola Técnica Federal de Santa Catarina, completaada com o salto para o ano de 1993, em que o curso de Bacharelado em Moda foi aprovado para ingresso de estudantes na Universidade do Estado de Santa Catarina.

1.1 Situando o tema na produção acadêmica

A história do ensino profissionalizante não é recente e tem importantes autores brasileiros que se ocuparam dela, como Celso Sulcow Fonseca (1986), Alba Belinsky (2003) e Luiz Antônio Cunha (2000), no caso, com foco no ensino das artes e ofícios.

As narrativas apresentadas por esses autores e outros, geralmente, remontam às Reduções Jesuítas em que, no processo de catequização dos povos originários, as ordens religiosas empregavam as práticas manuais e artísticas como meios educativos daqueles sujeitos que, infelizmente, eram desapropriados de suas práticas culturais e identitárias para se tornarem úteis às atividades econômicas dos que os exploravam.

No período imperial, sobretudo numa perspectiva de aproximar a urbanidade brasileira dos modelos estéticos europeus, escolas dedicadas ao ensino de artes e ofícios foram sendo organizadas e se, por um lado, tais formações abasteciam o mercado de artes e ofícios de trabalhadores capazes de executar obras mais requintadas de marcenaria, pintura e vestimenta, por outro lado, a elite intelectual, que promovia e sustentava tais estabelecimentos de ensino, defendia a existência desse tipo de escola eivada de valores benéficos e salvadores da nação. Pela combinação trabalho e moralidade, o ensino profissionalizante foi concebido e mantido como uma educação voltada para jovens trabalhadores provindos de grupos urbanos pobres e excluídos, como bem explicita Alba Belinsky (2003) ao desenvolver sua dissertação de mestrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro sobre a Sociedade Propagadora das Artes.

A visão positivista de sociedade imperou no século XIX, quando a educação, em geral, desvinculou-se das instituições religiosas que a provinha para a maioria da população. Os positivistas e reformistas, muitas vezes, mesmo alegando não prestar obediência à religião, não deixaram de alimentar-se das concepções moralizantes do passado e reproduziram, em seus discursos legislativos e de divulgação das escolas de artes e ofícios, a dimensão “salvadora” desse ensino para uma população que, segundo eles, não guiada e educada, perder-se-ia na ociosidade e vícios, como claramente aponta Luiz Antônio Cunha (2000).

No contexto de crescimento urbano e populacional do século XX, na recente República Brasileira, a perspectiva manteve-se semelhante. Líderes, como Rui Barbosa, Leônicio de Carvalho e muitos outros idealistas, partiam do pressuposto que cabia ao Estado evitar que os menores de classes populares se rendessem à criminalidade, numa preocupação de caráter filantrópico e político, e, para que isso não ocorresse, seria necessária uma educação profissional desde cedo. No bojo dessa ideia, encontrava-se também o intuito de formar operários qualificados para o processo de industrialização, como preconizava o modelo econômico anunciado (ALVES, 2016; BERTELLI, 2016).

Foi embalado numa ideologia positivista republicana, permeada das noções da educação e do trabalho como salvadoras do homem e do país, que Nilo Peçanha deu início ao 1º projeto de lei que formulou o ensino profissionalizante, criando as Escolas de Aprendizes Artífices (EAA), em 1909.

A Lei Nilo Peçanha continha o projeto de formação de uma sociedade para o trabalho, que ofereceria preparo técnico e intelectual para que adolescentes e jovens vencessem as adversidades impostas pela precariedade da vida material, pois, conforme a ideologia consubstanciada pelo Decreto nº 7.566/1909: um dos primeiros deveres do Governo da República era formar cidadãos úteis à Nação (BRASIL, 1909). Luisa de Marilac Silva analisa, criticamente, esse modelo educacional a partir da ótica da distinção entre trabalho intelectual e manual. O primeiro destinado a uma elite, enquanto o segundo era entendido como meio de salvação de pobres e excluídos. Em suas palavras:

Pensava-se na construção de uma sociedade do trabalho, onde menores considerados como potenciais desordeiros, geralmente filhos das classes proletárias, receberiam instrução através de uma rígida disciplina. Faz-se necessário destacar que a qualificação que se pensava era voltada para o trabalho manual, em oposição ao trabalho intelectual. (SILVA, 2016, p. 76).

O ensino profissional regulado pela legislação federal (Decreto nº 7.566, de 23 de setembro de 1909) incumbiu os estados brasileiros da responsabilidade por conduzir as EAA. Tais estabelecimentos de formação de mão de obra especializada, posteriormente, tornaram-se Liceus Industriais (Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, art. 37) no contexto do Estado Novo e sob a batuta de outro reformador da educação brasileira: Gustavo Capanema.

Ainda, durante o regime ditatorial de Getúlio Vargas, os Liceus Industriais passaram a ser organizados como Escolas Industriais Federais (Decreto-Lei nº 4.127, de 25 de fevereiro de 1942). Na dita Era da Redemocratização (1945 a 1964), o termo “industrial” foi subtraído da nomenclatura do estabelecimento de ensino responsável pela formação profissional e veio a se chamar: Escolas Técnicas Federais, (Lei nº 3.552, de 16 de fevereiro de 1959).

Nos “anos de chumbo”, como ficou conhecida a Ditadura Militar instaurada em 1964, nada foi alterado neste âmbito da educação nacional. Apenas, no começo do governo de Fernando Henrique Cardoso, a consolidada Escola Técnica é atualizada em sua proposta e nomenclatura, passando a ser intitulada de Centros Federais de Educação Tecnológica (Lei nº 8.948, de 8 de dezembro de 1994).

Contudo, o maior investimento e reformulação estrutural desse ensino de caráter técnico e profissionalizante se fez na 1ª década do século XXI, 99 anos após a Lei de Nilo Peçanha que criou as Escolas de Aprendizes Artífices. Trata-se dos Institutos Federais de

Educação, Ciência e Tecnologia (Lei nº 11.892, de 29 de dezembro de 2008), considerados os mais importantes marcos dessa história do ensino voltado para a formação de mão de obra.

Para esses marcos em Santa Catarina, a partir da capital de Florianópolis, têm-se as seguintes datas:

- a) Escola de Aprendizes Artífices – 1910
- b) Liceu Industrial de Santa Catarina – 1938
- c) Escola Industrial Federal de Santa Catarina – 1942
- d) Escola Técnica Federal de Santa Catarina – 1968
- e) Centro Federal de Educação Tecnológica de Santa Catarina – 2002
- f) Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina – Campus Florianópolis – 2008.

Nessa estrutura educacional, organizada pelo governo federal em Florianópolis, somente, até 1968 houve curso de formação voltado para o setor do vestuário, no caso, a formação em alfaiataria.

Enfim, após essa introdução situando o leitor na longa duração em que o ensino profissionalizante foi organizado em nosso país e em Santa Catarina, o artigo se organiza em 3 partes, a saber: narrativa da formação oferecida aos aprendizes alfaiates e a legislação estadual relativa ao ensino profissional; o projeto socioeconômico elaborado e implantado para Florianópolis do começo do século XX ao começo dos anos 1970 e, para finalizar, se expõe as conclusões que o estudo proporciona e que faz refletir sobre a proposição do Bacharelado em Moda no final do século XX.

2 APRENDIZ ALFAIADE

O substantivo alfaiate é masculino na língua portuguesa e não varia conforme o gênero. Essa condição idiomática aponta para a questão cultural centenária de o exercício da profissão ser confiada ao homem, mesmo que muitas mulheres tenham estudado e exercido a profissão de alfaiate.

Em relação à formação desse profissional pelas instituições catarinenses arroladas acima, ela foi oferecida majoritariamente aos homens, mesmo que, ocasionalmente, houvesse mulheres matriculadas nas turmas do Curso de Alfaiataria entre 1950 e 1958, na época da Escola Industrial. Durante esses 9 anos, 1.373 homens se inscreveram no curso enquanto 110 mulheres também o fizeram (ALMEIDA, 2003, p. 49).

Em geral, quando uma mulher desejava aprender as artes do corte-costura, primeiramente, ela recorria ao próprio ambiente doméstico, ou, a partir de 1935, poderia

buscar o ensino profissionalizante feminino na capital catarinense. A Escola Profissional Feminina de Florianópolis se instaurou durante o Governo Constitucional de Getúlio Vargas pelo Decreto Estadual nº 713 de 5 de janeiro de 1935, como foi previsto no artigo 63 do citado decreto. Após o término do Estado Novo (31/01/1946) e retomada do regime democrático, por meio da Lei Estadual nº 235, de 10 de dezembro de 1948, o currículo e fins da Escola Profissional Feminina foram reformulados³. Novamente sob as tempestades da ditadura, em 1965, nova lei foi promulgada, regulando a educação em Santa Catarina e o funcionamento da EPF – Lei Estadual nº 3676, de 28 de junho de 1965. Posteriormente, às margens da redemocratização nacional, em 1983, as grades curriculares foram revisadas por meio do projeto “Educação para o Trabalho”, o qual previa um avanço em relação à profissionalização da escola com a implementação do curso “Educação para o Vestuário”, com disciplinas de modelagem e costura (FERNANDES, 2007, p.27-28)⁴.

Em relação às estudantes de Alfaiataria na Escola Industrial, segundo informações coletadas por Almeida (2003) e Cintra (2004), a maioria delas não completava o curso, desistindo nos primeiros anos. Em 1955, Amélia dos Reis Ouriques foi a primeira a concluir o curso e exerceu a profissão de costureira em ateliê montado em sua própria residência. Maria Cristina Cintra cita, ainda, que registros escolares de 1961 apontam 3 nomes femininos como concluintes do curso: Lenita Lea Gonçalves, Nair Pulqueira dos Santos e Fermínia Maria Luiz (CINTRA, 2004, p. 106). Os três nomes não foram localizados, em jornais da época, como alfaiates que ofereciam seus serviços na cidade. Diferente de muitos nomes masculinos, formados no estabelecimento.

A dificuldade de uma mulher se inserir no mercado de trabalho como alfaiate e a existência de duas formações técnicas para trabalhar no setor do vestuário, separadas conforme o sexo dos estudantes, também ajuda a compreender a razão de, por tantas décadas, a presença de mulheres no curso de Alfaiate do “Liceu Industrial” e depois “Escola Técnica” ter sido pequena e sem notícias posteriores de como exerceram a profissão.

A procura pela Oficina de Alfaiataria no período da Escola de Aprendizes Artífices, especificamente entre 1913 e 1922, foi de 32 homens matriculados, em média, por ano. O ano de 1915 registrou um desvio nesse padrão, tendo 51 aprendizes matriculados. Por outro lado, em 1923, dos 209 alunos matriculados na EAA de Florianópolis, mais de $\frac{1}{4}$ buscou o curso de Alfaiate, totalizando 65 inscritos, conforme consta no relatório abaixo exibido.

3 A respeito dessa questão, ver nos Anais do Congresso de Iniciação Científica em Design e Moda, 2021, realizado pela ABEPEM, o artigo a respeito desta autoria e Juliana de Azevedo Pereira.

4 O documento do projeto com o título “Educação para o trabalho” e subtítulo “Plano de Reestruturação das Escolas Profissionais Femininas” não foram encontrados na íntegra para análise.

Fig. 1: Fac-símile da fl. 255 do Relatório do Ministro de Estado da Agricultura, Indústria e Comércio Miguel Calmon du Pin e Almeida, 1923

ESCOLA DE APRENDIZES ARTIFICES DO ESTADO DE SANTA CATHARINA		
Cursos		
Matrículas	209	Frequencia média
Officinas		Matrículas
Alfaiataria		65
Marcenaria		51
Encadernação		4
Mecanica		43
Typographia		46
Produção		Renda
Alfaiataria	442\$000	227\$000
Marcenaria	1:094\$600	1:132\$000
Encadernação	1:087\$000	516\$000
Mecanica	749\$700	316\$700
Typographia	6:319\$500	2:108\$700
	9:691\$800	4:300\$400

Fonte: Relatório do Ministério da Agricultura, Industria e Commercio, do então ministro Miguel Calmon du Pin e Almeida do ano 1923. Disponível em: [Relatório Ministerial sobre a Escola de Aprendizes Artífices, 1923 \(ufsc.br\)](http://www.ufsc.br/~luisantônio/relatorio_ministerial_1923.pdf). Acesso em: 28/10/2022.

A despeito da procura pela aprendizagem em alfaiataria, poucos foram os que se formaram nessa primeira fase instrucional. Segundo o Relatório Anual produzido pelos diretores da Escola de Aprendizes Artífices de Santa Catarina e as análises de Luís Antônio Cunha (2000, p. 91-101), a média de concluintes do curso era apenas de 5 pessoas.

Desde a segunda década do século XX, a EAA foi sendo questionada em sua qualidade e função na formação da mão de obra qualificada. Impulsionado pelo surto industrial desse começo de século em São Paulo, cada vez mais a noção de filantropia e de “salvação pelo trabalho” de uma camada populacional vulnerável foi sendo secundarizada, para que a habilitação para o setor industrial fosse efetivada.

Nesse panorama econômico e histórico, Cintra afirma a partir de Cunha (2000):

A ideologia da escola como fábrica, a organização das oficinas, divididas em seções refletiam a aceleração do processo de industrialização do país e a urgência em adestrar, treinar e preparar a força de trabalho necessária para a indústria. (CINTRA, 2004, p. 91).

Enquanto o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo rapidamente passou a adotar a nova proposta educacional, optando por uma perspectiva de capacitação para o trabalho e não mais educativa da juventude, outros estados brasileiros mantiveram os propósitos originais da EAA, de dar ocupação, mais que formação, a um grupo social vulnerável.

Com a Constituição de 1934, todo o sistema educativo foi reformulado e a EAA de Santa Catarina se adequou às novas diretrizes promulgadas por Gustavo Capanema, tornando-se o Liceu Industrial de Santa Catarina, vinculado nacionalmente à Divisão do Ensino Industrial, órgão do Departamento Nacional de Educação (CINTRA, 2004, p.93).

Os antigos métodos de ensino, as disciplinas como “lições das coisas”⁵ foram sendo abandonadas em favor do ensino tecnicista, empenhado em adequar a mão de obra aos modelos produtivos seriados e capitalistas (MANFREDI, 2002, p. 94). Na ânsia de tudo “modernizar”, inclusive a denominação “Liceu Industrial” foi breve, passando, após 4 anos, a ser substituída por Escola Industrial. Na fase em que a Escola Industrial de Florianópolis foi instalada, exatamente a partir de 1942, a oficina de alfaiataria passou a se chamar Curso e a fazer parte da Seção de Artes Industriais. Conforme atesta Maria Cristina Cintra:

As transformações da Escola de Aprendizes Artífices de Santa Catarina, primeiro em Liceu Industrial (1938) e, depois, em Escola Industrial de Florianópolis (1942), demonstravam as novas necessidades do ensino profissional, ou seja, trabalhadores adaptados aos interesses da produção industrial. (...). Os diretores das Escolas Industriais falavam em novas exigências de uma formação profissional, com base na ciência, voltada para a indústria. Além disso, houve o deslocamento de todo ensino profissional para o grau médio, na época ensino de segundo grau. (CINTRA, 2004, p. 136).

Outro fator que acelera a dissolução dos propósitos da Escola de Aprendizes Artífices foi a própria expansão industrial do país, realizada pelo governo de Getúlio Vargas e incrementada pelo contexto da 2ª Guerra Mundial na Europa e Ásia e de expansão industrial nos países da América. Nesse momento histórico ocorreu, nada por acaso, a inauguração do Sistema de Aprendizagem da Indústria e Comércio, atualmente conhecido como Sistema S: SENAI, SESC, SESI entre outras entidades formativas⁶ e de apoio ao

5 Segundo Queluz (2000, p. 68), entendia-se como “lições de coisas” o conjunto de atividades didáticas que sustentavam o “método de ensino intuitivo”, que se sustentava na defesa de que o conhecimento para se efetivar precisava ser oferecido em pequenas partes de fácil assimilação, por temas organizados de forma progressiva e racional.

6 SENAI: Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial; SESI: Serviço Social da Indústria; SENAC: Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial; SESC: Serviço Social do Comércio; SENAR: Serviço Nacional de Aprendizagem Rural; SENAT: Serviço Nacional de Aprendizagem do Transporte; SEST: Serviço Social do Transporte; SESCOOP: Serviço Nacional de Aprendizagem do Cooperativismo; e SEBRAE: Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas. Segundo o site da FIABS: “Algumas dessas entidades foram criadas para promover o treinamento profissional em seus segmentos de atuação, além de consultoria e assistência técnica. Outras focam no bem-estar social, promovendo atividades culturais, esportes, eventos e lazer para seus associados ou para a população em geral. As receitas são advindas de contribuições obrigatórias das empresas – a partir de alíquotas recolhidas na folha de pagamento. Para não haver incompatibilidade entre o enquadramento sindical de uma empresa e a entidade para a qual ela contribui, cada membro do Sistema S está ligado a uma confederação. As confederações são organizações compostas por federações, que, por sua vez, são formadas por sindicatos. Cada entidade do Sistema S, portanto, assim como cada

empresariado nacional.

O primeiro rebento do novo modelo de formação profissional ocorreu em 22 de janeiro de 1942, com a criação do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), o qual precede as Leis Orgânicas do Ensino Industrial. No ano seguinte, em 1943, ocorreu a criação da Lei Orgânica da Educação Nacional do Ensino Comercial, originando o SESC. Oito dias após, foi criado o SENAI. O decreto-lei nº 4.073, de 30 de janeiro de 1942, regulamentou a proposta e reafirmou como de “interesse comum da nação” a profissionalização da mão de obra, tão almejada pelas indústrias e apoiada pelos governos estaduais e, mesmo incutida como necessária, ao futuro trabalhador. Em meio à forte propaganda nacionalista, o jovem foi estimulado a se instruir e se preparar para ingressar na escola industrial, a fim de se tornar um profissional capacitado e cooperar com a economia nacional.

Entre 1943 e 1945, a unidade do SENAI, em Florianópolis, funcionou integrada à Escola Industrial de Florianópolis (FONSECA, 1986, v.5). Quando a instituição passou a ter sua própria sede, foi oferecido o curso de Alfaiataria, a partir de 1946, com duração de 3 anos. O curso funcionava em parceria com Alfaiates estabelecidos que recebiam os alunos como aprendizes/estagiários em meio turno e pagando um salário parcial. As aulas eram teóricas na unidade escolar e práticas nas oficinas em que os estudantes aprendiam, realizando o trabalho. Ao final, o concluinte recebia uma Carta de Ofício de Alfaiate, como João Bonfim Régis narrou para Maria Cristina Cintra, em entrevista de 2002 (CINTRA, 2004, p. 111).

Segundo Almeida (2003), mesmo com a denominação de Curso de Alfaiataria na Escola Industrial, a partir de 1942, as matérias centrais de formação não se alteraram, permanecendo: Corte, Costura, Confecção de Paletós, Confecção de Uniformes e de “Obras de Cinta”, que eram trajes mais elaborados para momentos de gala, como: smokings e fraques (CINTRA, 2004, p. 97). Além da formação regular, eram oferecidos os “cursos de mestria”, uma especialização realizada em dois anos suplementares. Essa formação extra foi mantida até o ano de 1953 (CINTRA, 2004, p. 98).

No crescer da proposta de Brasil desenvolvido e industrial e da mão de obra a ser qualificada, o presidente Juscelino Kubitschek, em 16 de fevereiro de 1959, sanciona a Lei nº 3.552 que:

confederação, atende a uma área específica da economia. A exceção é o Sebrae, ligado a empresas de determinado porte (micro e pequenas) e que, por isso, não é vinculado a nenhuma confederação. As instituições do Sistema S são de direito privado, ao contrário do que muitos imaginam. No entanto, recebem contribuições para fiscais (que não são advindos diretamente de recursos orçamentários) e realizam atividades de interesse social. Por isso, estão sujeitas a normas semelhantes às que incidem sobre a administração pública”. Disponível em: [Sistema S: O que é, Importância e História - FIA](#) Acesso em: 28/10/2022.

Dispõe sobre nova organização escolar e administrativa dos estabelecimentos de ensino industrial do Ministério da Educação e Cultura, e dá outras providências. Instituídas as escolas técnicas federais como autarquias, a partir das escolas industriais e técnicas mantidas pelo Governo Federal. (BRASIL, 1959).

Complementando essa lei, em 25 de abril de 1961, Jânio Quadros dispõe sobre o ginásio industrial através do decreto nº 50.492 (BRASIL, 1961). As orientações para o ensino profissional de 1961 foram alteradas até que, durante a ditadura militar, em 20 de agosto de 1965, pelo decreto do presidente Marechal Castelo Branco, lei nº 4.759, a denominação e qualificação das escolas técnicas e universidades foram mudadas (BRASIL, 1965).

Em Santa Catarina, esse novo formato de ensino profissional e industrial é regulado pela Lei n. 3191 de 06 de maio de 1963 que, em sua Secção II: Do Ensino Técnico, prevê, conforme redigido no art. 77 que “o ensino técnico, de grau médio, abrange os seguintes cursos: a) industrial; b) agrícola; c) comercial”. Mais adiante, na mesma Lei, em seu art. 81 é dada margem para a continuidade de cursos como o de alfaiataria, corte e costura entre outros, no caso, sob a denominação “cursos de artesanato e de mestria”, não sendo mais, contudo, de encargo da educação pública mantida pelo estado, já que, no parágrafo único do referido artigo, está posto: “Será permitida, em estabelecimentos isolados, o funcionamento dos cursos referidos neste artigo” (ALESC, 1963).

Mediante essas mudanças legais e políticas nacionais para o ensino profissionalizante, o curso de alfaiataria da Escola Industrial, denominada a partir de 1968 de Escola Técnica Federal de Santa Catarina, foi sendo extinto e os profissionais do ramo, consequentemente, adotaram outros meios de formação, como o SENAI, citado acima.

Portanto, mediante uma perspectiva industrialista de desenvolvimento econômico, em que forças institucionais e setores empresariais se coadunam, as formações profissionais centradas em manualidades, em produções manufatureiras e de baixo impacto econômico regional foram descartadas, pois as instâncias públicas vislumbraram outro modelo produtivo e de educação profissional como projeto de nação e crescimento econômico.

Inclusive, o termo educação foi abstraído do debate político e se adotaram termos, como formação profissional, capacitação para o trabalho e outros que focavam diretamente no adestramento técnico da mão de obra, sobrepondo-se, até o presente, o termo “ensino técnico” ou “tecnólogo”.

Cabe, então, discutir o segundo eixo da argumentação proposta, a saber: o projeto socioeconômico elaborado e implantado para Florianópolis do começo do século XX ao começo dos anos 1970.

3. CAPITAL DE SERVIÇOS E SONHOS

Nacionalmente a industrialização e a modernização do Estado se fizeram aceleradas a partir de 1950, numa franca opção por ingressar o Brasil no modelo industrial e capitalista mundial. Em Santa Catarina o processo é semelhante.

Antes de alcançar a temporalidade de franca modernização da capital de Santa Catarina, cabe analisar o perfil político das terras barriga-verde. O Estado catarinense nunca configurou uma oposição sistemática ao governo federal desde o desfecho trágico e violento da Revolução Federalista de 1894, que levou ao fuzilamento de 185 pessoas, muitas pertencentes a famílias importantes da capital e que eram opositoras de Floriano Peixoto, na Ilha de Anhatomirim. O próprio Hercílio Luz, de defensor dos federalistas, tornou-se, em fins de 1894, governador do Estado.

Diante da brutalidade, a regra “obedecer” passou a vigorar. Se disto resulta a pequena expansão dos partidos de esquerda em Santa Catarina, outros estudos já analisaram com qualidade (HASS, 2003; 1993).

De qualquer maneira, a partir de 1947, com o fim do Estado Novo e a retomada dos processos democráticos de eleição, o empresário Aderbal Ramos da Silva foi eleito como governador do Estado e deu início ao processo de modernização da cidade. Foi casado com a filha única de importante família rica da cidade, a senhora Rute Hoepcke, e junto com seu empreendedorismo, tornou-se abastado comerciante, fundador do primeiro centro comercial, o ARS, e investidor da ampliação da cidade na oferta de serviços qualificados no comércio e setor imobiliário⁷.

O mandato posterior, entre 1951 e 1956, foi exercido por Irineu Bornhausen, nascido em Blumenau, filho de imigrantes suíço-alemães e casado com Marieta Konder, cujos irmãos eram homens públicos e um deles havia sido governador, Adolfo Konder. Provindo do Vale do Itajaí, sua administração voltou-se para os interesses da indústria de forma enfática. Seguiu-se, por breve tempo, o governo de Jorge Lacerda, outro filho de imigrantes gregos, vinculado ao comércio local, sendo ele um homem de letras. Após seu falecimento, assumiu o vice-governador, provindo do sul do Estado e também de origem imigrante e vinculado às carboníferas da região de Criciúma.

Contudo, foi Celso Ramos, governador de 1961 a 1966, membro da tradicional família política de Lages, tio de Aderbal Ramos da Silva, filho de Vidal Ramos (governador de 1910 a 1914) e irmão de Nereu Ramos (único catarinense a presidir o Brasil, interventor estadual, deputado federal e senador), que deu o maior impulso para a modernização da máquina estatal. Com sua administração, que foi antecedida por um amplo Censo Socioe-

⁷ Todos os dados e informações deste e próximos parágrafos foram retirados da tese da autora: SANT’ANNA, 2005.

conômico do Estado, formando a base de seu plano de governo e campanha para eleição, o governador, as secretarias estaduais multiplicaram-se de 09 (em 1949) para 41 ao final do mandato de seu sucessor, Ivo Silveira, outro homem de trajetória extensa como deputado e nascido na cidade de Palhoça, meio rural, naquela época, próximo à capital.

Conforme assevera a historiadora Sant'Anna:

A modernidade é, desde então, eminentemente, desejo de futuro, em Florianópolis, pois sua condição econômica não contava com uma forte industrialização e nem mesmo com uma plena urbanização. Foi a intervenção estatal em pontos específicos da urbe que produziu mudanças suficientes para acionar crescimento urbano, populacional e econômico mais expressivo e fazer com que o sonho viesse a se constituir em possibilidade. (SANT'ANNA, 2005, p. 35).

Ainda no cenário político de modernização desse contexto, duas pontas de iceberg devem ser colocadas na discussão:

A 1ª: a organização do Sistema S em Santa Catarina ocorreu por iniciativa de Celso Ramos, sendo ele o fundador do SENAI no Estado, em 1942. Também esse homem político foi responsável por fundar, em 1950, a Federação das Indústrias de Santa Catarina, tendo sido presidente da FIESC por 3 mandatos consecutivos, da fundação até 1960, o que foi fundamental para a organização das unidades do SESI (Serviço Social da Indústria) e do SENAI (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial).

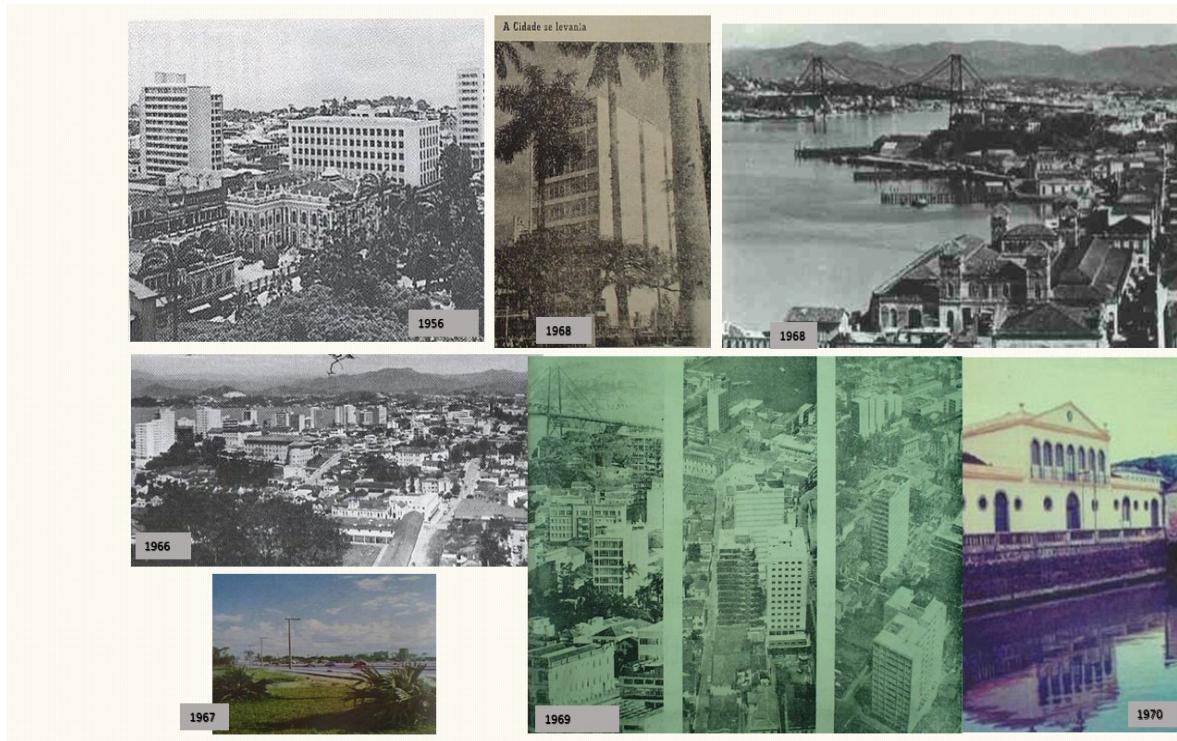
A 2a questão relevante: foi a proposição, neste contexto de rápidas mudanças dos modelos de desenvolvimento, do 1º Plano Urbanístico de Florianópolis, de autoria Edvaldo Paiva e Demétrio Ribeiro. A proposta foi focada no crescimento em direção ao continente e na implantação de um porto para cargas⁸. O turismo, a vida universitária e o crescimento em direção ao leste da Ilha de Santa Catarina eram de interesse das elites locais e por não terem sido priorizados no plano urbanístico, esse plano foi descartado, como é sintetizado por Sant'Anna, a partir de outros autores, como Sugai (1994) e Marcon (2000):

Os motivos que impulsionaram a redefinição das áreas de atuação das elites locais estariam relacionados, primeiramente, ao crescimento das atividades administrativas enquanto as atividades portuárias decaiam e, depois, relacionado à ampliação das atividades da construção civil, impulsionada pelo aumento da demanda e pela mão-de-obra disponível composta de migrantes, (...). Também se associava, nesse conjunto de motivações, a melhoria do setor energético, a ampliação do sistema de fornecimento de águas tratadas com a construção da primeira Adutora de Pilões (1946) e o início da construção da atual BR 101. Também a busca do desenvolvimento das atividades turísticas contava entre estas motivações, (...) (SANT'ANNA, 2005, p. 150)

⁸ Estudos sobre o Plano urbanístico de 1952 quanto a sua filosofia, abrangência e resultados sociais podem ser vistos em PEREIRA, E., 1999, pp. 252 et seq. RIZZO, 1993 e no próprio Plano: PAIVA et alii., 1952.

Portanto, nesse cenário histórico e político, a escolha pela formação de mão de obra qualificada para a indústria destoa do modelo de desenvolvimento econômico que a elite política florianopolitana define para a capital do Estado.

Fig. 2 Fotografias do centro de Florianópolis entre 1956 e 1970



Fonte: Montagem da autora, a partir do Jornal O Estado, edições diversas.
Fotógrafos da época: Paulo Dutra e Orestes Araújo.

Cabe, ainda, destacar que estudos sobre o crescimento da população economicamente ativa, como o realizado pelo professor Peluso (1991), apontam claramente que houve concentração no 3º setor, como no comércio de mercadorias, prestação de serviços e atividades sociais, em detrimento de atividades industriais e agropecuárias. Conforme dados do IBGE, duas tabelas comparativas não deixam margens a dúvidas.

Quadro 1: Percentual de população economicamente ativa, ocupada em atividades do setor terciário, entre 1950 e 1970

<i>Ano base</i>	<i>Pop. Ativa absoluta</i>	<i>N. absoluto</i>	<i>% do terceiro setor</i>
1950	20 682 pessoas	11.163	53,9
1960	29.470 pessoas	19.609	66,5
1970	40.485 pessoas	38.861	95,9

Fonte: Síntese da autora a partir de dados do IBGE⁹.

⁹ IBGE, Censos demográficos de 1950, 1960 e 1970. É contabilizada, exclusivamente, a população de Florianópolis sede, desconsiderando os distritos, o que leva a zero o setor primário para 1970.

Quadro 2: Comparativo de crescimento das atividades comerciais e da prestação de serviço no Município de Florianópolis, entre 1950 e 1970

Anos base	1950	1960	1970
Setor de atividade	Prestação de serviço		
Quantidade de estabelecimentos	214	226	464
Valor total da receita	0	185.685	2.298.400
Pessoal ocupado	849	872	1.871
Setor de atividade	Comércio varejista		
Quantidade de estabelecimentos	561	574	1258
Valor total da receita	160.670	1.464.138	32.398.500
Pessoal ocupado	1.388	2.022	4.492
Setor de atividade	Comércio Atacadista		
Quantidade de estabelecimentos	98	40	52
Valor total da receita	338.672	1.376.623	7.187.500
Pessoal ocupado	661	499	402

Fonte: Síntese da autora a partir de dados do IBGE¹⁰;

Como bem sintetiza Sant'Anna em seu estudo sobre o modelo de modernização da capital catarinense:

Portanto, o crescimento na ordem de 2,16 vezes ocorrido entre 1950 e 1970, no número de estabelecimentos de prestação de serviços na cidade, corresponde à demanda de uma população preocupada com o conforto pessoal, possuidora de uma renda mensal não tão restrita e que, voltada para uma sociabilidade mais aberta, incentiva as atividades de lazer, mas, principalmente, ocupa-se com sua exibição, fomentando serviços, espaços e meios pelos quais ela podia ser plenamente exercida. (SANT'ANNA, 2005, p. 179).

Diante desse cenário, a razão do curso de alfaiataria não ter sido mantido na Escola Técnica de Santa Catarina ou em outra instituição similar de comando estadual deve-se à opção política de conduzir a educação profissional, no país, apenas para a sua dimensão industrial, o que, entre contradições históricas inerentes às relações de poder das elites catarinenses, foi seguido pelos governos estaduais, a despeito do modelo de desenvolvimento econômico adotado para Florianópolis.

10 IBGE. **Censos Comercial e de Serviços Santa Catarina – 1950, 1960, 1970.** Valores em unidades de Cr\$ 1.000. * Valores expressos pela moeda de 1966, anterior à instituição do Cruzeiro Novo, para não mascarar a proporção de crescimento. ** Poderia ter sido incluído ainda o comércio misto, que no caso foi aqui excluído pela sua participação reduzida nas atividades comerciais locais.

4. BACHARELADO EM MODA, A ASCENSÃO DE STATUS QUO DE UMA PROFISSÃO CENTENÁRIA

Como analisado no subtítulo anterior, Santa Catarina seguiu a condição histórica mundial da expansão capitalista da economia que, entre outras coisas, fez com que a produção do vestuário por sistema produtivo industrial suplantasse a confecção de roupa por processos artesanais, antes desenvolvida de maneira doméstica, ou sob encomenda. A roupa produzida industrialmente, feita em série e vendida em centenas de unidades, desbancou, mundo afora, o traje produzido em unidades e sob o gosto do usuário final (RIFFEL, 2003).

O governo catarinense só voltou a investir na formação de profissionais do vestuário no final do século XX, quando foi discutida a formação do 1º Curso Superior em Moda integrado à Universidade do Estado de Santa Catarina. Esse investimento tem relação com o crescimento do setor de confecção no Estado (THEIS et alii, 2022) e com uma discussão acadêmica instaurada no país, porém não tão diretamente como se poderia rapidamente deduzir.

Desde as últimas décadas do século XX, no Brasil, a discussão sobre a pertinência de se afirmar se haveria ou não uma moda brasileira foi revigorada e tornou-se comum em alguns circuitos culturais, especialmente em São Paulo. Essa discussão foi incrementada por diversos fatores e, especialmente, pelo fato de ter sido criado o primeiro Curso Superior em Moda: Faculdade Santa Marcelina, em 1988, ao lado de eventos de caráter independente (Mundo Mix, Phyto ervas Fashion, Casa de Criadores), das grandes empresas têxteis ou da comunicação social. O grupo de professores e alunos reunidos num ambiente universitário passou a questionar os modelos e sentidos que se produziam no universo da moda no Brasil e, a partir daí, num processo centrífugo, difundir uma discussão mais densa e própria do meio universitário sobre a concepção e abordagens possíveis de Moda, reivindicando uma compreensão mais teórica do que prática dos fazeres em torno do traje.

Conjuntamente, a expansão do ensino superior – com medidas que facilitavam a abertura de novos cursos em instituições privadas de ensino, conforme preconizava a nova Constituição Federal de 1988 e a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, promulgada em 1996 – deu novo impulso à valorização do título de bacharel ou licenciado em alguma área de conhecimento.

Segundo as autoras Broch; Breschiliare e Barbosa-Rinaldi (2020):

Isso foi possível, sobretudo, com a elaboração do Plano Nacional de Educação - PNE 2001-2010, no final da década de 1990. Nesse documento, constavam 295 metas para a educação, sendo 35 para a educação superior revelando uma preocupação com a expansão deste nível de ensino e propondo o aumento da oferta de vagas e de matrículas, além da diversificação do sistema pelo estímulo ao desenvolvimento da Educação à (sic) Distância e a institucionalização de um sistema

nacional de avaliação. (BROCH; BRESCHILIARE E BARBOSA-RINALDI, 2020, p. 258).

Outro aspecto relacionado à criação dos cursos superiores em Moda na década de 1990, já tomado como verdade, é a adoção da explicação historicista e linear apresentada por Dorotéia Pires (2002) e Dario Caldas (2004). Ambos não são historiadores e localizaram no “aquecimento da economia daquele período [1985 – 1999], à instalação de novas indústrias de fiação, de têxteis e de confecção de vestuário, da posterior política de abertura de mercado” (PIRES, 2002, p. 2), bem como no fato de os empresários do setor se reunirem em associações de classe por meio das quais buscaram soluções de inovação para o setor a partir da formação de mão de obra mais qualificada (CALDAS, 2004). Com essas argumentações, Pires e Caldas fundaram as razões para a criação e multiplicação de bacharelados em moda no Brasil.

Desde a criação do Sistema S e sua constante modernização, o SENAI teve potencial para a formação de mão de obra qualificada no setor produtivo do vestuário e, até hoje, milhares de profissionais encontram nessa instituição a formação de que necessitam, sem nada deverem em comparação a outros profissionais provindos do ensino superior. Logo, mesmo convincente, a razão histórica atribuída pelos autores acima citados não se sustenta. Ademais, o setor empresarial da confecção até hoje não tem valorizado os profissionais provindos do ensino superior, pois, na maioria dos casos, alegam que esses possuem “muita teoria e quase nenhuma prática”.

Ao contextualizar essa discussão em Florianópolis do final do século XX, colocam-se em cena atores políticos que almejaram encontrar no setor da confecção um novo veio de desenvolvimento econômico para a capital, desta vez mais compatível com o “destino” considerado adequado para ela, no caso, o 3º setor. Trata-se do prefeito Edison Adrão Andriño de Oliveira e Ninita Muniz. Eleito em 1986, Andriño teve um projeto de revitalização econômica da capital que consistia em implantação de um polo de informática, atualmente chamado Polo Tecnológico de Santa Catarina; um polo do vestuário e ampla organização de um sistema de informática de todo o serviço público. Bastante visionário para a época, seu projeto contou com apoio popular. Ninita Muniz, por sua vez, era proprietária de confecção e comércio de moda em Florianópolis, com duas lojas na capital e outra em Balneário Camboriú, além de revender para outras praças. Também presente no meio político local, foi convidada por Andriño para assumir a organização do Polo do vestuário (CLAUSEN, 2005; SANT'ANNA, 2018).

Dentre as ações planejadas por Ninita para desenvolver o Polo do vestuário de Florianópolis estava a capacitação da mão de obra e, para tanto, buscou apoio no Serviço Nacional da Indústria – SENAI – e no Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE. Em 1986, cursos de corte e costura industrial, modelagem, estilismo, mecânico

de máquinas e supervisor de confecções foram lançados pelo SENAI, em convênio com a Prefeitura Municipal de Florianópolis¹¹. Sua ação foi profícua e continuou mesmo após o curto governo de Andrino, criando, em 1986, a Associação das Indústrias do Vestuário do Aglomerado Urbano da Grande Florianópolis (ASSINVEST/SINDIVEST, 2002), com 43 empresários, majoritariamente mulheres.

Foi essa determinação e oportunidade de um cenário econômico favorável ao consumo do vestuário com valor agregado que fez com que a ASSINVEST se fortalecesse e, em 1990, propusesse a criação de um Bacharelado em Moda pela Universidade do Estado, nos moldes de outros já existentes no Brasil. Todavia, a Universidade Estadual não possuía corpo docente capacitado e, entre outros fatores, por meio de negociações feitas entre governo municipal e estadual, em 1991 foi criado um Curso de Especialização em Desenho Industrial: Estilismo e Modelagem junto ao Centro de Artes, nos quais professores do Curso de Licenciatura em Educação Artística e do Departamento de Ciências Humanas atuaram, oferecendo a formação desejada para um grupo de profissionais que provinham da própria ASSINVEST e que eram empresários, em sua maioria, do setor da confecção da Grande Florianópolis. Dentre os objetivos da especialização estava a intenção de, capacitando os profissionais do setor, alcançar a “eliminação da dependência dos centros hegemônicos e a criação de raízes locais e/ou regionais”.

Esse objetivo do curso de especialização de 1991 é tão curioso quanto ousado, pois nos 27 anos de existência do Bacharelado em Moda da UDESC isso não foi alcançado ou, talvez, mesmo não tenha sido considerado relevante.

Portanto, foi com a reafirmação do modelo de desenvolvimento econômico para a capital catarinense que o ensino profissionalizante para o setor do vestuário voltou a comparecer numa instituição pública e gratuita em Florianópolis.

Poderia se perguntar o porquê de a capacitação oferecida por instituições como o SENAI não era suficiente para os idealizadores do curso superior em Moda formulado para a Universidade Estadual. As razões, no entendimento das forças políticas do empresariado florianopolitano dessa “insuficiência” de uma formação profissionalizante desprovida do título de bacharelado, no contexto do fim do século XX, devem-se à conjuntura nacional, mais uma vez.

Como afirma Rodrigues, em seu estudo sobre o ensino superior brasileiro, são duas forças que se coadunam para a expansão do ensino superior no final do século XX

em nosso país. De um lado o setor empresarial recorre à venda de serviços educacionais,

¹¹ 1º convênio foi assinado em 09 de setembro de 1986 por Célio Goulart, Diretor Geral do SENAI/SC e Edson Andrino, Prefeito de Florianópolis. Neste, consta que o objetivo era “a implantação de cursos e programas de formação e aperfeiçoamento profissional de mão-de-obra (sic) industrial” (Cláusula 1). Em 06 de julho de 1991, foi realizado Termo Aditivo de Prorrogação do mesmo Convênio, sendo este assinado por Célio Goulart e Antônio Henrique Bulcão Vianna, prefeito. (Apud MAKOWIECKY, 1993, pp. 164 a 175).

tratando “a prática social educacional como uma mercadoria cujo fim é ser vendida no mercado educacional” (RODRIGUES, 2007, p. 6) e, de outro lado, o mesmo setor empresarial, como grupo social e como competidor diante do mercado interno e externo, busca se valorizar, concebendo a educação e o conhecimento como “insumos necessários à produção de outras mercadorias” (Idem).

Por isso, no ideal vislumbrado pelo empresariado local, por mais eficientes que tenham sido os cursos oferecidos pela UCPP (Unidades Comunitárias de Profissionalização e Produção), depois CPP (Centro Profissionalizante Popular), organizados pelo município a partir do governo de Andrino, nos quais 1076 profissionais foram capacitados, em 87 diferentes cursos ligados à confecção e, mesmo, todos os outros feitos pelo SENAI e SEBRAE¹², um curso superior era fundamental para oferecer uma suposta qualificação na produção local de vestuário.

Enfim, após a qualificação de um corpo docente mínimo pela conclusão da turma de Especialização em Desenho Industrial: Estilismo e Modelagem, a UDESC acatou a criação do Bacharelado em Moda por meio da Resolução n.0003/1993 do Conselho Superior Universitário em 26/02/1993, seguindo os modelos da Faculdade Santa Marcelina e das demais instituições de ensino superior pioneiras na última década do século XX.

Chancelado pelos recursos públicos, o empresariado local acreditou, com o início da formação superior em moda, que a oferta de um curso superior, com o status de Bacharel em Moda, num mercado já abarrotado de profissionais de formação secundária, atrairia uma clientela sedenta de um aval social.

O curso superior sonhado por Ninita e seus parceiros permanece em funcionamento, capacitando jovens provindos de diversas regiões do país e que, raramente, encontram campo de trabalho em Florianópolis. Na capital catarinense, o produto de moda revendido pouco ou nada traz de identidade regional e permanece, como outrora, subordinado às tendências mundiais de moda, reverenciando referências desterritorializadas e se sustentando apenas pela tradição da própria instituição que já consolidou o curso existente.

5. PARA FECHAR A DISCUSSÃO

Diante da pergunta que guiou os estudos, pesquisas e argumentações desenvolvidas: “em que medida as diferentes modalidades de ensino profissionalizante praticadas em Florianópolis, de iniciativa pública, atentou para o perfil socioeconômico da sociedade local, em especial, as formações voltadas para o universo da produção e consumo do

12 Em 1991 foram realizados 3 cursos; em 1992, 15 cursos; em 1993 mais 03 cursos, sendo o último o único que traz no seu título a especificidade do público: “Custos para empresa de confecção”. Era um curso de 15 horas-aula, teve 21 participantes, provindos de 14 empresas. (Apud MAKOWIECKY, 1993, p. 80).

vestuário”, pode-se facilmente responder que:

Em seu início, no começo do século XX, com a Escola de Aprendizes Artífices, a estrutura escolar frágil e precária não foi atraente o suficiente para manter os jovens aprendizes em seu seio e, assim, a formação de alfaiate permaneceu mais promissora no cerne das próprias Alfaiatarias.

- a) A fase posterior, a mais próspera, de 1938 a 1968, com o Liceu Industrial ou Escola Industrial, em que a instituição de ensino esteve mais bem estruturada e a cidade mais expandida econômica e socialmente, foi um momento em que se apresentou maior sincronia entre a formação oferecida e o mercado local, o qual absorvia os aprendizes. A expansão dos números de matriculados e concluintes é um bom índice desse sucesso.
- b) A fase posterior, entre a extinção do Curso de Alfaiates e a entabulação de um possível Curso Superior em Moda, período de 1968 a 1991, a formação de profissionais do setor do vestuário deixou de ser um encargo da educação pública e todos os investimentos, bem qualificados, foram feitos na direção do profissional apto à produção industrial e seriada do vestuário, sob os cuidados das unidades educacionais do Sistema S.
- c) Por fim, o momento iniciado com a realização da “Especialização em Desenho Industrial: Estilismo e Modelagem”, em 1991, e com a institucionalização do Bacharelado em Moda, a partir de 1993, observou-se um surto de curta duração, em que a cidade, voltada para o 3º setor da economia, buscou qualificar altamente os profissionais do vestuário a fim de superar suas dependências do sistema internacional e capitalista da moda. Contudo, sem ter clareza desses propósitos e por estar, como outrora, muito mais em busca de copiar modelos estabelecidos em capitais, como São Paulo, do que atentar para sua realidade social, histórica, cultural e econômica local, permanece, ainda hoje, numa condição de excelência educativa, formando Bacharéis em Moda que não encontram emprego na região.

Enfim, a resposta à questão da pesquisa é redutiva: “pouco ou quase nada atentou”.

E a razão dessa “desatenção”, se arrisca afirmar: deve-se à precariedade do compromisso político dos gestores públicos da educação catarinense e florianopolitana que acatam leis e decretos federais ou modelos de outras capitais sem um profundo e crítico diagnóstico da realidade local.

Precariedade semelhante pode ser atribuída aos docentes das formações em curso que, importando conteúdos e metodologias, encastelando-se em suas pesquisas sem diálogo com a sociedade, em suas inúmeras e infindáveis tarefas administrativas (estrategi-

camente imputadas para que pensem menos e rendam mais horas-atividades), bitolam, em série, estudantes que, por definição curricular, deveriam se tornar profissionais criativos e críticos, inovadores e cujo impacto social do exercício de suas funções no setor do vestuário e da moda acabariam por modificar o sistema naquilo que há de mais perverso:

- a subordinação dos sujeitos à aparência e sua consequente perda das identidades locais;
- o consumo acelerado e desprezado com toda a poluição planetária decorrente disso;
- a exploração da mão de obra operária atrelada ao setor do vestuário e, tantas outras coisas.

Das artes e ofícios chega-se ao presente, pois, afinal, todo sujeito é histórico e, portanto, herdeiro e responsável pelo universo social que o cerca¹³.

13 Revisão gramatical realizada por Albertina Felisbino, doutora em Linguística (UFSC, 2006).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alcides Vieira de. **Dos aprendizes artífices ao CEFET/SC**: resenha histórica. Florianópolis: Ed. do Autor, 2003.

ALVES, Wilson Barbosa. **A pedagogia de Rui Barbosa versus a filosofia positivista: uma contribuição à discussão sobre o ensino do desenho no Brasil**. Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (FAAC). Dissertação de Mestrado, 2016.

ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SANTA CATARINA - ALESC. Constituição (1935). Decreto nº 713, de 5 de janeiro de 1935. Decreto N. 713. Florianópolis, SC, Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/133656/Decreto%20713%20de%201935%20SC.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 20 ago. 2021.

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SANTA CATARINA (Estado). Constituição (1965). Lei nº 3.676, de 28 de junho de 1965. Disponível em: http://leis.alesc.sc.gov.br/html/1965/3676_1965_Ley.html Acesso em: 11 nov. 2021.

BELINSLY, Alba Carneiro. **Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro - dos pressupostos aos reflexos de sua criação - de 1856 a 1900**. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. UFRJ, 2003.

BERTELLI, Luiz Gonzaga. **A construção de São Paulo e seus artífices, notas biográficas**. São Paulo: Academia Paulista de História/Centro de Integração Empresa-Escola, 2016.

BRASIL. **Decreto n. 50.492**, de 25 de abril de 1961. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-50492-25-abril-1961-390234-publicacaooriginal-1-pe.html> Acesso em: 10/11/2022.

BRASIL. **Lei n. 3552**, de 16 de fevereiro de 1959. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l3552.htm Acesso em: 10/11/2022.

BRASIL. **Lei n. 4.759**, de 20 de agosto de 1965. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L4759.htm Acesso em: 10/11/2022.

BROCH, Caroline, BRESCHILIARE, Fabiane Castilho Teixeira; BARBOSA-RINALDI, Ieda Parra. A expansão da educação superior no Brasil: notas sobre os desafios do trabalho

docente. **Avaliação:** Revista da Avaliação da Educação Superior (Campinas) [on-line]. 2020, v. 25, n. 02 [Acessado: 10 novembro 2022], pp. 257-274. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1414-4077/S1414-40772020000200002>>. Epub 07 Set 2020. ISSN 1982-5765. <https://doi.org/10.1590/S1414-4077/S1414-40772020000200002>

BUSINNES SCHOOL. **Sistema S: O que é, Importância e História - FIA.** Acesso em: 28/10/2022.

CALDAS, Dario. Cursos e Desvios do |Ensino Superior de Moda. In: CALDAS, Dário. **Observatório de Sinais:** teoria e prática da pesquisa de tendências. Rio de Janeiro. Editora Senac, Rio, 2004.

CINTRA, Maria Cristina. **O processo de aprendizado do ofício de alfaiate em Floriápolis (1913-1968).** 2004. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, 2004.

CLASEN, Mary Neuza Freitas; **Ninita Muniz:** a trajetória de uma modista catarinense. 2005. 62 p. Trabalho de conclusão de Especialização - Universidade do Estado de Santa Catarina, 2005.

CPDOC. Relatório Referente aos Terrenos das Escolas de Aprendizes Artífices, 1935. Disponível em: In. Ministério da Educação e Saúde – Educação e Cultura. Arquivo Gustavo Capanema. Disponível em: Relatório Ministerial sobre a Escola de Aprendizes Artífices, 1923 ([ufsc.br\). \[http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=arq_gc_g&Pes-q=%22Amazonas\]\(http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=arq_gc_g&Pes-q=%22Amazonas\)](http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=arq_gc_g&Pes-q=%22Amazonas). Acesso em: 28/10/2022.

CUNHA, Luiz Antônio. O ensino industrial-manufatureiro no Brasil, **Revista Brasileira de Educação** (São Paulo), n. 14, maio/agosto de 2000.

ESTADO DE SANTA CATARINA. **Lei n. 1463**, de 30 de abril de 1956. Assembleia Legislativa do Estado. Acervo Físico.

ESTADO DE SANTA CATARINA. **Lei n. 235**, de 10 de dezembro de 1948. Assembleia Legislativa do Estado. Acervo Físico.

ESTADO DE SANTA CATARINA. **Lei n. 3191**, de 06 de maio de 1963. Assembleia Legislativa do Estado. Acervo Físico.

FERNANDES, Rosane Schimitz. **Escola Profissional Feminina de Florianópolis:** repro-

duções sociais e culturais costuradas pela educação popular (1935-1983). Dissertação (Mestrado em Educação e Cultura) – Universidade Estadual de Santa Catarina/UDESC, Programa de Pós-graduação em Educação e Cultura, Florianópolis, 2007.

FONSECA, C. S. **História do ensino industrial no Brasil** (Vol. 1). Rio de Janeiro, RJ: ETN, 1986, 2014.

HASS, Monica (Org). **Partidos, eleições e votos**. Chapecó/SC: Argos, 2003.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA - IBGE. **Censos demográficos**, 1950/1960/1970. Rio de Janeiro: IBGE.

JORNAL O ESTADO. Florianópolis, 01 jan. 1950/ 31 mar. 1970. Diário.

MAKOWIECKY, Sandra. **Projeto Pedagógico do Curso Bacharelado em Moda da UDESC**. Manuscrito, 1993.

MANFREDI, Silvia Maria. **Educação profissional no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2002.

MARCON, Maria Teresinha de Resende. **A metropolização de Florianópolis: o papel do Estado**. Dissertação (Mestrado em Geociências) Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2000.

PAIVA Edvaldo Pereira et alii. **Plano Diretor de Florianópolis**. Porto Alegre: Imprensa Oficial do Rio Grande do Sul, 1952. (Acervo da Biblioteca Central da UFSC – obras raras).

PELUSO, J. V. Antônio. O crescimento populacional de Florianópolis e suas repercussões no plano e na estrutura da cidade. In: **Estudos de Geografia Urbana de Santa Catarina**. Florianópolis: UFSC; Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte, 1991.

PEREIRA, Elson Manoel. **Histoire d'un outil d'aménagement : le zonage, l'exemple d'une ville brésilienne**. Grenoble/FR. UPMF – Grenoble II, [Memóire de thèse]. 1999.

PEREIRA, Juliana; SANT'ANNA, Mara Rúbia. Ofício de alfaiate: de anúncios em jornais à perda da relevância da profissão. In: MARTINS, Marcelo; SENA, Taísa V. (Orgs). **Anais do Congresso de Iniciação Científica em Design e Moda (CIC-DEM)**. Barueri/SP: Estação das Letras e das Cores, 202.

PIRES, Doroteia. PIRES, Dorotéia B. A história dos cursos de design de moda no Brasil.

Revista Nexus: Estudos em Comunicação e Educação. Especial Moda. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, ano 6, nº 9, 2002.

PORTAL DA CÂMARA DOS DEPUTADOS. Congresso. Câmara dos Deputados. Constituição (1909). Decreto nº 7.566, de 23 de setembro de 1909. Crêa nas captaes dos Estados da República Escolas de Aprendizes Artífices, para o ensino profissional primario e gratuito. Decreto Nº 7.566, de 23 de setembro de 1909. Rio de Janeiro, RJ. Este texto não substitui o original publicado no Diário Official de 26/09/1909. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-7566-23-setembro-1909-525411-publicacaooriginal-1-pe.html> Acesso em: 10 ago. 2021.

QUELUZ, Gilson Leandro. **Concepções de ensino técnico na República Velha: 1909-1930.** Curitiba: PPGTE/CEFET-PR, 2000.

RIFFEL, Renato. **As reformulações das atividades de alfaiataria na região do Vale do Itajaí-Mirim diante do surgimento do mercado de pronto para vestir na década de 1970.** Monografia (Especialização em moda) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

RIZZO, Paulo M.B. **Do urbanismo ao planejamento urbano:** utopia e ideologia. Caso de Florianópolis. 1950 a 1990. Dissertação (Mestrado em Geociências) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1993.

RODRIGUES, José. **Os Empresários e a Educação Superior.** SP: Autores Associados, 2007.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Aparência e poder:** novas sociabilidades urbanas, em Florianópolis, de 1950 a 1970. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. [Doutorado] Porto Alegre, UFRGS, 2005.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. Costuras narrativas de um passado recortado pelo presente. In: MAKOWIECKY, Sandra; OLIVEIRA, Sandra Ramalho e; COLLAÇO, Vera (Orgs). **Centro de Artes da UDESC:** história, imagens e memórias. Florianópolis: Editora da UDESC, 2018.

SILVA, Luisa de Marilac de Castro. **Entre o Desejável e o Possível:** a Escola de Aprendizes Artífices do Rio Grande do Norte: 1909-1937. Tese (Doutorado). Universidade Fede-

ral do Rio Grande do Norte, Natal, 2016.

SILVA, Maria da Guia de Sousa. **Escola para os Filhos dos Outros:** Trajetória Histórica da Escola Industrial de Natal (1942-1968). Orientadora: Dra. Marlúcia Menezes de Paiva. 227 f. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.

SUGAI, M. Inês. **As intervenções viárias e as transformações do espaço urbano. A via de contorno norte-Ilha.** Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

THEIS, Mara Rúbia; RIFFEL, Renato; SCHMITT, Darlan Jevaer; SCHAEFER, Egéria Höeller Borges. A educação e a indústria do vestuário no nordeste catarinense: do aprendizado informal ao ensino profissionalizante. 17º Colóquio de Moda. Mesa 4: "Entre o ensino das artes e dos ofícios, heranças e projetos para a Moda hoje". Ocorrido dia 27/09/2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IKdOpVFzp8E&t=265s>

Data de submissão: 09/10/2022

Data de aceite: 16/01/2023

Data de publicação: 01/02/2023



A EDUCAÇÃO E A INDÚSTRIA DO VESTUÁRIO¹ NO NORDESTE CATARINENSE: DO APRENDIZADO INFORMAL AO ENSINO PROFISSIONALIZANTE

***Education and the clothing industry in the northeast of the State of
Santa Catarina: From informal learning to vocational education***

***La educación y la industria de la confección en el noreste de Santa
Catarina: Desde el aprendizaje informal a la formación profesional***

Renato Riffel²

Darlan Jevaer Schmitt³

Mara Rubia Theis⁴

Egéria Höeller Borges Schaefer⁵

¹ Pesquisa vinculada ao Projeto de pesquisa interinstitucional escolas de artes e ofícios no Brasil: história, propostas formativas e permanências na formação das artes e do design contemporâneo.

² Mestre em História (PPGH/UDESC), Especialista em Moda (CEART/UDESC) e Licenciado em História. CV: <http://lattes.cnpq.br/7261061796129304>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3290-9756>. E-mail: renato.riffel@univali.br.

³ Mestre em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); licenciado em História, Universidade Regional de Blumenau (FURB). CV: <http://lattes.cnpq.br/2210562230630659>. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-1239-2884>. E-mail: darlanjs@gmail.com

⁴ Doutoranda em Design pela Universidade Federal de Santa Catarina (Pós Design/UFSC). Mestra em Design; Bacharel em Design de Moda. CV: lattes.cnpq.br/9479205608256654. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7206-6197>. E-mail: marubiat@ifsc.edu.br.

⁵ Mestre em Turismo e Hotelaria, Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI); Especialista em Moda: Criação e Produção (CEART/UDESC). CV: <http://lattes.cnpq.br/9882807165086127>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3569-9697>. E-mail: egeriahbs@gmail.com.

RESUMO

A presente pesquisa objetiva delinear um panorama histórico da educação profissionalizante e da formação da mão de obra para a indústria do vestuário nas cidades de Blumenau, Brusque e Jaraguá do Sul. A pesquisa bibliográfica e documental apresenta um recorte temporal entre 1850, período que compreende o início da colonização do nordeste catarinense, e se estende até 2004, momento em que ocorre a consolidação do ensino superior na área de moda nas cidades citadas. O estudo abrange a capacitação informal de aprendizes, como alfaiates e costureiras domésticas, as políticas públicas voltadas para a formação profissional e, sobretudo, a constituição do ensino profissionalizante na área da indústria do vestuário organizado a partir da composição da Federação das Indústrias do Estado de Santa Catarina (FIESC) e do Sistema "S", acompanhando demandas do desenvolvimento industrial do Estado. Diante da industrialização, o ofício de alfaiate perdeu sua função social, mas seus métodos de modelar, cortar e costurar as roupas multiplicaram-se em materiais didáticos e no processo ensino e aprendizagem que capacitam estudantes e professores. Entende-se que o sistema educacional profissionalizante deve abranger o desenvolvimento intelectual, qualificação profissional e formação cidadã. A educação não pode se limitar às soluções para as demandas do mundo do trabalho, mas sim, ser parte ativa da construção desse mundo primando pela humanização nos processos de ensino e aprendizagem, para que se perpetuem no contexto político, econômico, social e profissional.

Palavras-chave: Alfaiate; Ensino profissionalizante; Indústria do vestuário; Santa Catarina.

Abstract

This research aims to outline a historical overview of vocational education and labor training for the clothing industry in the cities such as Blumenau, Brusque and Jaraguá do Sul. The bibliographical and documentary research presents a timeline between 1850 and 2004, that covers the period between the beginning of Santa Catarina northeast colonization and the consolidation of fashion higher education in the mentioned cities. The study presents the informal training of apprentices such as tailors and domestic seamstresses, public policies aimed at professional training, and above all, the constitution of professional training in the clothing industry organized by the Federação das Indústrias do Estado de Santa Catarina (FIESC) and the "S" System, following the demands of the industrial development in the State. In face of industrialization, the tailoring craft has lost its social function, but its methods of modeling, cutting, and sewing clothes have grown and multiplied in didactic courseware, and in the teaching and learning processes that enable students and teachers. It is understood that the professionalizing educational system must encompass intellectual development, professional qualification and citizenship education. Education cannot just be limited to finding solutions for labor demands, but rather be an active force of building this world, striving for humanization in the teaching and learning processes, so that it is helps in the political, economic, social and professional context.

Keywords: Tailor; Vocational education; Clothing industry; Santa Catarina.

Resumén

Esta investigación tiene como objetivo esbozar un panorama histórico de la educación y formación profesional del trabajo para la industria de la confección en las ciudades de Blumenau, Brusque y Jaraguá do Sul. La investigación bibliográfica y documental presentan un marco temporal entre 1850, período que comprende el inicio de la colonización del nordeste de Santa Catarina, y se extiende hasta 2004, cuando se produce la consolidación de la educación superior en el área de la moda en las ciudades mencionadas. El estudio abarca la capacitación informal de los aprendices, como sastres y costureras domésticas, las políticas públicas dirigidas a la formación profesional y, sobre todo, la constitución de la formación profesional en el área de la industria de la confección organizada desde la composición de la Federación de Industrias del Estado de Santa Catarina (FIESC) y el Sistema "S", acompañando las exigencias del desarrollo industrial del Estado. Ante la industrialización, el oficio de la sastrería ha perdido su función social, pero sus métodos de modelado, corte y confección de prendas se han multiplicado en materiales didácticos y en el proceso de enseñanza y aprendizaje que capacitan a estudiantes y docentes. Se entiende de que el sistema educativo de formación profesional debe abarcar el desarrollo intelectual, la calificación profesional y la formación ciudadana. La educación no puede limitarse a dar solución a las demandas del mundo del trabajo, sino ser parte activa de la construcción de ese mundo, buscando la humanización en los procesos de enseñanza y aprendizaje, para que se perpetúen en el contexto político, económico, social y profesional.

Palabras claves: Sastre; Educación vocacional; Industria del vestuario; Santa Catarina.

INTRODUÇÃO

Desde o século XIX, as Mesorregiões do Norte Catarinense e do Vale do Itajaí têm se destacado como núcleos pioneiros da industrialização do Estado de Santa Catarina. Escolhidas como sedes de projetos coloniais no Brasil Imperial, essas regiões receberam grandes contingentes de imigrantes europeus e se transformaram, ao longo dos anos, em centros representativos da economia do estado. Nessas regiões, estão localizados os municípios com maior atividade no setor têxtil e de confecção do vestuário, com destaque para Blumenau que lidera o ranking de empregos na área com 13,8% do total de postos de trabalho do estado, seguido por Brusque com 9,8% e Jaraguá do Sul com 7,8%. (OBSERVATÓRIO FIESC, 2020). Essas três cidades apresentam traços comuns, tanto na sua história, quanto em seu desenvolvimento econômico, político e social pela colonização europeia e no estabelecimento de um parque fabril têxtil ainda no século XIX.

De modo geral, a educação formal catarinense ficava a cargo do poder público e restrita à capital, a exemplo da instalação das Escolas de Aprendizes Artífices (EAA), atual Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC), instalada em Florianópolis/SC em 1909 com a oferta de cursos profissionalizantes, dentre eles a alfaiataria (FLORIANI, 2005; CINTRA, 2006). Contudo, já ocorriam exceções a esses modelos, a exemplo da criação de uma “escola informal” para os aprendizes do ofício de alfaiataria, instalada em Jaraguá do Sul entre os anos 1919 e 1950 (AUED; EISSLER; 2006). Registros históricos indicam que o processo ensino-aprendizagem, na área da confecção de roupas, ocorrido na região estudada, pelos menos até meados da década de 1950, deu-se de modo informal. No contexto masculino, essa instrução ocorria nas alfaiatarias: de modo intuitivo, os conhecimentos eram repassados na relação direta dos alfaiates ou mestres de ofício (imigrantes estrangeiros), com seus aprendizes. No âmbito feminino, estabeleceu-se uma rede de aprendizado doméstico para o corte e costura de roupas, onde prevalecia uma formação intergeracional (CINTRA, 2004; CUNHA, 2005; FLORIANI, 2005; DUCLÓS, 2015). Na República Brasileira, o Decreto nº 981, de 8 de novembro de 1890, conhecido como Reforma Benjamin Constant (1890), já previa a educação elementar feminina⁶, nos moldes europeus, na qual constava o aprendizado de manualidades com agulhas, dentre eles a costura para o lar (NOVAES, 2017).

A partir da década de 1950, o ensino profissionalizante foi organizado a partir da composição da Federação das Indústrias do Estado de Santa Catarina (FIESC) e do Ser-

⁶ A Primeira República foi palco de disputa entre o velho e o “moderno”, entre o rural e o urbano, entre o poder e a democracia e, consequentemente, da redefinição do papel da mulher que entrava no mercado de trabalho. Apesar do discurso republicano da educação da mulher para a vida doméstica, no contexto restritivo do trabalho, a atividade de costura foi uma das poucas vias a possibilitar a subsistência feminina (NOVAES, 2017, p. 6811).

viço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI)⁷, com o propósito de oferecer solução para as demandas do parque industrial catarinense. A infraestrutura do governo era insuficiente para implantar o ensino profissional, então se formou um convênio com as indústrias (DUCLÓS, 2015).

A presente investigação faz parte do projeto de pesquisa interinstitucional, intitulado “Escolas de Artes e Ofícios no Brasil: história, propostas formativas e permanências na formação das artes e do design no contemporâneo”, gerido pela professora Mara Rúbia Sant’Anna, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). O projeto é composto por representantes de instituições públicas e privadas brasileiras, a temática abrange a história e os processos de ensino e aprendizagem desenvolvidos nas Escolas de Artes e Ofícios do país, e suas relações com a formação dos cursos superiores de Moda. Este artigo objetiva apresentar uma síntese do panorama histórico da educação profissionalizante e da formação da mão de obra para atender a demanda da indústria do vestuário em Santa Catarina, com foco nas cidades de Blumenau, Brusque e Jaraguá do Sul.

A pesquisa bibliográfica e documental, de caráter teórico, dedicou-se à organização de dados levantados em leis, teses, dissertações, artigos, livros e outros documentos. Os dados foram compilados e organizados em ordem cronológica, no âmbito internacional e nacional, estadual, regional e local. Destaca-se a visita às bibliotecas locais das instituições (SENAI, SESI, IFSC, ACIJS) nas três cidades envolvidas na pesquisa, mas não foram identificadas referências institucionais que tratassesem do tema, fator que enfatiza a relevância da pesquisa. O delineamento temporal de 1850 a 2004⁸ abrange o período da formação colonial dessas cidades com seus processos de industrialização têxtil e educação informal, até a proliferação da indústria do vestuário e a consolidação do ensino superior na área de design de moda em Santa Catarina.

Sem ter a pretensão de cobrir a totalidade das variáveis possíveis nesse tipo de estudo, os dados apresentados no tópico 2, permitiram organizar informações globais – considerando as transformações políticas, econômicas e sociais, com mais detalhes até a década de 1950 (ponto de inflexão para a educação profissionalizante formal) – e como

7 O Sistema S é composto por nove instituições: Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI); Serviço Social do Comércio (SESC); Serviço Social da Indústria (SESI); Serviço Nacional de Aprendizagem do Comércio (SENAC), Serviço Brasileiro de Apoio a Micro e Pequena Empresa (SEBRAE); Serviço Nacional de Aprendizagem do Cooperativismo (SESCOOP); Serviço Social dos Transportes (SEST); Serviço Nacional de Aprendizagem dos Transportes (SENAT); Serviço Nacional de Aprendizagem Rural (SENAR).

8 1850 é tomado como momento inicial da pesquisa por ser ano de fundação da colônia Blumenau, a mais antiga dentre as 3 cidades pesquisadas. Como marco final é assinalado o ano 2004, por ser esse o período que, em média, foram implantados os primeiros cursos de graduação na área de moda no Estado de Santa Catarina, sendo eles: Udesc (Florianópolis, 1996), Furb (Blumenau, 1997), Univali (Balneário Camboriú, 2000), Uniasselvi (Indaial, 2002), Unifebe (Brusque, 2003) e Assevim (pertencente ao grupo Uniasselvi, 2004). Mais informações podem ser encontradas na dissertação de mestrado “A institucionalização científica do campo da Moda no Brasil: estudo baseado nas instituições, produtores e produtos científicos”, de Orestes Trevisol Neto (2015), Universidade Federal de Santa Catarina.

afetaram a composição da escola informal e impulsionaram a capacitação profissional dos trabalhados do setor têxtil e de confecção de roupas no nordeste de Santa Catarina. Os subtópicos apresentam dados relacionados ao contexto das cidades de Blumenau (item 2.1), Brusque (item 2.2) e Jaraguá do Sul (item 2.3). Em resultados e discussões, é apresentada uma síntese descritiva e visual, em forma de infográfico, organizado por uma linha temporal e fatos relevantes ao tema da pesquisa (item 2.4); o tópico 3 apresenta as considerações finais.

2 EDUCAÇÃO BRASILEIRA E A INDUSTRIALIZAÇÃO: INFLUÊNCIAS NO CONTEXTO HISTÓRICO DE SANTA CATARINA

A implantação educacional no Brasil data de 1808, com a chegada da família real portuguesa, momento no qual a qualificação profissional para a elite foi reorganizada, bem como criadas as instituições de ensino superior relacionadas à cirurgia e anatomia, academia militar e administração do Estado. Já a educação de pessoas, que trabalhavam com ofícios manufatureiros, era acessada nas academias militares, entidades filantrópicas e nos liceus de artes e ofícios (CINTRA, 2004; FLORIANI, 2005).

O Brasil Império foi finalizado em 1889, com a proclamação da República do Brasil, período de intensas transformações sociais e políticas que favoreceram a industrialização brasileira. Segundo Cintra (2006), o setor têxtil obteve seu melhor crescimento entre 1890 e 1930. As duas guerras mundiais estimularam o aumento populacional nas cidades, a imigração de estrangeiros e o desenvolvimento da industrialização, foram fatores que desencadearam impactos socioeconômicos e a necessidade do ensino profissional para capacitar os trabalhadores para a indústria (CINTRA, 2004; FLORIANI, 2005).

Em 1909, Nilo Peçanha assinou o Decreto Federal nº 7.566⁹ para a criação das Escolas de Aprendizes e Artífices (EAA), indicando sua instalação nas 19 capitais brasileiras (FLORIANI, 2005; CUNHA, 2005). Em Santa Catarina, foi instituída EAA/SC¹⁰, no ano de 1910, sob a direção de Heitor Blum, com oferta da oficina de alfaiates. Para o

9 Com o Decreto nº 7.566, de 23 de setembro de 1909, foram constituídas as Escolas de Aprendizes e Artífices, para oferecer o ensino profissional primário gratuito, para meninos, com idade entre 12 e 16 anos. O próprio texto do decreto esclarece que a oferta era destinada aos mais pobres, aos filhos de operários, oportunizando o preparo intelectual e técnico para que desempenhassem um bom trabalho, afastando-os do ócio e do crime, para torná-los cidadãos “úteis” à nação brasileira.

10 De 1909 a 2004, as Escolas de Aprendizes e Artífices da Rede Federal passaram por várias denominações dadas pelas mudanças no contexto econômico, político e social da nação. Por exemplo, citamos as alterações nominativas que constituíram a escola localizada em Santa Catarina e que culminou no CEFET/SC. Em 1910 - Escola de Aprendizes Artífices de Santa Catarina; 1937 - Liceu Industrial de Florianópolis; 1942 - Escola Industrial de Florianópolis; 1965 - Escola Industrial Federal de Santa Catarina; 1968 - Escola Técnica Federal de Santa Catarina; 2002 – Centro Federal de Educação Tecnológica de Santa Catarina (FLORIANI, 2005). Em 2008, foi reestruturado, sendo o atual Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC).

aprendizado prático dos ofícios os mestres (homens que dominavam o ofício) selecionados nas alfaiatarias de Florianópolis, para a educação primária e o desenho; os professores (homens que tinham conhecimento geral) eram contratados após comprovar suas competências, e todos recebiam regulamentos e exigências de conduta a serem aplicados em suas aulas (CINTRA, 2004; FLORIANI 2005). Cintra (2004) destaca a importância social do profissional alfaiate na produção de roupas masculinas, visto que a cidade de Florianópolis não contava com oferta de roupas industrializadas. Em 1937, a EAA foi reconhecida como Liceu Industrial de Santa Catarina, apresentando nova organização de ensino profissional especializado.

O Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio foi responsável por indicar os conteúdos do currículo dos cursos, que tinham a duração de seis anos, e, em 1926, estabeleceu o primeiro currículo único para todas as EAA. Os aprendizes eram meninos que, nos dois primeiros anos, recebiam a educação elementar, a alfabetização, o curso de desenho e preparação para o desenvolvimento de habilidades manuais. O ensino dos ofícios manuais era distribuído em diferentes áreas: trabalhos em madeira, metal, artes decorativas, artes gráficas, artes têxteis, couro, fabricação de calçados, fabricação de vestuário e atividades comerciais. A oficina de alfaiates era organizada com dois anos de educação elementar, na sequência aprendiam a costura à mão, feitura e acabamentos, moldes e cortes e especialização (CINTRA, 2004).

Já, no período comandado por Getúlio Vargas (1930-1945), conhecido como Estado Novo, foi enfatizada a responsabilidade do Estado sobre a formação educacional, que deveria ser gratuita e obrigatória. Em 1934, a Nova Constituição Brasileira foi promulgada e trouxe exigências para o ensino primário obrigatório, o voto feminino e leis trabalhistas. No mesmo ano Gustavo Capanema foi nomeado para o Ministério da Educação e Saúde Pública, iniciando os estudos para formar a Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, instituída em 1937 (CINTRA, 2004). Para o fortalecimento das bases da indústria, fez-se necessária a ênfase na capacitação dos trabalhadores e, para tanto, o governo fomentou o ensino profissionalizante, como a criação da Universidade Técnica Federal (1934). Em 1939, todas as indústrias com mais de 500 operários deveriam oferecer a qualificação profissional. Movimentos que levaram à formalização desta modalidade de ensino são configurados pela Lei Orgânica do Ensino Industrial, Decreto-Lei nº 4.073, em 30 de janeiro de 1942, bem como, pela Lei Orgânica do Ensino Comercial, Decreto-Lei Nº 6.141, em 28 de dezembro de 1943. As bases, para a organização da rede federal de ensino industrial, deram-se pelo Decreto-Lei nº. 4.127 de 25 de fevereiro de 1942, gerida pelo Ministério da Educação (CINTRA, 2004; DUCLÓS, 2015).

A infraestrutura do governo não era suficiente para implantar o ensino profissional, desta maneira, constituiu-se um convênio com as indústrias a partir da CNI. Um projeto

inspirado em práticas internacionais, e recomendado pelo *Bureau International do Trabalho*, é que viabilizou a criação de um Sistema Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), em 16 de julho de 1942, pelo Decreto nº 10.009, assinado pelo presidente Getúlio Vargas. Foram implantados escritórios nas cidades catarinenses com maior desenvolvimento industrial, como Florianópolis, Blumenau, Joinville, Brusque, Tubarão e Criciúma (DUCLÓS, 2015). Já, para as demandas sociais dos trabalhadores, em 1946, o presidente Gaspar Dutra instituiu o Serviço Social da Indústria (SESI), subordinado à Confederação Nacional da Indústria (CNI), entidade que chegou em Santa Catarina somente na década seguinte, em 1951 (DUCLÓS, 2015).

Como efeito da implantação do SENAI, estabeleceu-se o Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC), por meio dos Decretos-Leis 8.621/46 e 8.622/46, tendo sua sede inicial na cidade de São Paulo. Tais legislações regulamentavam o ensino comercial no país, na época destinado aos menores aprendizes, jovens entre 14 e 18 anos, empregados no comércio, e contavam com períodos de estudo, sem prejuízo salarial. Em Santa Catarina, as atividades do SENAC tiveram início em Florianópolis, em 24 de julho de 1947, época do governo de Aderbal Ramos da Silva, momento no qual o estado acompanhava a nacionalização¹¹ e a socialização do ensino, com a abertura de escolas e faculdades públicas (GONÇALVES, 2014).

O progresso industrial no estado, fruto da diversidade dos empreendimentos, estava cercado de desafios, desde causas trabalhistas até a escassez de acesso à energia e as condições das estradas para o escoamento dos produtos. O governo de Celso Ramos utilizou-se da estratégia do associativismo para o desenvolvimento de Santa Catarina, articulou proposições junto aos empresários e líderes sindicais e criou a FIESC, em 1950. A entidade foi reconhecida pelo Ministério do Trabalho, que estimulou sua filiação à CNI, para fomentar o empreendedorismo, o crescimento industrial e acompanhar as políticas públicas (DUCLÓS, 2015).

Em 1º de Janeiro de 1954, foi implantada a sede oficial do SENAI em Santa Catarina, registrada como a primeira conquista da FIESC, sob direção de Celso Ramos. Na época, o censo mostrava a presença de 100 ofícios diferentes no estado, com cerca de 18 mil trabalhadores sem conhecimentos técnicos em suas funções. A partir desses dados e da diversidade industrial, foi iniciado o projeto de estruturação dos cursos a serem oferecidos nas unidades do SESI e SENAI. O êxito das empresas influenciou a estruturação educacional da época, que se apoiou na experiência dos mestres de ofício europeus os quais repassaram seus saberes aos aprendizes, e compreendiam que “inovar é também ensinar e aprender” (DUCLÓS, 2015, p. 8). As décadas de 1950 e 1960 foram de verticali-

¹¹ A campanha da nacionalização foi instituída pelo Estado Novo de Getúlio Vargas, e visava à construção da identidade de um país patriota, valorizando a cultura brasileira, minimizando a influência das comunidades de imigrantes estrangeiros.

zação do setor têxtil, que atingiu autonomia em sua produção: da matéria prima ao produto final. Na década de 1970, as empresas expandiram para outros estados. Em 1980 ocorreu a diversificação e ampliação para o mercado externo, já em 1990, uma nova transformação foi anunciada com a globalização, a abertura de mercados para importação de têxteis e vestuário. Essa década foi identificada com a Era da Informação, com investimentos em tecnologia e inovação, novas estratégias de gestão e redução de custos com a terceirização para micro e pequenas empresas (DUCLÓS, 2015).

O sistema educacional passou por revisões para adaptar-se ao contexto socioeconômico de cada época, orientado por decretos e Leis que delimitavam os caminhos para o ensino normal e profissionalizante. A *Lei de Diretrizes e Bases* (LDB) define e regulariza o sistema educacional, orientada pela Constituição. A primeira versão, a LDB 4.024/61, permitiu mais autonomia para os órgãos estaduais e a descentralização do governo federal, com orientações para os recursos. Dividiu os cursos de nível médio em dois ciclos, ginásial e colegial, implantando também os cursos normal, secundário e técnico. No regime militar (1964-1985), as escolas de ensino profissional e técnico tiveram que se adaptar às mudanças curriculares estipuladas pela LDB, nº 5692/71, que reformou o ensino de primeiro e segundo graus. O sistema único escolar tinha, no ensino médio, a educação propedêutica agregada à educação profissional.

Na década de 1990, a *Reforma da Educação Profissional* (REP/1990) buscou o alinhamento à proposta internacional, aprimorando a qualidade e equidade da educação com vistas a atender as demandas econômicas. A evolução constante das indústrias têxtil e de confecção impulsionou a ampliação de vagas nos cursos profissionalizantes. O Sistema S, em parceria com o governo do estado, criou a Fundação Catarinense de Educação e, em 1995, promoveu a instalação do ensino médio, seguindo-se no ano de 1997 a instalação do ensino superior no SENAI/SC (DUCLÓS, 2015; FLORIANI, 2005).

A LDBEN nº 9.394/1996, implementada pelos governos Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) e Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2006/2007-2010), propôs outra reforma educacional que ampliou a dicotomia entre educação intelectual e formação profissional. Os cursos de ensino médio foram separados da educação profissional, sendo a educação propedêutica entendida como para o desenvolvimento intelectual. Em 2001, os cursos técnicos passaram a ser pós-médio, com foco na qualificação para o trabalho (FLORIANI, 2005, GONÇALVES, 2014).

Nos anos 2000, o SENAI e o SENAC passaram a ofertar cursos regulares de ensino médio em Santa Catarina, além de cursos técnicos e tecnólogos na área de moda, tendo como base a metodologia de *Ensino por Competências* (de origem americana), com foco na formação do profissional de acordo com as exigências do mundo do trabalho. Na virada do século XX para o XXI, surgiram, no estado, os primeiros cursos de graduação na

área de moda, com denominações voltadas para o estilismo. No ano de 2004, o Ministério da Educação (MEC) apresentou as Diretrizes Curriculares para os Cursos de Graduação em Design de Moda (bacharelado e tecnólogos), pela Resolução CNE/CES nº 05 de 8 de março, enquadrando os cursos da área no eixo tecnológico de Produção Cultural e Design.

2.1 Blumenau: a indústria têxtil e do vestuário e as premissas do SENAI/SC

A colônia alemã em terras brasileiras, fundada em meados de 1850, pelo farmacêutico alemão Hermann Bruno Otto Blumenau, o Dr. Blumenau, começou como um empreendimento de características agrícolas (CABRAL, 1970). As terras foram colocadas à disposição do Dr. Blumenau pelo Império Brasileiro para serem arrendadas por camponezes. O crescimento da cidade de Blumenau fez surgir, na década de 1880, uma aceleração do processo de industrialização e o início da produção das tecelagens. O ramo têxtil se firmou como principal atividade econômica em Blumenau (KRZIZANOWSKI, 1992).

A Gebrüder Hering, fundada em 1880, pelos irmãos alemães Hermann e Bruno Hering, trazia características de inovação e comprometimento com a responsabilidade sociocultural de seus trabalhadores. Novas indústrias surgiram nesse contexto, como a Karsten (em 1882); a Johann Heinrich Grevsmuhl & Cia (em 1868); a Buettner (em 1875) e a Renaux (em 1892). A partir da chegada dos imigrantes estrangeiros, a natureza empreendedora e diversidade de ofícios, Duclós (2015) registrou acontecimentos que favoreceram o desenvolvimento do setor têxtil em cidades catarinenses, como Blumenau:

A expansão da renda promovida pelo setor cafeeiro e a diversificação industrial dos anos 1920 abriram novos mercados para a indústria têxtil catarinense. O que diferenciava o setor têxtil era o alto grau de difusão técnica, o que permitia a cópia com facilidade, não exigindo muitos investimentos. A expansão do setor pode ser entendida não só pela queda das importações durante a Primeira e a Segunda Guerra, mas também pelo crescimento urbano e a política cambial dos anos 1920, entre outros fatores. As fábricas nasceram para o mercado regional, mas conquistaram o mercado nacional e depois o mercado externo (DUCLÓS, 2015, p. 15).

A companhia Hering foi a primeira malharia implantada no país, fundada pelos experientes e tradicionais empreendedores da Saxônia, os irmãos Hering, constituiu-se como uma empresa de estrutura familiar. Produzia meias e camisas de meias (ou camisetas de baixo), o foco era atender as necessidades de vestir dos imigrantes europeus. Após um século, a Hering tornou-se a maior malharia da América Latina e fomentou a implantação de um polo têxtil em Santa Catarina. A camiseta, considerada o produto mais popular no país, rompeu barreiras culturais, sociais e de gênero. Acompanhou a evolução da necessidade de consumo de roupas por pudor ou proteção, e tornou-se símbolo da re-

volução da geração de 1960, até mesmo, um produto de desejo na indústria da moda, junto ao surgimento dos estilistas brasileiros na década de 1970 (JOFFILY, 1998).

O crescimento industrial gerou mudanças estruturais e operacionais, como a padronização do produto em série, a qualidade na entrega das peças de vestuário aos seus consumidores e a qualificação de mão de obra. Ainda, na década de 1940, o Brasil vivia a implantação de ações populistas como a instituição do salário mínimo e a regulamentação das relações entre capital e trabalho, através da Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT). Os funcionários menores de idade tornaram-se aprendizes dentro das fábricas, já, em 1942, essa carência foi suprida com o SENAI Brasil, organismo mantido e administrado pelo empregador da indústria. A sua função tem sido ministrar a aprendizagem aos empregados e, ao mesmo tempo, cumprir a obrigatoriedade da *Lei Orgânica do Ensino Industrial*¹² (PETRY, 2000).

Os empreendedores de Blumenau, conduzidos pelo perfil de liderança e potencial para a industrialização, buscaram a qualificação dos trabalhadores. Em 1955, a escola SENAI/SC foi implantada em Blumenau, com atendimento para estudantes da região (cidades, como Brusque, Itajaí, Indaial e Timbó). No ano seguinte, iniciou a oferta de atividades para menores aprendizes no local de trabalho, dentre elas, constavam a alfaiataria e o corte e costura (DUCLÓS, 2015).

Inicialmente, os ofícios de alfaiataria e corte e costura eram ensinados de forma distinta, as atividades eram direcionadas, separadamente, para homens e para mulheres. A formação de alfaiate era oferecida pelo SENAI/SC para capacitar jovens em busca de melhorar as condições de vida em suas comunidades, já o curso de corte e costura era voltado para a prática dentro das indústrias locais.

A indústria têxtil de Blumenau, no século XX, seguiu trilhando uma constituição de sucesso e prosperidade na área fabril brasileira. Na década de 1990, a qualificação dos trabalhadores passou a ser ainda mais valorizada para adquirir melhores condições de trabalho na indústria têxtil e de confecção, que emergiu de condições que extrapolavam as peculiaridades regionais e nacionais. “Assim, considera-se reestruturação produtiva como a introdução de novas formas, sistemas e padrões de organizar e gerir a produção e os trabalhadores” (HERWEG, 2000, p.371). Esses processos de reestruturação envolveram a inclusão de novas tecnologias para otimizar a gestão dos recursos (equipamentos e humanos), para ampliar a produção, assim, alteraram os acessos aos empregos nas indústrias têxteis da região e fez o índice de desemprego aumentar, bem como, instigou a terceirização e o trabalho informal.

12 A publicação original do Decreto-Lei nº 4.073, de 30 de janeiro de 1942, conhecido como *Lei Orgânica do Ensino Industrial*, definiu que o ensino industrial será ministrado em dois ciclos: o primeiro ciclo abrange o ensino industrial básico, o ensino de mestria, o ensino artesanal e a aprendizagem (permitido que esses cursos fossem ministrados nas entidades ou estabelecimentos de ensino industrial); o segundo ciclo compreende o ensino técnico e o ensino pedagógico.

As reformas do sistema educacional de 1990, no Brasil e em outros países, contribuíram para a adaptação à globalização econômica, exigindo revisão nas estruturas dos cursos e das instituições profissionalizantes. Desde 1997, o SENAI/SC de Blumenau passou a ofertar os cursos de graduação na modalidade de tecnólogo; em 1998 passou a ofertar o curso Técnico de Estilismo em Confecção Industrial, com parceria internacional do Instituto Europeu de Design (detalhes no tópico 2.3); em 1999, foi inaugurado o Centro de Tecnologia do Vestuário (CTV), em Blumenau (DUCLÓS, 2015). A unidade mantém os cursos: Técnico em Produção de Moda (com duração de três semestres), e, desde 2012, o SENAI Blumenau e Jaraguá do Sul ofertam o Curso Superior de Tecnologia em Design de Moda (com duração de quatro semestres).

2.2 Brusque: do aprendizado informal ao ensino profissionalizante

A colonização de origem europeia, na região onde se encontra atualmente o município de Brusque, teve início com o estabelecimento da Colônia *Itajahy*, em 1860. Ali aportaram 59 imigrantes¹³ oriundos do *Grão-ducado de Baden* (hoje sul da Alemanha)¹⁴, acompanhados do austríaco Barão von Schnéeburg (CABRAL, 1958).

Com uma economia dominada, até as primeiras décadas do século XX, pelo sistema “colônia-venda”, o processo de industrialização da região se iniciou no final do século XIX e início do século XX, com a implantação das primeiras indústrias têxteis¹⁵, antes mesmo da formação de considerável núcleo urbano. Até a década de 1970, essas indústrias dominavam a cena local, momento em que a economia se diversificou com a consolidação do setor metalúrgico. Foi nessa época também que surgiram as primeiras confecções na Rua Azambuja, local que se constituiria, a partir dos anos 1980, num grande polo produtor e distribuidor de artigos de vestuário.

Contudo, até a metade da década de 1970, o setor da confecção do vestuário era um setor economicamente inexpressivo para o município¹⁶, pois os produtos fabricados atendiam apenas o comércio local e não possuíam uma marca forte (CORRÊA, 2006). Nesse cenário, a exceção foi a empresa “Irmãos Krieger” que, no ano de 1978, chegou a雇用 200 colaboradores. Fundada em 1946 pelos irmãos Axel e Nilo Krieger, a empresa teve origem na Alfaiataria Elegante, aberta por Gustavo Krieger em 1898.

A trajetória da Krieger, traz algumas pistas de como se dava o aprendizado do ofício vinculado à confecção do vestuário masculino na região, durante o século XIX e

13 Apesar de RENAUX (1995) e NIEBUHR (1999) apontarem dados divergentes, mantivemos aqui os números apresentados por Cabral (1958, p.6).

14 A região recebeu posteriormente imigrantes vindos da Itália, Inglaterra, Irlanda, França, Estados Unidos e Polônia.

15 Fábrica de Tecidos Carlos Renaux em 1892; Buettner S.A. em 1898 e Cia. Industrial Schlösser em 1911.

16 Em 1975 existiam 15 empresas de confecção na cidade de Brusque-SC. COMISSÃO MUNICIPAL DE TURISMO. Publicação da Prefeitura Municipal de Brusque e da Comissão Municipal de Turismo em 1975.

ínicio do século XX. Para os que tinham melhores condições financeiras, como o caso de Gustavo Krieger, a formação ocorria em escolas especializadas, geralmente localizadas nas capitais ou em grandes centros urbanos. Para os demais, o aprendizado acontecia nas alfaiatarias já estabelecidas, como aprendizes.

A figura do aprendiz remonta às tradições das corporações de ofícios medievais e, transposta para a colônia brusquense com a chegada de imigrantes alfaiates¹⁷, consistia no recrutamento de jovens para trabalho e aprendizado nas alfaiatarias. No entanto, a partir de meados da década de 1940, essa formação começou a sofrer adaptações impostas pelas demandas da fabricação de roupas em série. Já não bastava somente aprender o ofício com o mestre ou o pai, uma vez que o mercado começava a exigir um profissional atualizado e eficiente, portador de conhecimentos racionais aprendidos em escolas especializadas (RIFEL; SANT'ANNA, 2008).

Dividindo espaço com as alfaiatarias, a costura feminina supria as demandas familiares, sendo utilizada por muitas mulheres como forma de contribuir com o sustento da família (RENAUX, 1995). Contudo, diferentemente do aprendizado da alfaiataria, o processo de instrução no corte e costura feminina na região, era intergeracional, exclusivamente no espaço doméstico. Os cursos de corte e costura por correspondência, representavam uma opção para o aprendizado (FRASQUETE; SIMILI, 2017). Publicações, como o *Jornal das Moças* e a *Revista Manequim*¹⁸, traziam, em suas páginas, encartes com modelos para serem reproduzidos e/ou copiados, contribuindo para a difusão da confecção doméstica.

A formação profissional na área do vestuário em Brusque iniciou com a oferta de cursos pelo SENAI. Instalado no município no ano de 1957¹⁹, a instituição funcionou, inicialmente, como formadora da mão de obra para a indústria têxtil, passando mais tarde a atender a indústria da confecção (HENSCHEL, 2005). Desse modo, quando as confecções começaram a se tornar expressivas no município a partir da década de 1980, em certa medida, já havia mão de obra disponível para suprir as demandas do setor.

As confecções que ali surgiram eram micro ou pequenos empreendimentos e possuíam uma administração familiar, onde prevalecia a produção de peças básicas de vestuário (CORRÊA, 2006). Com esses produtos de baixa complexidade, a necessidade de uma mão de obra pouco qualificada, era atendida naquele momento por um contingente de costureiras, modelistas e estilistas, sem uma formação especializada.

17 Os registros de entrada dos primeiros imigrantes que chegaram onde hoje está a cidade de Brusque mencionam 6 alfaiates: João José Scharfenberg, José Waeschenfelder, Damiano Dei, João Kormann e Nicolau Schmidt, Carlos Sacht.

18 O Jornal das Moças foi publicado entre os anos de 1914 e 1961. A Revista Manequim foi lançada pela Editora Abril em 1959.

19 Até 1971 o SENAI funcionou em Brusque como “agência de aprendizagem”, recebendo a partir daí a denominação de Centro de Treinamento Têxtil e contando com a instalação do Laboratório de Fiação e Tecelagem (Lafite) (HENSCHEL, 2002, p.53).

Com o boom das confecções e tendo a Rua Azambuja²⁰ transformada num grande polo de pronta entrega, o município de Brusque viu sua economia ser reconfigurada a partir da década de 1990, quando passou a receber incremento no setor comercial (CORRÊA, 2006). As atividades do SENAC foram iniciadas no município em 1989, passando a ofertar, a partir da década de 1990, uma série de cursos com apoio do Clube de Dirigentes Lojistas (CDL) e das entidades de classe ligadas ao comércio da cidade (GONÇALVES, 2014).

Importa ressaltar que, diferentemente das unidades existentes em Blumenau e Jaraguá do Sul, a sede brusquense do SENAC estabeleceu uma série de convênios e parcerias que buscavam suprir as demandas industriais e comerciais das confecções locais. Articulou a montagem de salas de moda, cursos gratuitos de costureira e a implantação de um escritório de assessoria na área de moda, para atender empresas nos processos de desenvolvimento dos produtos. Em 2001, por meio de um convênio com a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), o SENAC ofereceu, em Brusque, o Curso de Pós-graduação em Moda: Criação e Produção (GONÇALVES, 2014).

A partir de 2003, o SENAC de Brusque passou a incrementar a oferta de cursos na área de moda, tanto no âmbito da capacitação profissional²¹ como em cursos técnicos²² e, em 2017 lançou o Curso Superior de Tecnologia em Design de Moda, formando apenas uma turma nessa modalidade. Ainda, no âmbito do ensino superior, foram implantados em Brusque dois bacharelados na área de moda, respectivamente nos anos de 2003 (Unifebe) e 2004 (Assevim, atual Uniasselvi).

Entende-se que a expansão da oferta de formação na área de moda em Brusque pode ter sido impactada pela indiscriminada abertura do mercado interno e pelo incremento de uma dinâmica globalizada. Fatores que forçaram as indústrias de confecção a reestrutarem suas linhas produtivas, aumentando a terceirização da produção e concentrando seus esforços nas atividades de marketing e design como fatores competitivos (CALEFFI, 2008).

O sistema produtivo de vestuário brusquense sentiu os impactos dessa nova conjuntura global, assistindo à falência de inúmeras empresas de confecção a partir de meados de 1994, tendo como agravante os modelos ineficientes empregados na gestão desses negócios. Esse processo instaurou a decadência do comércio na Rua Azambuja,

20 Conforme publicação no jornal Diário Catarinense em 29 de julho de 1994, o auge da Rua Azambuja aconteceu nos anos de 1993 e 1994, “quando o local concentrou aproximadamente vinte dois centros comerciais e mil e quinhentas lojas de pronta-entrega. O polo atraía em média sessenta a setenta ônibus que traziam cerca de duas mil e quatrocentas pessoas por dia” (CORRÊA, 2006, p.74).

21 Nessa categoria foram formadas: 7 turmas de Estilismo e Planejamento de Coleções entre 2003 e 2006; 42 turmas de Costureiro entre 2007 e 2021; 25 turmas de Auxiliar de Costura entre 2012 e 2016 e 32 turmas de Modelista entre 2008 e 2021.

22 Nessa categoria foram formadas: 4 turmas de Técnico em Estilismo e Coordenação de Moda entre 2007 e 2010; 11 turmas de Técnico em Produção de Moda entre 2011 e 2019.

fazendo emergir os centros comerciais localizados às margens da Rodovia Antônio Heil, que ofereciam uma estrutura similar a *shopping centers* e, portanto, mais condizentes com as novas exigências do mercado, consolidando-se como o novo endereço da pronta entrega da moda brusquense (CORRÊA, 2006).

A busca por diminuição dos custos produtivos, com a contratação de serviços terceirizados e o investimento nas atividades de criação de moda e estilo, tornou-se imprescindível para reagir às crises do setor. O investimento, na diferenciação do produto por meio do design, representava uma tentativa de fuga do produto *commoditie* e a possibilidade de explorar segmentos de mercado com maior poder aquisitivo (HENSCHEL, 2002). Com a emergência do mercado global que promoveu a reestruturação da cadeia produtiva de moda, houve a valorização do design, visto como componente estratégico para a diferenciação do produto e o sucesso econômico da empresa (CALEFFI, 2008).

2.3 Dos mestres de ofício à educação profissionalizante em Jaraguá do Sul

A Colônia Jaraguá foi fundada, em 1876, pelo coronel do exército Emílio Carlos Jourdan, um empreendedor arrojado que arrendou as terras para iniciar um empreendimento agroindustrial. Jourdan chegou à região acompanhado por escravos negros e trabalhadores para demarcar as terras da Princesa Izabel e seu esposo Conde D'Eu. A região margeada pelos rios Itapocu e Jaraguá era de difícil acesso, e Jourdan vislumbrava, desde o início, a construção de uma ferrovia para viabilizar o desenvolvimento econômico. Porém, após a Proclamação da República dos Estados Unidos do Brasil (1889), as promessas e compromissos do Império Brasileiro se perderam. Foi com o trabalho comunitário de colonos brasileiros e estrangeiros, que se abriram caminhos para o progresso junto ao setor primário. No início do século XX, empresas e indústrias se constituíram na cidade, em 1905 a estrada de ferro é iniciada em São Francisco do Sul, contemplando uma estação em Jaraguá, ligação que facilitou a exportação de produtos da Colônia (AUED; EISSLER, 2006; CURTIPASSI, 2012).

Em 1934, Jaraguá tornou-se um município próspero, com escolas, igrejas, empreendedores, diversidade étnica e industrial. Em 1938 fundou-se a Associação Industrial de Jaraguá, em 1943 o município passou a ser Jaraguá do Sul²³ (CURTIPASSI, 2012). Diversas profissões foram identificadas no *Livro de Registros de Impostos sobre Indústrias e Profissões*²⁴ (1919- 1950), como ferreiros, celeiros, alfaiates, marceneiros, barbeiros, den-

23 Decreto-Lei estadual nº 941 de 31 de dezembro de 1943.

24 "As informações de registros dos alfaiates foram adquiridas no *Livro de Registros de Impostos sobre Indústrias e Profissões* do município de Jaraguá do Sul, iniciados em 1919 até 1951. A partir desta data sugerem que houve alterações internas nos registros dos contribuintes da cidade." (AUED; EISSLER, 2006, p. 24)

tistas, pombeiros, entre outros. Os autores Aued e Eissler (2006) descreveram a existência da “escola informal” para os aprendizes do ofício de alfaiataria, no mesmo espaço de trabalho do mestre alfaiate. Na década de 1950, foi registrada a existência de um alfaiate²⁵ em cada bairro do município de Jaraguá do Sul. As relações de trabalho na Alfaiataria estabeleciam-se como subordinação ou parceria entre os trabalhadores e alfaiates. A Alfaiataria tornou-se um espaço de trabalho e de socialização (ainda na década de 1990), um lugar para a veiculação de informações orais, conhecimentos de seus processos produtivos com seus aprendizes, onde compartilhavam notícias das regiões circunvizinhas e, contribuíram na superação de desafios (como das línguas estrangeiras) e formavam laços de amizade (AUED; EISSLER, 2006).

Com a competência na produção do vestuário masculino, o alfaiate era um empreendedor de seu tempo, visava a atender as necessidades e desejos do usuário masculino em “vestir um bom terno”. Já, seus aprendizes, eram meninos com idade entre 13 e 15 anos, que se aplicavam ao aprendizado de três anos (em média), sendo um ano e meio para aprender a fazer calça, e outro período para aprender o paletó. Nesse ambiente restrito para homens, poucas mulheres (somente filhas e esposas) tinham permissão para ajudar ou aprender algo sobre a profissão de alfaiate. Com o tempo, as mulheres puderam ser costureiras e modistas, para atender as necessidades de vestir das usuárias femininas (AUED; EISSLER, 2006).

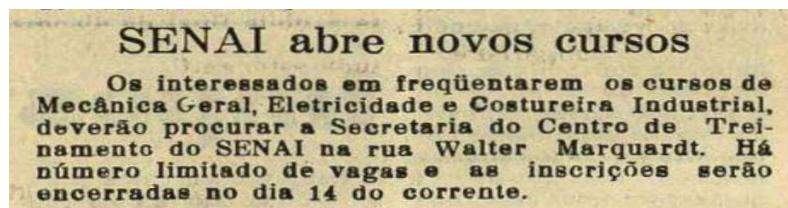
A modernização chegou à sociedade brasileira na década de 1960, a fábrica de roupas e seus processos industriais criaram um novo contexto, com operações padronizadas e de produção em série, assim, impôs novas habilidades para o setor de confecção do vestuário. As peças de roupas prontas tinham variedade de tamanhos, ampliou a oferta de lojas, os preços eram mais acessíveis, muito diferente dos produtos desenvolvidos pelos alfaiates. Alguns dos alfaiates tornaram-se sócios de empresas em Jaraguá do Sul²⁶ (AUED; EISSLER, 2006). Nessa época, a cidade utilizou-se da localização geográfica, próxima às cidades de Blumenau e Joinville e, da ferrovia EFS-PRG (Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande) que favorecia o escoamento dos produtos locais, inclusive para exportação. A Revolução Industrial acelerou o ritmo de vida e da produção de produtos têxteis e do vestuário, trouxe consequências para as relações de aprender e empreender, fatores que transformaram valores e a cultura da época.

25 Os autores (AUED; EISSLER, 2006, p. 238-239) apresentam quadros informativos de acordo com o ano e nome dos profissionais, obtidos no *Livro de Registros de Impostos sobre Indústrias e Profissões*, de Jaraguá do Sul.

26 [...] “um exemplo é Pedro Donini, irmão do alfaiate Mário Donini, sócio da empresa Marisol e Marcos Dalprá, que inicia a ‘Empresa Dalmar’, ambas na área Têxtil” (AUED; EISSLER, 2006, p. 230). Consta ainda, que na Dalmar, empresa que fabricava calças e camisas sociais, foi criado um departamento de alfaiataria, supostamente devido à atividade de Marcos Dalprá.

Em 1954, o SENAI/SC, com unidades nas cidades de Florianópolis, Joinville, Siderópolis e Blumenau, ofertava 14 cursos, dentre eles, dois relacionados à indústria da confecção: a alfaiataria e de corte e costura (DUCLÓS, 2015). Os primeiros cursos de corte e costura, eram voltados para as mulheres, tinham foco nas demandas domésticas, sem necessariamente profissionalizar esse público feminino. Evidências foram obtidas na biblioteca digital do jornal local, Correio do Povo, da década de 1970, no anúncio do Serviço Social da Indústria (SESI) em Jaraguá do Sul com o convite para a segunda edição dos cursos de corte e costura (SCHMÖCKEL, 1975b). Com o crescimento econômico de Santa Catarina, reconhecido nacionalmente, os departamentos do SENAI e SESI foram instalados em Florianópolis, com possibilidade de acesso e influência para a política empresarial (DUCLÓS, 2015). Assim, justificou-se a oferta de cursos profissionalizantes para mulheres, como o de costureira industrial (Figura 1) na cidade de Jaraguá do Sul. Demandas que surgiram com o crescimento das empresas da indústria do vestuário, como Malwee e a Marisol, Menegotti, Nanette e Zanutti.

Figura 1 – SENAI inicia a oferta de cursos de corte e costura em Jaraguá do Sul



Fonte: Schmöckel (1975a, p. 2).

A sede institucional do SENAI/JS identificou e compartilhou os processos de aprovação de três cursos técnicos, pós-médio, contendo seus objetivos e perfil profissional visando a atender as demandas das empresas de vestuário, relativas à década de 1990. O Quadro 1 apresenta a nomenclatura do curso, ano de aprovação, duração de semestres, se havia estágio supervisionado e a carga horária total do curso (dados fornecidos pela própria instituição).

Quadro 1 – Cursos ofertados pelo SENAI/JS - década de 1990-2005

Nome do curso	Ano	Duração/ semestres	Estágio	Carga horária
Curso Técnico Especial em Confecção do Vestuário ²⁷	1993	04	sim	2.488 horas
Curso Técnico em Vestuário ²⁸	1998	03	sim	2.360 horas
Curso Técnico em Estilismo da Confecção Industrial ²⁹	1998	03	sim	1.875 horas

Fonte: elaborado por autores, 2022.

O Curso Técnico de Estilismo em Confecção Industrial foi oferecido no SENAI de Jaraguá do Sul e no SENAI de Blumenau, ambas as unidades contempladas com uma parceria junto ao Instituto Europeu de Design, Itália (IED-IT). A parceria oportunizou aulas presenciais com professores italianos no Brasil, e contemplou alguns estudantes com bolsas de estudos para cursos de qualificação (de curta duração) no IED de Milão e Turim.

Com a crescente demanda de qualificar mão de obra, em 1994, foi implantada uma unidade do ETFSC (atual IFSC), no centro de Jaraguá do Sul, com os Cursos Técnicos de Eletromecânica e Têxtil Integrados ao ensino médio (FLORIANI, 2005). Esta foi a terceira unidade implantada no estado, e a primeira fora de Florianópolis. No segundo semestre de 1994, foi dado início às atividades letivas, com oferta da 1ª fase do ensino médio (o núcleo comum), integradas às disciplinas técnicas. No Histórico escolar, consta a nomenclatura: Curso de Ensino Médio com Afinidade Têxtil. Porém, para atender às determinações da REP/1990, o Decreto nº 2208/1997, apresentava a estrutura educativa do Brasil que formalizou a dicotomia entre formação geral e formação profissional, implicando a reestruturação dos cursos (FLORIANI, 2005). O Quadro 2, apresenta a nomenclatura do curso, ano de aprovação, duração de semestres, se havia estágio supervisionado e a carga horária total do curso.

27 Documento (sem numeração) institucional, de Estrutura e Funcionamento do Curso Técnico Especial em Confecção do Vestuário (DEZ 1992).

28 Processo 146/986, parecer de aprovação nº 193/98 de 15 de maio de 1998, SENAI de Florianópolis

29 Processo nº 145/980, parecer de aprovação nº 192/98 de 12 de maio de 1998, SENAI de Florianópolis. Reestruturado em 2002, parecer nº 206, de 16 de abril de 2002.

Quadro 2 - Cursos ofertados pelo CEFET/SC - década de 1990 - 2004

Nome do curso	Ano	Duração/ semestres	Estágio	Carga horária
Ensino Médio com Afinidade Têxtil	1994	08	sim	3.800 horas
Curso Técnico Têxtil	2001	04	sim	1.200 horas
Curso Técnico em Moda e Estilismo	2004	03	sim	1.180 horas

Fonte: elaborado por autores, 2022

Em 2001, houve alterações na estrutura dos cursos integrados³⁰, uma vez que estes foram modularizados e tornaram-se pós-médio, como o Curso Técnico Têxtil, somente em 2004 foi criado o Curso Técnico em Moda e Estilismo. Dentre as diversas alterações legais relacionadas à educação profissional, o IFSC tem acompanhado as demandas locais e ofertado diferentes cursos na área de Têxtil, Vestuário e Moda. Os mais recentes em vigor, são: Curso Técnico Subsequente em Vestuário (2017, com duração de quatro semestres); o Técnico em Modelagem Industrial Integrado ao ensino médio (2019, com duração de sete semestres); e o Curso Superior em Tecnologia de Design de Moda (2019, com duração de sete semestres). Percebe-se que, as propostas de cursos técnicos apresentados e os tecnólogos recentes, têm a carga horária similar, por uma pressão do governo para diminuir o tempo de formação dos estudantes, porém com perfil de excelência. A questão é como alcançar essas metas, sem os incentivos financeiros necessários?

2.4 Resultados e discussões

A colonização das terras catarinenses (séc. XIX), se deu por meio da entrada de imigrantes, na maioria europeus, portadores de competências e habilidades para atividades primárias e têxteis, que contribuíram com o processo de industrialização (replicando o modelo europeu) de regiões ao norte e nordeste do estado catarinense. Com o crescimento da indústria de fiação e de tecelagem, essas regiões demandaram mão de obra de costureiras e de alfaiates, para produzir peças de roupas, mesmo na implantação da educação profissionalizante formal, esses métodos e conhecimentos inspiraram os materiais didáticos e processos de ensino e aprendizagem. Em um ciclo evolutivo, as demandas do mundo do trabalho também impactam as disciplinas e itinerário formativo e a geração de empregos, assim, a educação e a indústria têm evoluído e perpetuado sua parceria, consolidando o sistema industrial e suas marcas de roupas através dos tempos.

³⁰ Resolução Ministerial CNE/CEB nº 04/1999 e Portaria nº 30, de 21 de março de 2000 determinaram a separação do ensino médio e o ensino técnico, a partir de 2001 (FLORIANI, 2005, p. 83).

Entende-se que o sistema educacional profissionalizante deve abranger o desenvolvimento intelectual, qualificação profissional e formação cidadã. A educação não pode se limitar às soluções para as demandas do mundo do trabalho, mas, sim, ser parte ativa da construção desse mundo, primando pela humanização nos processos de ensino e aprendizagem, para que se perpetuem no contexto político, econômico, social e profissional.

Resumidamente, os dados que se apresentam entre o início da colonização das cidades pesquisadas e meados da década de 1930 demonstram uma sequência relacional vinculada ao início do processo de industrialização e aprendizado informal na arte da alfaiataria e da costura das roupas, uma vez que a educação formal se restringia à capital catarinense até a década de 1950. Num momento seguinte, com o implemento de políticas públicas que objetivavam o desenvolvimento industrial brasileiro, nota-se o incremento de instituições que pretendiam a qualificação da mão de obra fabril, com oferta de cursos técnicos oferecidos pelo Sistema S.

A síntese visual, na figura 02, apresenta acontecimentos relevantes do período pesquisado: na coluna da esquerda o âmbito internacional e nacional, na coluna da direita o âmbito estadual, regional e local. Os fatos estão organizados em ordem cronológica, com um panorama detalhado desse processo de industrialização, acompanhado dos principais marcos históricos relativos à colonização e ao transcurso dos regimes políticos e educacionais brasileiros.

A educação e a indústria do vestuário no nordeste catarinense: Do aprendizado informal ao ensino profissionalizante

Figura 2 – Síntese visual dos fatos que influenciaram a educação profissionalizante em SC



Fonte: elaborado pelos autores com base em Cintra (2004); Floriani (2005); Duclós (2015).

A composição do contexto industrial no nordeste catarinense e sua vocação empreendedora desenharam cada um dos municípios e suas necessidades, estimulando o crescimento populacional e demandas por um sistema educacional profissionalizante. Assim sendo, na década de 1940, a demanda por mão de obra qualificada levou o governo às iniciativas de fomento ao ensino profissionalizante por meio de decretos que formalizaram o ensino industrial e comercial, bem como a organização de uma rede federal de ensino.

De acordo com as evidências, na década de 1970, o SENAI abriu oportunidades de capacitação para o público feminino na costura industrial visando a atender as demandas de mão de obra no setor de confecção e vestuário. O SESI ofereceu cursos de corte e costura para as mulheres com perfil da educação doméstica, atendendo as demandas do lar. Assim como na Europa, as tradições e conhecimentos da alfaiataria eram de domínio masculino, percebe-se sua influência na composição de conhecimentos de modelagem de roupas corte e costura tanto nos Liceus de Arte e Ofício, bem como nos métodos ensinados às alfaiatarias locais. Esses métodos perduram na composição de materiais didáticos contemporâneos.

Nas décadas de 1990 a 2000, houve abertura do mercado interno e incremento da globalização que impôs nova estruturação para as linhas de produção na indústria do vestuário. Outros fatores, como o aumento da terceirização, o incentivo à pesquisa e inovação, levou ao aumento das atividades de marketing e design como fatores competitivos. A região viu proliferar os cursos na área de confecção com incremento na formação superior em Design de Moda. Esse período coincide com uma conjuntura econômica que fomentou investimentos na tecnologia, pesquisas e inovação que culminaram na necessidade da reorganização educacional e da indústria do vestuário frente à emergência dos mercados globais que elegeram, entre outros fatores, o design como um elemento distintivo para a competitividade. Notadamente, o sistema S também inicia, nesse momento, a implantação da formação superior na área de moda, mas restringe-se à oferta de cursos com titulação de tecnólogo, visando a uma formação de caráter técnico-operacional.

Diante dessas informações e da composição estrutural da rede de ensino para os profissionais da indústria da confecção no Nordeste Catarinense, a partir da década de 1990, abarcam duas possibilidades: (I) uma instrução voltada para o campo técnico-operacional que circunscreve, em certa medida, as atividades profissionais à mera operação de maquinários e, por conseguinte, limita as chances de maiores ganhos salariais; (II) uma formação na área de concepção dos produtos, como a graduação em design, que adquire outro status na medida em que se despendem investimentos financeiros e de tempo, elementos dos quais nem todos dispõem. Desse modo, essa estrutura colabora com a manutenção das diferenças sociais que também subsistem nessa região, quando não aprofundam essas desigualdades.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a Proclamação da República, o período de 1890 e 1930 registrou o maior crescimento da indústria têxtil e do vestuário, fator que criou uma demanda de mão de obra

especializada para o sistema industrial. Destaca-se que, nesse período, nas cidades da região de Blumenau, Brusque e Jaraguá do Sul, o ensino na área têxtil e do vestuário era feito por mestres alfaiates em uma relação direta com seus aprendizes. Apenas o Liceu de Artes e Ofícios na capital catarinense ofertava o curso de alfaiataria, no qual os professores com conhecimentos técnicos eram alfaiates (homens) e atendiam aprendizes meninos da classe trabalhadora. As raízes do Liceu de Artes e Ofícios de Florianópolis perpetuaram seu legado na disseminação da educação pública, gratuita, de qualidade e acessível para todos. O IFSC expandiu para 22 campi, está presente em 20 cidades catarinenses, em três deles oferece, além dos cursos técnicos e ensino médio em modelagem, a graduação em Design de moda.

A evolução das cidades e suas indústrias geraram uma demanda de mão de obra qualificada que levou à formalização de uma parceria entre governo e a indústria, gerenciada pela FIESC, para composição do ensino profissionalizante pelo SENAI. Com a Revolução Industrial, o ofício da alfaiataria perdeu sua função social, mas seus métodos de modelar, cortar e costurar as roupas multiplicaram-se em materiais didáticos e em processo de ensino e aprendizagem que capacitam estudantes e professores. Esses profissionais aplicam esses saberes em micro e pequenos empreendimentos e na indústria, contribuindo com o desenvolvimento socioeconômico e cultural do estado.

O registro das origens e desdobramentos do processo de educação na área de moda, evidencia a dicotomia entre a educação intelectual e profissionalizante, a teoria e a prática e a necessidade de atender as demandas da indústria e da economia. Faz refletir a pressão para diminuição da carga horária dos cursos (hoje os tecnólogos têm carga horária similar aos cursos técnicos iniciais), entregando um profissional que atenda o perfil requerido pelo sistema. Este momento é uma oportunidade de reflexão, compartilhamento e possivelmente, um ponto de inflexão para os processos educacionais em design de moda e vestuário. Entende-se que essa estrutura colabora com a manutenção das diferenças sociais, quando não as aprofunda, numa sociedade já saturada de desigualdades de toda sorte.

Considera-se que esta pesquisa não está concluída em sua totalidade, mas um recorte dos dados e informações reunidos até o momento. Contatos importantes e significativos foram realizados neste ínterim, tanto nas unidades do Sistema S, no que se refere às cidades foco deste estudo (Jaraguá do Sul, Brusque e Blumenau), quanto junto à sede da Direção Regional em Florianópolis. Avançamos até aqui certos de que muitos detalhes importantes ainda serão revelados sobre a composição estrutural da rede de ensino para os profissionais da indústria da confecção, dando suporte para uma continuidade destes temas ou de pesquisas com temas adjacentes.³¹

31 Nossos agradecimentos a revisora Albertina Felisbino CV: <http://lattes.cnpq.br/5926255906627194>.
e-mail: lunnaf@uol.com.br.; aos tradutores Gibran Munhoz Cazorla (inglês), <http://lattes.cnpq>.

REFERÊNCIAS

- AUED, Bernadete Wrublevski; ESSLER, Roberto Joáo. **Alfaiates imprescindíveis**: imigração, trabalho e memória. Jaraguá do Sul: Design Editora, 2006. 256 p.
- CABRAL, Oswaldo Rodrigues. **Subsídios para a história de uma colônia nos tempos do Império**. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1958.
- CABRAL, Oswaldo Rodrigues. **História de Santa Catarina**. 2^a ed. Florianópolis: Laudes, 1970.
- CALEFFI, Vilma Marta. **Reestruturação produtiva na indústria do vestuário e as implicações para a qualificação dos trabalhadores**. Dissertação (Mestrado em Educação). Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. p.150. 2008.
- CINTRA, Maria Cristina. **O processo de aprendizado do ofício de alfaiate em Florianópolis (1913-1968)**. 2004. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, 2004.
- CURTIPASSI, Daniel. **Jaraguá do Sul**: o senhor do vale e suas etnias. Jaraguá do Sul: Daniel Curtipassi, Lei Rouanet, Ministério da Cultura, 2012. 184 p.
- CUNHA, Luiz Antônio. **O ensino de ofícios nos primórdios da industrialização**. 2. ed. São Paulo: Unesp; Brasília, DF: FLACSO, 2005.
- CORRÊA, Marcela Krüger. **A indústria de confecção e as implicações socioespaciais recentes no município de Brusque**. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, p.156, 2006.
- DUCLÓS, Nei. **FIESC 65 anos**: o passo à frente da indústria catarinense. Florianópolis: Expressão, 2015.
- FRASQUETE, Débora Russi; SIMILI, Ivana Guilherme. A moda e as mulheres: as práticas de costura e o trabalho feminino no Brasil nos anos 1950 e 1960. **História da Educação**, v. 21, p. 267-283, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/heduc/a/QwXwwvSkdRLNW-F5mKGbz4nF/?format=html>. Acesso em: 28 maio 2022.

FLORIANI, Eliane Spliter. **(Des)continuidades e contradições do ensino técnico no CE-FET/SC - unidade de Jaraguá do Sul.** 2005. 160 f. Dissertação (Doutorado) - Curso de Mestrado em Educação, Centro de Ciências em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

GONÇALVES, Janice da Silva. **Nossa História é sua História:** Senac em Santa Catarina. Senac. DR. SC. Florianópolis. [s/n.] 2014.

HENSCHEL, Ricardo. **A reestruturação do setor têxtil-vestuarista de Brusque diante das mudanças econômicas dos anos 1990:** uma abordagem à luz da noção de eficiência coletiva. Dissertação (Mestrado em Economia). Centro Sócio-Econômico, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. p. 116. 2002.

HERWEG, Vera. **A experiência de mulheres costureiras num processo de reestruturação produtiva em Blumenau (SC).** In: THEIS, Ivo Marcos; MATTEDEI, Marcos Antonio; TOMIO, Fabrício Ricardo de Limas. Novos olhares sobre Blumenau: contribuições críticas sobre seu desenvolvimento recente. Blumenau: EDIFURB, 2000.

JOFFILY, Ruth. Uma personagem que faz história. In: Hering, I. **A história da Camiseta.** Hering. São Paulo, 1988.

KRIEGER, Gustavo. **Publicação alusiva ao centenário do nascimento de Gustavo Krieger.** Editora Santuário, Aparecida, São Paulo. 1978.

KRZIZANOWSKI, Moacir. **A greve nas indústrias têxteis de Blumenau.** 1992. 99 f, il. Monografia (Especialização) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Regional de Blumenau, Blumenau, 1992.

NOVAES, Maristela. A moda Belle Époque e a formação em costura nos confins de Minas Gerais. IX Congresso Brasileiro de História da Educação. **Anais.** João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2017. p.6794-6814. Disponível em: <https://sbhe.org.br/uploads/proceeding/74/a700766fc68cf1df746baf59a8ec69b5.pdf>. Acesso: 30 mai 2022.

OBSERVATÓRIO FIESC. Têxtil, confecção, couro e calçados. 2020. Disponível em: <https://observatorio.fiesc.com.br/sc-em-dados/setores/textil-e-confeccao>. Acesso em: 06 maio 2022.

PETRY, Sueli Maria Vanzuita. **A fibra tece a história:** a contribuição da indústria têxtil nos 150 anos de Blumenau. Sintex, Blumenau: 2000.

RIFFEL, Renato; SANT'ANNA, Mara Rúbia. Alfaiataria no Vale do Itajaí-Mirim: estudo histórico. In: SANT'ANNA, Mara Rúbia (Org.). **Moda em Santa Catarina:** história, crítica e

perspectivas. Série Modapalavra. Vol. 5. Florianópolis/Barueri/ SP: UDESC/Estação das Letras, 2008. p.19-56.

RENAUX, Maria Luiza. **O outro lado da história:** o papel da mulher no Vale do Itajaí 1850-1950. Blumenau: Editora da FURB, 1995.

SCHMÖCKEL, Eugênio Vitor (Jaraguá do Sul - SC). Fundação Artur Müller (org.). **SENAI abre novos cursos. Correio do Povo.** Jaraguá do Sul, 08 nov. 1975. p. 1-6. Disponível em: <http://hemeroteca.ciasc.sc.gov.br/correiodopovo/1975/CDP19752859.pdf>. Acesso em: 26 maio 2022.

SCHMÖCKEL, Eugênio Vitor (Jaraguá do Sul - SC). Fundação Artur Müller (org.). **Iniciados ontem no SESI de Jaraguá vários cursos. Correio do Povo: Órgão de maior penetração no interior do nordeste catarinense.** Jaraguá do Sul, 02 ago. 1975b. p. 1-8. Disponível em: <http://hemeroteca.ciasc.sc.gov.br/correiodopovo/1975/CDP19752846.pdf>. Acesso em: 26 maio 2022.

Data de submissão: 09/11/2022

Data de aceite: 18/01/2023

Data de publicação: 01/02/2023



**SABERES DIFUSOS E PRÁTICAS PARA SE PENSAR A FORMAÇÃO
EM MODA: PERSPECTIVAS A PARTIR DE UMA
SÉRIE DE Podcast**

***Diffuse knowledge and practices for Fashion Education:
perspectives from a podcast series***

***Conocimientos y prácticas difusas para pensar la formación en
moda: perspectivas a partir de una serie de podcast***

Rita Morais de Andrade¹
Jaqueline Ferreira Holanda de Melo²

1 Professora Associada da Universidade Federal de Goiás - UFG, atua no ensino, pesquisa e extensão nas áreas de Artes, Design e Moda, na graduação e na pós-graduação. Líder do Grupo de Pesquisa Indumenta: dress and textiles studies in Brazil (UFG/CNPq). Membro do Conselho Científico da Associação Brasileira de Pesquisa e Estudos em Moda - ABEPEM, do [Research Collective for Decolonial Fashion - RCDF](#), das revistas Visualidades (Qualis A1 Artes), Dobras (Qualis A1 Artes), Fashion Studies (Canadá) e Almatourism (Itália). Temas de pesquisa: cultura material e história do vestuário e dos muitos modos de vestir no Brasil e Abya Ayala. Instagram: @indumenta.br. Podcast Outras Costuras. Curriculum Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0652175469093010>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1412-6689> . Email: ritaandrade@ufg.br

2 Professora Assistente da Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE, lotada no Departamento de Ciências do Consumo. Ensina nos cursos de Bacharelado em Economia Doméstica e Ciências do Consumo. Já lecionou no curso de Licenciatura em Artes Visuais com ênfase Digitais na UAEADTec da mesma instituição. É bacharela em Economia Doméstica, mestra em Consumo, Cotidiano e Desenvolvimento Social, ambas formações pela UFRPE. Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Design (UFPE). Curriculum Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0639256942534141>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6929-2759>. Email: jaqueline.fhmelo@ufrpe.br.

RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão a respeito da formação em Moda principalmente em relação aos saberes difusos das práticas educativas de costurar, sejam roupas ou os pilares formativos de ensino, pesquisa e extensão. Parte-se dos relatos colhidos da série de podcast especialmente elaborada e realizada para os propósitos do Projeto de Pesquisa “Artes e Ofícios/UDESC” e discutem-se os destaques relevantes para pensarmos essas práticas e essa formação. O objetivo central é apresentar as perspectivas relatadas pelas pessoas entrevistadas para a série e discutir as aproximações e as singularidades dessas contribuições. A metodologia utilizada inclui a pesquisa bibliográfica não sistematizada, o registro em áudio de entrevistas semi-estruturadas e a análise de conteúdo cotejados com a experiência docente das autoras. Como resultados alcançados destacam-se a percepção de permanências e rupturas na história da formação em Moda pelas pessoas entrevistadas e a publicação da série de podcast nos agregadores de arquivo de áudio de forma gratuita.

Palavras-chaves: Formação em Moda. Economia Doméstica. Artes e Ofícios.

Abstract

This paper presents a reflection on Fashion education in relation to the diffuse knowledge of educational practices of clothes sewing, or the university triangle: education, extension and research. It starts with the reports collected from the podcast series specially elaborated and carried out for the purposes of the ‘‘Arts and Crafts/UDESC’’ Research Project and discusses the relevant highlights for thinking about these practices and this education. The main objective of the paper is to present the perspectives reported by those who were interviewed for the series and discuss the approaches and singularities of those contributions. The methodology used includes non-systematized bibliographic research, audio recording of semi-structured interviews and the analysis of discourses compared with the teaching experience of the authors. The results achieved include the perception of continuities and ruptures in the history of Fashion education by those interviewed professionals and the publication of the podcast series in the audio aggregators for free.

Keywords: *Fashion education; Home Economics; Arts and Crafts.*

Resumen

Este artículo presenta una reflexión sobre la formación en Moda, principalmente en relación con el conocimiento difuso de las prácticas educativas de costura, ya sea de ropa o de los pilares formativos de docencia, investigación y extensión. Se parte de los relatos recogidos de la serie de podcasts especialmente elaborados y realizados para los fines del Proyecto de Investigación “Artes y Oficios/UDESC” y se discuten los destacaes relevantes para pensar estas prácticas y esta formación. El objetivo principal es presentar las perspectivas reportadas por las personas entrevistadas para la serie y discutir los enfoques y singularidades de estas contribuciones. La metodología utilizada incluye investigación bibliográfica no sistematizada, grabación de audio de entrevistas semiestructuradas y análisis de contenido comparado con la experiencia docente de los autores. Como resultados destacamos la percepción de continuidades y rupturas en la historia de la formación en Moda por parte de los entrevistados y la publicación de la serie de podcasts en los agregadores de archivos de audio de forma gratuita.

Palabras clave: *Formación en Moda. Economía doméstica. Artes y manualidades.*

1 INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta uma análise da série especial Artes e Ofícios publicada no *Podcast Outras Costuras* e criada como uma contribuição ao Projeto de Pesquisa “Escolas de Artes e Ofícios no Brasil: história, propostas formativas e permanências na formação das artes e do design no contemporâneo” (LabMAES-UDESC-SC). A partir do planejamento, execução e interpretação de 7 episódios gravados para a série, relatamos as contribuições que consideramos as mais relevantes para os objetivos do Projeto de Pesquisa.

Notamos, essencialmente, que há aspectos objetivos e subjetivos que podem ser considerados visando a uma integração dos conteúdos que se encontram fragmentados nos cursos de formação voltados ao campo das Artes, do Design e da Moda. O objetivo central foi fazer um registro das diferentes perspectivas sobre a atual formação em Moda e as relações com as Artes e o Design. Procuramos identificar os aspectos de distanciamento e diversidade entre as falas contidas nos episódios. Discutimos, refletimos, analisamos, realizamos destaques e o resultado desse processo está aqui.

O projeto de pesquisa está voltado para se pensar os Liceus, as Artes e os Ofícios como possíveis bases para se refletir sobre o ensino do Design e sua interface com a Moda no Brasil. Refletir sobre os caminhos para o ensino de Design e do Design de Moda podem ser próximos, mas nos questionamos se seriam os mesmos. Percebemos na gravação dos episódios e nas discussões durante as reuniões com a equipe do projeto de pesquisa algumas nuances que distinguem caminhos da educação formal, que foi desenvolvida durante parte da história da humanidade, de forma distinta para os homens e para as mulheres, o que de certa forma parece ter tido impacto no campo da formação em Moda. Tal vínculo foi sutilmente notado pela menção recorrente das atividades de costura e do bordado associadas às memórias maternas.

Outro destaque a ser mencionado comum aos episódios da série de *podcast*, foi a percepção de que as práticas vinculadas à construção de roupas ou às tecnologias do vestuário, foram perdendo espaço nos cursos de graduação para uma teorização do campo da Moda. A dicotomização entre teoria e prática, a segregação entre a formação técnica/tecnológica e a formação acadêmica, são elementos importantes para uma revisão da formação em Moda e, especialmente, Design de Moda no ensino superior no Brasil.

A partir da discussão desses aspectos selecionados dos episódios do *podcast* e das nossas experiências como docentes de cursos de graduação e pós-graduação em Universidades Públicas Federais, buscamos contribuir com os objetivos do projeto de pesquisa Artes e Ofícios da UDESC, com a síntese proposta neste artigo.

2 ARTES E OFÍCIOS EM RELAÇÃO À FORMAÇÃO EM MODA

Em 2018 o Ministério da Educação realizou uma campanha nas universidades brasileiras para a uniformização da classificação de cursos de nível superior no país. Utilizando como base o *International Standard Classification of Education – Fields of Education and Training* (Isced-F 2013), produzida pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep), elaborou o Manual para Classificação dos Cursos de Graduação e Sequenciais (BRASIL, 2019) que foi circulado pelas universidades públicas a partir de um ofício ministerial.

O manual apresenta a estrutura normalizada dessa classificação internacional adaptada para os cursos de ensino superior no Brasil. Indica, ainda procedimentos para orientar as instituições de educação superior (IES) nesse processo de forma mais adequada aos seus cursos (BRASIL, 2019, p.13).

No Brasil, os cursos de graduação são orientados por Diretrizes Curriculares Nacionais e, como informa o referido manual de classificação:

No caso brasileiro, o conteúdo temático de um curso de graduação ou sequencial é orientado pelas diretrizes curriculares nacionais, pelo Catálogo Nacional de Cursos Superiores de Tecnologia (Brasil. MEC. Seres; Setec, 2016) e/ou pelo projeto pedagógico do curso. Nesses documentos, os conteúdos de seus componentes curriculares, o objetivo do curso, o perfil, as competências e as habilidades previstas para seu egresso são definidores do conteúdo temático (BRASIL, 2019 p.18).

A classificação dos cursos de graduação e sequenciais dedicados ao conteúdo temático “Moda” dá-se, portanto, a partir da relação entre normativas estabelecidas desde os critérios adotados a partir do catálogo internacional da Unesco e adaptado para o referido manual de classificação do INEP, até as normas internas dos colegiados e Núcleos Docentes Estruturantes dos cursos nas instituições de ensino superior.

O manual contribui para uniformizar o modo como classifica-se a formação em nível superior das diferentes áreas do conhecimento. Isto coopera para a sistematização de processos administrativos relativos à burocracia do sistema de educação brasileiro. Alguns exemplos disso seriam as certificações de conclusão de cursos cujos títulos profissionais poderiam ser mais uniformizados em território nacional e a classificação normalizada das áreas e subáreas do conhecimento pelas agências de financiamento de pesquisa, tecnologia e inovação.

Para se ter uma ideia, um estudo sobre cursos de graduação em Design contabilizou 165 cursos de Moda (SCHNAIDER, 2016). Apesar desse número expressivo de cursos de formação em Moda, não há Diretrizes Curriculares próprias para esse tema de

formação, o que leva os cursos a aderirem a outras diretrizes curriculares aprovadas pelo MEC. A grande maioria dos cursos de formação em Moda está classificada como Design de Moda (158 dos 165), o que em tese significaria uma orientação baseada nas Diretrizes Curriculares para o Design.

Os cursos definem a sua estratégia de formação e aderência ao design ou a outras diretrizes curriculares. Apesar de haver desde 2002 uma discussão a respeito da criação de uma área denominada Moda, ainda não há um projeto consolidado de diretrizes curriculares específicas.

Para compreender a formação em moda atual e o problema da classificação dos cursos de graduação, a discussão em torno da adesão ou não às diretrizes do Design, vamos recuperar as possíveis origens e caminhos dessa formação a partir dos relatos gravados para os episódios do *podcast*.

2.1 A série Artes e Ofícios para o *Podcast Outras Costuras*

A ideia inicial da série Artes e Ofícios para o *Podcast Outras Costuras* foi investigar a permanência e as novidades em relação às origens da formação em Artes e Ofícios para quem estuda, pesquisa e trabalha no campo da Moda. A partir das entrevistas, pudemos identificar como essas/esses profissionais chegaram ao campo da moda e como percebem a formação a partir de sua inserção nos cursos de formação de Moda em nível superior e técnico.

O *Podcast* é uma mídia de áudio hospedada em uma plataforma gratuita ou paga que distribui arquivos com formato em MP3 para outras plataformas chamadas agregadoras, como o Spotify e o iTunes. Essa mídia vem sendo utilizada para fins acadêmicos e cresce o interesse por incluí-la em projetos de ensino, pesquisa e extensão. A experiência de uso e produção de mídias de áudio para a educação e o entretenimento aparentemente foi aquecida durante a pandemia de covid-19 a partir do início de 2020, apesar de já ser utilizada antes disso.

Não definimos uma metodologia específica como (net)etnografia para o conjunto dos episódios, mas partimos do exercício de perguntar, de aproximar, humanizar discussões, considerando as particularidades até mesmo da existência dos indivíduos, que pela necessidade científica de objetivação, por vezes, se perde. No entanto, vale registrar que se aproxima da prática metodológica da netnografia, considerando que as informações foram coletadas de uma mídia digital, que segundo Kozinets (2010, p.1), “para a netnografia, interações online são consideradas reflexos culturais que provêem profundo

entendimento sobre a humanidade". No caso do *podcast*, tratou-se da interação em meio digital, entre as autoras deste artigo e os participantes dos programas. Embora os estudos do autor mencionado se voltem mormente ao contexto do marketing, suas definições têm sido utilizadas em diversos campos do conhecimento, como, por exemplo, o campo da Moda.

É importante registrar que foram realizadas reuniões periódicas de planejamento e pesquisa a respeito dos temas e também de aproximação dos currículos das/os entrevistadas/os para cada episódio. Embora tenhamos entrevistado profissionais de ensino, que deram uma contribuição relevante em suas áreas acadêmicas, a vida, que abarca a carreira, as idas e vindas, e mesmo a participação na formação de outros profissionais, para além universidade, pode ser amplamente alcançada com o podcast. O público ouvinte varia de acordo com o tema dos episódios e é possível coletar alguns dados como sexo, idade e localidade a partir de ferramentas de coleta de dados das plataformas de hospedagem e dos agregadores. Enquanto o acesso ao episódio for mantido nos agregadores de áudio, o número de ouvintes pode crescer e se diversificar com o tempo.³

Para desenhar o conteúdo da série e iniciar os contatos com as pessoas que gostaríamos de entrevistar, foram consideradas não apenas a parceria entre as autoras deste trabalho e sua participação no projeto de pesquisa da UDESC, mas, especialmente, um tema relevante para o trabalho colaborativo entre ambas as autoras deste artigo: a Economia Doméstica e as Artes Visuais.

A formação em nível superior em Economia Doméstica, atualmente, tem pouca visibilidade e está em processo de descontinuidade e extinção, apesar da existência do curso superior no país desde 1952, na Universidade Federal de Viçosa, e na Universidade Federal Rural de Pernambuco desde 1971. Já as Artes Visuais, que ocupam um campo relativamente privilegiado, se comparado às artes práticas (como eram chamados os ofícios), possuem maior visibilidade nas universidades brasileiras nos dias de hoje, sendo até mesmo de forma crescente. Para tratar das duas áreas do conhecimento, considerando ainda os interesses de pesquisa a respeito das artes e ofícios para o projeto de pesquisa "matriz" da UDESC, o roteiro final contemplou os seguintes temas a cada episódio, mencionados a seguir.

³ As autoras estão finalizando um novo artigo que tratará especificamente do uso do podcast para a extensão universitária com previsão de publicação em 2023. Na revisão por pares, nos solicitaram a inclusão de informação mais técnica a respeito da elaboração dos episódios, como horas trabalhadas, por exemplo. Essas informações, que concordamos serem relevantes para a difusão da mídia de áudio como recurso educacional, estão contempladas no artigo em elaboração.

Quadro 1. Episódios da Série Artes e Ofícios do *Podcast Outras Costuras*

Ep. 1	Introdução à “Série Artes e Ofícios”, abordamos a Economia Doméstica e o seu vínculo com a área da produção de vestuário e da costura no Brasil.
Ep. 2	“O projeto de Pesquisa Artes e Ofícios” a convidada foi a profa. Mara Rúbia Sant’Anna (UDESC), que falou sobre as motivações para o projeto de pesquisa vinculado à UDESC e promovido pelo Laboratório Moda, Artes, Ensino e Sociedade - MAES.
Ep. 3	“Da Educação Artística às Artes Populares”, com a profa. Lêda Maria Guimarães (Coordenadora do PPG Arte e Cultura Visual da UFG), que dentre as questões que trouxe à entrevista, pôde falar sobre o ensino da Licenciatura em Artes Visuais por meio do Ensino a Distância.
Ep. 4	“A Formação em Tecnologia do Vestuário” com a profa. Maria José da Silva Pereira (Senai-PE), carinhosamente chamada por Mazé, que falou sobre experiências que teve ao longo de 38 anos de ensino na área da tecnologia do vestuário pelo Senai.
Ep. 5	“Rotas de Aprendizagem da Produção de Vestuário”, com o prof. Flávio Sabrá (IFRJ), que apresentou sua experiência tanto como estudante, profissional e professor do setor de produção de vestuário ⁴ .
Ep. 6	“Artes, Ofícios e Afetos”, com a profa. Maria de Jesus Farias Medeiros (UFPI), que é uma das principais ouvintes do <i>podcast</i> , também é membro da pesquisa e dentre tantas vivências trouxe, inclusive, interseções de trabalho com a Economia Doméstica.
Ep. 7	“Das Artes Práticas à Economia Doméstica”, com a profa. Edilene Souza Pinto (UFRPE), que mencionou, dentre os cursos que fez, a Licenciatura Curta em Artes Práticas pela UFPE, na década de 1970-80.
Ep. 8	“O Fio social do Design: entre os Ofícios, as Artes e a Moda”, com a profa. Mônica Moura (UNESP/Bauru), que nos levou a refletir sobre a importância da aproximação da universidade com a sociedade e de ações inclusivas na formação em Design.

Fontes: *Podcast Outras Costuras* - Série Artes e Ofícios, 2021.

A série, especificamente, é composta de oito entrevistas (Quadro 1). A publicação do primeiro episódio foi dia 10/05/21, e do oitavo, dia 16/08/21. No entanto, para este trabalho, serão consideradas sete entrevistas, pois a primeira foi um diálogo de apresentação entre as proponentes da série. Os convites foram feitos, como dito anteriormente, considerando a rede de contatos e os conteúdos alinhados ao já mencionado projeto de pesquisa Artes e Ofícios da UDESC. As perguntas foram pensadas para que as pessoas entrevistadas pudessem falar de suas trajetórias profissionais e até mesmo pessoais, que as aproximam das Artes e dos Ofícios, sob o recorte: artes, artes têxteis, costura ou

⁴ É importante situar que o termo “Produção do Vestuário” abrange a área de “Confecção do Vestuário”. Ademais, o próprio “vestir” é entendido de forma ampla neste trabalho, e abrange o cobrir o corpo, não apenas com roupas, mas também acessórios e diversos tipos de materiais, não restritos aos tecidos.

moda. Desta forma, as entrevistas também seriam subsídio para a nossa contribuição junto à pesquisa. Para que possamos localizar os lugares de fala e de partida das pessoas entrevistadas neste trabalho, é importante situá-las em seus cursos de lecionamento que dedicam ou dedicaram maior tempo de carreira.

Quadro 2. Entrevistadas/os, respectivos cursos de lecionamento e lugar de fala

Mara	Bacharelado em Moda	Idealizadora do Projeto de Pesquisa “Escolas de Artes e Ofícios no Brasil: história, propostas formativas e permanências na formação das artes e do design no contemporâneo” (LabMAES-UDESC-SC).
Lêda	Licenciatura em Artes Visuais	Pesquisadora atuante na Arte Educação, coordenadora do PPG Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.
Mazé	Curso Técnico em Confecções do Vestuário	Professora atuante na área de Confecções do Vestuário. Formada em Pedagogia e tem Especialização em Supervisão Escolar. Atuou 38 anos no SENAI-PE.
Flávio	Curso Técnico em Produção de Moda	Professor EBTT (Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico) (2017) e Coordenador do Curso Técnico em Produção de Moda do IFRJ - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro - Campus Belford Roxo (2020).
Jesus	Bacharelado em Design de Moda	Professora na Universidade Federal do Piauí, onde leciona no curso de Bacharelado de Design de Moda, desde 2011.
Edilene	Bacharelado em Economia Doméstica	Foi professora do curso de Economia Doméstica da Universidade Federal Rural de Pernambuco, durante toda sua trajetória profissional como educadora.
Mônica	Bacharelado em Design	Desde 2010 atua como Professora Doutora na Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação e Design (FAAC), no Departamento de Design.

Fontes: Plataforma Lattes e Podcast Outras Costuras - Série Artes e Ofícios, 2021.

É importante contextualizar que a série foi desenvolvida em meio à pandemia da covid-19, em que o distanciamento social na modalidade presencial era um dos meios de minimizar a contaminação pelo coronavírus. Assim, a série foi um momento de aproximar virtualmente e possibilitar reencontros e mesmo dar visibilidade a pessoas que contribuíram ou contribuem, que não são “famosas” para além muros da universidade, mas que são acúmulo “vivo” existente em instituições de ensino. Vale a reflexão de que o *podcast* em si foi uma possibilidade de inovar quanto à captação de informações e sua profusão para além da tradição grafocêntrica de divulgação científica em revistas acadêmicas.

2.2. É necessário integrar saberes diversos para a formação no campo da Moda

A partir das diferentes trajetórias e perspectivas apresentadas pelos entrevistados, foi possível identificar as dimensões percebidas como essenciais para a formação no campo da Moda ou mesmo para formações em nível superior, que favoreçam o exercício de reintegrar ou reiterar prática e teoria, como na experimentação com materiais, modos de fazer, de ensinar e de “aplicar” conteúdos.

Essas dimensões podem ser entendidas, a partir das falas, em duas ações fundamentais: 1. Reconhecer e valorizar a experiência não acadêmica e além da “Moda” para formação em Moda, como buscar o diálogo com saberes “cotidianos”, considerando inclusive trajetórias familiares, nos contextos acadêmicos e caminhos de formação, no sentido de valorizar as pessoas e o seu legado nos diferentes processos e níveis/tipos de ensino-aprendizagem para o campo da moda; 2. manter ou incrementar o ensino das técnicas e tecnologias têxteis e de vestuário, também a partir de experimentações táteis; bem como a realização de ações durante a formação que dialogue com as demandas sociais.

2.2.1 Reconhecer e valorizar a experiência não acadêmica e além da “Moda” para formação em Moda

Ao falarmos sobre os saberes “cotidianos” contextualizados no meio acadêmico, estamos nos referindo a duas percepções que tivemos a partir das entrevistas. A primeira tem a ver com os relatos sobre as experiências aprendidas extra sala de aula, em campos de pesquisa ou extensão e em ações que destaquem saberes populares como algo relevante para a formação em Moda. A segunda deve-se ao fato de que a inspiração ou mesmo o estímulo para o ingresso em áreas vinculadas às Artes, ao Design e à Moda ou mesmo à carreira de um modo geral, de quase todas as pessoas entrevistadas, têm origem familiar/doméstica.

Quadro 3. Extratos de falas de entrevistadas/os com menção à Inspiração Familiar para a Carreira

Lêda	[...] eu sou de uma família de professoras, mulheres professoras, uma bisavó professora, uma avó paterna [...]. A minha mãe biológica era professora, andava a cavalo, de bicicleta e ia para locais longe para ensinar. A minha outra mãe [de criação] também foi professora. E também atuou na vida doméstica com a função de propiciar o ensinamento.
Mazé	Mazé: Costurar... vou dizer rapidinho lá do início da minha vida. Eu tinha 15 anos. Antes de trabalhar com a profissão na área da costura, eu não gostava. [...] <u>Minha mãe que era costureira e me ensinou a costurar</u> .
Flávio	Eu tinha dois caminhos: papai era militar [...] e <u>mamãe</u> , que era costureira. A família foi muito marcante para minha escolha. [...] Eu me deparei com Desenho Industrial. E aí eu disse: tem a oportunidade de empreender e de trabalhar com produto. Então, <u>eu já trabalhava com a mamãe</u> no atelier em Petrópolis, eu ajudava a modelar, costurar, o que eu fui entendendo em paralelo com a faculdade, e durante o curso fui trabalhar em confecções.
Jesus	Eu comecei no Direito, mas não tinha encantamento. Então, na área da costura, <u>eu já tinha o DNA [linhagem] da família, minha mãe</u> era uma modista muito conceituada. [...] Dos cinco filhos, eu fui a única que tive a vocação para a vocação dela, e isso reverberou na oportunidade de estudar Estilismo e Moda, porque assim quando ele nasce aqui no Ceará era ainda com essa denominação.
Edilene	Eu fui criada em uma família com <u>cinco irmãs e uma delas adorava costurar</u> e bordar. As nossas roupas eram feitas por ela e eu era a única que se prestava a ajudá-la a alinhavar. Eu sempre gostava das Artes e tinha <u>uma tia</u> que era costureira e também era <u>minha madrinha</u> . [...] Entendo eu cresci vendo tecidos, modelos e isso me encantava. Minha madrinha gostava desse ofício e com ela aprendi a pintar, a bordar, a modelar, em miniatura; e quando eu chegava em casa, ia costurar as roupas das minhas bonecas.
Mônica	Minha trajetória é marcada pela minha formação livre e minha formação acadêmica. [sobre os cursos livres] Quando bem menina, eu fiz cursos de artes, escultura, pintura... <u>Até por incentivo familiar. Minha mãe era costureira</u> e eu vivia no pé da máquina de costura dela e ela sempre comentava que eu ficava brincando com os retalhos e as linhas, bordando.

Fonte: Podcast Outras Costuras - Série Artes e Ofícios.

Sobre o que podemos chamar de “herança familiar”, é importante marcar que tanto as artes quanto os ofícios, principalmente estes últimos, podem ser percebidos em outros fazeres além da costura e das artes têxteis, como o bordado, que são mencionadas nas entrevistas, mas também é comum em outros processos de transformação, como marcenaria (LOUREIRO et al, 2019), pastelaria (PERDIGÃO et al, 2018), a artesanato de renda (LUZ, 2016), entre outras. No caso particular da costura e das artes têxteis, há que se registrar que este fazer é marcado historicamente por “herança materna”.

Das pessoas entrevistadas, a predominância foi de mulheres, havendo apenas um entrevistado e, mesmo assim, ao relatar sobre sua filiação mais próxima à costura, fez menção ao vínculo materno. É importante situar que historicamente o ensino de artes manuais e têxteis foi o associado às mulheres, como parte da educação feminina e até mesmo

da Economia Doméstica, bem como o que também foi ampliado e visto para elas como um caminho possível no mundo do trabalho (FRASQUETE; SIMILI, 2017).

Sobre esse ponto, é importante lembrar que grande parte da história da humanidade foi e ainda é fundada no patriarcado, e, nesta estruturação é sobressalente, o que muitas autoras feministas chamam a atenção em relação à divisão sexual do trabalho. Conforme Kergoat (2009), tal divisão pode variar conforme cada organização societária, mas de um modo geral prioriza que aos homens sejam atribuídas atividades consideradas da “esfera produtiva”, como as desempenhadas na vida pública e a política, enquanto para as mulheres, as atividades da “esfera reprodutiva”, que estariam mais vinculadas ao ambiente doméstico, a vida privada.

Ao observar as nuances históricas sobre o universo da dimensão do trabalho, podemos observar que existiram desdobramentos também no percurso da educação formal. Inclusive, no caso do Brasil, ainda na época imperial, as “prendas domésticas” compuseram o rol de atividades a serem ensinadas às mulheres. De acordo com Gonçalves (2020), para a Lei de 1827 que orientava a educação em escolas para meninas, tais prendas compreendiam o “trabalho de agulha, bordado, costura e música” (GONÇALVES, 2020, p.30).

Em relação ao vínculo entre a dimensão do doméstico, a educação para mulheres e o ensino formal, informal e não formal voltado ao vestuário, é importante lembrar que há o ensino da Economia Doméstica - campo no qual o ensino das práticas de “corte e costura” são mais pioneiros no Brasil do que no campo do dito ensino de Moda (JUNIOR, 2013; GOMES, 2019).

Assim, é importante pensar no ensino de Moda que contemple a construção do vestuário, considerando que há saberes e estímulos que advêm de ordem familiar, muitas vezes não considerados ou relegados por terem a marca do “senso comum”; bem como reconhecer acúmulos de outros campos do conhecimento, a exemplo da Economia Doméstica, campo inclusive em que duas entrevistadas atuaram durante parte (Jesus) ou toda carreira (Edilene), e a segunda autora deste artigo também tem a formação nesta área.

2.2.2 Estimular a costura entre teoria, prática e olhar social

A execução da série Artes e Ofícios para o *Podcast Outras Costuras* nos trouxe a percepção de que há uma espécie de desarticulação entre o ensino prático e o ensino teórico, em que são respectivamente mais associados à formação técnica/profissionalizante - no caso do primeiro, e à formação superior, no caso do segundo. Além disso, as/os participantes dos episódios argumentaram que é necessário buscar a reintegração desses saberes, inclusive em relação a saberes humanitaristas, para uma formação adequada às necessidades contemporâneas nas profissões relacionadas à Moda.

Quadro 4. Extratos de falas de entrevistadas/os com menção a Saberes Difusos

Leda	E minha aproximação com as ditas Artes Populares, deu-se em meio às feiras em que cresci, que tive contato com artistas locais. Foi quando eu ouvi cantadores, vendedores de remédios, que, ao mesmo tempo faziam a leitura de Cordel, mulheres que faziam esteiras e panelas, contadores de história... Quando entrei na universidade, senti falta desse universo [em que cresci] não estar lá. Por que este universo não estava lá? [um dos campos de seu interesse acadêmico]. [...] Hoje a moçada que está chegando não é silêncio. Mas eu lembro de um episódio quando eu entrei aqui na UFG, de ouvir barulho de saco plástico sendo guardado. Eram moças guardando o seu crochê e guardavam apressadamente quando os professores chegavam na sala de aula, porque alguns diziam para elas que aquilo era atividade da feira e não da universidade.
Mazé	[A possibilidade de ensinar] Tudo começou na Confecção Torres, que tinha a Fábrica de Tecido e também a parte de Confecção. Depois da entrevista, eu fui ser treinada para ensinar a fazer a peça fracionada, por operação, por exemplo: fazer a manga, fazer a gola, fazer o bolso, depois que eu treinei bastante, fui ensinar e assim segui até fazer uma calça por completo, uma blusa por completo, uma camisa por completo. Comecei a amar e me apaixonei de uma forma pela costura... E aí, quando eu passei a ensinar, e elas [as moças que iriam entrar na confecção] terminavam, e passavam na seleção, que eu via os olhos brilharem, eu disse: aqui que eu vou ficar, meu caminho é esse. [...] A metodologia que o Senai faz é por competência. O saber fazer, o como fazer, que tem a experimentação, aprender o passo a passo, a repetição; o saber como ser, que envolve a parte da conduta, relações humanas; e o saber ser, que é uma estratégia com grupos ímpares com um líder, que indica outro do grupo após duas semanas, para que o(a) estudante pode ser líder ou liderado.
Flávio	No Instituto Federal do Rio de Janeiro - Belford Roxo, na baixada Fluminense, [...] agora trabalho com Moda, Carnaval, trabalho junto com a Helô [Heloísa Santos] que a gente trabalha sobre Decolonialidade [considerando que aprox. 80% de seus alunos se autodeclaram como negros]; e com o André [Wonder], a gente trabalha sobre o Carnaval, com artifícies.
Mônica	[ao falar sobre laboratório que participa] temos um laboratório que trabalhamos pesquisa, extensão e ensino. [Durante a pandemia], após aceitar desafio para trabalhar à distância com uma pesquisa desenvolvida no Maranhão, sobre Design Inclusivo; questionei sobre o que nós como designers o que estávamos fazendo para o público que pesquisamos [e onde pesquisamos]. [...] Como é estar em uma cidade e não contribuir com ela? [...] É uma questão do ensino nesmo, questionar os alunos: o que estamos fazendo pelo bairro, pela nossa cidade?

Fonte: *Podcast Outras Costuras - Série Artes e Ofícios, 2021.*

Nas falas de Leda e Mazé podemos refletir sobre as separações que, voluntária ou involuntariamente, fazemos entre o ambiente acadêmico / escolar e o não-acadêmico / não-escolar (Quadro 4). Elas comentam, a partir de situações distintas, como experimentamos e até contribuímos para a dicotomia teoria e prática. Como Foucault (1996) notou, assim os corpos vão sendo disciplinados a ocuparem determinados lugares e a agir de determinadas maneiras. Vamos, dessa maneira, naturalizando essa separação que, como notamos nas entrevistas, não contribuem para uma formação integrada em Moda.

Por outro lado, na fala delas fica posta a diferença entre o ensino universitário e do ensino técnico no ensino técnico a prática é parte da aula e é um dos saberes a se aprender. Notamos que, enquanto uma professora falando da universidade se ressentiu dessa separação e da exclusão de uma atividade manual como o crochê, a outra falando

da experiência na fábrica e na escola de ensino técnico, destaca a transformação pessoal e social da presença das atividades manuais no processo de formação.

Um outro aspecto que nos chamou a atenção foi a função social da formação em Design e Moda comentada por todos os entrevistados. Nas falas de Flávio e Mônica, observamos que o impacto social da formação não está restrito à reflexão acadêmica das necessidades de atuação social por parte de designers e profissionais da Moda, mas também na atuação extensionista e extracurricular. Faz sentido, diante dessas realidades, que a universidade esteja buscando mais recentemente a curricularização da extensão, buscando integrar essa vivência não acadêmica, em seus diferentes prismas, à formação. Isto está previsto pelo FORPROEX (1987), em que a extensão universitária é compreendida como:

o processo educativo, cultural e científico que articula o ensino e a pesquisa de forma indissociável e viabiliza a relação transformadora entre a universidade e a sociedade. A extensão é uma via de mão dupla, com trânsito assegurado à comunidade acadêmica, que encontrará na sociedade, a oportunidade da elaboração da práxis de um conhecimento acadêmico. No retorno à universidade, docentes e discentes trarão um aprendizado que, submetido à reflexão teórica, será acrescido àquele conhecimento. Este fluxo que estabelece a troca de saberes sistematizado acadêmico e popular, terá como consequência: 1) a produção de conhecimento acadêmico e a participação efetiva da comunidade na atuação da universidade. Além de instrumentalizadora deste processo dialético de teoria-prática, a extensão é um trabalho interdisciplinar que fornece a visão integrada do social (FORPROEX, 1987, p. 2).

Assim, uma formação em Moda atravessada pelo social, que compreenda a valorização de heranças culturais, até mesmo familiares - como observamos neste trabalho, bem como conteúdos de múltiplas áreas do conhecimento, como a Economia Doméstica e as Artes Visuais, e o fomento a balancear teoria e prática, em que esta última seja uma oportunidade de experimentação e expansão, parece ser uma demanda que cresce e se atualiza no tempo, tanto no ensino técnico, quanto e principalmente no ensino superior.

3 CONCLUSÃO

O desenvolvimento deste trabalho nos levantou mais questionamentos e oportunidades para novos debates do que necessariamente conclusões. Encontramos muitas pistas e vestígios que reiteram a importância de se discutir a formação em Moda de forma espectral, de modo multi e interdisciplinar. Desse modo, iremos finalizar com apontamentos e sínteses do que ainda pode continuar sendo investigado e feito.

As reflexões feitas até então nos permitem cogitar que os cursos que seguiram as diretrizes para Design são os que aparentemente aproveitaram a herança das Artes e

Ofícios em relação ao currículo, considerando o histórico dessas formações, algo que demanda uma investigação mais específica de fazer um paralelo entre diretrizes e currículos. No caso dos cursos que não seguiram necessariamente as diretrizes do Design, as origens podem estar mais relacionadas com os acúmulos de outras áreas, inclusive técnicas, destinadas ao ensino de Corte e Costura, a exemplo da Economia Doméstica, o que também deve ser melhor visto.

Este trabalho também nos permite pensar um caminho metodológico que pode ser seguido, que é o traçado de um percurso do presente para o passado, a partir de um estudo sobre as trajetórias docentes, para que se possa desenhar e diagnosticar os caminhos das formações no campo da Moda, ou mesmo em outras áreas do conhecimento. Para tanto, o *podcast* é um caminho não apenas para difusão de informações como é conhecido, mas também pode ser ferramenta para captação de dados para pesquisa, bem como para realização de extensão, de modo que, por algumas pessoas, pode ser visto como meio não acadêmico, mas, ainda assim, uma via universitária para produção e comunicação de saberes.⁵

REFERÊNCIAS

ARTES Liberais. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo32/artes-liberais>. Acesso em: 21 de setembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ARTES Mecânicas. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo33/artes-mecanicas>. Acesso em: 21 de setembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

BRASIL. Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep). Manual para classificação de cursos de Graduação e sequenciais: CINE Brasil 2018. Brasília: Inep, 2019.

DULCI, Luciana Crivellari. Da técnica ao ensino superior: um olhar para a formação em moda no sudeste brasileiro. *Ensinarmode*, Vol. 4, n. 2, p. 135 - 151, 2594-4630, jun-set 2020.

⁵ Albertina Felisbino. lunnaf@uol.com.br. <http://lattes.cnpq.br/5926255906627194>.

EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA. Pró-reitora de extensão e cultura da UFG. Disponível em: <<https://www.proec.ufg.br/p/14586-extensoao>> . Acesso em: 07/04/2022.

FOUCAULT, Michel. Poder-corpo. In: Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Graal, 1996

FRASQUETE, Débora Russi; SIMILI, Ivana Guilerme. DA MODA E AS MULHERES: AS PRÁTICAS DE COSTURA E O TRABALHO FEMININO NO BRASIL NOS ANOS 1950 E 1960. História da Educação (Online). v. 21, n. 53. p. 267-283. (2017). Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/heduc/a/QwXwwvSkdRLNWF5mKGbz4nF/?lang=pt#>> . Acesso em: 11 abr 2022.

GOMES, Jessika Isabelle da Silva. Moda de estudar moda : a formação de designers de moda diante das transformações nas formas de consumo e produção de vestuário na contemporaneidade. 2019. 95 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Consumo, Cotidiano e Desenvolvimento Social) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife. Disponível em: <<http://www.tede2.ufrpe.br:8080/tede2/handle/tede2/8242>>.

GONÇALVES, Daniele Leonor Moreira. Ser mulher, ser moderna, ser economista doméstica: representações do feminino na Escola Superior de Ciências Domésticas (1952 a 1959). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Tecnológica. Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. 2020. Disponível em: <<https://sigcefetmg.br/sigaa/verArquivo?idArquivo=2928483&key=9f75b90d2bb4176fa052fe3adec-4f85e>> . Acesso em: 11 abr 2022.

I FORPROEX - ENCONTRO DE PRÓ-REITORES DE EXTENSÃO DAS UNIVERSIDADES PÚBLICAS BRASILEIRAS, 1987, Brasília. Conceito de extensão, institucionalização e financiamento. Disponível em: <<http://www.renex.org.br/documentos/Encontro-Nacional/1987-I-Encontro-Nacional-doFORPROEX.pdf>> . Acesso em: 10/04/2022.

JUNIOR, José. (2013). Educação para mulheres: análise histórica dos ensinamentos de economia doméstica no Brasil. Revista HISTEDBR On-line. 13. 275. 10.20396/rho.v13i52.8640242. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/312640398_Educacao_para_mulheres_analise_historica_dos_ensinamentos_de_economia_domestica_no_Brasil> .

KERGOAT, Danièle. Divisão Sexual do Trabalho *in* HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise; LE DOARÉ, Hélène; SENOTIER, Danièle. Dicionário Crítico Do Feminismo. p.67-75. São Paulo: Editora Unesp, 2009. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4098403/mod_resource/content/1/Kergoat%20p.67-75%20in%20Dicionario_critico_do_feminismo%202009.pdf> .

LOUREIRO, Lui Francisco; NASCIMENTO, Ana Claudeise Silva do.; SOUSA, Marília de Jesus da Silva e.; PERALTA, Nelissa. FAMÍLIA, CRIATIVIDADE E PRAZER NO OFÍCIO: ETNOGRAFIA DA APRENDIZAGEM EM UMA MARCENARIA NA AMAZÔNIA. Disponível em:<<https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/download/6613/5586>> . Acesso em: 08 abr 2022.

KOZINETS, Robert V. Netnografia: A arma secreta dos profissionais de Marketing: Como o conhecimento das mídias sociais gera inovação. Disponível em: <http://kozinets.net/wp-content/uploads/2010/11/netnografia_portugues.pdf>. Acesso em: 09 jan 2023.

LUZ, Geovana Alves da. De artesanato à tradição: a preservação da prática da Renda de Bilro na Ilha de Santa Catarina. Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Museologia. Universidade Federal de Santa Catarina. 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/171278/TCC_geovana_alves_final.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 11 abr 2022.

PERDIGÃO, Paula M. M.; FERREIRA, Sérgio F.; DUARTE, Milena A.; ALVES, Caroline. BISCOITOS SANTA MÔNICA: OFÍCIO DAS BISCOITEIRAS, TRADIÇÃO FAMILIAR E PERPETUAÇÃO DESSE PATRIMÔNIO IMATERIAL EM PARÁ DE MINAS/MG. 2018. Disponível em: <<https://parademinas.mg.gov.br/wp-content/uploads/sites/2/2018/03/patrimnio-imaterial-ofcio-das-biscoiteiras.pdf>>. Acesso em: 11 abr 2022.

PIRES, Dorotéia B. A história dos cursos de design de moda no Brasil. Revista NEXOS: Estudos em Comunicação e Educação. Especial Moda/Universidade Anhembi Morumbi - Ano VI, no 9 (2002) - São Paulo: Editora Anhembi Morumbi.

SCHNAIDER, Sílvia Helena de C.; FREITAS, Sydney Fernandes de. A distribuição dos cursos superiores no Brasil. Anais do 2º Simpósio de Pós-Graduação em Design da ESDI | SPGD, 2016. ISSN: 2447-3499. Disponível em: http://silviaschnaider.com.br/wp-content/uploads/2020/07/SPGD2016_distribuic%CC%A7a%CC%83o-dos-cursos-superiores-de-design-no-Brasil.pdf. Acesso em 09/01/2023

Data de submissão: 20/09/2022

Data de aceite: 11/01/2022

Data de publicação: 01/02/2023



**O PAPEL DO DESIGN FRENTE À PANDEMIA:
AÇÕES E CONTRIBUIÇÕES DO CAMPO EM TEMPOS DE CRISE**

***The role of design against the pandemic:
field actions and contributions in time of crisis***

***El papel del diseño ante la pandemia:
acciones y aportes del campo en tiempos de crisis***

Jorge Luis Pineda García¹

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, na linha pesquisa de Design, Cultura e Artes. Possui Mestrado em Design pela Universidade Federal de Pernambuco, Graduação em Design de Moda pelo Centro Universitário de João Pessoa. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4490506308295652>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3317-6681>. E-mail: jorge.pineda@ufpe.br.

RESUMO

Este artigo objetiva analisar a atuação do Design como ferramenta frente à pandemia da COVID-19. Trata-se de um estudo de abordagem qualitativa do tipo bibliográfica e descriptiva, valendo-se da interface de conhecimentos do Design em seus diferentes áreas de atuação, evidenciando as importantes contribuições do campo e de seus praticantes no contexto pandêmico. Cardoso (2008, 2012), Forty (2007), Margolin (2014), Ingold (2019) e Papanek (1995) foram as bases teóricas para este estudo, no qual foram analisados alguns casos e exemplos de problemáticas derivantes da crise sanitária. O estudo guiou-se pelo seguinte questionamento: qual é a potencialidade do Design frente à crise sanitária e como a área pode contribuir para superar um panorama abstruso como o que trouxe a pandemia? Concluiu-se que a capacidade do designer de criar pontes e estabelecer relações em um mundo cada vez mais fragmentado de saberes é o que permite criar soluções sistêmicas e criativas para os cada vez mais desafiadores problemas da humanidade.

Palavras-chaves: Design; Design e pandemia; Design e crise.

Abstract

This article aims to analyze the role of the Design as a tool in the battle against the Covid-19 pandemic. It is a study with a qualitative approach of the bibliographic and descriptive type, using the interface of knowledge of design in its different areas of activity evidencing the important contributions of the field and of its practitioners in the pandemic context. Cardoso (2008, 2012), Forty (2007), Margolin (2014), Ingold (2019) and Papanek (1995) were the theoretical bases for this study, in which were analyzed some cases and examples of problems arising from the health crisis. The study was guided by the following question: What is the potential of the Design in the fight against the health crisis and how can this area contribute to overcoming an abstruse panorama such as the one that brought the pandemic? It was concluded that the designer's ability to create bridges and establish relationships in an increasingly fragmented world of knowledge allows him to create systemic and creative solutions to the increasingly challenging problems of humanity.

Keywords: Design; Design and pandemic; Design and crisis.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar el papel del diseño como herramienta frente a la pandemia del Covid-19. Se trata de un estudio con abordaje cualitativo de tipo bibliográfico y descriptivo, se apoya de la interfaz de saberes del diseño en sus diferentes áreas de actuación y destaca los importantes aportes del campo y sus practicantes en el contexto pandémico. Cardoso (2008, 2012), Forty (2007), Margolin (2014), Ingold (2019) y Papanek (1995) fueron las bases teóricas de este estudio, en el que fueron analizados algunos casos y ejemplos de problemas derivados de la crisis sanitaria. El estudio estuvo orientado por la siguiente pregunta: ¿Cuál es el potencial del Diseño frente a la crisis sanitaria y cómo el área

puede contribuir a la superación de un panorama abstruso como el que trajo la pandemia? Se concluyó que la capacidad del diseñador para crear puentes y establecer relaciones en un mundo de conocimiento cada vez más fragmentado es lo que permite crear soluciones sistémicas y creativas a los problemas cada vez más desafiantes de la humanidad.

Palabras clave: *Diseño; Diseño y pandemia; Diseño y crisis.*

1 INTRODUÇÃO

No mês de abril de 2022, o Ministério da Saúde no Brasil assinou, após pouco mais de dois anos, a portaria de encerramento da emergência de saúde pública de interesse nacional da pandemia da COVID-19². Apesar disso, o secretário geral das Nações Unidas, António Guterres, alertou que seria um erro muito grave pensar que a pandemia terminou. O fato é que os casos da doença e as mortes globais estão diminuindo. Foram mais de dois anos de tensão e incertezas. Uma das crises sanitária mais difíceis das últimas décadas.

Refazer o nosso caminho no meio das ruínas é tarefa de todos nós. Ingold (2019), alguns anos atrás, já alertava sobre a necessidade urgente de forjar alternativas aos nossos problemas existenciais. O autor convidava-nos a repensar a nossa relação com os objetos, nosso entorno e também repensar a nossa relação com o consumo. A pandemia tornou essa mudança ainda mais urgente e necessária, e, como todo momento de disruptão, a crise também trouxe consigo uma enorme área de oportunidades. Parece que este novo cenário abriu as portas a uma melhor relação entre o Design e o bem-estar social. Além disso, Margolin (2014) já falava da grande oportunidade que tinha o designer de se aproximar e trabalhar na busca de um entendimento mais amplo dos seres humanos, fazendo com que a área projetual pudesse não somente criar produtos e serviços, mas também melhorar o mundo ao seu redor.

O campo do Design, sendo uma atividade geradora de planos, produtos e projetos, entendeu cedo seu papel neste panorama de crise e apresentou, desde o começo da pandemia, soluções reais.

O presente trabalho é um estudo de abordagem qualitativa do tipo bibliográfica e descritiva e objetiva discutir o papel que teve o Design frente à pandemia da COVID-19. Para isso, foram recopilados alguns casos e exemplos de sucesso em que os especialistas de diferentes áreas do Design, como o Design de produto, o de moda, o de interiores, o de informação e o de artefatos digitais, contribuíram significativamente à resolução das problemáticas resultantes da pandemia.

Intenciona-se, então, destacar as importantes contribuições do campo e seus praticantes no contexto de crise evidenciando o que Papanek (1995) já anunciar algumas décadas atrás: o Design tornou-se uma das ferramentas mais poderosas por meio da qual o homem pode modelar a sociedade e a si mesmo.

² BRASIL. Portaria GM/MS nº 913, de 22 de abril de 2022. Declara o encerramento da Emergência em Saúde Pública de Importância Nacional (ESPIN) em decorrência da infecção humana pelo novo coronavírus (2019-nCoV) e revoga a Portaria GM/MS nº 188, de 3 de fevereiro de 2020. **Diário Oficial da União:** seção 1, Brasília, DF, 75-E. ed. p. 1, 22 abr. 2022. Disponível em: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/portaria-gm-ms-n-913-de-22-de-abril-de-2022-394545491>. Acesso em: 12 out. 2022.

2 DESIGN, PROTAGONISTA EM TEMPOS DE CRISE

Em janeiro de 2020, a China informou à Organização Mundial da Saúde (OMS) que estavam se apresentando, na cidade de Wuhan, casos de uma pneumonia em função de um novo tipo de coronavírus³. As autoridades chinesas anunciaram também que o novo vírus era transmissível entre seres humanos e que havia o risco de um surto maior, inclusive além das fronteiras do território chinês.

Não demorou muito para que distintos países começassem a registrar casos da nova doença. No mês de março do mesmo ano, o que começou como um surto passou a ser decretado oficialmente como uma pandemia, e o caos, desse modo, instalou-se ao redor do mundo. Com isso, o colapso sanitário, os hospitais sem leitos, a falta de respiradores, a estocagem de alimentos e produtos de higiene pessoal, o esgotamento de álcool, máscaras e sabonete, o superfaturamento de produtos de primeira necessidade tornaram-se cotidianos nos países afetados pela pandemia. A crise desvelou uma brutal desigualdade social, e o isolamento, o distanciamento, a etiqueta respiratória, a limpeza de superfícies e o uso obrigatório das máscaras passaram a ser o “novo normal”.

A Organização das Nações Unidas (ONU) qualificou a pandemia da COVID-19 como o maior desafio da humanidade desde a Segunda Guerra Mundial. Um panorama de incertezas tomou conta do nosso cotidiano e a contribuição de algumas disciplinas e áreas de atuação, como o Design, foi sobressalente e primordial para atravessar o momento tão complexo e delicado que a crise trouxe consigo.

De acordo com Bürdek (2006), na atualidade, não podemos imaginar uma vida sem o Design. Os produtos, cada vez mais, contribuem em nossos processos comunicativos e na nossa definição como pessoas. Neste panorama de adversidades que o mundo ainda atravessa, o Design, em todas suas manifestações, adquire uma grande relevância.

Um dos objetivos fundamentais das diferentes práticas do Design, segundo Papaneck (1995), é satisfazer as necessidades físicas e sociais das pessoas através de meios artificiais específicos que contribuem para o enfrentamento das adversidades causadas pelo universo que os rodeia. Com a globalização, o avanço da tecnologia, a superabundância de informações e, agora, os problemas sanitários, essas adversidades têm se tornando cada vez mais profundas e complexas. Acerca de cenários adversos, como o que trouxe a pandemia da COVID-19, Cardoso (2008) identifica uma vantagem do Design frente às outras disciplinas. Para o autor, o posicionamento histórico da figura do designer nas fronteiras entre a ideia e o objeto, entre o geral e o específico, entre a arte e a ciência, entre a

³ WELLE, Deutsche. China tem 1ª morte por misteriosa pneumonia viral. **G1**, [s.l.], 11 jan. 2020. Mundo. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/01/11/china-tem-1a-morte-por-misteriosa-pneumonia-viral.ghtml>. Acesso em: 12 out. 2022.

cultura e a tecnologia, entre o ambiente e o usuário colocam-no na posição ideal para fazer contribuições impactantes para a sociedade e para o mundo.

Historicamente, o Design já foi de extrema importância para que a humanidade aceitasse mudanças essenciais para o progresso das sociedades. Não é a primeira vez que o Design enfrenta uma crise sanitária. Forty (2007), em seu livro *Objetos de desejo*, discorre sobre papel estratégico que teve o Design, no começo do século XX, na luta contra a tuberculose e a alta taxa de mortalidade infantil. Segundo o autor, o Design contribuiu consideravelmente para que a sociedade da época assimilasse a ideia da higiene como meio para prevenir doenças e melhorar a qualidade de vida. Foi, então, através dos artefatos e da sua publicidade que o Design induziu a sociedade a adotar padrões mais elevados de limpeza e, em vista disso, superar as dificuldades sanitárias da época.

É claro que os obstáculos de hoje são completamente diferentes dos obstáculos do início do século XX, assim como o Design também vem se transformando historicamente. Para Cardoso (2008), a disciplina está atravessando um período de liberdade. A rigidez normativa que dominou o campo durante muito tempo parece estar se abrindo a narrativas distintas. O Design tem testemunhado, nos últimos anos, uma nítida diversificação nas suas possibilidades de trabalho, e as contribuições que o campo tem feito frente à pandemia de COVID-19 são um exemplo da versatilidade da área e dos benefícios que os designers podem oferecer diante dessa crise.

3 CONTRIBUIÇÕES DO DESIGN EM CONTEXTO DE PANDEMIA

Desde o início da pandemia, designers, escritórios de Design, universidades, *makers*⁴ e grande parte da comunidade criativa têm participado ativamente para aportar soluções. No começo, a atenção dos designers estava focada em melhorar e apresentar alternativas às debilidades e às carências do sistema sanitário. Surgiram, a título de exemplo, leitos de UTI (Unidade de Terapia Intensiva) feitos a partir de *containers*, hospitais de campanha infláveis⁵, projetados para serem desmontados e facilmente transportados, e câmaras frigoríficas portáteis para conservar corpos sem vida. Em Cardoso (2012), o autor já apontava a relevância que teria a metodologia de *Design for Disassembly*⁶ nas realidades futuras – projetos dessa natureza foram peça chave no começo da crise por apresentarem soluções rápidas, econômicas e com um uso mais eficiente dos recursos.

4 A cultura *maker* se baseia na ideia de que as pessoas devem ser capazes de fabricar, construir, reparar e alterar objetos dos mais variados tipos e com diversas funções.

5 COVID-19: tenda médica inflável em Reims, França. **Medecin sans frontières/Médicos sem fronteiras**, [s. l.], 9 abr. 2020. Disponível em: <https://www.msf.org.br/noticias/covid-19-tenda-medica-inflavel-em-reims-franca/>. Acesso em: 12 out. 2022.

6 A técnica *Design for Disassembly* (DfD), ou “projetar para desmontar”, propõe a desconstrução do que já foi construído previamente de maneira fácil e ecologicamente amigável.

Outras iniciativas, como a projeção de válvulas e respiradores para pacientes com insuficiência respiratória, também foram prioridade. Entre os modelos projetados, alguns deles utilizando materiais e tecnologias inovadoras, como impressão 3D, contribuíram fortemente para aliviar a demanda desse aparelho essencial no combate ao novo coronavírus⁷.

Outro artefato indispensável para dar proteção aos(as) profissionais de saúde e à sociedade em geral foram as máscaras e as proteções faciais. Desde cedo, alguns escritórios de Design trabalharam na produção de máscaras altamente efetivas de uso profissional. Em contrapartida, o movimento “faça você mesmo”, proposto por Papanek (2008) na década de 1970, ganhou grande preponderância nesta pandemia. Profissionais do Design de Moda e *makers* disponibilizaram modelagens e tutoriais para produzir máscaras caseiras⁸. Portanto, pessoas com máquinas de costura pelo mundo inteiro começaram a trabalhar na confecção dessas peças chave na luta contra o vírus.

Não podemos deixar de mencionar o Design de Interiores, disciplina que teve um papel fundamental nesta jornada. Segundo Brooker y Stone (2010), o interiorismo já foi, no passado, qualificado e etiquetado como uma disciplina supérflua, associada ao luxo exclusivo das classes sociais mais privilegiadas, contudo a pesquisa na área e a prática dos seus profissionais têm mudado a percepção da disciplina e tem posicionado o Design de Interiores como uma área independente e intelectual capaz de melhorar a qualidade de vida das pessoas.

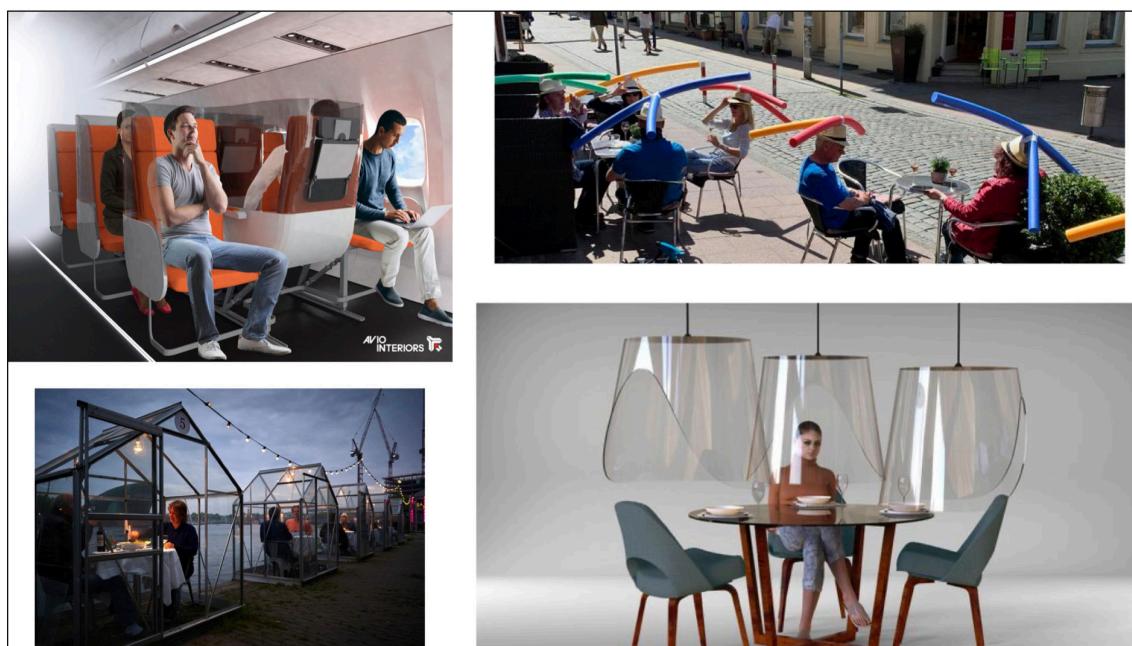
A maturidade do campo ficou evidenciada durante a pandemia, quando a disciplina precisou se reinventar por completo e refletir seu papel histórico. A situação inédita de confinamento em casa e distanciamento social entre pessoas por causa do vírus transformou os nossos espaços íntimos e privados em lugares capazes de albergar múltiplas funções. O modelo de moradia pré-pandêmico foi interrompido drasticamente e o Design de Interiores precisou reformular seu papel e se adaptar a uma nova normalidade. As demandas foram muitas, desde pessoas precisando de móveis ergonômicos para as novas jornadas de trabalho em casa até vizinhos desesperados procurando ferramentas e soluções aos problemas de isolamento acústico. O conforto e a praticidade, a harmonia e a funcionalidade passaram a ser prioridade em nossas moradias. A pandemia trouxe uma nova forma de ver, de projetar e de otimizar os espaços que habitamos, e o Design de Interiores respondeu oportunamente ao desafio.

⁷ EMPRESAS produzem respiradores com impressoras 3D. **Conexão Unimed**, [s. l.], 5 maio 2020. Disponível em: <https://conexao.segurosunimed.com.br/empresas-produzem-respiradores-com-impressoras-3d/>. Acesso em: 12 out. 2022.

⁸ NUNES, Aline, MÁSCARA BICO DE PATO DUPLA FACE em 10 MINUTOS - MOLDE GRÁTIS - Face Mask. Costura Facil. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EtPfxk1qLlo>. Acesso em: 12 out. 2022.

Após pouco tempo do início da pandemia, o Design começou a trabalhar na volta à nova “normalidade”. Surgiram projetos de substancial relevância para convivermos com a complexidade que o vírus nos trouxe. Diante da obrigatoriedade do distanciamento social, artefatos separadores, como biombos e painéis, foram criados (Figura 1). Alguns escritórios de Design também apresentaram projetos alternativos para espaços públicos, como cabines de avião, restaurantes, centros comerciais, parques, praças públicas e jardins.

Figura 1 - Distanciamento social



Fonte: Desenvolvido pelo autor com imagens da *internet* (2022).

Ademais, outro protagonista inegável nesta luta foi, desde o começo, o Design da Informação. A pandemia do coronavírus chegou no momento em que o entorno virtual se constitui como um papel fundamental. De acordo com Cardoso (2008), o mundo do Design Gráfico se compõe de visões fragmentadas e fragmentos de visões. Essa fragmentação manifesta-se na velocidade com que a superabundância de informação é acrescida por ainda mais informações, sendo, portanto, condenada à insignificância simplesmente pelo espaço ínfimo que ocupa. Estamos, a todo tempo, sendo bombardeados de informação (saturação de imagens, publicidade, propaganda, notícias falsas, poluição visual). Assim, o Design de Informação adquire uma extrema relevância.

De acordo com Heller e Anderson (2016), os designers ambicionam alterar o comportamento das pessoas ou, pelo menos, levá-las a pensar, através da sua interpelação direta por meio de escolhas de tipografia e imagens, tendo como objetivo a provocação

de emoções diversas. Para os mesmos autores, o Design Gráfico tem a capacidade de comandar, educar, defender e obrigar os observadores a repensar seu comportamento. Para isso, é necessário combinar, de forma estruturada, elementos, palavras e imagens. A importância do Design da Informação evidenciou-se no contexto pandêmico, visto que, diante de tanta incerteza gerada, muitas vezes pela falta de informação ou pelas notícias falsas, os infográficos ocuparam um papel determinante no momento de transmissão de dados de uma forma ordenada e hierarquizada. Desde o começo da pandemia, observamos muitos tipos de infografias (Figura 2), desde as que mostravam o número de casos registrados, o número de mortos, as que davam conselhos e indicações de combate ao vírus, até as que comunicavam sobre os tipos de vacinas, os mecanismos de ação, as possíveis reações adversas e os benefícios de completar os esquemas vacinais.

Figura 2 - Infográfico. Indicações contra o Coronavírus



Fonte: <https://www.aulacreactiva.com/wp-content/uploads/2020/03/diseno-grafico-coronavirus-7.jpg>. Acesso em: 11.11.2021.

O Design da Informação converteu-se num grande aliado dos governos e suas instituições sanitárias, da mesma maneira que das redes de televisão, dos jornais, dos meios de comunicação em geral e das empresas que se valeram do Design para se dirigir, nestes tempos difíceis, com objetividade e eficácia ao seu público.

Outra área do Design preponderante na crise foi o Design de Artefatos Digitais. Com as medidas de isolamento social impostas pela pandemia, as empresas, as organizações e as instituições educativas precisaram se adequar a uma nova realidade e encontraram, nas ferramentas e instrumentos tecnológicos, a solução mais simples para manter relações laborais e acadêmicas com os envolvidos. O lado positivo deste cenário foi o estímulo à criatividade e inovação da parte dos profissionais do Design de Artefatos Digitais, assim como dos profissionais do campo da Educação na invenção e adaptação de diversos artefatos tecnológicos diante da demanda gerada pela pandemia.

No decorrer da crise, foi possível observar como o mercado de plataformas de videoconferências foi se transformando e se adaptando segundo as necessidades dos usuários. A partir da pandemia, foram projetadas diversas plataformas com diferentes recursos adaptáveis às necessidades de cada empresa ou setor. Com ajuda do UX Design⁹, os escritórios foram detectando problemas nas interfaces das plataformas digitais, mudando e adicionando recursos e propondo soluções para garantir a satisfação e boa funcionalidade dessas interfaces. O campo evoluiu muito e hoje contamos com muitas soluções tecnológicas que chegaram às nossas vidas para ficar. A pandemia da COVID-19 gerou uma imersão ainda maior nesse mundo digital, modificou os nossos hábitos digitais de consumo, e o Design é, em grande medida, responsável por esta transformação.

A pandemia também viu nascer uma iniciativa que tem crescido bastante nos últimos meses e que tem como objetivo principal explorar e difundir os alcances do Design frente à crise mundial provocada pela COVID-19: *Design emergency*¹⁰ é um movimento que nasceu na rede social de *Instagram*, criado por uma dupla bastante reconhecida na área: por um lado, Paola Antonelli, curadora de Arquitetura e Design do MOMA (Museu de Arte Moderna), em Nova York, e, por outro, Alice Rawsthorn, renomada escritora e pesquisadora em Design. A intenção deste movimento é falar sobre o Design e refletir o papel desta disciplina no mundo. O *Design emergency* pretende, através de exemplos e casos reais, evidenciar o Design como uma ferramenta efetiva e capaz de provocar mudanças positivas na sociedade e no planeta. O perfil do *Instagram* apresenta uma variedade de soluções improvisadas, não necessariamente provenientes de designers, que têm sido alternativas eficientes para solucionar problemas gerados pela crise sanitária. O perfil, atualmente, con-

⁹ UX significa *User Experience*, podendo ser traduzida como Experiência do Usuário. É uma área cujo objetivo é o de garantir que o usuário tenha a melhor experiência de uso com relação a algum produto ou serviço.

¹⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/design.emergency/>. Acesso em: 12 out. 2022.

ta com mais de 40 mil seguidores e é uma opção acessível e interessante para acompanhar casos bem sucedidos em que o Design tem feito uma grande diferença.

4 CONCLUSÃO

Mapear todos os projetos nos quais o Design tem participado durante esta pandemia seria tarefa impossível. Os projetos citados aqui são apenas alguns exemplos de aplicações e contribuições da área que reafirmam o que Papanek (1995) já falava algumas décadas atrás: o Design tem se convertido em uma das ferramentas mais poderosas por meio da qual o homem pode modelar seus instrumentos e ambientes, e também modelar a sociedade e a si mesmo.

A interdisciplinaridade na qual o Design se apoia aparece como uma das alternativas para a complexidade do cenário atual. A capacidade do designer de criar pontes e estabelecer relações em um mundo cada vez mais fragmentado de saberes é o que permite criar soluções sistêmicas e criativas para os cada vez mais desafiadores problemas da humanidade. Esta é provavelmente sua mais valiosa qualidade¹¹.

REFERÊNCIAS

- BROOKER, Graeme; STONE, Sally. **Diseño de interiores**: Manual para los futuros profesionales del sector (Arquitectura, decoración e interiorismo). Edición en castellano. Barcelona: Ed. Océano, 2010.
- BÜRDEK, Bernhard E. **História, teoria e prática do design de produtos**. Tradução: Freddy Van Camp. São Paulo: EdgardBlucher, 2006.
- CARDOSO, Rafael. **Design para um Mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blucher, 2008.
- FORTY, Adrian. **Objetos de desejo**: design e sociedade desde 1970. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HELLER, Steven; ANDERSON, Gail. **The graphic design idea book**: inspiration from 50 masters. London: Laurence King, 2016.

¹¹ Artigo revisado por Thiago César da Costa Carneiro, graduado em Letras – Português (Licenciatura) pela Universidade Federal de Pernambuco (2021) e mestrando em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: thiago.costacarneiro@ufpe.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9616357372662137>.

INGOLD, Tim. **Antropologia: para que serve?** Petrópolis: Vozes, 2019.

MARGOLIN, Victor. **A política do artificial: ensaios e estudos sobre design.** Rio de Janeiro: Record, 2014.

PAPANEK, Victor. **Design for the real world.** Grã-Bretanha: Thames& Hudson, 1995.

Data de submissão: 05/05/2022

Data de aceite: 02/11/2022

Data de publicação: 01/12/2022



NÚCLEO DE EXTENSÃO E PRÁTICA PROFISSIONAL NA ÁREA DA MODA: FORMAÇÃO COMPLEMENTAR E INCLUSÃO SOCIAL¹

***Extension core and professional practice in the fashion area:
complementary training and social inclusion***

***Núcleo de extensión y práctica profesional en el área de la moda:
formación complementaria e inclusión social***

Lívia Juliana Silva Solino de Souza²

Moally Janne de Brito Soares³

Ítalo José de Medeiros Dantas⁴

1 Projeto financiado pela Pró-Reitoria de Extensão do IFRN – Campus Caicó.

2 Professora do Instituto Federal do Rio Grande do Norte – Campus Caicó. Mestre em Engenharia de Produção (UFRN) e Graduada em Design de Moda (UFC). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6771346194407250>; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2530-1144>; E-mail: livia.solino@ifrn.edu.br.

3 Professora do Instituto Federal do Rio Grande do Norte – Campus Caicó. Mestre em Design (UFRN), Especialista em Design de Moda (SENAI CETIQT) e Graduada em Engenharia Têxtil (UFRN). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4588211284857742>; Orcid: 0000-0002-5423-9207; E-mail: moally.soares@ifrn.edu.br.

4 Professor do Instituto Federal do Rio Grande do Norte – Campus Caicó. Mestre em Design (UFCG), Especialista em Comunicação, Semiótica e Linguagens Visuais (UBC) e Graduado em Design de Moda (IFRN). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3950194171500432>; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0710-6142>; E-mail: italodantasdesign@hotmail.com.

RESUMO

O Núcleo de Extensão e Prática Profissional (NEPP) é uma iniciativa do Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN) como forma de interligar os saberes acadêmicos com os diferentes atores da sociedade. No campus Caicó, interior do supramencionado estado, o NEPP foi fundado em 2017, passando a ofertar cursos de formação continuada para mulheres em situação de vulnerabilidade social, de modo a engendrarem em um ofício, adentrando no mercado de trabalho. Ademais, o núcleo ainda permite o desenvolvimento da prática profissional dos alunos do curso superior de tecnologia em Design de Moda. Tendo isso em mente, este artigo visa expor e discutir as ações institucionais e o impacto do NEPP entre os anos de 2021 e 2022 no cenário sociocultural local. Para tanto, empregou-se o método de pesquisa-ação, com verificação qualitativa dos objetivos. De tal maneira, ofertou-se um curso de técnicas de bordado, importante elemento regional, revitalizando o fazer local. Aliado a isso, forneceu-se um cenário para o desenvolvimento de uma coleção de moda pelos alunos da graduação, empregando tal motivo artesanal em sua configuração, conduzindo uma parceria com as alunas de bordado de modo a elas mostrarem seus trabalhos. A coleção, portanto, tinha a intenção de servir como vitrine para os trabalhos das mulheres em situação de vulnerabilidade social. Com isso, as oficinas tiveram duração de quatro (4) dias. Nesse entremeio, as alunas inscritas no curso do bordado surpreenderam pela forma rápida que aprenderam a bordar.

Palavras-chaves: Extensão; Bordado; Ensino de moda.

Abstract

The Extension and Professional Practice Center (NEPP) is an initiative of the Federal Institute of Rio Grande do Norte (IFRN) as a way of linking academic knowledge with the different actors in society. On the Caicó campus, in the interior of the state, the NEPP was founded in 2017, offering continuing education courses for women in situations of social vulnerability, to engender a profession, entering the job market. In addition, the nucleus still allows the development of the professional practice of students of the higher technology course in Fashion Design. This paper aims to expose and discuss the institutional actions and the impact of NEPP between 2021 and 2022 on the local sociocultural scenario. For that, the action research method was used, with qualitative verification of the objectives. In this way, a course on embroidery techniques was offered, an important regional element, revitalizing local work. Allied to this, a scenario was provided for the development of a fashion collection by undergraduate students, employing such a handcrafted motif in its configuration, using embroidery students as labor. The collection, therefore, was intended to serve as a showcase for the work of women in situations of social vulnerability. As a result, the workshops lasted four (4) days. In the meantime, the students enrolled in the embroidery course were surprised by the quick way they learned to embroider.

Keywords: Extension; Embroidery; Fashion Teaching.

Resumen

El Centro de Extensión y Práctica Profesional (NEPP) es una iniciativa del Instituto Federal de Rio Grande do Norte (IFRN) como una forma de vincular el conocimiento académico con los diferentes actores de la sociedad. En el campus de Caicó, en el interior del mencionado estado, se fundó en 2017 el NEPP, que ofrece cursos de educación continua para mujeres en situación de vulnerabilidad social, con el fin de generar una profesión, ingresando al mercado laboral. Además, el núcleo aún permite el desarrollo de la práctica profesional de los estudiantes del curso de tecnología superior en Diseño de Moda. Con eso en mente, este artículo tiene como objetivo exponer y discutir las acciones institucionales y el impacto de la NEPP entre 2021 y 2022 en el escenario sociocultural local. Para ello, se utilizó el método de investigación acción, con verificación cualitativa de los objetivos. De esta manera, se ofreció un curso sobre técnicas de bordado, elemento regional importante, dinamizador del trabajo local. Aliado a esto, se brindó un escenario para el desarrollo de una colección de moda por parte de estudiantes de pregrado, empleando en su configuración un motivo tan artesanal, utilizando como mano de obra a estudiantes de bordado. La colección, por tanto, pretendía servir como escaparate del trabajo de mujeres en situación de vulnerabilidad social. Como resultado, los talleres tuvieron una duración de cuatro (4) días. Mientras tanto, las alumnas inscritas en el curso de bordado quedaron sorprendidas por la rapidez con la que aprendieron a bordar.

Palabras clave: Extensión; Bordado; Enseñanza de la moda.

1 INTRODUÇÃO

A cidade de Caicó no Rio Grande do Norte é referência em produção de produtos têxteis como vestuário, cama, mesa e banho, rendas, bordados, tanto artesanais, como confeccionados industrialmente, sendo, também, um importante polo comercial da região Seridó. Onde recebe diariamente consumidores em buscados mais diversos produtos e serviços, sobretudo no que diz respeito à área têxtil e confecção de peças de vestuário.

O bordado de Caicó ganhou no ano de 2018 o Selo de Indicação Geográfica, que foi concedido pelo Instituto Nacional de Propriedade Industrial (INPI) (INPI, 2020; PEDUZZI, 2020). Este selo garante aos consumidores a autenticidade do bordado caicoense, tornando-o um elemento ímpar na cultura local. Nesse contexto, observou-se que o bordado que gerou esse selo é mais comumente aplicado em produtos para o lar, sendo pouco explorado na confecção de vestuário, principalmente em produtos carregados de informação de moda e/ou tendência. De tal forma, entende-se que a formalização desse selo para o bordado local contribui diretamente na criação de valor, e o aproveitamento desse fato por este projeto pode trazer à tona a utilização de uma técnica local consolidada e validada, fazendo com que essas pessoas envolvidas entrem em uma rede existente de renda e criação.

Pensando nisso, o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN) – campus Caicó, oferta, anualmente, vagas nos cursos técnicos em vestuário e têxtil, bem como no curso de graduação em Design de Moda, de modo a ter indivíduos formados e preparados para atender as demandas locais. Em 2017, fundou-se o Núcleo de Extensão e Prática Profissional (NEPP), com projetos voltados para pesquisa de tendência e mercado, fomentando a economia criativa local. Nos anos seguintes, tomou lugar ações direcionadas para formação complementar de mulheres em situação de vulnerabilidade social (MENDES; MEIRELES, 2020).

Sendo assim, o NEPP é uma iniciativa do IFRN que busca promover ações que possam fazer com que os discentes do Curso Superior de Tecnologia (CST) em Design de Moda trabalhem em conjunto com as atividades propostas no projeto não fiquem na teoria. Além disso, o projeto aqui discutido trabalha também na perspectiva de inserção social, a partir do entendimento acerca da importância da extensão para a conexão efetiva entre sociedade e instituição de ensino.

Com esse conceito em mente, a extensão teve seu surgimento na Inglaterra durante o século XIX, com a intenção de direcionar novos caminhos para a sociedade e promover a educação continuada. Na atualidade, ela vem surgindo como instrumento a ser usado pelas Universidades para a efetivação de compromisso social. A Extensão Uni-

versitária possui um papel bastante importante no que se diz respeito às contribuições que podem trazer à sociedade (RODRIGUES *et al.*, 2013).

Assim sendo, a extensão aparece como uma oportunidade de colocar em prática os conhecimentos aprendidos em sala de aula, tratando esse processo como uma rede de compartilhamento permeado por atores discentes, docentes e sociedade. Portanto, entende-se que é importante que a universidade apresente uma concepção do que a extensão tem em relação com à comunidade em geral dentro do processo de ensino, pois, aquele que está na condição de aprender, acaba ampliando seu conhecimento quando há esse contato (RODRIGUES *et al.*, 2013).

Diante deste cenário, verificou-se a oportunidade de criar e capacitar um grupo de mulheres que possam bordar produtos de moda, uma vez que as artesãs que bordam produtos para o lar não costumam aceitar trabalhos orientados aos artigos do vestuário. Além disso, a necessidade dessa ação aparece na medida em que se vem ampliando a utilização de tipologias artesanais nos artefatos de moda e que, por isso, os designers, empresas, e pequenas marcas que desenvolvem peças com tais tipologias artesanais, voltadas às vocações regionais, irão necessitar cada vez mais de mão de obra qualificada (CORREIA; 2022; SANTOS; HELD, 2022).

Na perspectiva do discente, a prática profissional exercida dentro de sua formação consiste em uma atividade na qual é vinculada o ensino, a pesquisa e a extensão. Eles são considerados indicadores de uma formação articulada e integral de sujeitos para atuar no mundo em constantes mudanças e desafios, regida pelos princípios de oportunidades de igualdade para todos, flexibilidade, aprendizado entre teoria e prática e o acompanhamento total de um supervisor ao estudante durante todo período de seu desenvolvimento da prática (IFRN, 2019).

Por entender o contínuo impacto destas práticas para o cenário local, em 2021/2022, a proposta do NEPP focou novamente nas mulheres em situação de vulnerabilidade social e econômica, de modo que pudessem ter uma capacitação profissionalizante, por meio de cursos relacionados à economia criativa ofertados pelo projeto. No entanto, desta vez optou-se por oferecer cursos de bordado regional, no qual o foco era o desenvolvimento de produtos de moda. Na execução desses cursos, teve-se colaboração de artesãs que trabalham há um bom tempo com bordados, bem como dos discentes de Design de Moda que compunham a equipe do projeto no respectivo ano.

Pensando nisso, este artigo tem por objetivo expor e discutir sobre as ações sociais e o impacto do Núcleo de Extensão e Prática Profissional do departamento de Moda do IFRN – Campus Caicó entre os anos de 2020 e 2021 no cenário sociocultural local. Com isso em mente, empregou-se os métodos de pesquisa-ação, com uma abordagem qualitativa dos dados, focando-se especialmente no relato de experiência das práticas profissionais.

2 O PAPEL DO DESIGNER DE MODA NA SOCIEDADE

Ao passar do século XXI é notória a influência da moda como força motriz de ascensão social e geração de empregos, em específico aos diferentes tipos de trabalho que essa indústria oferece. De acordo com Pereira (2004, p. 59) “a mobilidade e a ascensão social são processos que estão ligados a aspectos hierarquizantes característicos das sociedades modernas. Entre estes aspectos, o capital físico é um dos mais valorizados”. No entanto, embora se observe esse mais amplo acesso ao consumo e produção de moda, vale a pena enfatizar as dimensões por trás desse fomento ao emprego, à medida que se observa um processo de precarização que traz à tona uma problemática sobre a subvalorização da mão de obra trabalhista (STAMPA; 2018; LOURENÇO; LORE; STAMPA, 2019), em especial a artesanal, bem como ambientes inóspitos e trabalhos análogos à escravidão (BERLIM, 2021).

De tal maneira, a moda se torna de fato entendida como um fenômeno social, cultural e econômico para os indivíduos, independentes de raça, gênero, classe social, idade etc. É neste contexto que o desenvolvimento de habilidades na área de moda contribui na geração e oportunidades de pluralização social (LIPOVETSKY, 2001; PEREIRA, 2004). Pensando assim, produtos de moda podem divulgar conceitos, discursos ou até mesmo uma causa. Neste sentido, os produtos desenvolvidos ganham espaço não só nos gastos do público, mas também possuem o poder de contribuir no desenvolvimento de uma sociedade mais justa e igualitária, no entanto, por vezes, existe mais uma mobilização no discurso do que ações propriamente ditas, e o designer tem papel fundamental no caminho desta construção (POSNER, 2015).

O papel do designer de moda, neste contexto, é atuar em toda a cadeia social criativo-produtiva de moda, propondo produtos e serviços desenvolvidos e produzidos, principalmente, pelas indústrias têxtil e de confecção (vestuário, cama, mesa e banho, decoração), calçados e bolsas, joias e bijuterias e até mesmo pela indústria de cosméticos e beleza (maquiagens e esmaltes), disseminando e democratizando as informações de moda (GUSTAVSEN; YATES, 2013).

Gustavsen e Yates (2013) dividem a indústria da moda em três grandes áreas, onde o Designer pode atuar: criação, comercialização e comunicação. No que diz respeito a área de criação, o profissional deve propor novos produtos, agrupados em formato de coleção e idealizados de acordo um tema, para serem ofertados a um público específico.

O artesanato, categoria em que o bordado se encontra, é um legado que foi transmitido ao longo dos anos e através das gerações. No entanto, essa prática artesanal do bordado tradicional local brasileiro vem sendo desvalorizada, especialmente pelos mais jovens, em detrimento aos elementos artesanais de outras regiões do mundo. Michetti

(2012, p. 345) fala que “O “bordado da bisavó” não pode ser apenas retomado enquanto folclore. Mais uma vez, o elemento popular que fundamenta o discurso da tradição, valorizada nesse mercado, deve sistematizado, apurado, acrescido de conteúdo de moda”. O artesanato é uma prática de grande valor artístico e cultural, e a sua valorização é uma medida contra a extinção dessa atividade que possui valores simbólicos e de identidade cultural. Nesse contexto, a moda pode ser inserida através de elementos de diferenciação gerando uma demanda crescente por produtos artesanais (SILVA, 2009).

Segundo Almeida (2017), o pensamento em caráter social é fundamental na aproximação do design com as comunidades artesanais. O design pode atuar como ferramenta para potencializar o trabalho dos artesãos. De acordo com França (2005), o artesanato voltou a ser valorizado no Brasil com o apoio de diversos projetos, ONGs e designers. Promovendo o resgate por meio do enaltecimento das nossas tradições culturais e abrindo caminhos para a recuperação da nossa capacidade de criação.

2.1 O PAPEL DO NÚCLEO DE EXTENSÃO E PRÁTICA PROFISSIONAL PARA A COMUNIDADE DE CAICÓ E REGIÃO

O Núcleo de Extensão e Prática Profissional (NEPP - Nuance) do Curso Superior de Tecnologia em Design de Moda do IFRN campus Caicó tem como um dos seus objetivos propagar os conhecimentos adquiridos ao longo do curso com o intuito de desenvolver as habilidades profissionais dos alunos. Ele também busca proporcionar o retorno do conhecimento acadêmico oferecido pelo IFRN à sociedade, através do convívio do grupo de alunos e docentes com a comunidade externa, da oferta de formação complementar, da inclusão social e da valorização das vocações locais (MENDES; MEIRELES, 2020).

Em artigos anteriores, publicado por Mendes e Meireles (2020), expôs-se as ações voltadas para os anos de 2017, 2018 e 2019. No primeiro ano, pôde-se observar ações direcionadas a pesquisa de tendências e mercado, instruindo os varejistas locais sobre a utilização da informação de Moda para construção de produtos mercadologicamente mais efetivos. De acordo com Mendes e Meireles (2020, p. 173), “identificou-se 6 (seis) macrotendências globais de consumo e comportamento com traços de desdobramento na realidade local. O material desenvolvido foi apresentado e disponibilizado aos lojistas através de um seminário”. Embora tenha sido concluído com êxito, os coordenadores do projeto entenderam, por análise de alcance, o impacto social do projeto como ainda relativamente pequeno.

Nos anos seguintes, em 2018 e 2019, as ações do projeto foram modificadas, desta vez abrangendo as mulheres em situação de vulnerabilidade social que viviam, espe-

cialmente, no entorno da instituição de ensino. Pensando nisso, desenvolveu-se um projeto orientado para a oferta de cursos de formação complementar e continuada na área de costura, de modo a esses indivíduos aprenderem um novo ofício, perpassando sua situação socioeconômica (Figura 1).

Figura 1 – Projeto NEPP 2019 – Oficinas de costura para mulheres em situação de vulnerabilidade socioeconômica



Fonte: Acervo NEPP (2019)

De acordo com Mendes e Meireles (2020, p. 175), a “experiência foi bastante exitosa, pois estimulou o convívio entre alunos de diversos níveis de conhecimento, a troca de experiência e saberes empíricos e populares e o trabalho em equipe, habilidade indispensável para profissionais da indústria criativa”. Aliado a isso, desenvolveu-se ainda uma coleção de moda, contando com os alunos do curso CST em Design de Moda para elaboração do processo criativo e produtivo. Pensando nessa continuidade de discussão, este artigo apresenta os relatos do NEPP nos anos posteriores, tendo em vista a modificação para um novo nicho.

2.2 O BORDADO E A SUA INFLUÊNCIA EM CAICÓ (RIO GRANDE DO NORTE)

Tendo em mente o papel do bordado para este trabalho, em específico ele como um veículo de ensino e profissionalização de mulheres em situação de vulnerabilidade social, observou-se a necessidade de conduzir um resgate histórico do seu desenvolvimento, até chegar na região Seridó do estado do Rio Grande do Norte.

Segundo SEBRAE (2013), o bordado é uma forma de criar desenhos ornamentais à mão ou à máquina em um tecido, utilizando-se de ferramentas, como agulhas e fios têxteis, de maneira que os fios utilizados formem o desenho desejado. O bordado, além de

ter papel ornamental na peça, servia para distinguir os trajes com monogramas das iniciais dos nomes próprios ou palavras e símbolos referentes à atividade profissional, assim como desenhos ornamentais (BRAGA; PRADO, 2011). Dessa forma, identificando a família a qual o indivíduo pertencia. Tendo isso em mente, pode-se observar que o bordado agrupa valor aos produtos de vestuário, trazendo elementos culturais, criando uma peça com significado que pode refletir a personalidade de quem usa.

A inserção do bordado na moda se dá pela necessidade de desenvolver produtos com valor agregado, podendo citar uma produção sustentável e a configuração de peças exclusivas. Segundo Almeida (2013), a moda brasileira articula no campo simbólico dos seus artefatos traços comuns e reconhecíveis no país e mobiliza esses elementos como portadores de uma identidade regional. Leitão (2007) observa que designers de moda que trabalham com o artesanato buscam “procurar raízes”, “valorizar a cultura popular”, “positivar nossa natureza” e fazer uso do que há de mais “autenticamente brasileiro”.

Pensando na evolução do núcleo para uma nova tipologia artesanal, chegou-se ao ensino de bordado. Historicamente, o bordado é uma tradição familiar, segundo Braga e Prado (2011), era essencial que toda mulher possuísse conhecimentos das técnicas de costura e bordado. Esses ensinamentos eram passados dentro do ambiente familiar como uma forma de recreação em grupos de costura, mães passavam os conhecimentos para as filhas, fazendo surgir a necessidade de se reproduzir produtos de utilidade doméstica e expressar a capacidade criativa e produtiva como forma de trabalho.

Segundo relatos, a prática do exercício do bordado teria chegado à região do Seridó, principalmente na cidade de Caicó, por meio das esposas dos colonizadores portugueses que foram ali se fixando no final do século XVIII e no início do século XIX (BATISTA, 1988). O bordado foi trazido, segundo as fontes históricas, da Ilha da Madeira, em Portugal. Daí em diante, o bordado foi sendo desenvolvido e transmitido para outras mulheres na cidade (ARAÚJO, 2013, p. 28).

A prática foi difundida, inicialmente, entre as mulheres das camadas sociais que possuíam um poder aquisitivo maior, visto que a matéria-prima era de difícil acesso, tanto com relação ao local de venda quanto ao seu preço, devido a ser considerada “cara” e nem todas as pessoas podiam comprar os tecidos e as linhas apropriadas. Inicialmente, as linhas eram trazidas da Ilha da Madeira, com certo tempo, esse material já podia ser adquirido na cidade de Recife, em Pernambuco. Posteriormente, com a procura por linha de qualidade para dar um bom efeito nos bordados, iniciou-se a comercialização da linha na cidade de Caicó (ARAÚJO, 2013, p. 28).

O que o bordado traz de herança para a região Seridoense são histórias carregadas de força, que foram acolhidas pela população, e que despertam o interesse daqueles que querem aprender as técnicas, sendo assim, o bordado ganhou força na região, sendo presente até hoje. Este atual projeto trouxe a proposta das oficinas de bordado visando va-

lorizar ainda mais essa arte milenar e passá-la para mais pessoas, ensinando as técnicas de bordado ao público geral, sendo difundido e ministrado por bordadeiras caicoenses.

3 METODOLOGIA DO PROJETO DE EXTENSÃO

De acordo com a sua natureza, o projeto tem a classificação do tipo aplicado, e a abordagem qualitativa (GIL, 2008). Pode-se classificar este trabalho de extensão como uma dimensão da pesquisa-ação, pois existe uma interação social entre o investigador, o objeto de estudo e o participante do objeto que está sendo estudado, ou trabalhado, contribuindo para essa realização do exercício.

Para alcançar os objetivos do projeto NEPP 2021/2022 foi idealizada uma sequência de etapas como uma forma de comunicar aos participantes a respeito das atividades que foram sugeridas. Inicialmente, foram escolhidos os participantes para fazer parte da equipe da execução dos cursos, compostos pelos alunos do curso Superior de Tecnologia em Design de Moda do IFRN, campus Caicó e das bordadeiras seridoenses. Em seguida, mulheres em situação de vulnerabilidade social foram convidadas para participar como alunas nas oficinas de bordados.

Após isso, foram coletados dados materiais e imateriais no dia a dia local, por meio de pesquisa de campo, avaliações das vocações locais e o incentivo nas dinâmicas que serviram para inspirar o desenvolvimento do material didático e das práticas do curso. Foi a partir das pesquisas que selecionaram e discutiram qual seria os temas pertinentes no qual seriam ministrados.

Para desenvolvimento dos cursos, partiu-se de um princípio de elaboração das ementas e das apostilas. Sendo assim, para o planejamento das aulas, idealizou-se atividades práticas de bordado. A execução das oficinas que compõem o curso durante os 4 dias e a confecção de produtos de moda (organizados em uma coleção pelos discentes do CST em Design de Moda), que correspondam a valores estéticos globais contemporâneos e que ao mesmo tempo atendam ao interesse do público local.

4 OFERTA DE CURSO NA ÁREA DE BORDADO PARA FORMAÇÃO COMPLEMENTAR E INCLUSÃO SOCIAL

Para o NEPP de 2021/2022 optou-se por propor uma nova gama de ações para a comunidade. Com o desenrolar da ênfase em costura no curso ofertado, notou-se a queda pelo núcleo na repetição de conteúdo, não havendo mais interesse da sociedade por

esse curso. Por isso, decidiu-se por, ao invés de ofertar cursos de costura, voltar-se para uma tipologia artesanal significativa para a região, o bordado. No entanto, não havendo expertise nem na coordenação do projeto, nem entre os discentes, recorreu-se as bordadeiras da região. Tal necessidade se mostrou como uma possível estratégia para chegar até essa comunidade por vezes distante da realidade institucional e, de tal maneira, mostrar o trabalho feito pelo Núcleo de Extensão e Prática Profissional para Caicó e Região, ressaltando sua importância. Duas bordadeiras da cidade apresentaram interesse, tornando-se ministrantes das oficinas, acompanhadas pelos discentes voluntários no projeto.

Para seguir uma didática que fosse de fácil compreensão e por se ter um tempo limitado a 4 oficinas de 4 horas cada (Quadro 1), resolveu-se que o primeiro dia seria para fazer uma introdução geral ao tema e ensinar os primeiros pontos do bordado aos alunos inscritos (Figura 2 – A), que foram eles: ponto corrente, ponto atrás, ponto cheio e ainda foi iniciado a técnica do ponto rococó, com demonstração por parte das ministrantes convidadas.

Quadro 1 – Síntese dos conteúdos ministrados nos quatro dias de oficinas de bordado

Oficina	Conteúdo
1	<ul style="list-style-type: none">• Introdução geral;• Primeiros pontos: corrente, atrás, cheio e rococó.
2	<ul style="list-style-type: none">• Ponto rococó aplicado: desenvolvimento do desenho de uma folha.
3	<ul style="list-style-type: none">• Aplicação dos pontos de bordado: trabalho a partir de um risco maior.
4	<ul style="list-style-type: none">• Aplicação dos pontos de bordado: trabalho a partir de um risco maior;• Finalização das oficinas e compartilhamento dos trabalhos desenvolvidos.

Fonte: Elaborado pelos autores

No primeiro encontro entre a turma de alunos das oficinas e as professoras convidadas, houve um breve momento de apresentação conduzido pelos voluntários do projeto NEPP. Logo após as apresentações e boas-vindas, as ministrantes começaram a introduzir o conteúdo do curso (Figura 2 – B).

Figura 2 – Primeiro dia de oficina de bordado – NEPP 2021/2022

**A****B**

Fonte: Acervo NEPP (2022)

As ministrantes, junto com os alunos tutores voluntários do NEPP, optaram por iniciar a aula de “Introdução ao bordado” pela apresentação de alguns resultados, ou seja, mostrando diversos bordados já feitos, criados anteriormente pelas próprias ministrantes, de modo que despertasse o olhar dos alunos à dimensão estética de tal tipologia artesanal, à beleza do bordado já pronto. Essa estratégia foi empregada como forma de auxiliá-los a entender que, para chegar aquele resultado, seria necessário passar por algumas etapas, que são elas: o risco e os pontos.

Ao final do primeiro dia, alguns alunos já tinham conseguido desenvolver alguns pontos de bordados e todos se mostraram animados, afirmando interesse em participar do grupo on-line do WhatsApp, que foi criado com o propósito de comunicação, troca de experiências, compartilhamento de vídeos aula e o processo de criação de cada um deles. Ressalta-se que a ferramenta de comunicação supramencionada se mostrou como um importante diferencial para acompanhar o processo de desenvolvimento da prática de bordado dos alunos das oficinas, de modo que, mesmo quando não estavam em sala de aula, elas costumavam compartilhar fotografias de quando estavam estudando alguns pontos (Figura 3 – A).

Na segunda oficina abordou-se a técnica da folha. Nela foi utilizado o ponto rococó, um ponto considerado “complicado” por algumas bordadeiras, em especial as que foram convidadas para serem ministrantes, o que despertou uma série de dúvidas por parte das alunas participantes da oficina. Para elucidar a técnica, a professora decidiu fazer a demonstração do ponto por grupos pequenos, para que assim eles pudessem ver a técnica bem de perto. Em seguida cada aluno tentou reproduzir, o que facilitou o entendimento dos estudantes. Neste dia, foi desenvolvido um desenho padrão para os membros das oficinas treinarem a técnica de rococó (Figura 3 – B).

A terceira oficina foi ministrada apenas por uma das bordadeiras convidadas, onde a tutora levou um desenho base maior, para que os alunos pudessem treinar em um risco mais detalhado. O objetivo dessa prática foi que os alunos utilizassem, em um mesmo desenho, todos os pontos apresentados desde a primeira aula. Por requerer um tempo maior de prática, neste dia não se conseguiu concluir o exercício, ficando acertado dos alunos treinarem em casa e concluir o desenho na aula subsequente (Figura 3 – C).

Na quarta oficina, desenvolveu-se a continuidade com o risco que as alunas tinham iniciado no encontro anterior. Para completar o desenho proposto, elas passaram as 4 horas de oficina bordando, e mesmo assim não foi possível finalizar a atividade dentro do horário limite previsto anteriormente. Por esse motivo, as alunas levaram os materiais para casa para poderem concluir toda a arte. Entendemos que esse processo de ganhar intimidade com a técnica e ir fazendo “ao seu tempo” é muito importante e é o que irá garantir que as aulas adquiram confiança e não desistam de aprender e desenvolver essa habilidade (Figura 3 – D).

Figura 3 – Oficinas de Bordado para inclusão social – NEPP 2021/2022



A



B



C



D

Fonte: Acervo NEPP (2022)

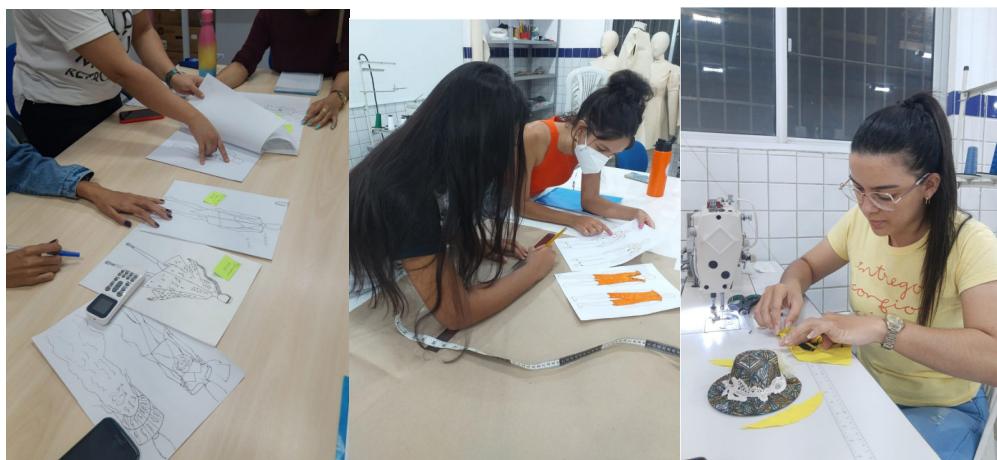
Para a conclusão das aulas das oficinas, a equipe do projeto, de voluntários a coordenadores, convidou as bordadeiras que participaram do projeto para contribuírem no desenvolvimento de uma coleção de moda, aplicando o que foi aprendido nas oficinas ao bordar as peças da coleção “*Trama Seridoense: Caicó de Encantos Mil*” que foi desenvolvida pelos discentes do CST em Design de Moda, também vinculados ao projeto do NEPP.

5 PROPOSTA DE COLEÇÃO DE MODA PARA VALORIZAÇÃO DOS SABERES LOCAIS E DIVULGAÇÃO DO TRABALHO DAS OFICINAS

Em paralelo com as oficinas de bordado, o NEPP conduzia um segundo projeto, voltado para o desenvolvimento da prática profissional dos discentes do CST em Design de Moda, orientado ao planejamento, desenvolvimento e execução de uma coleção de vestuário (Figura 4). De tal maneira, tinha-se como princípio a aplicação da tipologia artesanal do bordado na configuração estética da coleção, de modo a servir como uma forma de divulgação para a sociedade do trabalho dos dois públicos do projeto: discentes do próprio CST e mulheres em situação de vulnerabilidade econômica, que participaram das oficinas de bordado. Após a conclusão das oficinas, os alunos interessados em apresentar seus trabalhos de bordado à sociedade, dedicaram-se a bordar as peças criadas pelos alunos do CST.

A criação do tema, desenhos e modelagens da coleção de moda, tiveram como inspiração um monólogo de Francisco Maguila, um artista da região Seridó do estado do Rio Grande do Norte – localização geográfica do município de Caicó. A obra escolhida chama-se “*Filho de Joana e Pedro*”, que foi composta com base na vivência de Francisco com seus pais. Assim como as peças, os bordados que complementam a imagem de moda da coleção também foram inspirados em obras literárias de personalidades seridoenses. Para tanto foram escolhidos os artistas seguintes: Djalma Mota, Dodora Medeiros, Patrícia Gurgel e Edcarlos Medeiros. A finalidade era de valorizar a cultura local e reconhecer o trabalho grandioso que esse poetas fazem e representam para a região (Figura 5).

Figura 4 – Reunião de planejamento da coleção de vestuário, modelagem e costura das peças pelos discentes do CST em Design de Moda – NEPP 2021/2022



Fonte: Acervo NEPP (2022)

Figura 5 – Coleção final e bordada – NEPP 2021/2022



Fonte: Acervo NEPP (2022)

O presente projeto desenvolveu um evento para apresentação da coleção, que ganhou o título de “*Trama Seridoense: Caicó de Eventos Mil*”. Ele contou com a participação das alunas e professoras das oficinas dos bordados, que protagonizaram os bordados das peças. A abertura da exposição aconteceu às 17h do dia 19 de maio de 2022 (Figura

6), na casa do artesão, estrutura cultural local, e permaneceu disponível para visitação nos dias 20 e 21 de maio do mesmo ano.

Figura 6 – Exposição da coleção na Casa do Artesão – NEPP 2021/2022



Fonte: Acervo NEPP (2022)

De tal maneira, esse evento foi empregado como uma forma de vitrine para os designers e bordadeiras das oficinas, onde se preparou etiquetas para as roupas, com todas as informações de que as criou e bordou, incluindo contatos para possíveis trabalhos. Sendo assim, esta foi a estratégia pensada para que a informação sobre os atores envolvidos na criação chegasse as demais pessoas da sociedade.

Assim sendo, o objetivo maior da exposição, além de receber os artistas homenageados na coleção, era que a sociedade caicoense pudesse vir prestigiar esse momento tão importante para a interligação entre sociedade, instituição de ensino, cultura, artesanato e moda.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ambiente institucional serve como uma porta de entrada para o fomento de ações que interligam o fazer acadêmico, em especial da prática profissional dos alunos de graduação, com atividades que contribuem diretamente para a solução de problemáticas sociais. Nesse sentido, este artigo teve como objetivo expor e discutir sobre as ações conduzidas pelo NEPP durante os anos de 2021 e 2022, focando no caso de mulheres em situação de vulnerabilidade social.

De tal forma, conduziu-se o projeto dentro de duas dimensões: a proposição de oficinas de bordado como estratégia para um novo saber-fazer e o desenvolvimento de uma coleção de moda para divulgação do trabalho local. Por relatos ouvidos durante o desenvolvimento, observou-se que o projeto proporcionou momentos construtivos, aulas produtivas, cercadas por uma constante troca de conhecimentos, um espaço colaborativo, tanto por parte das professoras convidadas, como dos alunos participantes inscritos nas oficinas. Assim como os pontos de um bordado, o projeto entrelaçou histórias de bordadeiras, mulheres em situação de vulnerabilidade social e estudantes de moda.

Assim sendo, o conhecimento adquirido em todo o processo criativo da coleção nos últimos meses, aliado a pesquisa realizada aqui abordada, demonstraram que as tendências podem surgir de diversas fontes, dentre elas, a cultura popular. Pois, entende-se que ela é o grande palco onde a moda atua, apoderando-se dos saberes e fazeres locais, os ressignificando e recriando⁵.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A.J.M. **A identidade nacional e a cultura popular no design de moda brasileiro**. In: Colóquio de Moda, 9, 2013, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: UFC, 2013.

ALMEIDA, A. J. M. A relação entre design de moda e comunidades artesanais no Brasil: o projeto Moda e Artesanato do museu A Casa. **dObra [s]: revista da Associação Brasileira de Design de Moda**, 1, 2013.

⁵ Ramon Bastos Cordeiro. Especialista em Língua Inglesa e suas Literaturas pela Universidade Estácio de Sá (UNESA) e Graduado em Letras - Literaturas pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ); Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5219096506236556>; email: ramonbastosc@outlook.com;

leira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 10, n. 22, p. 128-142, 2017. Disponível em: <https://dabras.emnuvens.com.br/dabras/article/view/639>. Acesso em 18 maio 2022.

ARAÚJO, A. P. M. **Bordados do Seridó:** uma experiência etnográfica com as bordadeiras do município de Caicó – RN. 2013. 137 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Departamento de Antropologia Social. Natal, 2013.

BATISTA, I. N. **O bordado artesanal de Caicó:** as relações de produção. Monografia (Especialização em Geografia) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 1988.

BERLIM, L. G. Contribuições para a construção do conceito Slow Fashion: um novo olhar sobre a possibilidade da leveza sustentável. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], n. 32, p. 130–151, 2021. DOI: 10.26563/dabras.i32.1370. Disponível em: <https://dabras.emnuvens.com.br/dabras/article/view/1370>. Acesso em: 14 nov. 2022.

BRAGA, J.; PRADO, L. A. **História da Moda no Brasil:** Das influências às autorreferências. 2. ed. São Paulo: Disal Editora, 2011.

COBRA, M. **Marketing & Moda.** São Paulo: Cobra Editora & Marketing, 2010.

CORREIA, M. B. P. **O fazer artesanal no design de moda pernambucana:** uma investigação sobre o processo de produção em marcas autorais. 2022. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022.

GIL, A. C. **Como elaborar um projeto de pesquisa.** 3. ed. São Paulo: Atlas, 1991.

GUSTAVSEN, D.; YATES, J. **Profissão Moda:** Guia das 55 carreiras profissionais de maior futuro no mundo da moda. São Paulo: Gustavo Gilli, 2013.

IFRN. **Projeto Pedagógico do Curso Superior de Tecnologia em Design de Moda.** 2019. Disponível em: portal.ifrn.edu.br/ensino/cursos/cursos-de-graduacao/tecnologia/tecnologia-em-design-de-modas/view. Acesso em 14 nov. 2022.

INPI. **Ficha técnica de registro de indicação Geográfica.** 2020. Disponível: www.gov.br/inpi/pt-br/servicos/indicacoes-geograficas/arquivos/fichas-tecnicas-de-indicacoes-geograficas/Caic.pdf. Acesso em: 09 out. 2022.

LEITÃO, D. K. Nós, os outros: construção do exótico e consumo de moda brasileira na França. **Revista Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 28, p. 203-230, jul./dez. 2007. Disponível <https://doi.org/10.1590/S0104-71832007000200009>. Acesso em: 07 jul. 2021.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LOURENÇO, A.; LOLE, A.; STAMPA, I. **Múltiplas dimensões do trabalho precário na indústria da moda.** In: Encontro Nacional de Política Social, 14., 2019. **Anais...** Vitória, 2019. p. 1-15.

MICHETTI, M. **Moda brasileira e mundialização:** mercado mundial etrocias simbólicas. 2012. 503 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP: [s.n.], 2012.

MENDES, L. de B.; DE MELO MEIRELES, M. K. A implantação de um núcleo de extensão em um curso superior de tecnologia em Design de Moda. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 167 - 179, 2020. DOI:10.5965/25944630412020167. Disponível em:<https://www.periodicos.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/16357>. Acesso em: 20 abr. 2022.

PEDUZZI, P. Bordados de Caicó conquistam selo de Indicação Geográfica: Processo para a certificação teve início em 2012. **Agência Brasil**, 25 jun. 2020. Disponível em: agencia-brasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-06/bordados-de-caico-conquistam-selo-de-indicacao-geografica. Acesso em 09 out. 2022.

PEREIRA, C. DA S. Fabricando Sonhos: Ascensão Social no Mercado da Moda. **Revista Interdisciplinar de Marketing**, v. 3, n. 1, p. 58-64, 21 fev. 2015. Disponível em: periodicos.uem.br/ojs/index.php/rimar/article/view/26760. Acesso em 14 nov. 2022.

PEREIRA, C. S. Fabricando Sonhos: Ascensão social no mercado da moda. **Revista Interdisciplinar de Marketing**, v. 3, n. 1, p. 58-64. 2004.<https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/rimar/article/view/26760>. Acesso em 18 maio.2022.

POSNER, H. **Marketing de Moda**. São Paulo: Gustavo Gilli, 2015.

RODRIGUES, A. L. L.; COSTA, C. L. N. A.; PRATA, M. S.; BATALHA, T. B. S.; PASSOS NETO, I. F. Contribuições da extensão universitária na sociedade. **Caderno De Graduação - Ciências Humanas E Sociais**, Sergipe, v. 1, n. 2, 141–148, 2013. Disponível em <https://periodicos.set.edu.br/cadernohumanas/article/view/494>. Acesso em: 25 abr.2022.

SANTOS, M. Q. B. dos; HELD, M. S. B. de. Projetos em design: Uma rede colaborativa de ensino para o desenvolvimento de produtos por meio do artesanato. **Modapalavra e periódico**, Florianópolis, v. 15, n. 36, p. 170-196, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/20875>. Acesso em: 14 nov. 2022.

SEBRAE. **Parceria entre Artesanato e moda**. 2013. Disponível em: <https://respostas.sebrae.com.br/parceria-entre-artesanato-e-modas/>. Acesso em: 05 jul 2021.

SILVA, E. K. R. Design e artesanato: um diferencial cultural na indústria do consumo. **Actas de Diseño**, Buenos Aires, v. 7, n. 4, jul. 2009. Disponível em:<https://redeartesanato-brasil.com.br/download/design-e-artesanato-um-diferencial-cultural-na-industria-do-consumo/>. Acesso em 19 maio 2022.

Data de submissão: 12/10/2022

Data de aceite: 24/11/2022

Data de publicação:15/12/2023



**MODA E DESIGN DE VESTUÁRIO COMO OBJETOS DE PESQUISA:
O CASO DE ARTIGOS PUBLICADOS NO PERÓDICO *EDUCAÇÃO
GRÁFICA*¹**

***Fashion and clothing design as a research topics: the case of
articles published in the journal Educação Gráfica***

***La moda y el diseño de ropa como temas de investigación: el caso
de artículos publicados en la revista Educação Gráfica***

Glauber Soares Junior²
Marizilda Dos Santos Menezes³

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² Doutorando em Processos e Manifestações Culturais na Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9649333341548747>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9902-9740>. E-mail: glau-bersoares196@hotmail.com.

³ Doutora em Estruturas Ambientais Urbanas pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (1998). Docente dos Cursos de Graduação e Pós-graduação em Design da UNESP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4760173147289270>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4242-0698>. E-mail: marizilda.menezes@unesp.br.

RESUMO

O presente artigo foi desenvolvido com objetivo de identificar as pesquisas cujas temáticas contemplam a área de moda e design de vestuário pela ótica do design, utilizando como objeto de estudo o periódico *Educação Gráfica*. No que diz respeito à metodologia, a pesquisa se classifica enquanto de natureza quanti-qualitativa, do tipo descritiva, sendo desenvolvida por uma análise sistemática da bibliografia. Em relação aos procedimentos técnicos, realizou-se uma análise de conteúdo por meio das redes temáticas, com auxílio do software *IRaMuTeQ®*. Enquanto resultados, evidencia-se que do total de 53 edições e 820 artigos publicados ao longo dos 25 anos de existência do periódico, 49 trabalhos contemplam temáticas variadas da moda e design de vestuário, correspondendo a 5,97% do escopo da revista. Os artigos encontrados nas temáticas supramencionadas foram agrupados e subdivididos em 5 categorias, sendo estas: 1) pesquisa, ensino e metodologia; 2) ergonomia e antropometria; 3) comunicação e linguagem visual; 4) projeto, tecnologia e gestão; e 5) arte, artesanato, design e moda contemporânea. Importante salientar que artigos com temática relacionada ao design de superfície encontram-se distribuídos nas diferentes categorias.

Palavras-chaves: *Educação Gráfica*. Moda. Design de Vestuário.

Abstract

This article was developed with the objective of identifying research whose themes include the areas of fashion and clothing design from the perspective of design, using the journal Educação Gráfica as an object of study. With regard to methodology, the research is classified as quantitative-qualitative in nature, of the descriptive type, being developed through a systematic analysis of the bibliography. Regarding the technical procedures, a content analysis was carried out through thematic networks, with the help of the IRaMuTeQ® software. As results, it is evident that of the total of 53 issues and 820 articles published over the 25 years of the journal's existence, 49 papers cover various themes of fashion and clothing design, corresponding to 5.97% of the magazine's scope. The articles found in the aforementioned themes were grouped and subdivided into 5 categories, namely: 1) research, teaching and methodology; 2) ergonomics and anthropometry; 3) communication and visual language; 4) design, technology and management; and 5) art, craft, design and contemporary fashion. It is important to note that articles with a theme related to surface design are distributed in different categories.

Keywords: *Educação Gráfica*. *Fashion*. *Clothing design*.

Resumen

*Este artículo fue desarrollado con el objetivo de identificar investigaciones cuyos temas incluyan las áreas de moda y diseño de vestuario desde la perspectiva del diseño, utilizando el periódico *Educação Gráfica* como objeto de estudio. En cuanto a la metodología, la investigación se clasifica como de carácter cuantitativo-cualitativo, de tipo descriptiva, siendo desarrollada a través de un análisis sistemático de la bibliografía. En cuanto a los procedimientos técnicos, se realizó un análisis de contenido a través de redes temáticas, con ayuda del software *IRaMuTeQ®*. Como resultados, se evidencia que del total de 53*

números y 820 artículos publicados en los 25 años de existencia de la revista, 49 artículos abordan diversas temáticas de moda y diseño de vestuario, correspondiendo al 5,97% del alcance de la revista. Los artículos encontrados en los temas antes mencionados fueron agrupados y subdivididos en 5 categorías, a saber: 1) investigación, docencia y metodología; 2) ergonomía y antropometría; 3) comunicación y lenguaje visual; 4) diseño, tecnología y gestión; y 5) arte, artesanía, diseño y moda contemporánea. Es importante señalar que los artículos con una temática relacionada con el diseño de superficies se distribuyen en diferentes categorías.

Palabras clave: *Educação Gráfica. La moda. Diseño de ropa.*

1 INTRODUÇÃO

Tramando discussões iniciais em torno do design, na compreensão de Bürdek (2012) o designer pode ser formado para solucionar problemas mediante a realização de projetos. Nesse sentido, este profissional trabalha para solucionar problemáticas, tais quais: I) desenvolver produtos com sentido, promovendo comunicação e serviços; II) produzir artefatos de uso e manipulação acessíveis por via da observação e uso de novas tecnologias; e III) deixar em evidência o modo de produção, de consumo e de reutilização dos produtos. Para a solução de tais situações, o design se articula com outras áreas de saberes, concebendo subáreas como o design de produto; design gráfico; design de moda; design de interiores; e design de serviços.

Nessa busca por solução de problemas, o design, enquanto área acadêmico-científica se tornou uma área de pesquisa relevante na proposição de soluções para problemas contemporâneos, ao buscar por sanar problemáticas que envolvem o homem em sua relação com a natureza e com os objetos que o cerca. Segundo o *Qualis Periódicos* (Plataforma Sucupira⁴), no relatório de Classificação de Periódicos, no quadriênio 2013-2016, existem no total 1204 periódicos científicos que possuem avaliação na área de 'Arquitetura, Urbanismo e Design', sendo vários destes brasileiros. Ainda assim, é relevante apontar que, por se tratar de uma área estudada de maneira multidisciplinar, os estudos podem e são publicados em periódicos de outros campos de avaliação.

A esse aspecto relacionado ao estudo da e na área, Moura (2011) e Silva e Silva (2018) trazem contribuições no que concerne ao desenvolvimento de pesquisas em design no Brasil. Para estes autores, com a criação de programas de pós-graduação na modalidade *stricto sensu* (mestrados e doutorados) na área de design no país (o primeiro implementado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro no ano de 1994), conjuntamente com a efetivação de eventos científicos e com o desenvolvimento de periódicos científicos específicos na área, tem-se a abertura de vias que fortalecem e ampliam o diálogo e a execução de pesquisas em design e nos seus diálogos com outros campos e suas subáreas de conhecimento.

Lançando o olhar exclusivamente para a moda e design de vestuário, e as ramificações que circundam esse campo (entendendo que a moda pode ser estuda por variadas óticas, tais quais a cultura, economia, sociologia, sustentabilidade, ergonomia, entre outras), comprehende-se que as pesquisas científicas cuja centralidade é o vestuário (assim como cursos universitários da área) no Brasil são relativamente recentes.

⁴ Tendo como base de informação o site da plataforma, trata-se um sistema de coleta e atualizações de informações acadêmicas, em que, a CAPES acompanha as atualizações relativas as avaliações periódicas de programas de pós-graduação e revistas acadêmicas qualificadas.

Em vista disso, é relevante situar o contexto brasileiro no que diz respeito ao campo da moda na pós-graduação brasileira. O primeiro curso desse segmento em Moda, Cultura e Arte no país foi implementado no ano de 2005 pelo Centro Universitário SENAC São Paulo (SENAC, 2005). Como observado por Aragão e Gomes (2017) na atualidade, existem no Brasil apenas dois cursos de mestrado que envolvem a área da moda: o Mestrado Acadêmico em *Têxtil e Moda* pela Universidade de São Paulo (USP), iniciado em 2011 e o Mestrado Profissional em *Design de Vestuário e Moda* pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), originado no ano de 2016.

Segundo dados da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência – SBPC – (2018), 80% das pesquisas do país são realizadas em programas de pós-graduação. Em um contexto em que, ao longo dos anos, existiram no Brasil apenas três cursos de mestrado específicos da área da moda, e que na atualidade, existem apenas dois (e nenhum doutoramento), entende-se que pesquisadores que estudam áreas da moda e design de vestuário podem desenvolver suas pesquisas em diferentes programas de diferentes áreas (podendo-se citar o design, a história, as artes, os interdisciplinares, entre outros), buscando por publicar seus resultados em diferentes revistas.

Na conjuntura do design, entende-se que se trata de uma área que articula estudos transversais com outros campos de conhecimento, caracterizando-a por sua multidisciplinaridade e interdisciplinaridade. Ainda que possua tal característica, da mesma forma que o profissional designer, as pesquisas desenvolvidas neste campo são direcionadas para a solução de problemas socioculturais, dentre outras. As pesquisas desenvolvidas no campo do design, passaram a contemplar de maneira constante os estudos que abrangem as áreas da moda e design de vestuário, assim como já pontuava Moura (2011; 2013), em especial contribuindo para o desenvolvimento projetual como constatam (SCOZ; SANTOS, 2022). Nesse sentido, tais territórios passam a ser explorados, e os resultados, podem ser publicados em periódicos que são avaliados e possuem como escopo as subáreas do design.

No contexto realçado, essa pesquisa foi desenvolvida com o objetivo de identificar as temáticas relativas à moda⁵ e design de vestuário⁶ pela ótica do design, utilizando como objeto de pesquisa o periódico *Educação Gráfica*. Especificamente, objetivou-se por catalogar quantitativamente e analisar qualitativamente o conteúdo e as contribuições dos artigos publicados na área supramencionada no periódico selecionado. Cabe ressaltar de antemão que não se teve a pretensão de esmiuçar de maneira total o campo dos estudos em moda, design de vestuário e suas correlações, tampouco de efetuar uma revisão exaustiva acerca do histórico dessa categoria. O que se buscou foi analisar estudos oriundos do

5 Apoiando-se em Godart (2010), entende-se a moda como fator social complexo, uma manifestação ou comportamento de um contexto histórico e temporal materializada no vestuário.

6 Projeção e produção de peças de vestuário.

campo do design de vestuário e moda pesquisados pela perspectiva do design, podendo gerar contribuições na fomentação do estado da arte desta temática, e sendo está uma das principais justificativas para a efetivação do manuscrito.

A escolha pelo periódico *Educação Gráfica* foi suscitada, primariamente por buscar compreender como a moda e design de vestuário são objetos de estudo pela ótica do design, uma área que conglomera pesquisas que se inter-relacionam com outros campos temáticos, em especial e no caso deste artigo, com as áreas oriundas da moda. De forma secundária, escolheu-se o periódico supramencionado como artefato de investigação pela relevância do mesmo no campo do design, sendo uma revista associada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), e uma das primeiras revistas brasileiras criadas com o intuito de divulgar pesquisas relacionadas à expressão gráfica, nas suas variadas formas, particularmente pela lente do design, englobando a difusão de estudos sobre a moda. Ainda, a área do design se caracteriza por sua interdisciplinaridade, e isso se evidencia nos estudos desenvolvidos e publicados em tal periódico, tendo a moda relevância e representação na revista.

Relevante ressaltar que a primeira pesquisa cuja temática perpassa o campo da moda e do design de vestuário foi publicada nesta revista no ano de 2005. A esse aspecto é indispensável salientar que, três das relevantes revistas científicas especificamente de moda no Brasil, foram criadas posteriormente (a *dObra/s]* publicação da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (ABEPEM) criada em 2007; a *Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte* – associada ao Centro Universitário Senac SP em 2008; e a *ModaPalavra*, organizada a partir do Programa de Pós-Graduação em Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina também a partir de 2008). Então, ao analisar artigos publicados na *Educação Gráfica*, poder-se-á estar analisando manuscritos pioneiros no estudo da moda e design de vestuário pelas lentes do design, no âmbito da pós-graduação brasileira.

Ademais, ao analisar artigos provenientes do design, mas que se relacionam com temas do campo da moda e design de vestuário buscou-se por mostrar “[...] como outras áreas enxergam o mesmo tema [...]” podendo “[...] colaborar profundamente para o desenvolvimento de um determinado tópico [...]. (WOLF; CAPRA, 2018, p. 455). Desse modo, ainda para os autores, evita-se que artigos de periódicos específicos se retroalimentam, fortalecendo, por conseguinte a pesquisa e o corpus analisado.

Em referência à estrutura deste manuscrito, para além desta introdução, apresentam-se: um tópico destinado para exposição dos procedimentos metodológicos; em seguida, evidencia-se o referencial teórico que é composto pelas discussões suscitadas nas análises, partindo das investigações quantitativas para as qualitativas; por fim, tem-se a seção destinada para os apontamentos finais.

1.1 Procedimentos metodológicos

Essa pesquisa é classificada como de natureza básica, pois, busca-se por fomentar o campo teórico para o desenvolvimento dos conhecimentos nas áreas que permeiam a moda e design de vestuário. Sobre o seu desenho metodológico, configura-se como descritiva em que visa dissertar sobre uma área bastante pesquisada a partir de diferentes óticas. No que concerne a sua abordagem, trata-se de um estudo quantitativo-qualitativo, sendo duas abordagens distintas, porém complementares para este estudo (GIL, 2008; SANTOS, 2018).

Com o intuito de atingir o objetivo estipulado a pesquisa foi efetivada por meio da realização de uma revisão bibliográfica do tipo sistemática (WOLF; CAPRA, 2018) sobre os temas correlatos à pesquisa, utilizando como contexto específico o caso de artigos publicados no periódico *Educação Gráfica*. Nessa análise, levou-se em consideração o conteúdo dos estudos, sintetizando seus resultados, observando as perspectivas abordadas e as contribuições sucedidas pela relação design-moda-vestuário.

A revisão sistemática conforme Wolf e Capra (2018) é um método de pesquisa que se utiliza de dados bibliográficos específicos de uma determinada área científica. Esse artigo possui abordagem sistemática, pois, estudos deste tipo “[...] coletam, organizam e analisam pesquisas publicadas sobre um determinado tema, em uma determinada fonte, em um período de tempo [...]” (WOLF; CAPRA, 2018). Seguiu-se um processo de seleção, classificação e análise dos artigos selecionados, sendo estes: I) escolha da base de dados; 2) busca por marcadores; III) seleção do que seria analisado; IV) realização da análise dos conteúdos e criação das redes temáticas.

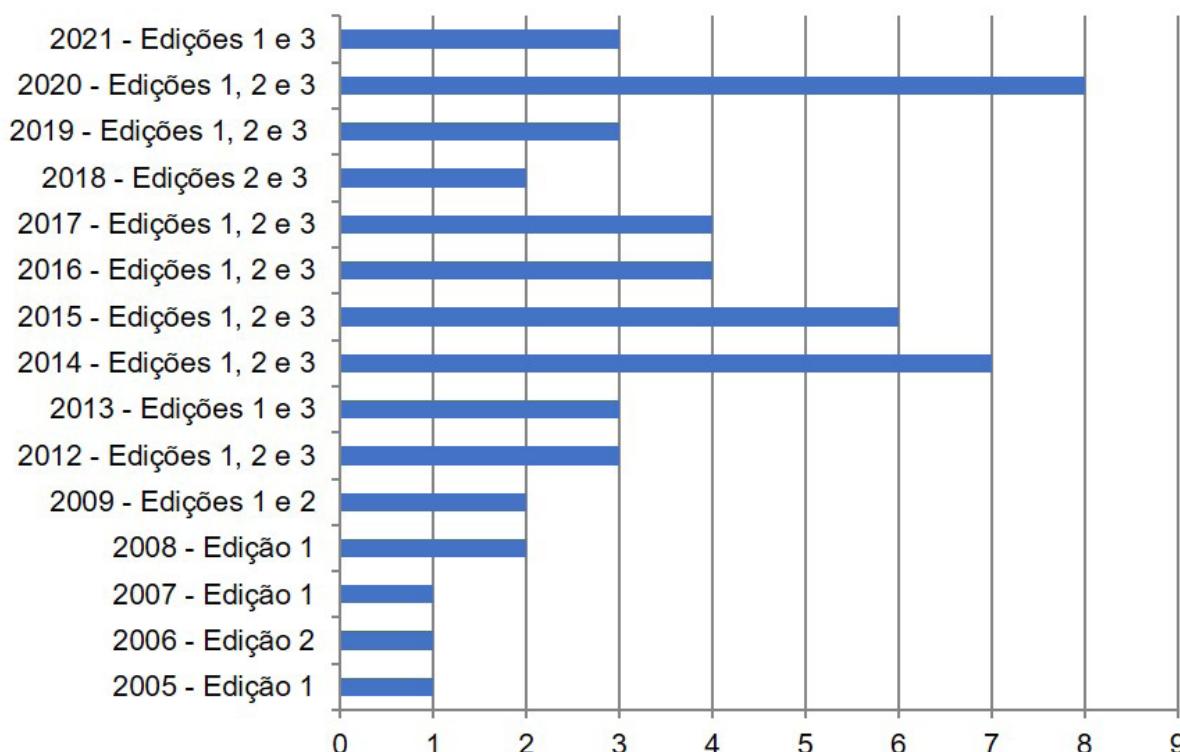
Por via deste tipo de desenho metodológico, teve-se a pretensão de sintetizar informações retiradas de um determinado número de trabalhos. Assim, foram integradas informações, fomentando o estado da arte do campo analisado.

A pesquisa que tem como foco os estudos atrelados à área da moda e design de vestuário buscou por produções que discutessem as interfaces atreladas a esse campo. Levou-se em consideração como recorte temporal, o período de criação da revista (1997) até a última edição publicada no ano de 2021. Salienta-se que durante os anos 1997 a 2004, a revista era publicada anualmente. De 2005 a 2009 passou a ser publicada semestralmente. A partir do ano de 2011 passou a ser publicada trimestralmente em edições do tipo variatas.

Para a seleção dos manuscritos, utilizaram-se como marcadores os termos “design de moda”, “moda” e “vestuário”, sendo a busca realizada no próprio site da revista. Destarte, foram encontrados 49 artigos publicados em 33 edições e em 15 anos diferentes (conforme dados da Figura 1), sendo a leitura dos títulos e palavras-chave destes a primeira etapa realizada, identificando a ocorrência dos termos elencados. Dessa forma, definiu-se como critério de inclusão que os manuscritos presariam possuir pelo menos um dos

marcadores como palavra-chave. Assim, todos os artigos encontrados foram selecionados para uma análise posterior.

Figura 1 – Artigos publicados no periódico, conforme temática (design de moda, moda e vestuário) por ano e edição



Fonte: Dados da pesquisa (2022).

Após selecionados, a segunda etapa foi efetuada pela leitura e análise dos resumos. Em continuação, os artigos foram organizados no software *Microsoft Excel®*, ordenados em uma tabela contendo a edição da qual fez parte e ano de publicação, título, resumo, o nome e o número de autores de cada um dos trabalhos.

Na sequência, foi construída a análise quantitativa dos dados, constituindo-se na observação do número de artigos publicados, realizando-se também uma comparação com o quantitativo total de pesquisas publicadas no periódico. A investigação qualitativa foi realizada mediante a uma análise de redes temáticas⁷, conforme conceituou Attride-Stirling (2001), em que os artigos foram agrupados em cinco categorias distintas, conforme aproximação dos subtemas elencados.

⁷ Apoiando-se me Attride-Stirling (2001), entende-se que as redes temáticas são agrupamentos de temas que sintetizam as principais ideias elucidadas no corpus analisado.

Nessa etapa, os artigos foram analisados por categoria, ou rede temática, com auxílio do software *IRaMuTeQ®*, manuseando-se especificamente a ferramenta nuvem de palavras. Conforme Salviati (2017), na nuvem de palavras, os vocábulos são agrupados e organizados mediante suas ocorrências e formam um gráfico com as palavras mais repetidas nos dados analisados, em que quanto maior a frequência da palavra, maior ela será representada na imagem.

2 DESENVOLVIMENTO: O PERIÓDICO *EDUCAÇÃO GRÁFICA*: HISTÓRICO E CONTEXTUALIZAÇÃO

De acordo com o site da revista foco desse estudo, ela é editada no e pelo Departamento de Artes e Representação Gráfica da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP, na cidade de Bauru, desde o ano de seu fundamento em 1997. O intuito da revista é o de divulgar estudos que possuem afinidade com as expressões e representações gráficas e suas aplicações no design e áreas afins.

Ainda tendo como base o site do periódico, entende-se que este é acessível para a participação de pesquisadores docentes e discentes e também profissionais que se empenham em estabelecer discussões nas proximidades da expressão gráfica (Design, Arquitetura, Engenharias, Artes Plásticas, Moda, entre outras), sendo ainda, um dos mais antigos periódicos a publicarem sobre moda e design de vestuário pela ótica do design no Brasil. No presente, a revista publica três edições anualmente (*EDUCAÇÃO GRÁFICA*, 2021). Na próxima seção, são analisados os artigos selecionados para a composição deste estudo.

2.1 A moda e o design de vestuário como campo de estudo no periódico *Educação Gráfica*

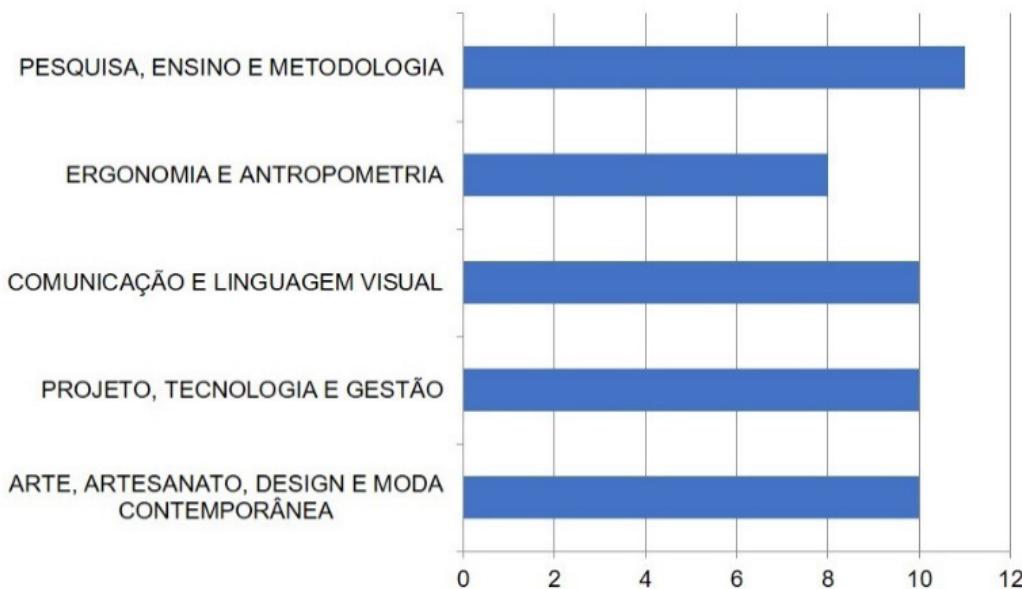
Ao longo dos 25 anos de existência, o periódico *Educação Gráfica* se tornou uma das referências para que pesquisadores da área do design publicassem suas pesquisas. Nesse contexto, a revista vem recebendo contribuições de autores de diversas áreas e que possuem o design como objeto de estudo na sua multidisciplinaridade. Por consequência, há pesquisas publicadas nas áreas temáticas referentes ao campo da moda e design de vestuário.

Efetivando uma análise quantitativa, contemplando tais temáticas, constatou-se que ao longo da existência do periódico foram publicados 820 artigos em 53 edições, e destes, 49 estudos se encaixaram nas temáticas abordadas, o que corresponde por 5,47%

das produções da revista.

Esses artigos foram subdivididos e agrupados em cinco redes de temas, sendo estas: 1) pesquisa, ensino e metodologia; 2) ergonomia e antropometria; 3) comunicação e linguagem visual; 4) projeto, tecnologia e gestão; 5) arte, artesanato, design e moda contemporânea, como se pode averiguar nos dados da Figura 2. As categorias foram formadas por artigos cujas temáticas se aproximavam através de uma análise de coocorrência. Resalta-se que nas análises, o número de aparições (frequência) das principais palavras nos resumos dos trabalhos que compõe cada um desses grupos está alocado entre parênteses juntamente dos vocábulos.

Figura 2 – Subtemas de artigos publicados no periódico, relacionados com as interfaces do design de moda



Fonte: Dados da pesquisa (2022).

Outrossim, faz-se relevante pontuar que esse panorama traçado para busca e análise dos dados foi um caminho possível, havendo outros. Dito isso, nas próximas seções, são estipuladas as investigações qualitativas dos artigos elencados por categoria de análise.

2.1.1 Pesquisa, ensino e metodologia

Tecendo as análises iniciais, a partir da Figura 3, consegue-se visualizar que os artigos organizados nessa seção, foram direcionados nas proximidades entre moda (100), como (83), design (75), ensino/estudo (46), processo (41), pesquisa (38), entre outros vocá-

bulos que denotam um caráter pedagógico e metodológico das pesquisas. De forma geral, os trabalhos desse tópico foram direcionados para a formação de diretrizes e processos que facilitam a dualidade ensino-aprendizagem, especificamente, no campo do design de moda e cursos correlatos. Tal temática foi abordada por 11 manuscritos (SILVA; MENEZES, 2005; FERREIRA, 2012; PEREIRA; MENEZES, 2013; SPAINE; MENEZES, 2014; ALVES; GUEDES; GOMEZ, 2015; RIBEIRO; GOMEZ, 2015; SILVA; NASCIMENTO, 2015; AMORIM; DIAS, 2017; GOYA; NAKATA, 2017; ALVES; CARVALHO, 2020; HATADANI *et al.*, 2012).

Figura 3 – Nuvem de palavras da categoria ‘pesquisa, ensino e metodologia’



Fonte: Dados da pesquisa (2022)

No que se refere ao conteúdo desses artigos, o primeiro estudo publicado no periódico na área pesquisa foi categorizado dentro dessa seção. Silva e Menezes (2005) inauguraram o compartilhamento de conhecimentos acerca da temática da moda na revista estudada. Em suas pesquisas, os autores elencaram a falta de uma metodologia própria para a criação e produção de calçados infantis, buscando gerar subsídios para designers em projetos ligados a esse campo. Em tal direção, alguns dos artigos desta categoria possuíam o intuito de fomentar metodologias e diretrizes, tanto para o ensino como para o setor industrial.

Deste modo, Spaine e Menezes (2014) delinearam metodologias para o desenvolvimento do ensino da modelagem plana industrial, ao estabelecerem aproximações entre a forma de ensino e a prática profissional. De forma similar, Alves, Guedes e Gomez

(2015) tramaram análises sobre a importância do ensino de tendências no campo do design de moda, em que realçaram a falta deste conteúdo em algumas instituições. Com este trabalho, os autores fomentam o ensino de tendências por meio de um *workshop*, local onde foram desenvolvidos *moodboards* relacionados com a temática. Em processo similar, Amorim e Dias (2017) elucidaram a criação de uma técnica efetivada por meio de experimentações e práticas de ensino elaboradas em uma disciplina na área da moda, especificamente, de design têxtil, visando gerar facilitações no processo de ensino-aprendizagem relativo ao conteúdo abordado.

Nessa continuidade, Hatadani *et al.*, (2021) apresentaram o processo de desenvolvimento de um mecanismo visual pedagógico, efetivado para amparar alunos do curso de design de moda na criação e desenvolvimento de projetos de pesquisa na área da moda. De modo análogo, Alves e Carvalho (2020) expuseram resultados de um projeto realizado com curso de design de moda do Centro Universitário SENAC – São Paulo (SP), cujo objetivo fora desenvolver um processo de ensino que fortalecesse o decurso criativo dos alunos, despertando os conhecimentos experimentais e espaciais, em especial, a compreensão acerca de artefatos materiais e de estrutura essenciais do vestuário.

Partindo para o campo industrial, Ferreira (2012) esboçou uma contextualização a respeito dos calçados femininos enfatizando seus processos de design, exibindo o caso específico da cidade de Franca – SP. Os autores vislumbraram as necessidades de serem usadas novas referências e novos processos criativos, articulando os conceitos de design, design de moda e calçados, visando à produção de produtos autorais e inovadores. De modo convergente, mas atrelando o campo pedagógico, Pereira e Menezes (2013) investigaram como os elementos e princípios do design podem ser utilizados na confecção de roupas infantis, dando ênfase em como processos educacionais podem ser incrementados nas vestimentas, efetivando um diálogo possível entre os campos do design, da moda e da educação.

Dois artigos foram desenvolvidos com enfoque nas aproximações existentes entre os conceitos de design e design de moda. Nessa ocorrência, Goya e Nakata (2017) estudaram as inter-relações entre os campos do design, da arte e da moda, materializados por meio das metodologias do trabalho do estilista Ronaldo Fraga, que se utiliza de uma mescla de técnicas e de elementos tradicionais e novos em seu processo criativo. Semelhantemente, Silva e Nascimento (2015) salientaram as aproximações e distanciamento existentes entre os campos do design e da moda por meio do espaço compartilhado entre essas áreas. Finalmente, ao abordar o design de moda em uma perspectiva interdisciplinar, Ribeiro e Gomez (2015) demonstraram o uso da publicidade como mecanismo de legitimação e de gerenciamento da cultura de marcas de moda. A publicidade é para os autores, uma ferramenta que pode expressar a linguagem de uma marca para o consumidor.

2.1.2 Ergonomia e antropometria

Como se pode constatar na Figura 4, as pesquisas encontradas relacionadas com os conceitos de ergonomia e antropometria foram desenvolvidas especialmente ao redor das relações estabelecidas entre à moda (100), o vestuário (48) e o corpo (26) e entre o produto (45), o usuário (21) e a roupa (18). Ainda, tem-se o destaque para os termos utilizar (20), medida (10), humano (10), molde (7), entre outros, aspectos que serão discutidos nessa seção. Ao todo, oito artigos contemplam essa categoria (PRADO; SANTOS, 2006; VALENTE; PASCHOARELLI, 2008; MAFFEI; MENEZES, 2011; GARCIA *et al.*, 2013; COSTA *et al.*, 2015; COLLET; AYMONE, 2016; THEIS *et al.*, 2020; VIEIRA; PRIM; IERVOLINO, 2020).

Figura 4 – Nuvem de palavras da categoria ‘ergonomia e antropometria’



Fonte: Dados da pesquisa (2022)

Compreende-se que os conceitos de ergonomia e antropometria estão intimamente ligados com a qualidade de vida do ser humano na sua relação com o ambiente, com máquinas e objetos (IIDA, 2012). Nesse direcionamento, por meio de um estudo de caso, Prado e Santos (2006), os primeiros a publicarem no periódico estudado sobre essa categoria, analisaram o trabalho de costureiras, que passavam por longas horas em uma posição estática. Como resultados, verificaram a qualidade de vida destas no trabalho em indústrias de confecção de vestuário, apoiando-se em estudos ergonômicos e antropométricos.

tricos ligados ao campo do design. Os autores apuraram que o trabalho das costureiras não era ergonomicamente adequado, ocasionando em doenças como a lombalgia.

Nesse caminho atrelado a qualidade de vida, encontraram-se outros dois trabalhos. O primeiro, escrito por Valente e Paschoarelli (2008), que avaliou, por meio de um estudo de caso, a percepção de mulheres a respeito do conforto e desconforto no que concerne ao uso de calçados com salto alto, respaldando-se no conceito de design ergonômico. O segundo estudo, com autoria de Collet e Aymone (2016), foi desenvolvido por uma análise de como a realidade virtual (VRML) pode auxiliar na informação, comercialização, e facilitação da compra de artefatos de moda por pessoas estomizadas. Ainda relacionado a sensações fisiológicas, Garcia *et al.* (2013) analisaram a eficácia de etiquetas de peças do vestuário pela ótica dos utilizadores. Os autores evidenciaram que as etiquetas possuem importância para a compra, servindo como indicadoras de tamanho, preço e das etapas de cuidado, contudo, estes objetos causavam desconforto nos usuários, sendo retirados das roupas por este motivo. A esse aspecto, atualmente, pode-se salientar a criação de etiquetas impressas nas próprias roupas, sendo um projeto gráfico que extingue essa problemática.

Partindo para questões que relacionam os conceitos desta categoria com a representação gráfica e com desenvolvimento da etapa da modelagem, foram encontradas 4 pesquisas. Maffei e Menezes (2011) abordaram como o designer de moda precisa compreender a antropometria humana, atendendo as necessidades do homem na representação gráfica de objetos de moda, tendo em mente que o corpo é tridimensional no processo de produção bidimensional do vestuário. Costa *et al.* (2015) avaliaram a possibilidade de configurar moldes básicos personalizados sem haver necessidade de confeccionar modelos únicos para usuários, utilizando a digitalização tridimensional na busca de medidas antropométricas do corpo humano, parametrizando estas medidas.

Em direcionamento próximo, Vieira, Prim e Iervolino (2020) verificaram as informações proporcionadas pelo software *MoCap®*, para que peças do vestuário fossem ergonomicas no que tange a cava de roupas. Sendo o último trabalho desta seção, Theis *et al.* (2020) elucidaram a importância do conhecimento do corpo humano tridimensional pelo método da *moulage* cartesiana⁸ tendo como base conceitos da matemática, tecnologia e da ergonomia. Para os autores, este método deixa o processo da modelagem acessível, facilitando a ilustração dos moldes do corpo humano e das roupas.

⁸ Segundo Costa et al., (2015), a *moulage* cartesiana é realizada pela conexão matemática-tecnologia-ergonomia, construindo uma estrutura cartesiana formada por duas linhas retas, uma vertical e outra horizontal que formam um ponto de origem.

2.1.3 Comunicação e linguagem visual

No que diz respeito a essa seção, os artigos produzidos partem da vinculação existente entre a moda (100), o design (75), o vestuário (48), a linguagem visual (26), e os elementos (25) (conforme Figura 5). Em suma, as pesquisas dessa categoria são direcionadas para a moda design de vestuário em termos de elementos e princípios do design, suas representações visuais e o entendimento destes aspectos pelos designers e usuários em geral, sendo, portanto, uma categoria bastante complexa e com estudos variados. O arcabouço deste tópico foi constituído por 10 pesquisas (DIAS; BARBOSA, 2009; MERLO, 2012; CASTRO; HARRIS; LANDIM, 2014; SCHMIEGELOW; CAMPOS; GOMEZ, 2014; MARTINS; MENEZES, 2016; SILVA; MENEZES, 2018; DANTAS; SILVEIRA, 2020; DAN-TAS *et al.*, 2020; PEREIRA; ANDRADE; MENEZES, 2020; VARNIER *et al.*, 2020).

Figura 5 – Nuvem de palavras da categoria ‘comunicação e linguagem visual’



Fonte: Dados da pesquisa (2022).

Em termos de linguagem visual, no geral, os desfiles de moda podem ser meios comunicacionais, tanto pelas roupas, mas também no que concerne a ornamentação do ambiente. Nesse sentido, Dias e Barbosa (2009), analisaram questões relacionadas a cenografia de desfiles de moda, evidenciando a interdisciplinaridade do fazer cenográfico, que articula elementos do design, das artes, da arquitetura e do teatro. Para os autores, a cenografia integra a composição visual das coleções desfiladas, ao passo em que transmite

conceitos expressos nessas. Em direcionamento semelhante, tem-se o destaque para a arquitetura no campo do design de moda. Por essa lente, Castro, Harris e Landim (2014), analisaram a comunicação expressa em fachadas de grandes marcas de moda, desenvolvendo um sistema para auxiliar a projeção de fachadas para transmitirem efetivamente a identidade da marca.

Também abordando a eficiência da linguagem visual, Schmiegelow, Campos e Gomez (2014) verificaram a efetividade da comunicação de tendências de moda por meio de painéis imagéticos. Analisando um painel específico, os autores concluíram que a comunicação pode ser efetivada pela estética em detrimento ao conceito apresentado. Nesse mesmo direcionamento, Dantas e Silveira (2020) evidenciaram, pelo método de um estudo de caso sobre uma coleção de moda específica, de que forma ocorre a etapa de coleta de elementos visuais de painéis imagéticos, ao focalizarem em como tais elementos podem ser utilizados na produção de peças do vestuário. Os autores identificaram que existe uma evidente correspondência entre as imagens referenciais e os artefatos produzidos, especialmente pelas cores e materiais utilizados.

Nesse ponto relativo ao entendimento e transmissão de mensagens, Varnier *et al.* (2020) avaliaram se designers de moda, com formação e atuação na área, por uma comparação com o público em geral, possuíam conhecimentos específicos e se reconheciam de forma subjetiva os elementos do design de moda (linhas, cores, texturas, materiais e silhuetas) presentes em uma coleção selecionada. Enquanto resultados evidenciaram que os profissionais da área poderiam possuir conhecimentos distintivos acerca de elementos do campo do design.

Em outro direcionamento, a fotografia, que é um elemento comunicacional, foi estudada por Merlo (2012) pela ótima da memória e das lembranças. A autora evidenciou que álbuns de família tem potencial na geração de memórias, contribuindo para a compreensão de relações pessoais e com artefatos, com enfoque para as roupas, que podem possuir marcas individuais.

De forma aproximada e possuindo imagens como objeto de investigação, mas por uma ótica distinta, um trabalho analisou a participação e representação de pessoas negras em capas de revista de moda. Os pesquisadores evidenciaram que existem quatro tipos principais de representação, sendo estes: “subversão racial, valorização da beleza afro-americana, sexualização e diversidade” (DANTAS *et al.*, 2021, p. 234). Tem-se a percepção que, ao longo da história, a maneira que as capas dessas revistas são visualmente configuradas passa por modificações, assim como as estratégias visuais também são transformadas.

A partir de outro enfoque, Silva e Menezes (2018) estabeleceram um diálogo entre o design de superfície e o design de moda, ao notabilizarem que se tratam de duas

áreas importantes na e para a produção do vestuário. As autoras analisaram as relações existentes entre a padronagem têxtil e o vestuário, destacando a comunicação visual que era expressa. Em tal direção, Martins e Menezes (2016) analisaram amostras de panos africanos *Adire*, originários Yoruba, identificando elementos da estrutura do design (elementos da linguagem visual) e a organização visual das estampas destes objetos.

Finalmente, Pereira, Andrade e Menezes (2020), também exploraram aspectos ligados aos fundamentos metodológicos do design gráfico, do design de superfície e do design de informação, trazendo contribuições no que concerne aos conhecimentos que julgavam essenciais para a produção de projetos visuais em produtos do vestuário.

2.1.4 Projeto, tecnologia e gestão

Conforme as palavras em destaque na Figura 6, constatou-se que as pesquisas desenvolvidas nos artigos agrupados nessa categoria, foram direcionados para as relações existentes entre moda (100), design (75), desenvolvimento (29), indústria (33), sustentabilidade (15) entre outros termos que reforçam a concepção de projetos relacionados ao emprego de tecnologias e a gestão. 10 artigos fazem parte dessa análise (EMÍDIO; MENEZES, 2006; FERREIRA; ALENCAR, 2008; ALMEIDA; MOURA, 2013; LASCHUK; RÜTHSCHILLING, 2014; LASCHUK; RÜTHSCHILLING, 2016; ANICET; BESSA; BROEGA, 2017; PADARATZ *et al.*, 2017; SILVA; SILVA; RUTHSCHILLING, 2019; PIRES; MENEZES, 2020; BERTON; MENEZES, 2021).

Figura 6 – Nuvem de palavras da categoria ‘projeto, tecnologia e gestão’

PROJETO, TECNOLOGIA E GESTÃO



Fonte: Dados da pesquisa (2022).

Sendo o segundo artigo publicado no periódico com a temática nos entornos do design de moda, e o primeiro desta seção, Emídio e Menezes (2006) avaliaram as contribuições conceituais da gestão do design, pautadas como mecanismos para alavancar a competitividade de micro e pequenas empresas de vestuário na esfera industrial. Partindo também do imaginário da gestão, Padaratz *et al.* (2017) constituíram uma proposta traçando diretrizes para projetar a interface de museus virtuais de moda, tendo como intuito, gerar melhorias na experiência dos usuários.

Efetivando aproximações entre o emprego de tecnologias e sustentabilidade, Silva, Silva e Ruthschilling (2019) dissertaram acerca da implementação de tecnologias de fabricação para o campo da moda, em específico sobre o laboratório de fabricação digital *Fab Textiles*, resultando no desenvolvimento dos *Textile Labs* (laboratórios têxteis), concluindo que essas tecnologias podem ocasionar uma produção de artigos de moda de forma menos degradante em termos ambientais e éticos. Em tal direcionamento, Anicet, Bessa e Broega (2017) elucidaram o design como mecanismo diferenciador e sustentável por meio do design de superfície pela técnica de colagens têxteis, fazendo uso de resíduos, nos campos da moda e da decoração, utilizando-se do sistema *Sustainability Design Orienting Toolkit* (SDO) para entender até que ponto um artefato é sustentável. Ainda, Almeida e Moura (2013) trataram da sustentabilidade ao usarem como base a metodologia do ciclo de vida do produto, aplicando-o em um projeto de fabricação de produtos de moda *jeanswear*, estabelecendo uma reflexão crítica sobre tal segmento no cenário contemporâneo.

Também pela lente da tecnologia, Laschuk e Rüthschilling (2014) abordaram a evolução de processos produtivos de impressão têxtil para o campo de vestuário e moda, a partir da ótica projetual e técnica comedidas em conceitos e metodologias do design de su-

perfície, identificando as dificuldades e os desenvolvimentos dos processos estudados. Os mesmos autores em estudo realizado em 2016 contribuíram também para o campo do vestuário e da moda por meio do design de superfície, especificamente da estamparia digital, ao verificarem de que forma o *layout engineered print* vem sendo projetado, ao apurarem os aspectos técnicos utilizados na impressão. Ainda em termos de tecnologia, Pires e Menezes (2020) discutiram acerca do desenvolvimento de protótipos no campo do vestuário, verificando as aproximações existentes entre os modelos criados de forma tradicional e os produzidos por softwares virtuais 3D, elucidando que as características visuais de ambos podem ser similares.

Ademais, dois artigos foram construídos com centralidade na questão do processo criativo. Por esse ângulo, Berton e Menezes (2021) analisaram os elementos que fazem parte do processo criativo e produtivo de acessórios de cabeça (chapéus, boinas, bonés e outros), fomentando diretrizes projetuais para a produção industrial, estabelecidas por intermédio dos conceitos de design e de moda. Ao final, Ferreira e Alencar (2008) diagnosticaram a função do designer de moda no processo produtivo de artefatos da indústria, tendo por método o estudo de caso realizado em confecções de Cianorte – Paraná (PR). Para os autores, os empresários entendiam o papel desse profissional, concedendo-lhe liberdade total para a execução de seu processo criativo.

2.1.5 Arte, artesanato, design e moda contemporânea

De modo geral, as pesquisas concentradas nessa categoria, como se pode constatar na Figura 7, foram desenvolvidas no entorno do design e da moda, convergindo-se especialmente com as temáticas da arte (43), o meio (26) e a aproximação com processos projetuais (46), sendo algo característico do campo do Design. O escopo dessa seção foi composto por 10 artigos (LUGLI, 2014; ROCHA; MESQUITA, 2014; SASAOKA; MENEZES, 2014; CARVALHO, 2015; FERREIRA; CARVALHO, 2015; CORREIA; CARVALHO, 2016; SILVA, 2018; CINTRA; MESQUITA, 2019; MACHADO *et al.*, 2019; SASAOKA; MOURA, 2020).

Figura 7 – Nuvem de palavras da categoria ‘arte, artesanato design e moda contemporânea’

ARTE, ARTESANATO, DESIGN E MODA CONTEMPORÂNEA



Fonte: Dados da pesquisa (2022)

Partindo para as análises qualitativas, enfatiza-se que o primeiro artigo publicado que contempla essa seção desenhou uma análise no entorno da valorização da ilustração enquanto um recurso que expressa e fortifica identidades no campo da moda, sobretudo quando usada em editoriais e publicidades. A autora elucida que “[...] a ilustração é explorada não como um registro minuciosamente realista, mas como um recurso de representação apoiado na liberdade criativa, que gera imagens com grande carga simbólica” (LUGLI, 2014, p. 23).

Sequencialmente, em termos cronológicos de publicação, tem-se o trabalho de Rocha e Mesquita (2014), que se aproxima do estudo anterior, ao terem analisado a coleção *Infinitely Kusama*, desenvolvida pela marca *Louis Vuitton*, produzida pelo designer de moda Marc Jacobs inspirada no trabalho e com colaboração de Yayoi Kusama. Foram analisadas as inter-relações entre a arte e o design de moda contemporâneo. Para os autores, essa relação:

conduz as articulações que são atravessadas por questões relativas à reproduibilidade e fetichização de objetos e marcas, e alguns dos paradoxos que perpassam o universo da moda, tais como padronização e diferenciação” (ROCHA; MESQUITA, 2014, p. 245).

Em proximidade, ao explorarem aspectos relacionados a simbologias, mas da perspectiva da cultura local, Sasaoka e Menezes (2014) estudaram o projeto *Botuafrica* tendo como fonte visual os grafismos criados pela estamparia em estêncil. As autoras evi- denciaram aspectos ligados à valorização visual afro-brasileira, por meio da produção de

símbolos desenvolvidos por integrantes do projeto, tendo a moda como objeto de articulação e efetivação de inserção social. Em aproximação com esta temática, Silva (2018) analisou a vinculação existente entre a arte e o design têxtil a partir da Tauromaquia, serigrafia de Pablo Picasso. Dessa maneira, tem-se destacado a inserção precedente de Picasso no design têxtil, em que os desenhos e pinturas do artista, passaram a serem utilizados na criação de estampas.

Pesquisando o contemporâneo, Carvalho (2015) tencionou discussões nas articulações entre o corpo e o vestir. Para a autora, o ato de vestir o corpo procede-se em conjunto com estimulações, desvelando aspectos que demonstram sua presença no espaço. Nesse processo, tem-se a articulação com o design, construindo signos que interagem e representam contextos. Ainda, continuando na temática que relaciona o design e a sociedade contemporânea, Carvalho em coautoria com Ferreira (2015), trouxe reflexões nas adjacências e nas convergências entre a arte e o design de moda tendo como referências artistas futuristas do início do século XX, realçando aspectos ligados a materiais utilizados e sua adaptação em produtos de moda.

Continuamente, Correia e Carvalho (2016) contribuíram para essa categoria ao terem investigado as relações entre o design de moda e a arte a partir da veiculação e representação da imagem do corpo feminino adornado por elementos de moda e da arte, analisando o trabalho dos fotógrafos Man Ray e Iyonne Thein.

A partir de questões que colocam em destaque o artesanato, Sasaoka e Moura (2020) contribuíram com essa discussão ao terem efetivado um estudo de caso sobre dois núcleos têxteis presentes no interior paulistano, urdindo reflexões na conexão entre o design, à moda contemporânea e a produção artesanal, possuindo como foco o processo de criação e produção dos artefatos. Dessa forma, foi apresentado como essa relação pode ser benéfica socioeconomicamente e esteticamente para o artesanato e para a moda, sendo uma junção intermediada pelo design. Nesse direcionamento, Machado *et al.* (2019) costuraram análises nas cercanias do artesanato regional e o possível diálogo com a moda e o design, possuindo como objeto de estudos o caso de uma marca de moda que produz peças de vestuário a partir de matéria prima artesanal. Para os autores, a ressignificação de modos de produzir e dos próprios artefatos artesanais é um aspecto de discurso engendrado na produção de valor de uma marca.

Por fim, elucidando as aproximações entre o design de moda e a resistência política, Cintra e Mesquita (2019), estudaram o conceito de traje de oposição de Elizabeth Wilson, afirmando como objeto de pesquisa a coleção *International Dateline Collection IV* (1971) da estilista Zuzu Angel. Com esse entendimento, as autoras concluíram que a moda é uma forma de expressão, ao demonstrarem que a coleção estudada possuía aproximação com a resistência política frente à ditadura militar vigente na época.

3 CONCLUSÃO

A partir das discussões ora fomentadas, conseguiu-se compreender que, as pesquisas em design são efetivadas muitas vezes com a finalidade de sanar as demandas da sociedade, que se mantém no entorno de constantes transformações que originam novos hábitos e novas situações problemáticas.

Os estudos no campo do design, nesse sentido, salientam a procura pela qualidade no exercício do profissional que aplica na criação de produtos, elementos que garantem sua utilidade por excelência. Nessa lógica, os artefatos que circulam a vida cotidiana das pessoas, são desenvolvidos e analisados por meio de suas atribuições, significados, processos e sua associação com a cultura de quem os utilizam. Esses estudos reconhecem o papel do designer na criação e produção de objetos, além de desenvolver diretrizes para auxiliar o seu aprendizado e trabalho. Nesse contexto, o periódico *Educação Gráfica*, ao longo de seus 25 anos de existência, se tornou uma das referências para publicação e divulgação científica de artigos construídos no campo do design e nos diálogos sucedidos por essa perspectiva. Assim, este estudo contemplou os artigos publicados em tal periódico que tivessem interligação com a moda e com o design de vestuário, e que foram produzidos pela perspectiva do design destacando a efetivação projetual no campo moda, sendo essa a principal contribuição deste trabalho.

Pelas análises, pode-se salientar que alguns destes manuscritos foram produzidos com a finalidade de formar diretrizes e processos para facilitar tanto o ensino como a aprendizagem de conceitos relacionados com a área do design de moda. Nessa direção, outros estudos foram mencionados para a construção de metodologias para o campo industrial. Se tratando da indústria, diferentes trabalhos dialogaram também acerca da conectividade entre design e moda pela ótica das tecnologias pautadas na gestão do design, em especial, visando que pequenas empresas conseguissem competir no mercado.

Outra perspectiva adotada por certos estudos foi o design relacionado com os conceitos de antropometria e ergonomia, sobretudo em pesquisas que relatam a qualidade de vida humana, nas suas múltiplas relações com o vestuário, ambiente e com as máquinas. Tem-se especialmente a produção de artigos que ligam o processo da modelagem aos conceitos supramencionados.

Ainda, direcionados para uma questão subjetiva, alguns estudos relacionaram os elementos e princípios do design e suas representações visuais no campo do design de moda, especialmente no que tange ao entendimento desses elementos por profissionais e também pelo público em geral. Também, determinados estudos analisaram a trama exis-

tente entre design, moda (especialmente a moda contemporânea) e artesanato, notabilizando os pontos de aproximação e distanciamento entre essas categorias, principalmente a partir de processos projetuais.

Por fim, estudos como esse, que se utilizam de um objeto específico, podem suscitar em termos de pesquisas futuras, a realização de manuscritos com o mesmo desenho metodológico, analisando e comparando outros periódicos que contemplam a área do design de moda e suas interlocuções, auxiliando na fomentação de discussões, e contribuindo na construção e análise do estado da arte desta temática⁹.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, M. D de; MOURA, M. A moda contemporânea e a sustentabilidade no jeanswear: estudos de caso. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 17, n. 3, 2013. Disponível em: <http://www.educacaografica.inf.br/artigos/a-moda-contemporanea-e-a-sustentabilidade-no-jeanswear-estudos-de-caso>. Acesso em: 13 dez. 2021.
- ALVES, A. P. M; CARVALHO, A. A desconstrução para a construção: métodos e soluções projetuais criativas no ensino em design de moda. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 24, n. 1, p. 7-21, abr. 2020. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2020/05/04_A-DESCONSTRU%C3%87%C3%83O-PARA-A-CONSTRU%C3%87%C3%83O_07_21.doc.pdf. Acesso em: 05 dez. 2021.
- ALVES, C. M; GUEDES, I. L; GOMEZ, L. S. R. O ensino de tendências no design de moda: um estudo aplicado sobre entender a anatomia de uma tendência por meio de sua desconstrução. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 19, n. 1, p. 105-116, 2015. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2015/06/010_O-ENSINO-DE-TENDE-NCIAS_104_116.pdf. Acesso em: 05 dez. 2021.
- AMORIM, W. G; DIAS, M. R. Á. C. Design de superfície têxtil: técnica de ensino de estruturas têxteis planas. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 21, n. 1, p. 146-158, abr. 2017. Disponível em: <http://www.educacaografica.inf.br/artigos/design-de-superficie-textil-tecnica-de-ensino-de-estruturas-texveis-planas-textile-surface-design-teaching-technique-for-flat-textile-structures>. Acesso em: 06 dez. 2021.

⁹ Revisor: Fabiano Eloy Atílio Batista, Graduação em Pedagogia pela UNIFRAN, 2022. <http://lattes.cnpq.br/0058785649666554>. e-mail: fabiano.batista@ufv.br.

ANICET, A; BESSA, P; BROEGA, A. C. Colagens têxteis: em busca de um design sustentável. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 21, n. 3, 2017. Disponível em: <http://www.educacaografica.inf.br/artigos/colagens-texteis-em-busca-de-um-design-sustentavel-textile-collages-in-search-of-sustainable-design>. Acesso em: 13 dez. 2021.

ARAGÃO, C. M. A; GOMES, M. T. A moda enquanto categoria de estudo e área do conhecimento no Brasil: um estudo comparativo com outras áreas do conhecimento. In: 2º congresso ibero-americano de educação comparada e o 7º encontro internacional da sociedade brasileira de educação comparada, 7., 2017, João Pessoa. **Anais** [...]. [S.L.]: EIS-BEC-CIEC, 2017. p. 1-4. Disponível em: <https://www.educacaocomparada.com.br/anexo-Resumo/da3481bce64cc2201dac2d703fac38cf.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2022.

ATTRIDE-STIRLING, J. Thematic networks: ananalytic tool for qualitative research. **Qualitative Research**, v. 1, n.3, p.385-405, 2001. Disponível em: <https://utsc.utoronto.ca/~kmacd/IDSC10/Readings/Readings/text%20analysis/themes.pdf>. Acesso em: 03 dez. 2021.

BERTON, T. J. B; MENEZES, M. dos. S. Coberturas de cabeça: diretrizes projetuais para o desenvolvimento de produtos. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 25, n. 1, p. 351-369, abr. 2021. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2021/07/24_COBERTURAS-DE-CABE%C3%87A_352_369.doc.pdf. Acesso em: 13 dez. 2021.

BÜRDEK, B. E. **Design. História, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo: Edgard Blücher, 2012.

CARVALHO, A. O design do “vestir” e o espaço existencial: subjetividades corpóreas. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 19, n. 1, p. 117-127, 2015. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2015/06/011_O-DESIGN-DO-VESTIR_117_127.pdf. Acesso em: 10 dez. 2021.

CASTRO, J. A. G. F. de; HARRIS, A. L. de. C. N; LANDIM, P. da. C. Sistema de design em fachadas corporativas: análise de grandes marcas. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 18, n. 2, p. 189-203, 2014. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2014/09/16_SISTEMA-DE-DESIGN-EM-FACHADAS.pdf. Acesso em: 15 dez. 2021.

CINTRA, F. do N; MESQUITA, C. Traje de oposição e design de moda: roupa de protesto entre as ruas e a passarela de Zuzu Angel. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 23, n. 3, p. 278-297, dez. 2019. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2020/03/20_TRAJE_278_297.pdf. Acesso em: 10 dez. 2021.

COLLET, J. A; AYMONE, J. L. F. O uso do ambiente virtual em VRML para a comercialização de produtos para estomizados. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 20, n. 2, p. 195-209, 2016. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2016/11/15_O-USO-DO-AMBIENTE-VIRTUAL_195_209.pdf. Acesso em: 18 dez. 2021.

CORREIA, P. R; CARVALHO, A. R. de. Design de moda e arte na imagem do corpo feminino: Man Ray e Ivonne Thein. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 20, n. 2, p. 349-370, 2016.

Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2016/11/25_DESIGN-DE-MODA-E-ARTE_349_370.pdf. Acesso em: 10 dez. 2021.

COSTA, T. N. et al. Uso da digitalização 3d e da parametrização de medidas antropométricas para produção de moldes personalizados para o vestuário. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 19, n. 2, p. 122-142, 2015. Disponível em: <http://www.educacaografica.inf.br/artigos/uso-da-digitalizacao-3d-e-da-parametrizacao-de-medidas-antropometricas-para-producao-de-moldes-personalizados-para-o-vestuario-3d-scanning-and-parameterization-of-anthropometric-measures-in-custom-m>. Acesso em: 18 dez. 2021.

DANTAS, I. J. de. M. et al. Da subversão à diversidade: a representatividade negra nas capas da revista vogue norte-americana. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 25, n. 1, p. 234-247, abr. 2021. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2021/05/17_DA-SUBVERS%C3%83O-%C3%80-DIVERSIDADE_234_247.pdf. Acesso em: 15 dez. 2021.

DANTAS, I. J. de. M; SILVEIRA, N. B. da. M. Da síntese imagética à configuração da coleção de vestuário: o processo de codificação de mensagens visuais. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 24, n. 3, p. 76-93, dez. 2020. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2021/01/08_DA-SINTESE-IMAGETICA_76_93.pdf. Acesso em: 20 dez. 2021.

DIAS, R. M. A; BARBOSA, A. M. A cenografia nos desfiles de moda. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 13, n. 1, p. 230-248, 2009. Disponível em: <http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2011/06/0013Regina.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2021.

EDUCAÇÃO GRÁFICA. **Sobre**. 2021. Disponível em: <http://www.educacaografica.inf.br/expediente>. Acesso em: 08 dez. 2021.

EMÍDIO, L. de. F. B; MENEZES, M. dos. S. Gestão de design como ferramenta estratégica para MPEs do vestuário de moda: um estudo de caso na região de Londrina. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 11, n. 1, 2006. Disponível em: <http://www.educacaografica.inf.br/artigos/gestao-de-design-como-ferramenta-estrategica-para-mpes-do-vestuario-de-moda-um-estudo-de-ca-so-na-regia-o-de-londrina>. Acesso em: 13 dez. 2021.

FERREIRA, N. R. A. O design de moda e o desenvolvimento dos calçados femininos do polo de Franca - SP. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 16, n. 2, p. 144-166, 2012. Disponível em: <http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2012/10/12-O-DESIGN-DE-MODA-E-O-DESENVOLVIMENTO-144.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2021.

FERREIRA, V. C. T; CARVALHO, A. Arte e design de moda: espaços de convergência. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 19, n. 3, p. 217-228, 2015. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2016/02/18_ARTE-E-DESIGN-DE-MODA_217_228.pdf. Acesso em: 15 dez. 2021.

GARCIA, L. J. et al. Design e usabilidade: análise da eficiência de etiquetas de roupas com base na percepção dos usuários. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 17, n. 3, p. 148-161, 2013.

Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2014/01/13_DESIGN-E-USABILIDADE_148_161.pdf. Acesso em: 18 dez. 2021.

GIL, A. C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008. 220 p.

GODART, F. **Sociologia da moda**. São Paulo: Senac, 2010.

GOYA, J. Y. L; NAKATA, M. K. Técnica de ilustração tradicional com sobreposição de elementos: estudo de caso de Ronaldo Fraga. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 21, n. 1, p. 9-9, 2017. Disponível em: <http://www.educacaografica.inf.br/artigos/technica-de-ilustracao-tradicional-com-sobreposicao-de-elementos-estudo-de-caso-de-ronaldo-fraga-traditional-illustration-technique-with-overlay-elements-ronaldo-fraga%e2%80%99s-study-case>. Acesso em: 06 dez. 2021.

HATADANI, P. da. S et al. Proposta de ferramenta visual pedagógica como interface na elaboração de projeto de pesquisa em design de moda. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 25, n. 2, p. 295-314, ago. 2021. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2021/10/21_FERRAMENTA-PEDAG%C3%93GICA_295_314.pdf. Acesso em: 06 dez. 2021.

IIDA, I. **Ergonomia: Projeto e Produção**. 2. ed. São Paulo: Blucher, 2012. 4. reimpressão.
LASCHUK, T; RÜTHSCHILLING, E. A. A análise do *engineered print* sob o ponto de vista projetual e técnico nas indústrias de vestuário e calçadistas. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 20, n. 3, p., 2016. Disponível em: <http://www.educacaografica.inf.br/artigos/a-analise-do-engineered-print-sob-o-ponto-de-vista-projetual-e-tecnico-nas-industrias-de-vestuario-e-calcadistas-analysis-of-engineered-print-about-projectual-and-technical-point-of-view-in-clothing>. Acesso em: 13 dez. 2021.

LASCHUK, T; RÜTHSCHILLING, E. A. A análise dos processos de estamparia têxtil sob o ponto de vista técnico e projetual como apoio ao design de superfície. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 18, n. 3, p. 158-173, 2014. Disponível em: <http://www.educacaografica.inf.br/artigos/a-analise-dos-processos-de-estamparia-textil-sob-o-ponto-de-vista-tecnico-e-projetual-como-apoio-ao-design-de-superficie>. Acesso em: 13 dez. 2021.

LUGLI, D. A retomada da ilustração como um recurso para a construção de identidades na moda contemporânea. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 18, n. 2, p. 23-36, 2014. Disponível em: <http://www.educacaografica.inf.br/artigos/a-retomada-da-ilustracao-como-um-recurso-para-a-construcao-de-identidades-na-moda-contemporanea>. Acesso em: 10 dez. 2021.

MACHADO, B. R. et al. Ressignificação do artesanato regional como proposta de valor na moda e no design: o caso Catarina Mina. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 23, n. 2, p. 171-190, ago. 2019. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2019/11/13_RESSIGNIFICA%C3%87%C3%83O_171_190.pdf. Acesso em: 10 dez. 2021.

MAFFEI, S. T. A; MENEZES, M. dos. S. Antropometria no design de moda: da representa-

ção bidimensional ao uso tridimensional. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 13, n. 2, p. 188-199, 2009. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2011/06/13_antropometria.pdf. Acesso em: 18 dez. 2021.

MARTINS, E; MENEZES, M. dos. S. Panos Adire e elementos da linguagem visual: um olhar além das fronteiras ocidentais. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 20, n. 1, p. 25-40, 2016. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2016/06/05_PANOS-ADIRE_25_39.pdf. Acesso em: 16 dez. 2021.

MERLO, M. Fotografia e memória: registro e ponto de referência. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 16, n. 3, p. 96-111, 2012. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2013/01/10-Fotografia-e-memoria-96_111.pdf. Acesso em: 15 dez. 2021.

MONTEIRO, C. C. F; ALENCAR, F. de. Diagnóstico do papel do designer de moda no processo de desenvolvimento de produtos na indústria de confecção de Cianorte/PR. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 12, n. 1, p. 142-167, 2008. Disponível em: <http://www.educacaografica.inf.br/artigos/diagnostico-do-papel-do-designer-de-moda-no-processo-de-desenvolvimento-de-produtos-na-industria-de-confeccao-de-cianortepr>. Acesso em: 13 dez. 2021.

MOURA, M. Design: atualidades da pesquisa em design e moda no Brasil. **dObras[s]** – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. I.], v. 6, n. 13, p. 24–35, 2013. DOI: 10.26563/dobras.v6i13.133. Disponível em: <https://dabras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/133>. Acesso em: 20 dez. 2021.

MOURA, M. Pesquisa em Design: olhares e descobertas, criação e invenção. In: WESTIN, D; COELHO, L. A. L. (org.). **Estudo e Prática de Metodologia em Design nos Cursos de Pós-graduação**. Teresópolis: Novas Ideias, 2011. p. 56-71.

PADARATZ, A. et al. Diretrizes para o projeto da interface de museus virtuais de moda baseadas na experiência do usuário. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 21, n. 2, p. 278-299, ago. 2017. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2017/09/21_DIRETRIZES-PARA-O-PROJETO_278_299.pdf. Acesso em: 13 dez. 2021.

PEREIRA, L. M; ANDRADE, R. R; MENEZES, M. dos. S. Projetos visuais no desenvolvimento de produtos de moda sob a perspectiva das especialidades do design. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 24, n. 3, p. 40-57, dez. 2020. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2021/01/06_PROJETOS-VISUAIS_40_57.pdf. Acesso em: 15 dez. 2021.

PEREIRA, L. M; MENEZES, M. dos. S. O design inserido no vestuário infantil: um estudo sobre as roupas com conceitos lúdicos de aprendizagem. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 17, n. 1, p. 132-152, 2013. Disponível em: <http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2013/05/110-DESIGN-INSERIDO.pdf>. Acesso em: 05 dez. 2021.

PIRES, G. A. O; MENEZES, M. dos. S. Cad 3d aplicado na validação de protótipos na indústria do vestuário. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 24, n. 2, p. 330-346, ago. 2020. Dis-

ponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2020/10/23_O-CAD-3D-APPLICADO-_330-_346.pdf. Acesso em: 13 dez. 2021.

PRADO, R. R; SANTOS, J. E. G. dos. Avaliação da qualidade de vida na indústria do vestuário: o caso de costureiras portadoras de lombalgias. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 10, n. 2, p. 75-84, 2006. Disponível em: <http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2011/06/Avaliacao-da-qualidade.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2021.

RIBEIRO, L. W; GOMEZ, L. S. R. A publicidade como ferramenta da metodologia do TXM: case John-John. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 19, n. 2, p. 216-227, 2015. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2015/11/17_A-PUBLICIDADE-COMO-FERRAMENTA_216_2272.pdf. Acesso em: 06 dez. 2021.

ROCHA, V; MESQUITA, C. Entre design de moda e arte: um olhar sobre a coleção Infinitely Kusama. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 18, n. 2, p. 246-259, 2014. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2014/09/20_ENTRE-DESIGN-DE-MODA-E-ARTE.pdf. Acesso em: 10 dez. 2021.

SALVIATI, M. E. Manual do Aplicativo Iramuteq. **Planaltina**: [s.n.], 2017. 93 p. Disponível em: <http://www.iramuteq.org/documentation/fichiers/manual-do-aplicativo-iramuteq-par-maria-elisabeth-salviati.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2021.

SANTOS, A. dos (org.). **Seleção do Método de Pesquisa**: guia para pós-graduando em design e áreas afins. 22. ed. Curitiba: Insight, 2018.

SASAOKA, S; MENEZES, M. dos. S. Grafismos no projeto Botuáfrica: um diálogo intercultural. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 18, n. 2, p. 216-228, 2014. Disponível em: <http://www.educacaografica.inf.br/artigos/grafismos-no-projeto-botuafrica-um-dialogo-intercultural.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2021.

SASAOKA, S; MOURA, M. O artesanato e sua relação com o design e a moda na contemporaneidade: um estudo de caso no interior paulista. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 24, n. 1, p. 449-467, abr. 2020. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2020/06/29_O-ARTESANATO-E-SUA-RELA%C3%87%C3%83O.pdf. Acesso em: 10 dez. 2021.

SBPC. **80% da pesquisa no Brasil está ligada a programas de pós-graduação**. 2018. Disponível em: <http://portal.spcnet.org.br/noticias/80-da-pesquisa-no-brasil-esta-ligada-a-programas-de-pos-graduacao-2#:~:text=06%2F08%2F2018-,80%25%20da%20pesquisa%20no%20Brasil%20est%C3%A1,a%20programas%20de%20p%C3%B3s%C3%83o%C3%A7%C3%A3o&text=No%20Brasil%2C%2080%25%20das%20pesquisas,a%20programas%20de%20p%C3%B3s%C3%83o%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 31 ago. 2022.

SCOZ, E.; SANTOS, C. T. dos. Análise de metodologias do design e elaboração de ferramentas úteis para o processo criativo do designer de moda. **Revista de Ensino em Artes, Moda e Design**, Florianópolis, v. 6, n. 2, p. 1 - 27, 2022. DOI: 10.5965/25944630622022e1668.

Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/21668>. Acesso em: 4 set. 2022.

SENAC. Centro Universitário Senac abre inscrições para o mestrado Moda, Cultura e Arte. 2005. Disponível em: [https://www.sp.senac.br/jsp/default.jsp?newsID=a4405.htm&-testeira=2092&template=&unit="](https://www.sp.senac.br/jsp/default.jsp?newsID=a4405.htm&-testeira=2092&template=&unit=). Acesso em: 01 set. 2022.

SCHMIEGELOW, S. S; CAMPOS, A. Q; GOMEZ, L. S. R. Interpretação da composição visual do painel wonderlab como comunicação de tendência de moda. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 18, n. 1, p. 91-105, 2014. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2014/05/09_INTERPRETACAO-DA-COMPOSICAO_91_105.pdf. Acesso em: 15 dez. 2021.

SILVA, B. C. da; NASCIMENTO, L. C. P. do. A pesquisa em design de moda como espaço compartilhado entre o campo do design e o campo da moda. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 19, n. 3, p. 271-283, 2015. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2016/02/29_A-PESQUISA-EM-DESIGN-DE-MODA_371_383.pdf. Acesso em: 06 dez. 2021.

SILVA, D. N. da; MENEZES, M. dos. S. A percepção da silhueta: diálogo entre o design de superfícies e o design de moda. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 22, n. 3, p. 204-220, dez. 2018. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2019/02/16_A-PERCEP%C3%87%C3%83O-DA-SILHUETA.docx.pdf. Acesso em: 15 dez. 2021.

SILVA, F. J. da; MENEZES, M. dos. S. Design e metodologia de projeto: uma abordagem metodológica nas indústrias de calçados. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 9, n. 1, p. 1-9, 2005. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2011/06/04_Design_e_metodologia.pdf. Acesso em: 06 dez. 2021.

SILVA, R. A. C. da. A serigrafia de Pablo Picasso da coleção Assis Chateaubriand do Maranhão: intersecção entre arte e design têxtil. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 22, n. 2, p. 47-63, ago. 2018. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2018/11/06_A-SERIGRAFIA-DE-PABLO_47-63.pdf. Acesso em: 12 dez. 2021.

SILVA, R. P. da; SILVA, T. L. K. da. Programas de Pós-Graduação em Design: especificidades da região sul do brasil. **Diálogo com a Economia Criativa**, [S.L.], v. 7, n. 3, p. 94-110, abr. 2018. Disponível em: <https://dialogo.espm.br/revistadcec-rj/article/view/148/pdf>. Acesso em: 31 ago. 2022.

SILVA, T. R; SILVA, F. P. da; RUTHSCHILLING, E. A. Textile Labs: um estudo sobre a implementação de tecnologias de fabricação na indústria da moda. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 23, n. 1, p. 287-300, abr. 2019. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2019/05/20_TEXTILE-LABS.doc.pdf. Acesso em: 13 dez. 2021.

SPAIN, P. A. de. A; MENEZES, M. dos. S. Modelagem plana industrial do vestuário: diretrizes para a indústria do vestuário e o ensino-aprendizado. **Educação Gráfica**, Bauru, v.

18, n. 2, p. 260-281, 2014. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2014/09/21_MODELAGEM-PLANA-INDUSTRIAL.pdf. Acesso em: 05 dez. 2021.

THEIS, M. R. et al. Método de moulage cartesiana e corpo humano: uma perspectiva educacional de moda com base em conceitos matemáticos e ergonômicos. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 24, n. 2, p. 95-113, dez. 2020. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2021/01/09_METODO-DE-MOULAGE_94_113.doc.pdf. Acesso em: 18 dez. 2021.

VALENTE, E. L; PASCHOARELLI, L. C. Percepção de desconforto/conforto por usuárias de calçados com salto alto: uma avaliação do design ergonômico. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 12, n. 1, p. 1-1, 2008. Disponível em: <http://www.educacaografica.inf.br/artigos/percecao-de-desconfortoconforto-por-usuarias-de-calculos-com-salto-alto-uma-avaliacao-do-design-ergonomico>. Acesso em: 18 dez. 2021.

VARNIER, T et al. A percepção do público quanto aos elementos do design de moda: um estudo comparativo. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 24, n. 3, p. 58-75, dez. 2020. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2021/01/07_A-PERCEP%C3%87%C3%83O-DO-P%C3%9ABLICO_58_75.pdf. Acesso em: 15 dez. 2021.

VIEIRA, M. L. H; PRIM, G. de. S; IERVOLINO, F. Captura de movimentos e design do vestuário: análise da cintura-escapular para a ergonomia da cava. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 24, n. 2, p. 268-280, ago. 2020. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2020/09/19_CAPTURA-DE-MOVIMENTOS_268_280.doc.pdf. Acesso em: 18 dez. 2020.

WOLFF, F; CAPRA, A. A Análise Sistemática como técnica para pesquisa em design. In: VAN DER LINDEN, J. C. S. de; BRUSCATO, U. M; BERNARDES, M. M. S. e. (Orgs.). Design em Pesquisa–Vol. II. Porto Alegre: Marca visual, 2018. p 454-468.

Data de submissão: 24/05/2022

Data de aceite: 02/11/2022

Data de publicação: 14/12/2022



FAVELA É MODA: QUANDO EXISTÊNCIAS PERIFÉRICAS ADENTRAM O MUNDO DA MODA

***Favela is Fashion: when peripheral existences
enter the fashion world***

***Favela es Moda: cuando las existencias periféricas
entran al mundo de la moda***

Cristiane Maria Medeiros Laia¹

¹ Doutoranda no PPG Artes, Culturas e Linguagens do IAD/UFJF. Mestre pelo PPG em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas da FEBF/UFJF. Licenciada e Bacharel em Educação Artística pela UFJF. Professora de Artes. Costureira e criadora da Cris Maria Atelier de Criação. E-mail: crismlaia@yahoo.com.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4499749890015517>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9720-2570>

RESUMO

A mediação entre a favela e as passarelas de moda da zona sul do Rio, proposta pela Jacaré Modas - uma agência de modelos criada na favela do Jacarezinho - que é trazido no documentário *Favela é Moda*, incita um agenciamento de conceitos e ideias vindos de perspectivas diversas, para pensar o caminho favela-passarela pelo seu aspecto de biopoder. As Revoluções Moleculares e as Máquinas de Guerra de Guattari e Deleuze, a teoria do Perspectivismo Ameríndio oferecida por Eduardo Viveiros de Castro e o seu desdobramento na ideia de Comunicação pelo Equívoco, sugeridas por Evandro Medeiros e Lara Linhalis, embasam uma leitura sobre esse fenômeno de deslocamento de corpos periféricos para lugares não previstos para eles.

Palavras-chaves: Moda; Periferia; Favela é Moda

Abstract

The mediation between the favela and the fashion catwalks of the south zone of Rio, proposed by Jacaré Modas - a modeling agency created in the Jacarezinho's favela - which is shown in the documentary *Favela é Moda*, incites an agency of concepts and ideas coming from different perspectives, to think about the favela-walkway path through its biopower aspect. The Molecular Revolutions and War Machines of Guattari and Deleuze, the theory of Amerindian Perspectivism oferte by Eduardo Viveiros de Castro and its unfolding in the idea of Communication through Equivocation, suggested by Evandro Medeiros and Lara Linhalis, support a reading on this phenomenon of displacement of peripheral bodies to places not foreseen for them.

Keywords: Fashion; Periphery; Favela is Fashion

Resumen

La mediación entre la favela y las pasarelas de moda de la zona sur de Río, propuesta por Jacaré Modas - agencia de modelos creada en la favela de Jacarezinho - que aparece en el documental *Favela é Moda*, incita a una agencia de conceptos e ideas provenientes de diferentes perspectivas para pensar el camino de la favela-pasarela a través de su aspecto de biopoder. Las Revoluciones Moleculares y las Máquinas de Guerra de Guattari y Deleuze, la teoría del Perspectivismo Ameríndio ofrecida por Eduardo Viveiros de Castro y su desdoblamiento en la idea de Comunicación a través del Equívoco, sugerida por Evandro Medeiros y Lara Linhalis, sustentan una lectura sobre este fenómeno de la desplazamiento de los cuerpos periféricos a lugares no previstos para ellos.

Palabras-claves: Moda; Periferia; Favela es Moda

1 INTRODUÇÃO

Esse artigo é um recorte da minha pesquisa de doutorado que está em curso. E que é movida pelo interesse na entrada da heterogeneidade de corpos e estéticas no mundo da moda, e para as fissuras que a quebra de hegemonia, que é visual, mas também simbólica e concreta, causa nesse circuito e nos espaços sociais, de forma geral. Com olhar atento para o aspecto de biopoder contido nesses movimentos de deslocamento de corpos para lugares não previstos para eles, na divisão colonial de lugares no mundo.

Inicialmente, uma espécie de cartografia de situações dessa ordem é empenhada e define os movimentos que vem compor nessa construção. A escolha bibliográfica permeia todo esse processo e a discussão é fomentada pelo desejo de não privilegiar apenas uma perspectiva ou modo de entender o mundo e suas relações. Transitando, assim, entre conhecimentos firmados em bases eurocentradas, em saberes diáspóricos e em traduções que nos aproximam das cosmologias dos povos originários. Uma possível alternativa de leitura dos fenômenos do mundo a partir de ideias não exclusivamente ocidentais que, já esgotadas em alguns aspectos, muitas vezes não dão conta da diversidade e da multiplicidade de existências que o compõem.

Além disso, dado que as situações pesquisadas que causam tais fissuras em espaços hegemônicos de privilégio e seus desdobramentos, geralmente se erguem das margens, das periferias, dos lugares do mundo onde as minorias constroem suas existências. Abordar tais fenômenos a partir não só de perspectivas eurocentradas, como de abordagens inspiradas em formas de entender e ler o mundo desalinhadas dessa lógica, nos parece condizente nessa proposta geral de pesquisa.

Disso, o recorte que desenvolvemos aqui diz respeito a inserção de corpos periféricos (no caso, da Favela do Jacarezinho, no Rio de Janeiro) nas passarelas de moda da zona sul dessa cidade. A partir do que o documentário *Favela é Moda* traz em sua narrativa Com foco nas negociações que acontecem nesse percurso e que, mediadas pela agência de modelos Jacaré Moda, torna possível um acesso antes impensável, dadas as distâncias geográficas, conceituais, simbólicas e referenciais dos dois lugares.

Para tanto, nos amparamos, especificamente nesse recorte, nas ideias de Revolução Molecular e Máquinas de Guerra, desenvolvidas por Félix Guattari e Gilles Deleuze, na Teoria do Perspectivismo Ameríndio, oferecida por Eduardo Viveiros de Castro e no seu desdobramento, proposto por Evandro Medeiros e Lara Linhalis, a partir do desenvolvimento do conceito de Comunicação pelo Equívoco.

A primeira parte do desenvolvimento do artigo traz, de forma suscinta, o que é narrado no documentário *Favela é Moda*. Na segunda parte discorremos sobre as construções conceituais de Guattari e Deleuze às quais nos aportamos aqui. Na terceira parte

apresentamos a teoria do perspectivismo ameríndio e o conceito de comunicação pelo equívoco. Na quarta parte propomos pensar as negociações que acontecem no caminho favela-passarela a partir do agenciamento dos conceitos trabalhados anteriormente. Por fim, trazemos as considerações finais.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 Favela é Moda

Favela é Moda é um documentário brasileiro de Emílio Domingos que, lançado em 2019, veio compor com outras duas produções do mesmo diretor, “A Batalha do Passinho” e “Deixa na Régua”, o que ele próprio chama de *Trilogia do Corpo* - “uma sequência sobre práticas corporais das juventudes das favelas e periferias cariocas”. (DOMINGOS, 2019, p.15)

No circuito do corpo e seus lugares e não-lugares nas cidades, *Favela é Moda* mostra a história e a atuação da Jacaré Moda, uma agência de modelos criada na comunidade do Jacarezinho, na zona norte do Rio de Janeiro. Em uma narrativa que parte da história pessoal de Júlio César - morador da favela e criador da agência - e se desdobra na história coletiva de toda uma comunidade que, como muitas outras nas periferias do Brasil, resiste às tentativas de apagamento de seus corpos, estéticas, subjetividades e diferenças, por meio da invenção cotidiana da vida.

Trabalhar com moda, por meio do estudo ou da inserção nesse mercado, era um sonho que acompanhava Júlio César desde menino e que não pôde ir adiante na juventude, pela impossibilidade de seguir com os estudos além do ensino médio, pela necessidade de entrar muito cedo para o mercado de trabalho e pela própria localização geográfica em que seu corpo se situava enquanto existência, na extensa e desigual cidade do Rio de Janeiro. Ao invés da moda, o trabalho nas portarias de prédios da zona sul do Rio foi a parcela destinada a ele, enquanto forma de subsistência. No âmbito do desejo, no entanto, incapturável pela realidade excludente do lado de fora, a moda continuou sendo a sua medida. E foi trabalhando como porteiro de prédios, que ele conseguiu mapear uma forma de alcançar o que de fato buscava, ao garimpar revistas de moda nos lixos que recolhia dos apartamentos.

A leitura frequente desse material foi a sua primeira forma de estudar o tema. E foi o que, de fato, o levou a situar o recorte de seu interesse dentro do mundo da moda: a ausência de corpos negros e a semelhança do porte e da beleza das modelos das revistas e das meninas da favela, que não passaram despercebidos aos olhos de Júlio, o convoca-

ram a criar uma agência de modelos na sua comunidade. Com o objetivo de abrir acesso aos corpos periféricos às passarelas, às revistas e a todo aquele mundo que parecia restrito, até então, aos corpos que seguiam padrões eurocentrados de existência.

A organização de desfiles na comunidade foi a primeira ação concreta que ele propôs. E é com essa cena que o documentário se inicia, em um barracão de samba do morro, onde aconteciam as seleções das meninas que, posteriormente, eram encaminhadas para as agências da zona sul do Rio. Agências que, àquelas alturas (primeira década do século XXI), para atender a demandas de mercado/representatividade/legalidade, já buscavam por corpos que se diferenciassem das formas padronizadas pelo próprio mundo da moda, para comporem seus desfiles - muito embora, não tivessem (e muito menos que agora) noções básicas de como trabalhar na diferença sem impor (proposital ou simplesmente por seguir a toada de muitas décadas) a redução de tais diferenças. A partir dessa seleção e direcionamento, Júlio saía de cena e os contratos, contratações, trabalhos, acordos financeiros e todas as ordens eram feitas entre as meninas e as agências.

Com o passar das edições dos desfiles, no entanto, Júlio percebeu que pouco tempo depois de entrarem nas agências, muitas meninas voltavam, tendo realizado um ou nenhum trabalho por lá. E trazendo como experiência propostas de remunerações mais baixas do que as praticadas usualmente na relação com os corpos brancos e não periféricos, ou, não raras vezes, sugestões de trabalho gratuito em troca de experiência.

A maioria delas, de fato, nunca tinha feito nenhum trabalho publicitário ou de outra natureza no mundo da moda, e muitas sequer já haviam se deslocado até a zona sul do Rio, antes de seguirem para as agências. O que era, sem dúvidas, um entrave para a chegada nesses lugares. Seja pela questão logística em si, seja pelos outros acessos que eram, então, restritos pela falta de referenciais. Como resultado, elas já partiam de um lugar de desvantagem em relação às modelos que vinham de outros espaços sociais e geográficos. E a ausência desses e de outros códigos necessários para que o seu trânsito fosse autorizado nesse novo lugar, era uma lacuna que o outro lado preenchia com o preconceito, sob a mais comum das justificativas: não se encaixa no perfil.

Dante disso, Júlio percebeu que era necessária uma mediação mais incisiva, um suporte que tornasse possível não só a chegada das meninas no mundo da moda, mas sua permanência lá. As ações foram então ampliadas e os desfiles, antes restritos às meninas, passaram a abranger também os meninos (ambos cis ou transgêneros). Além disso, na sequência de suas edições, os selecionados eram acompanhados durante algumas semanas por profissionais multidisciplinares, em encontros que aconteciam na própria comunidade e onde recebiam, além de apoio psicológico e social, aulas de história do Brasil e dos processos de colonização e formação das favelas no Rio, workshops de fotografia, modelagem e conteúdos digital, aulas de etiqueta, moda e passarela, instruções legais sobre relações e

contratos de trabalho. Participavam ainda de rodas de conversa sobre violência sistêmica, racismo estrutural, entre outros. Instruções que partiam de referenciais conhecidos por eles na comunidade, e que se estendiam, em um segundo momento, à apreensão de conhecimentos novos e necessários para atravessarem a ponte até o outro lado da cidade. Cientes do que precisariam negociar, do que talvez poderiam deixar para trás, e daquilo que não poderiam abrir mão nesse caminho e no outro mundo que acessariam. Essa nova abordagem resultou na criação da Jacaré Moda, com o conceito “Moda Resistência”, cujo trabalho se estendeu também para outras favelas do Rio de Janeiro.

Dessa forma, sob o agenciamento de uma estrutura criada e erguida dentro do próprio mundo de onde esses corpos periféricos emergiriam para outros, muitos desses modelos tiveram garantidos, pela primeira vez, seus direitos legais de trabalho. O que impôs as primeiras barreiras às propostas exploratórias, muitas vezes empenhadas em reproduzir o sistema de colonização de corpos e existências no circuito de um Brasil ainda tão desigual.

Em uma edição que harmoniza utopia e pé no chão, *Favela é Moda* narra essa saga deixando à mostra as dificuldades desse caminho, mas sem esconder as belezas desse movimento. O que suscita em nós, o desejo de pensar a chegada desses corpos periféricos nas passarelas de moda, como uma imprevisão que causa rasgos nesse circuito. Que balança, de alguma maneira (que é visual, é simbólica e é também concreta) a relativa homogeneidade que o mundo da moda (sobretudo a de passarela e grife) ainda nutre, mesmo quando o mundo dá sinais de um certo esgotamento nesse sentido.

2.2 Revoluções Moleculares e Máquinas de Guerra

Quando o *Favela é Moda* suscitou em nós o desejo de pensar o caminho favela-passarela a partir do seu aspecto de biopoder, pensamos de imediato nesse movimento como uma molécula de revolução à moda Guattari.

Na segunda metade do século passado, Félix Guattari nos ofereceu o conceito de revolução molecular, para nos dizer das lutas que ele entendia que eclodiriam em um futuro não distante, como uma resposta, como o resultado da insatisfação dos desprestigiados (as minorias) em relação as desigualdades promovidas pelo sistema capitalista global. Desigualdades que, para ele, além de sociais e econômicas, eram também do âmbito simbólico e tocavam, portanto, no que diz respeito aos intentos empenhados em reduzir as multiplicidades de existências, de corpos, de perspectivas, de modos de vida. Assim como ao achatamento das diferenças como tentativa de manipulação das massas, sobretudo as periféricas. Essas lutas, segundo Guattari, ultrapassariam o âmbito social em si, como era

entendido até então, e alcançariam reivindicações do campo do desejo, das liberdades, dos novos questionamentos da vida cotidiana. Do direito à diferença. Formas que ele agrupou no registro de revolução molecular.

Ninguém é capaz de definir, hoje, o que serão as futuras formas de coordenação e organização dos futuros movimentos revolucionários, mas o que parece evidente é que implicarão, a título de premissa absoluta, no respeito à autonomia e à singularidade de cada uma de suas componentes. (GUATTARI, 1987, p.222)

Por revolução molecular entendemos as lutas que não são globais, mas pontuais. Moleculares e espalhadas por todo o mundo. Empenhadas, cada uma à sua maneira, em resolver questões determinadas de suas realidades e não em criar resoluções globais, porque globalizar é também reduzir. Que focam no direito de existir na diferença, em resolver problemas muitas vezes imediatos, em dar vazão a demandas que o sistema global ignora e que as políticas públicas raramente alcançam. Porque elas generalizam. Dizem respeito a invenções cotidianas para driblar as exclusões, as dificuldades de muitas ordens, a impossibilidade de determinados acessos. E criam linhas outras que possibilitam o que era impossível, tornam viável o inviável, muitas vezes criando até mesmo outras ideias de viabilidade.

As revoluções moleculares são, assim, levantes que se erguem dos lugares de exclusão. Das margens do sistema. Para reverter, de alguma maneira, os danos desse processo. Para garantir que sobrevivam e que vivam, física, conceitual, metafórica e simbolicamente os sujeitos desses lugares. Guattari, à época do desenvolvimento desse conceito, sugeriu que seriam as periferias os lugares que já gestavam, àquelas alturas os agentes dessas revoluções. A esses agentes ele nomeou, em parceria com Gilles Deleuze, máquinas de guerra.

Definimos a ‘máquina de guerra’ como um agenciamento linear construído sobre linhas de fuga. Nesse sentido, a máquina de guerra não tem, de forma alguma, a guerra como objeto; tem como objeto um espaço muito especial, espaço liso, que ela compõe, ocupa e propaga. (DELEUZE, 1992, p.50)

Não sendo a guerra clássica o objeto dessas máquinas, podemos dizer que a palavra guerra aqui se refere ao sentido mais revolucionário que ela pode adquirir: o de ser um movimento que contesta o que se tem definido como padrão e que busca novas formas de se entender o que antes só poderia ser entendido de um jeito; que significa resistência ao que é imposto, questionamento ao que foi instaurado previamente sem discussão. São guerras empenhadas na busca pelo direito de “tomar conta do estúdio da realidade, de tomar das mãos daqueles que estão inventando a realidade pra nós, a possibilidade da gente inven-

tar a realidade".² Assim, segundo eles, "uma máquina de guerra pode ser revolucionária, ou artística, muita mais que guerreira" (DELEUZE, 1992, p.47), já que atua no âmbito do pensamento, promovendo mudanças e revoluções certamente maiores que as guerras onde se derramam sangue e vidas.

As máquinas de guerra são, assim, o conjunto das circunstâncias e dos sujeitos que, se subjetivando em meio a exclusão social, política e econômica, entre tantas outras, resistem, ao longo dos séculos, às tentativas de apagamento das mais diversas ordens. Aqueles cujas cores, traços, cabelos, texturas e existências se desalinham das formas eurocentradas de entender o mundo, visual, conceitual e politicamente falando. As minorias, o povo das margens, das periferias, dos guetos, dos sertões, das favelas.

Nesse agenciamento de ideias que propomos, pensamos a relação Máquinas de Guerra - Revolução Molecular, como um processo circular, em que um gesta e nutre o outro, levando-se em conta que, ao transformar o cotidiano, a realidade em que se empenha, as revoluções moleculares alimentam mais que a necessidade do momento, mas a potência de transformação em si. Assim, à medida em que as máquinas de guerra promovem as revoluções moleculares, essas produzem máquinas de guerra incessantemente, ao colaborarem para "a criação de máquinas revolucionárias políticas, teóricas, libidinais, estéticas, capazes de acelerar a cristalização de um modo de organização social menos absurdo que o atual". (GUATTARI, 1987, p.225)

Sendo circulares e alimentando a potência de transformação em si, à medida em que vão acontecendo (revoluções e a formação de máquinas de guerra), vão sendo cavados espaços para a instauração de outras moléculas de revolução. Que são, na verdade, o chão da potência de transformação. Nessa perspectiva, se essas aberturas não acontecem por meio da violência, acreditamos que certamente existem nesse processo espécies de negociações. E que elas se apresentam como necessidade, ou seja, são possíveis de acontecer quando as múltiplas vozes existenciais se apropriam das brechas deixadas pelos discursos uníssonos de mundo. Aí fica impossível, à uma perspectiva dominante, não olhar para a diferença.

Isso nos leva a inserir na circularidade Máquinas de Guerra - Revoluções Moleculares, as negociações. Que incluem, nesse circuito, recuos e avanços não mais só das diferenças, mas também das perspectivas dominantes.

2 Fonte: <http://grupodeestudosdeleuze.wordpress.com/2012/06/06/caosmose-1/>

2.3 Negociações

Seguindo a lógica da Virada Ontológica da Antropologia, que propõe trazer conceitos (ou análogos disso) de outras ontologias, outros modos de existência, para pensar o mundo ocidental, apropriando-se da diferença, numa inversão radical de sinal da produção teórica, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro nos oferece a Teoria do Perspectivismo Ameríndio. Fruto de suas vivências com alguns povos ameríndios da Amazônia, ela propõe um deslocamento da epistemologia para a ontologia, ou seja, do modo como acessamos o conhecimento e o recortamos do mundo para pensarmos, de fato, o próprio modo de existência deste mundo e das suas coisas e pessoas, humanas e não humanas.

Para nossa reflexão, aqui, importa saber que Viveiros de Castro (2007) nos apresenta um mundo onde admite-se a existência de vários mundos, formados a partir das várias perspectivas dos múltiplos seres que o compõem. A isso o autor chama de Multinaturalismo, um contraponto ao Multiculturalismo, forma usual de entender a existência e a apropriação do mundo, a partir do Ocidente.

No Multiculturalismo, a ideia é a de que existe um único mundo e formas diferentes tanto de olhar para ele, como de entendê-lo e de apreendê-lo. Essas maneiras diferentes estão diretamente ligadas aos diferentes lugares geográficos, culturais, conceituais e das mais diversas ordens que os seres humanos vivem e das, consequentemente, diferentes maneiras que se subjetivam. Essas diferenças, no entanto, não mudam o mundo em si, que é único e fixo. Elas mudam apenas as maneiras de apropriação.

Na perspectiva Multinaturalista, os povos originários consideram que o mundo não é único, nem fixo. Cada ser cria seu próprio mundo, a partir do seu ponto de vista. O que existe de fixo ou de igual, para todos, é a alma (em uma analogia a um conceito ocidental). Ela é única para todos os seres: todos os entes da floresta, humanos ou não, compartilham disso, tem um âmago em comum em torno do qual se fazem corpos diferentes. Os corpos diferentes são os responsáveis não por apreender o mundo de forma diferente, mas por criar mundos diferentes a partir de suas perspectivas, porque se “o sítio da diferença de perspectiva para os europeus é a alma (...), para os índios, é o corpo.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, pp.241). Assim, sendo corpos diferentes, habitam mundos diferentes, porque criam esses mundos a partir dos seus olhares, a partir dos seus corpos. Ou seja, não existe um único mundo e formas diferentes de se apropriar dele, mas as perspectivas diferentes de apreender as coisas, criam mundos diferentes.

Corpos parecidos criariam mundos parecidos, à medida em que, convivendo socialmente entre seus iguais, os códigos, assim como a perspectiva a partir da qual existem, é compartilhada. Corpos diferentes criam mundos diferentes. E uma mesma coisa pode significar coisas diferentes em mundos diferentes.

Partindo dessa ideia inaugural de existência, não existe o empenho em reduzir as diferenças, mas antes, o entendimento de que elas são irredutíveis, assim como os mundos. E possíveis de existir sem se excluírem. Uma ideia da diferença como algo a ser compartilhado, não no sentido de se chegar a um denominador comum, mas de assumir que as coisas não podem ser capturadas e/ou apreendidas de uma mesma maneira e por um único ponto de vista que sirva para todos.

Nessa lógica, as relações também se estabelecem a partir da diferença. Ou melhor, a partir do reconhecimento das diferenças e de suas irredutibilidades. Ela não é o que determina a existência da relação, mas o seu reconhecimento sim. Porque é a partir dele que a necessidade da negociação se coloca para uma não exclusão de pontos de vista.

Um exemplo disso, são os rituais xamânicos de cura. Neles, à grosso modo, um pajé, ou xamã, que é o ser autorizado a conduzir esses rituais, atravessa para o mundo dos seres que trouxeram a doença de determinado ente, humano ou não, para negociar a sua cura. Eles saem do seu mundo e adentram outro, cientes de que encontrarão a diferença e que é com ela que precisarão entrar em acordo, para que o ser do seu mundo tenha a saúde devolvida e para que os seres do mundo da doença não o engulam.

Para esse travessamento de mundos, no entanto, o pajé ou xamã não pode ir inteiramente com o corpo que ele tem no seu mundo, porque será facilmente reconhecido e não terá a chance de negociar. Voltará sem a cura do doente, ou talvez nem voltará. Ele precisa, para isso, se transmutar, se transformar em um ser parecido com o do outro mundo. Mas não totalmente. Ele precisa manter em si características que o conectem com quem ele de fato é, para conseguir retornar e traduzir no seu mundo o que resolveu no outro. No caso, a cura de quem estava doente.

Esse processo só é possível porque nele não existe a intenção de redução das diferenças desses dois mundos, mas o entendimento de que não são iguais, de que suas diferenças são irredutíveis e de que é justamente isso que funda essa relação. Além disso, sabe-se que ambos precisam permanecer existindo para manter o equilíbrio da existência em sua multiplicidade, da floresta e de todo o cosmos. Ao entendimento da diferença como elemento fundante da relação, Viveiros de Castro chama de equívocação.

Por equívoco, aqui não se entende conflito, mas o contrário de unívoco. Uma relação unívoca seria aquela em que apenas uma perspectiva aparece. Uma relação estabelecida a partir do equívoco, ou da equívocação, seria aquela em que várias perspectivas estão em negociação, se mostrando e se recuando na medida necessária para que um ponto de vista não se sobreponha a outro de forma exclusivista. E em que é assumido que uma coisa não é a mesma em mundos diferentes.

Logo, o que um mundo entende sobre um elemento e que se difere do entendimento do outro mundo sobre o mesmo elemento, não é um erro, mas uma diferença pers-

pectiva, um equívoco que, assumido, abre espaço para a relação. Assim, “a equivocação não é aquilo que impede a relação, mas aquilo que a funda e a impulsiona: uma diferença de perspectiva.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, pp.256). É o reconhecimento da diferença de perspectiva, da equivocação, é o que permite que exista uma negociação de cura entre o xamã e o ser do outro mundo que levou a doença a alguém da comunidade.

Para o jornalista Evandro Medeiros Laia, no entanto, para além das relações estabelecidas nos contextos ameríndios em que Viveiros de Castro se inspirou, “o equívoco seria a condição primeira de toda e qualquer relação social, portanto, de todo ato comunicativo (...)” (LAIA, 2022, p.7). É a partir dessa ideia que, em parceria com Lara Linhalis (2021), ele propõe a ideia de uma comunicação pelo equívoco, sugerindo que a comunicação seja algo efetivamente possível apenas a partir do reconhecimento de que o não entendimento é o seu ponto de partida, e não o consenso, “(...) uma comunicação na qual a diferença não é reduzida à identidade, ou seja, uma ontologia plana que respeite os modos diversos e por vezes intraduzíveis de existência” (LAIA, 2019, p.145)

Para eles, na ausência do reconhecimento e do respeito às diferenças, o que se estabelece são discursos unívocos. O que não é um processo comunicativo de fato, mas uma sobreposição de vozes e de pontos de vista.

Considerando as multiplicidades de perspectivas e existências que se constroem no mundo, com suas particularidades e demandas, a ideia de univocidade nos processos de comunicação, seria a ideia da incomunicabilidade, visto que a homogeneização de discursos infere o calar de vozes, sobretudo as dissonantes e/ou das margens. Ao contrário, quando se estabelece uma comunicação/relação pela diferença, se estabelece o entendimento de que várias vozes são possíveis, porque várias perspectivas e, consequentemente, vários mundos são possíveis.

E as negociações são justamente o que tornam as comunicações possíveis a partir do reconhecimento do equívoco como elemento fundante das relações. O que consideramos, para esse agenciamento que propomos, o terceiro elemento na circularidade do processo Máquinas de Guerra - Revoluções Moleculares, configurando-o como Máquinas de Guerra - Negociações - Revoluções Moleculares.

Dizer da existência de negociações para que as revoluções moleculares aconteçam, no entanto, não significa dizer que elas acontecem pelo recuo por livre vontade ou consciência dos sujeitos das perspectivas dominantes, para que os subjugados pelo sistema tomem seus lugares de direito. Mas é justamente o contrário. Nesse processo, as máquinas de guerra precisam cavar os lugares nas frestas, nas dobras do que é vigente, para que tomem então esses espaços e tornem as negociações inevitáveis. Ou seja, nas brechas que as perspectivas vigentes deixam no sistema, atuam as máquinas de guerra, alargando-as, para que se instaurem ali formas de existir às quais esses lugares não

pertencem na divisão colonial de parcelas do mundo. E depois de instauradas (de formas moleculares), essas existências que tomaram pedaços para si, por direito, obrigam os sistemas sociais, culturais, políticos, excludentes e exclusivistas a se reverem diante da não mais exclusividade desses lugares. Essas são as negociações.

2.4 Máquinas de Guerra - Negociações - Revoluções Moleculares

Nos primeiros tempos como mediador entre o Jacarezinho e as passarelas de moda, a atuação de Júlio César, que se restringia a organização dos desfiles na comunidade, seleção das meninas e posterior encaminhamento para as agências da zona sul do Rio, não era suficiente para efetivar a real entrada daqueles corpos periféricos no mundo da moda. Isso, porque a mediação inicial não atuava considerando as diferenças de códigos dos dois lugares e, mais que isso, a necessidade de uma espécie de tradução. Não que os agentes desse processo desconhecessem essa realidade, mas talvez desconhecessem que o acesso tinha muito mais nuances do que se apresentava inicialmente, e demandava muito mais que a seleção das meninas na favela. Nesse momento, embora já tenham sido identificadas algumas brechas no sistema vigente, talvez ainda não existam negociações, ou, pelo menos, o equívoco ainda não é reconhecido. O que torna os intentos de entrada no mundo da moda passageiros de serem capturados pela voz que já soa uníssona no mundo da moda, sob a mais comum das justificativas: não se encaixa no perfil.

Quando Júlio César organiza uma estrutura de profissionais multidisciplinares para orientar as pessoas selecionadas no desfile quanto aos códigos do seu e do outro mundo, os equívocos começam a ser reconhecidos, porque as diferenças começam a ser assumidas: os mundos não são os mesmos, uma coisa na favela não é, necessariamente, a mesma coisa na zona sul do Rio, por exemplo, ou no próprio mundo da moda. Precisa-se de traduções.

Movimento decolonial por excelência que, erguendo-se de dentro da própria realidade que busca uma intervenção em um circuito excludente e exclusivista (no caso, a moda de passarela), configura-se também, como uma molécula pontual de revolução.

Para traduzir, no entanto, é necessário conhecer, um pouco que seja, os códigos do outro mundo. Para atravessá-lo, é necessário se vestir um pouco com a roupa do outro, se transformar, transmutar, de alguma maneira, em alguma coisa parecida com os seres do outro mundo. Mas é necessário, também, não se transformar inteiramente no outro, sob o risco de ser capturado por ele e reduzido a um igual. A estratégia usada para isso, na experiência da Jacaré Moda, é a apreensão dos códigos do mundo da moda pelos modelos, a partir do fortalecimento de referenciais da própria favela, que se abre como um espaço

físico e conceitual para essa discussão. Uma estratégia de pontuação da diferença a partir da equivalência: ao mesmo tempo em que traz o que é necessário e novo, preserva o que já existe, e coloca ambas as perspectivas em horizontalidade. Garantindo, com isso, que os modelos se transformem um pouco nos seres do outro mundo que acessarão, mas permaneçam tendo características do seu mundo, para poderem ir e voltar, sem serem capturados e terem suas diferenças reduzidas.

As brechas, identificadas lá no início, são alargadas aí. E as negociações se tornam possíveis quando os corpos da favela se instauram de fato nos desfiles de moda. Obrigando toda uma estrutura, acostumada com a homogeneidade firmada em bases eurocentradas desse circuito, à uma visualidade múltipla em termos de corpos, cores, contornos, texturas e existências.

3 CONCLUSÃO

A proposta de pensar as negociações existentes no caminho favela-passarela inspirados nas revoluções moleculares, nas máquinas de guerra e no perspectivismo ameríndio, nos levou a uma construção conceitual em que as três formam uma espécie de circuito que se retroalimenta. Uma leitura possível do fenômeno de chegada de corpos periféricos no mundo da moda que, a nosso ver, oferece um respiro em relação às formas que privilegiam unicamente as perspectivas eurocentradas de entender o mundo e suas construções. Uma leitura possível também a outros circuitos em que a inserção da diferença desestabiliza as bases de estruturas firmadas em processos excludentes e exclusivistas.

Embora diferentes em termos perspectivos, consideramos possível juntar essas duas abordagens de mundo nesse agenciamento por, pelo menos, três motivos. O primeiro deles é o próprio fato de serem diferentes, o que já nos coloca no lugar de exercitar a elaboração de um pensamento em que elas não se excluem e que, condiga assim, com o que é defendido ao longo de todo o desenvolvimento desse escrito. O segundo diz respeito ao fato de serem duas perspectivas que, além de diferentes, partem de mundos diferentes: ameríndio e europeu. O que convoca, em alguns momentos, traduções ou analogias e condiz, por isso, com o tema abordado em si. O terceiro é porque ambas têm na ideia da diferença e, no que toca à sua impossibilidade de redução, um ponto de encontro. Tendo no corpo, no sujeito, o agente dessa diferença. O que nos leva ao biopoder. Que é aqui a lente a partir da qual escolhemos olhar para a chegada dos corpos periféricos no mundo da moda.

Vale ressaltar que, quando escolhemos olhar esse fenômeno a partir da sua nuance de biopoder, não nos passa despercebido que questões de ordens mercadológicas

cas e seus desdobramentos (econômicos e legais) também permeiam esse movimento no mundo da moda. E nem poderíamos estar desatentos a isso, diante do lugar que esse aspecto do fenômeno ganha no mercado global, pronto para capturá-lo e transformá-lo em ideologia empacotada para o consumo, como faz com tantas outras referências, movimentos e levantes oriundos das margens. O que nos interessa aqui, no entanto, é o que vai além dessa discussão, e toca na potência que se instala no movimento de deslocamento de corpos periféricos para lugares não previstos para eles. É isso que acreditamos ser a maior força do movimento em si, porque aí instala-se o seu aspecto de transformação de realidade.

Os corpos da periferia aparecem agora nas passarelas de moda. E muito embora eles ainda não apareçam em um número proporcional ao que existem na realidade, esse número já é maior do que era há poucos anos atrás. E ao que nos parece, isso acontece não só nesse, mas também em outros circuitos historicamente reservados aos corpos privilegiados pelo sistema. O que balança, de alguma maneira, a organização anterior desses lugares. E obriga aqueles que o detinham a negociar o que antes era exclusivo e que agora começam a ser divididos com a diversidade de cores, texturas, traços e existências que, embora esteja na base de suas construções, nunca usufruiu, de fato, deles.

E ainda que, por hora, essas vozes, esses corpos periféricos ainda cheguem nesses lugares em um número pequeno, eles estão chegando. Quando chegam mostram que existem. E isso é o suficiente para o rompimento inicial com o apagamento ao qual estão sujeitos desde a colonização.³

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992 – 232 p. (Coleção Trans)

DOMINGOS, Emílio R. S. **Favela é Moda: uma etnografia de uma agência de modelos periférica**. Ana Lucia Enne, orientadora. Niterói, 2019. 116 f. Disponível: https://www.academia.edu/45147221/FAVELA_%C3%89_MODA_UMA_ETNOGRAFIA_DE_UMA_AG%C3%8ANCIA_DE_MODELOS_PERIF%C3%89RICA. Acesso em 10/05/2022

GUATTARI, Felix. **Revolução Molecular: pulsões políticas do desejo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

³ Renata Juliana Oliveira Fernandes, jornalista. E-mail: renatajof@hotmail.com; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8756392636600708>

LAIA, Evandro José Medeiros. **Comunicação pelo Equívoco: anotações para uma teoria plana e em rede.** In: PRADO, Jan Alyne Barbosa; SATUF, Ivan (orgs). Comunicação em Ambiente Digital. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2019

LAIA, Evandro J M; LINHALIS, Lara. **O intempestivo na televisão: miudezas e torções na cobertura de protestos entre junhos.** In ROCHA, Adriano Medeiros da; LAIA, Evandro José Medeiros. Audiovisual revolucionário. São Paulo: Editora dos Frades, 2021

LAIA, Evandro José Medeiros. **Lives na pandemia: rumores sobre a produção de equívocos em narrativas autônomas.** In: III Jornada Pan Amazônia de Folkcomunicação. V Encontro de Comunicação de Parintins. Universidade Federal do Amazonas: junho de 2022

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena.** In: DANOWSKI, Déborah, PEREIRA, Luiz Carlos (org.). Revista “O que nos faz pensar”, n.18. Rio de Janeiro, RJ: Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, 2004. Disponível em: <http://www.oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnfp/article/view/197>

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Filiação intensiva e aliança demoníaca.** In: Novos estudos - CEBRAP [online], n. 77, 2007, pp.91-126.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A antropologia perspectivista e o método da equivocação controlada.** Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. Aceno - Revista de Antropologia do Centro-Oeste, 5 (10): 247 - 264, agosto a dezembro de 2018. ISSN: 2358-5587. Disponível em: https://www.academia.edu/5164633/Viveiros_de_Castro_Filia%C3%A7%C3%A3o_intensiva_e_alian%C3%A7a_demon%C3%ADaca_Acesso_em_19/08/2021

Sites:

<http://grupodeestudosdeleuze.wordpress.com/2012/06/06/caosmose-1/> Acesso em 06/06/2012

Data de submissão: 15/07/2022

Data de aceite: 07/11/2022

Data de publicação: 24/11/2022



A REMEDIAÇÃO DE ELEMENTOS MIDIÁTICOS: UM ESTUDO DE CASO BASEADO NAS HQS BATMAN DA ERA DE PRATA

The remediation of media elements: a case study based on the silver age Batman comics

La remediación de elementos mediáticos: un estudio de caso basado en los cómics de Batman de la edad de plata

Eduardo Evangelista¹
Claudelino Martins Dias Junior²

¹ Doutorando e mestre em Design pela UFSC e professor no curso de Design da UNISATC. E-mail: edu_evangelista@hotmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1709947363599530>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4730-0866>

² Professor do Departamento de Ciências da Administração, do Programa de Pós-Graduação em Administração e do Pós Design da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: claudelino@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1278815929410146>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8071-6396>

RESUMO

A remediação é o processo de renovação dos conteúdos antigos, efetuados pelos novos meios de comunicação. O emblemático personagem dos quadrinhos da *DC Comics* (Batman), desde a sua origem em 1939, é tido como um dos mais conhecidos e populares, fazendo parte do cotidiano de milhares de pessoas no mundo e adaptando-se a diversos meios midiáticos, dos analógicos aos digitais, ao longo de décadas. Sendo assim, o objetivo do presente estudo foi analisar e identificar como a remediação auxiliou a manter o status do personagem Batman durante a Era de Prata dos quadrinhos (1956-1969). Para tanto, utiliza-se uma abordagem qualitativa comum em estudos exploratórios com referências bibliográficas relacionadas ao tema. Como resultado, conclui-se que a remediação é importante elemento de renovação do meio, auxiliando na popularização da cultura de personagens.

Palavras-chaves: Remediação; Era de Prata; Televisão.

Abstract

Remediation is understood as the process of renewing old content, carried out by new media. The emblematic character of the DC Comics comics (Batman), since its origin in 1939, is considered one of the most well-known and popular, being part of the daily lives of thousands of people in the world and adapting to various media, from analog to digital over the decades. Therefore, the objective of the present study was to analyze and identify how remediation helped to maintain the status of the Batman character during the Silver Age of comics (1956-1969). For this purpose, a qualitative approach common in, of a basic nature, is used, exploratory studies with bibliographic references related to the topic. As a result, it is suggested that remediation stands out as an element of renewal of the medium, as well as helping to popularize a culture of characters.

Keywords: Remediation; Silver Age; Television.

Résumen

La remediación se entiende como el proceso de renovación de contenidos antiguos, llevado a cabo por nuevos medios. El personaje emblemático de DC Comics (Batman), desde su origen en 1939, es considerado uno de los más conocidos y populares, formando parte de la vida cotidiana de miles de personas en el mundo y adaptándose a diversos medios, desde el analógico hasta el digital. Largo de las décadas. Por tanto, el objetivo del presente estudio fue analizar e identificar cómo la remediación ayudó a mantener el estatus del personaje de Batman durante la Edad de Plata de los cómics (1956-1969). Para ello, se utiliza un enfoque cualitativo común en estudios exploratorios con referencias bibliográficas relacionadas con el tema. En consecuencia, se sugiere que la remediación se destaca como un elemento de renovación del medio, además de ayudar a popularizar una cultura de personajes.

Palabras clave: Remediación; Edad de plata; Televisión.

1 INTRODUÇÃO

A constante evolução das mídias digitais apresenta a remediação como reafirmação da cultura e do consumo imediato. Esse desejo pela informação instantânea é acompanhado de um processo adaptativo dos meios, fazendo com que os recursos novos ou antigos de diversas mídias digitais ou analógicas recebam apropriação da linguagem, do estilo e de características de uma mídia por outra. Tal processo pode ocorrer em diferentes níveis: no caso dos meios digitais, podem variar entre uma melhoria discreta do antecessor, que preserva algumas de suas características, ou de modo profundo, no qual o novo meio tenta absorver completamente o anterior (CANAVILHAS, 2012). Esse processo é definido por Bolter e Grusin (2000) como “remediação”, uma renovação de conteúdo para os novos meios, podendo as mídias assumir duas vertentes: a imediação, que é a transparência, e a hipermediação, que é a opacidade.

Na vertente imediação busca-se apagar a presença do meio, para que o usuário não perceba sua existência e possa mergulhar no conteúdo; como os programas de televisão, que buscam promover uma sensação imersiva do telespectador quando apresentam a imagem na visão do paraquedista durante o salto de um avião, ou no *cockpit* de um carro Fórmula 1 durante a corrida. É como a realidade virtual que promove maior transparência do meio com uso de óculos de realidade virtual, que possibilita, por exemplo, ao usuário estar na visão de seu avatar e poder explorar um mundo tridimensional. De modo oposto, na vertente da hipermediação, o usuário reconhece a mídia e a realidade em que está inserido e a mediação torna-se evidente como num computador, cuja pluralidade de janelas abertas oferece diferentes informações em cada uma.

“Por conseguinte, ao ponderar as duas lógicas, imediação e hipermediação, pode-se compreender que, por vezes, estão em uma relação de dependência, se configurando como mecanismos para atingir a remediação.” (ALVES e SALVADORI, 2019, p.46).

No presente estudo comprehende-se como meio: “... qualquer dispositivo que carrega conteúdo para um público. Um livro é um meio. Um telefone celular também é um meio. Cada meio afeta as maneiras como o conteúdo é produzido e compartilhado.” (BENNETT, 2019 apud MICCONI e SERRA, 2019, p. 3452, tradução nossa)³.

Devido ao uso da remediação e ao desejo pelo imediato, personagens reais e fictícios ganham visibilidade em diversos meios de comunicação e assim se popularizam e se renovam. Em produções de entretenimento como os quadrinhos, sua existência está condicionada à popularidade.

³ Texto original: “*A medium is any device that carries content to an audience. A book is a medium. A mobile phone is also a medium. Each medium affects the ways in which content is produced and shared.*”

Como uma das primeiras referências de popularização de personagens, os quadrinhos da *DC comics* tiveram seu início em janeiro de 1935, quando a editora *National Allied Publication* publicou o *Fun Comics* nº 1, que apresentava histórias originais, diferentes das compilações de tirinhas já existentes. Em 1937, devido a uma crise financeira, foi lançada a HQ *Detective Comics*, o quadrinho que oficializou o nome *DC Comics*. Nessa revista em quadrinhos, cujo tema principal é o crime urbano, em 1939, na edição de número 27, é apresentado o personagem Batman, criado por Bob Kane e Bill Finger (ORIGEM SECRETA, 2010).

Desde 1939, quando nasceu o personagem Batman, cerca de 460 (quatrocentos e sessenta) milhões de cópias de suas histórias em quadrinhos já foram vendidas no mundo (UOL, 2017). Mas tão expressivo número só foi possível devido à capacidade de remediação do meio ao qual se vinculava.

Durante a década de 1960, período da Era de Prata das HQs, observam-se as dificuldades das histórias em quadrinhos que não despertavam o interesse de novos públicos com títulos como Batman. Naquela mesma época, surge a série televisiva criada por William Dozier sobre as aventuras do Homem-Morcego para conquistar aquele público que tinha na televisão seu principal meio de entretenimento. A série protagonizada por Adam West retomou a popularidade do personagem e tornou o Homem-Morcego mais conhecido e ainda mais popular (TAVARES, 2017).

Na cultura digital, caracterizada pela convergência dos meios de comunicação, Jenkins (2009) estabelece que a participação ativa dos consumidores determina a circulação dos conteúdos. A convergência não deve ser compreendida apenas como processo tecnológico que remedia múltiplos meios e funções no mesmo dispositivo, mas como transformação cultural, na medida em que os consumidores são incentivados a fazer conexões e procurar novas informações em meio à variedade de conteúdos midiáticos.

Assim, o estudo pretende analisar como o processo de remediação apresentado na série televisiva “Batman”, de 1966, contribuiu para redimir e renovar os elementos gráficos visuais das HQs e suas influências em publicações posteriores, valendo-se do personagem Batman. O resultado apresenta a remediação como fator determinante para os meios midiáticos reconstruírem narrativas e, consequentemente, conquistarem e manterem a atenção de seu público.

2 A REMEDIAÇÃO DOS MEIOS

O processo de representar um meio em outro é considerado remediação; devido à renovação de conteúdos anteriores que proporciona, é denominada por Bolter e Grusin (2000) como novas mídias. Esse processo de remediação pode ocorrer em diferentes ní-

veis, como melhoria discreta do meio antecessor, mantendo algumas de suas características ou até aprofundando-as, tentando absorver o contexto de desenvolvimento anterior por completo (CANAVILHAS, 2012). Ou seja, é quando um meio passa a incorporar elementos existentes em seus antecessores, de maneira mais ou menos visível, e gerando um elo entre os diferentes meios: “todas as mídias atuais funcionam como remediadores e essa remediação nos oferece um meio de interpretar as obras das mídias anteriores também.” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 55, tradução nossa)⁴.

Assim, Bolter e Grusin (2000) definem que o termo remediação pode assumir duas vertentes: a imediação e a hipermediação. De um lado, a imediação compreende a imersão do usuário no conteúdo ou a tentativa de apagar a presença do meio: a mediação desaparece e o usuário está imerso na experiência mediada. Já a hipermediação explora a multiplicidade: o usuário está ciente na transmissão do conteúdo e pode utilizar-se dos recursos digitais para aprimorar a absorção da informação que desejar.

Fadel (2018) descreve a imediação como uma condição de imersão do usuário no objeto, relacionada ao processo de “remoção” do meio de comunicação diante do observador, ou seja, a mediação torna-se “transparente”, criando uma experiência imersiva para o usuário. Tal experiência se torna clara ao utilizar como exemplo a realidade virtual (RV), que coloca o usuário num mundo totalmente criado por computador. Essa conexão é realizada através de óculos especiais ou de um capacete de imersão, para que o usuário não perceba o mundo real. A realidade aumentada (RA), outro exemplo, inclui projeção de conteúdos e informações complementares no mundo real, como o jogo Pokémon Go, que exibe personagens virtuais no mundo real, com auxílio de um *smartphone* (VARONI, 2018).

Para Bolter e Grusin (2000), qualquer tecnologia digital contemporânea pode ser utilizada de modo a realizar a “transparência” do meio; porém, por mais invisível e real que seja a experiência, há a problemática do meio em si, não sendo possível negar sua presença, como ocorre com os óculos virtuais que proporcionam uma experiência imersiva, mas o meio é necessário para realizá-la.

Enquanto a imediação busca unir e manter a transparência, a hipermediação reconhece os múltiplos atos de representação, oferece um espaço heterogêneo e os torna visíveis, evidenciando ao usuário que existe uma mediação.

Estes dois caminhos definem a remediação, que segundo Bolter e Grusin (2000) constituem as principais características das novas mídias digitais. A hipermediação e a imediação se constituem manifestações opostas com o mesmo desejo: ultrapassar os limites de representação e alcançar o real. O real é definido em termos de experiência do usuário, ou seja, a imediação busca autêntica resposta emocional, negando a mediação, enquanto

⁴ Texto original: “All current media function as remediations and that remediation offer us a means of interpreting the works of earlier media as well”

a hipermediação desenvolve a sensação de plenitude ao multiplicar a mediação e saciar a vontade de experiência, que pode ser tratada como realidade. Ambas são consideradas estratégias de remediação: a “representação de um meio em outro.” (BOLTER; GRUSIN, 2000, p.46).

Fadel (2018) esclarece que a remediação pode ocorrer em quatro níveis de competição contínua entre duas mídias. No primeiro nível, a mídia antiga é representada na nova mídia sem nenhuma análise. Por exemplo: os quadrinhos digitalizados em formato de imagem que não permitem interação com o conteúdo. No segundo nível, a nova mídia enfatiza as diferenças entre a forma eletrônica e a original. Nesse estágio o conteúdo apresentado pode oferecer recursos como a possibilidade de busca, marcação e comentários, entre outros. No terceiro nível, a remediação provoca um *redesign* da mídia antiga, podendo ter janelas, botões, barras de rolagem e outros controles. No quarto nível a nova mídia absorve completamente a mídia antiga. Por exemplo: um quadrinho digital interativo, com narrativa multilinear, interatividade, animações, efeitos e trilha sonora, entre outros recursos.

“O ponto chave da remediação não se encontra nas alterações sofridas pelas ‘velhas mídias’, mas em enfatizar as melhorias a estas outorgadas: não são os ‘defeitos’ que devem ser apontados, mas as novas qualidades adquiridas.” (BARROS; et al., 2011). Assim, a remediação renova uma mídia ou o processo no qual as “velhas mídias” são representadas e proporcionam uma nova forma, propósito e uso.

Durante a história verifica-se que os novos meios iniciam remediando seus antecessores para depois adquirirem a sua própria linguagem. Porém, o inverso ocorre quando o meio antecessor incorpora características do seu sucessor, como forma de resistir ao desgaste de audiências provocado pela inserção de um novo meio no ecossistema midiático (CANAVILHAS, 2012). Por exemplo: os programas televisivos que aderem a recursos, como aqueles existentes nas mídias sociais, como comentários e QR codes.

3 A QUEDA DAS HQS NA ERA DE PRATA

A classificação por eras se aplica somente às histórias em quadrinhos norte-americanas. Portanto, essas histórias são separadas cronologicamente e contemplam as criações de novos super-heróis, a partir de dinâmicas socioculturais e tecnológicas que permitiram as transformações no mercado editorial. Sendo assim, seu reconhecimento se dá pela Era de Ouro (1935-1956), Era de Prata (1956-1970), Era de Bronze (1970-1984), Era das Trevas (1984-1998) e Era Moderna (1998-2013). A Era das Trevas foi acrescida apenas pela *DC Comics*, por Paul Levitz, ex-presidente e editor da empresa, professor da Universidade de Columbia e historiador de quadrinhos. Nesse período encontram-se as

publicações mais adultas, como *Batman the Dark Knight*, de Frank Miller (TAVARES, 2017).

A partir da segunda metade dos anos 1940, durante a Era de Ouro dos quadrinhos, o gênero dos super-heróis foi perdendo espaço para temáticas de terror, faroeste e ficção científica. Com isso, desapareceu a maior parte dos personagens e entre os poucos heróis que sobreviveram da *DC Comics* encontram-se o Super-Homem, o Batman e a Mulher-Maravilha. Em 1956, a própria editora DC se tornou responsável por reviver o gênero heroico e lançou uma versão modernizada do clássico personagem de sua coleção, o Flash. Ao ser bem recebida pelo público, sua reformulação motiva o relançamento de outros personagens como o Lanterna Verde, com enredos influenciados pela ficção científica. Mais tarde surge a Liga da Justiça da América, grupo com os principais super-heróis da editora (uma reedição da Sociedade da Justiça, o primeiro grupo de super-heróis, lançado ainda nos anos 1940). Nesse momento inicia-se a chamada “Era de Prata dos Quadrinhos.” (SRBEK, 2017).

Caracterizada por enredos que envolvem elementos pseudocientíficos e fantiosos, a Era de Prata surgiu na segunda metade de 1950 e seu desenvolvimento se deu como resposta às críticas sobre a produção de histórias em quadrinhos, principalmente a partir das teorias de Fredric Wertham (1895-1981), e a criação do selo *Comics Code Authority* – CCA, um sistema de autocensura criado pela *Comics Magazine Association of America*.

O psiquiatra norte-americano Fredric Wertham dedicou-se ao diagnóstico e tratamento de crianças consideradas “delinquentes juvenis” e com relação comportamental originária de ansiedade ou pesadelos. Ao perceber que seus pacientes tinham em comum a leitura dos quadrinhos, Wertham determinou sob seu olhar a causa dos distúrbios que buscava tratar. Assim, em 1954 publicou o livro *Seduction of the Innocent*, que apresentava argumentos de que a leitura de HQs do gênero policial, ou de crimes, prejudicava o desenvolvimento moral, social, físico e mental das crianças. Embora destacasse apenas esses gêneros, Wertham alegava que, exceto aquelas com personagens cômicos ou cujos protagonistas fossem animais, quase todas as histórias em quadrinhos publicadas eram sobre crimes (TILLEY, 2019).

Devido ao seu posicionamento, a opinião pública, com medo e raiva, proibiu as crianças de lerem as revistas em quadrinhos, independente do gênero, levando muitas publicações a serem ameaçadas, com boicotes e queima de quadrinhos em praça pública.

Antecipando-se a intervenções do governo, vários industriais dos quadrinhos, incluindo a *National Allied Publication* (futura *DC Comics*), formaram a *Comics Magazine Association of America* – CMMA e desenvolveram o selo de autocensura CCA (*Comics Code Authority*), com o intuito de criar publicações sadias para as crianças. Tal selo trouxe tranquilidade ao mercado e segurança quanto ao conteúdo, embora muitos títulos adultos

e de terror tenham acabado circulando apenas na forma de fanzines. Isso fez com que se disseminasse o conceito de que as histórias em quadrinhos seriam desenvolvidas para crianças (TAVARES, 2017).

As exigências do *Comics Code* foram assimiladas pelos novos e antigos personagens. Apesar do sucesso da iniciativa, os super-heróis foram apresentados aos consumidores em geral com histórias de pouca profundidade, preservando os bons costumes e o estilo de vida americano.

No entanto, esse otimismo preservado pelos super-heróis sofreu mudanças com o advento da Marvel e do Quarteto Fantástico na metade da década de 1960, com um roteiro que apresentava dificuldades de relacionamento, incertezas e até a rejeição ao papel de herói (VIANA; REBLIN, 2011).

Com a chegada dos anos 1960, a editora *DC Comics* vivia um momento de estabilidade. Porém, mesmo com as modernizações da década anterior, havia algo que seus personagens já não agradavam tanto os leitores. Mas essa nova década preparava um novo futuro para o Homem Morcego, uma redenção, chamada remediação.

4 METODOLOGIA

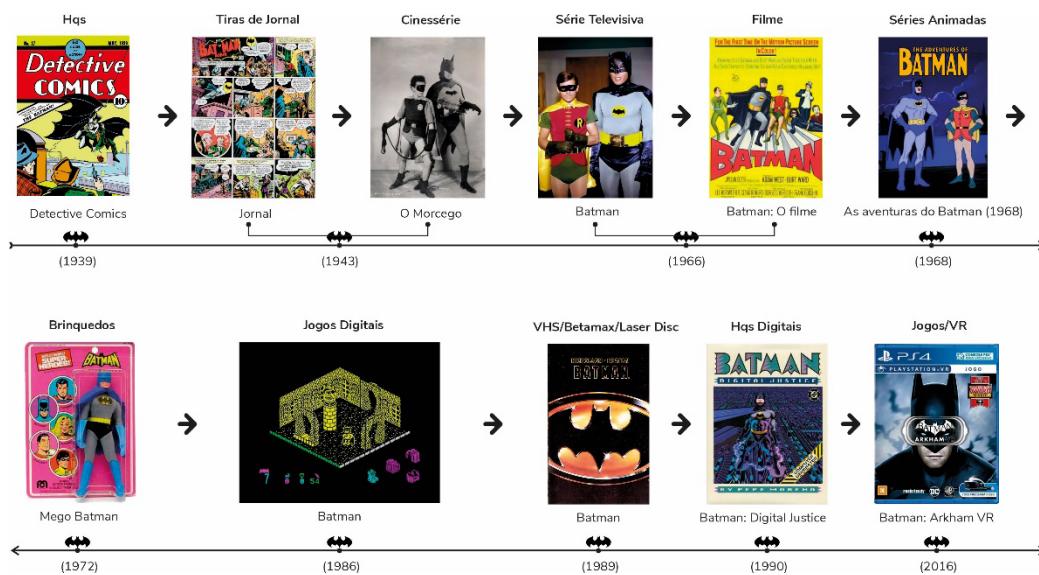
Durante sua trajetória, o personagem Batman esteve presente em diversas mídias para manter-se popular e mais próximo de seu público, tendo em conta as mudanças culturais, tecnológicas e de consumo diversificado oferecido em cada período de sua história. A Figura 1 classifica e ordena, de acordo com a evolução dos meios, as remediações por segmento midiático do personagem Batman. Os segmentos apresentados foram determinados pelo autor do artigo, que buscou abranger diversidades midiáticas de maior expressividade, utilizadas nas remediações do personagem. Admite-se que existem maiores remediações que utilizam o personagem durante o período destacado, porém, para o presente estudo, a linha do tempo determinada exemplifica diversas remediações realizadas e apresenta aquela que será aqui analisada: a série televisiva Batman do ano 1966.

A linha do tempo das remediações do Batman (Figura 1) inicia com a primeira HQ do personagem publicada em 1939, e em 1943 a sua primeira publicação em tira de jornal. Naquele mesmo ano de 1943, produzida pela *Columbia Pictures*, a cinessérie “O Morcego” foi exibida em programas matinês e antes da exibição dos longas-metragens nos cinemas norte-americanos (TAVARES, 2017). Em 1966 surge a primeira série televisiva em cores chamada “Batman” e a primeira adaptação cinematográfica, “Batman: o filme”, com base no mesmo seriado e produzido pela *20th Century Fox*. No ano de 1968 surge a primeira adaptação para o desenho animado, “As Aventuras de Batman”, produzido por *Fil-*

mation Studios (CARDOSO; BONA, 2016). Em 1972 é lançada a primeira figura de ação do personagem pela empresa *Mega Toys* na linha *World's Greatest Super Heroes* (BEARD et al., 2014). Em 1986, a primeira aparição do personagem em jogos digitais foi em “*Batman*”, desenvolvido pela empresa *Ocean*. Em formato 3D isométrico, o jogo tinha como objetivo resgatar o seu parceiro Robin, explorar a Batcaverna e localizar peças de reparo para o Batmóvel. (DAVIS, 2020). No ano de 1989, Batman retorna aos cinemas pelo cineasta Tim Burton e apresenta o conceito sombrio e violento do personagem, com o filme *Batman*. Em novembro de 1989 a *Warner Home Video* lança o mesmo filme no formato VHS, *Betamax* e *LaserDisc*, antes de finalizar sua exibição nos cinemas (REINHART, 2013). Em 1990 é lançada a primeira HQ Digital “*Batman: Digital Justice*”, desenvolvida por Pepe Moreno em *Machintosh II*, com vasta paleta de cores (FRANCO, 2004). Por fim, em 2016 é lançado o jogo *Batman: Arkham*, usando realidade virtual (RV) para o console *Playstation 4*. Usando óculos de Realidade Aumentada, o jogador vive a experiência de ser o personagem Batman de modo imersivo (VINHA, 2016).

Jenkins (2008) adverte que se deve considerar que cada mídia tem o seu público de consumo e, diferente dos quadrinhos e dos games, que são mais restritos, séries televisivas e filmes possuem um público mais diversificado.

Figura 1 - Linha do tempo das remediações do Batman por segmento midiático.



Fonte: Do autor (2021).

Com base na linha do tempo (Figura 1), é possível identificar que durante a Era de Prata dos quadrinhos (1956-1970) surge o seriado televisivo norte-americano chamado *Batman*. Produzida pela rede de TV *American Broadcasting Corp* (ABC) e exibida entre 1966 e 1968, a série adapta as narrativas das histórias em quadrinhos publicadas na época

e transcreve os clichês, com heróis e vilões fantasiados com padrões de expressão, efeitos sonoros, armadilhas e fugas mirabolantes, para um programa televisivo com formato de meia hora (WELDON, 2018).

No decorrer da Era de Prata, surge o conflito da Guerra Fria (1947-1991) travado entre o capitalismo privado dos Estados Unidos e o capitalismo estatal da URSS. Em meio a esse conflito, o lançamento do livro *A Sedução do Inocente* (1954), de Fredric Wetham, culmina num período de recuo nos quadrinhos de super-heróis, desde a sua produção até seu consumo final.

Batman foi um dos poucos super-heróis que sobreviveram naquele momento da história, adequado ao *Comics Code* e aos acontecimentos na sociedade norte-americana. Suas histórias começaram a retratar os bons costumes e a moralidade, principalmente para afastar os comentários sobre a sexualidade do personagem. Seus adversários, como o Coringa, foram transformados em ladrões pitorescos, perdendo sua característica de lunático (VIANA; REBLIN, 2011).

Para sobreviver àquele período conflituoso Batman⁵ precisou renovar-se, e sua remediação para a mídia televisiva na década de 1960 conseguiu resgatá-lo. Dessa forma, o artigo pretende analisar como a remediação do personagem Batman para a série televisiva *Batman*, de 1966, contribuiu para sua redenção e renovação das HQs. Para isso, serão identificados os elementos gráficos visuais da HQ “*Remarkable Ruse of the Riddler*”, publicada em maio de 1965 e utilizada como referência para adaptar os primeiros episódios do seriado e as influências da série em publicações posteriores.

De acordo com Prodanov e Freitas (2013), o artigo se configura como pesquisa qualitativa, por possuir uma interpretação e atribuição básica, sem usar de métodos nem técnicas estatísticas. Nesse sentido, objetiva gerar conhecimentos novos, sem a necessidade de aplicação prática e com a finalidade de proporcionar um levantamento conceitual de pesquisas bibliográficas.

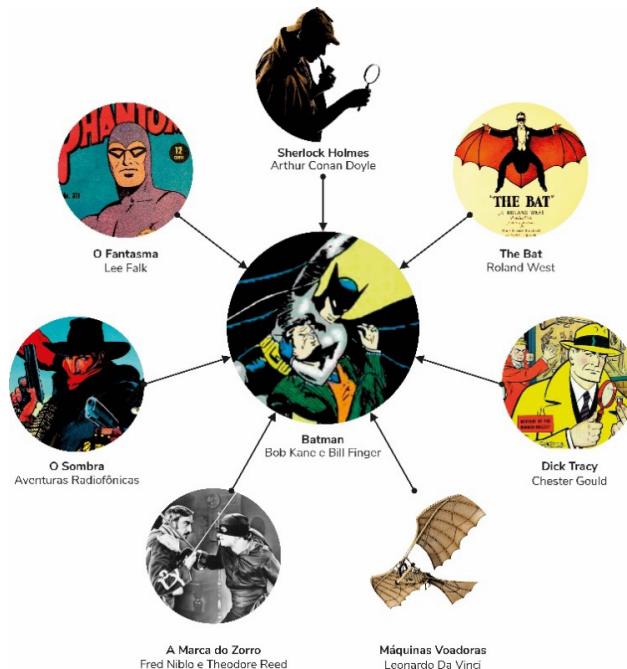
5 O AUGE DE BATMAN A PARTIR DA REMEDIAÇÃO TELEVISIVA

A relação do Homem-Morcego com o cinema e com a televisão começou desde a sua criação em 1939. Influenciados pelas tiras de jornal do detetive “Dick Tracy”, de Chester Gould, e do “Fantasma”, de Lee Falk, pelas aventuras radiofônicas de “O Sombra”, aos livros de “Sherlock Holmes” de Arthur Conan Doyle, além dos projetos das máquinas voadoras de Leonardo Da Vinci, mormente com o estilo visual dos filmes “A Marca do Zorro”,

⁵ Que completou 83 anos de história, objeto de análise deste artigo e um dos personagens principais da editora DC Comics.

do diretor Fred Nibley e Theodore Reed, e “*The Bat*”, do diretor Roland West, os criadores Bob Kane e Bill Finger conceberam o personagem Batman (SRBEK, 2017) como se vê na Figura 2.

Figura 2 - Influência na criação do personagem Batman.



Fonte: Do autor (2021).

A remediação do personagem Batman para a mídia televisiva é considerada importante para sua redenção devido à popularização do meio após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), dados os avanços tecnológicos dos aparelhos e das transmissões, como seu barateamento e consequente ampliação da grade de programação. Na década de 1950, milhares de pessoas passaram a ter acesso a televisão (TV) nos Estados Unidos, Europa, Ásia e América Latina, e essa mídia tornou-se importante meio de comunicação e entretenimento. Entre as décadas de 1950 e 1960, outro fator importante que contribuiu para sua popularização foi o advento da televisão em cores. Em 1954, a rede NBC realizou as primeiras transmissões públicas em cores (VASCONCELOS, 2016).

Compreende-se que na própria mídia televisiva, cujo reconhecimento é a imagem sonorizada, existe a remediação da fotografia e do som provido pelo rádio, uma remediação do texto (comunicação verbal escrita) característico da imprensa (CANAVILHAS, 2012). E a remediação do Homem-Morcego para a série televisiva Batman de 1966 se utiliza desses recursos para apresentar uma imagem sonorizada oriunda do design gráfico bidimensional e dos textos presentes nas narrativas e nos balões de fala das histórias em quadrinhos.

Em 1966, James Van Hise, autor de histórias em quadrinhos e historiador da cultura popular americana, cita como a série Batman aproveitou o máximo da paleta de cores disponível, o que a diferenciava de outros programas coloridos da época e contribuía para aproximar a estética das HQs. O programa também utilizava ângulos diferenciados e onomatopeias que reforçaram a remediação oriunda das histórias em quadrinhos. William Dozier, produtor do seriado e sua equipe, queriam essa mistura, pois a Pop Art estava em ascensão. Hise apud Brooker (2001, p. 193) finaliza seu comentário com a seguinte frase “Então tudo se encaixou e o momento foi perfeito”⁶ – tradução nossa.

A Pop Art foi a base para o visual da série, porém é a palavra “camp” que marca e caracteriza o seriado. De acordo com Weldon (2018), a definição para “camp” mais utilizada em jornais e revistas da época era: “Tão ruim que é bom”.

Dois anos antes da estreia do seriado, o ensaio “Notas sobre o Camp”, publicado por Suzan Sontag, uma série de cinquenta e oito passagens numeradas em prosa, cita “Para começar de maneira bastante geral: Camp é um certo tipo de esteticismo. É uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético.” (1964, p.2) e “Camp é uma visão do mundo em termos de estilo – mas um estilo peculiar. É a predileção pelo exagerado, por aquilo que está “fora”, por coisas que são o que não são.” (1964, p.3).

Produzida pela rede de TV norte-americana *American Broadcasting Corp* (ABC) por William Dozier e Leslie H. Martison, e estrelado por Adam West (Batman) e Burt Ward (Robin), a série popularizou o personagem e o introduziu na cultura pop da década de 1960. Com episódios de meia hora, a Dupla Dinâmica (Batman e Robin) enfrentavam os vilões como o Coringa (César Romero), o Charada (Frank Gorshin) e o Pinguim (Burgess Meredith). Com sucesso imediato, o programa obteve mais de 100 (cem) episódios, gerou um longa-metragem com o mesmo elenco e animações, que propagou o personagem para o público infantil.

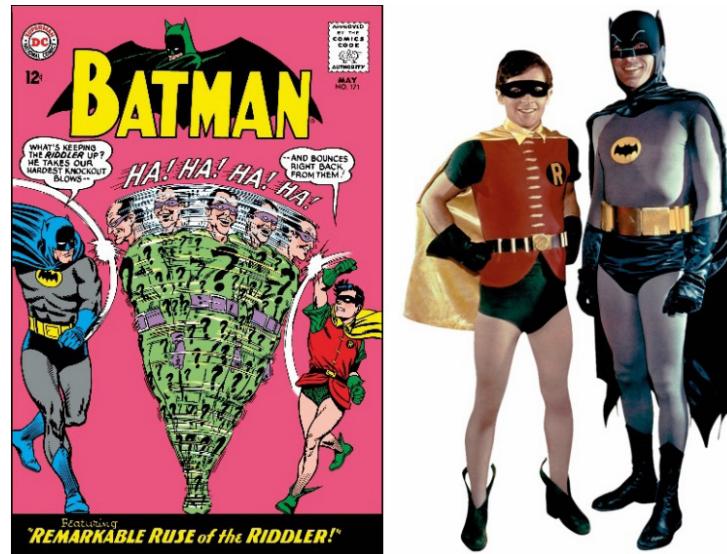
Para escrever o episódio piloto do seriado, o roteirista Lorenzo Semple Jr. utilizou a HQ “*Remarkable Ruse of the Riddler*” publicada no Brasil como “O Ardil do Enigmista”, nº 171, em maio de 1965 e a transcreveu diretamente, mapeando os clichês dos quadrinhos de super-heróis e transferindo-os para o formato televisivo.

O uniforme (Figura 3) criado por Carmine Infantino, composto pela elipse amarela envolvendo o morcego estilizado em preto, símbolo reproduzível e marca registrável do personagem, foi remediado para o seriado, assim como o traje de Robin.

⁶ Texto original: “So it all fit and the timing was perfect.”

*A remediação de elementos midiáticos:
um estudo de caso baseado nas HQs Batman da era de prata*

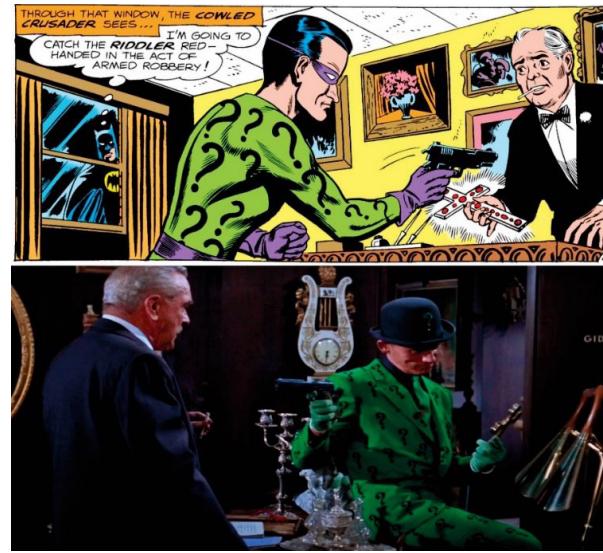
Figura 3 - Uniforme e capa da HQ *Remarkable Ruse of the Riddler*.



Fonte: www.zipcomic.com (2021).

A Figura 4 proporciona uma visão das referências coletadas do quadrinho “*Remarkable Ruse of the Riddler*” para a série televisiva e como os seus personagens principais e secundários percorrem o estilo visual, observando-se que o episódio se trata de uma remediação, conforme revela o uniforme do personagem Charada, com suas cores vibrantes, a presença do artefato em formato de cruz e a ameaça ao diretor da galeria.

Figura 4 - Remediação de HQ para o episódio piloto da série Batman.



Fonte: www.zipcomic.com (2021).

Na Figura 5, subsequente à cena da Figura 4, a remediação é encontrada na captura do Charada pelo Batman em área de circulação, com a presença do diretor da galeria e do companheiro Robin. A remediação também se evidencia na direção da ilumi-

nação, nos quadros artísticos dispostos na cena e na armadura de ferro derrubada durante a captura do vilão.

Figura 5 - Remediação da HQ para o episódio piloto da série.



Fonte: www.zipcomic.com (2021).

Bolter e Grusin (2000) ensinam que a remediação das mídias pode assumir duas vertentes: a hipermediação, considerada como a opacidade, e a imediação, como a transparência. No caso do seriado, a hipermediação está presente quando o espectador comprehende a existência da mídia televisiva que reproduz a imagem sonorizada do seriado. Já a imediação é concebida quando o espectador consegue imergir na narrativa visual proveniente de sua experiência com a remediação do conteúdo.

Duas semanas após a remediação e estreia da série Batman na televisão, o editor Julius Schwartz começa a introduzir elementos do seriado nos quadrinhos impressos. (WELDON, 2018). Trata-se de um processo inverso que adapta os recursos do novo ao antigo meio, como a linguagem dos personagens e o estilo gráfico das onomatopeias com maior destaque.

A primeira publicação impressa com remediação do conteúdo televisivo foi Batman nº 179 (Figura 6), que dispunha de informações na capa baseadas no seriado. O texto em destaque adota a estética *kitsch* da TV: “IXI! O Charada está de volta! Com uma nova leva de paradigmáticos enigmas que vão deixar a Dupla Dinâmica morcegada!” (Tradução de WELDON, 2018). Essa revista vendeu 98% (980 mil) da tiragem de um milhão de exemplares solicitados pela editora, número que não era alcançado desde o auge dos quadrinhos nos anos 1940.

A estética do seriado continuou a transbordar para os gibis de Batman ao longo de 1966, na tentativa deliberada de servir ao novo público que comprava os títulos esperando grandes sacadinhas camp. Reservaram-se mais páginas para as cenas de briga, que ficaram maiores, mais espalhafatosas, mais barulhentas. (WELDON, 2018 p.117).

Em Detetive Comics nº 353, de julho de 1966, Robin introduziu os bordões do seriado exclamando “Santos Brilhantes!”, ao ver joias inestimáveis e “Santos Jatos!” em referência à velocidade do Batmóvel. (BROOKER, 2001). Já na edição Batman, nº 183 (Figura 6), a capa apresenta o Homem-Morcego rejeitando combater o crime para ficar em casa e assistir ao próprio seriado na televisão.

Em apenas um ano os quadrinhos de Batman recuperaram seu dinamismo, dobrando as vendas dos títulos do personagem durante os anos 1966-67. O Homem-Morcego, que quase desapareceu, pela primeira vez em vinte e cinco anos de história vendia mais que o Superman e se tornava o personagem de HQ mais comprado no mundo. Com o sucesso da série, o editor Schwartz começa a utilizar a popularidade do Homem-Morcego para impulsionar as vendas de outros títulos como *World's Finest*, nº 166.

Figura 6 - Batman nº 179 e Batman nº 183.



Fonte: www.guiadosquadrinhos.com (2021).

Brooker (2001, p.180) cita “Em termos mais simples de marketing, então, o programa de TV salvou o personagem e sua personificação nos quadrinhos, o que talvez seja o que inconscientemente irrita tanto os fãs tradicionalistas, quer eles percebam ou não.”⁷ – tradução nossa.

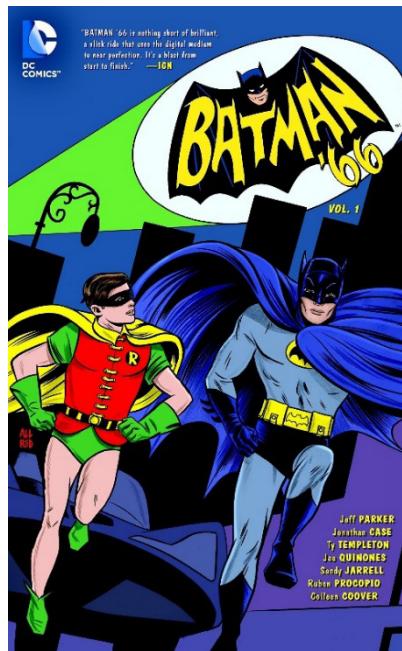
A série também lança um longa-metragem estrelado pelo mesmo elenco e uma linha de produtos licenciados ao mercado com a popularidade e ainda sua imagem fica associada a diversos produtos de consumo.

⁷ Texto original: “In the simplest marketing terms, then, the TV show saved the character and his comic book incarnation, which is perhaps what unconsciously galls so many traditionalist fans whether they realise it or not.”

Todavia, em 1968, com a audiência em queda, a emissora ABC cancelou o seriado devido aos custos de produção da época. Mas, alavancada por reprises e pela exportação para outros países, a série popularizou a imagem do Batman para além das terras norte-americanas. Após o seu fim, muitas HQs e as primeiras animações com o Batman para a televisão produzidas por Lou Scheimer do estúdio *Filmation: The Adventures of Batman with Robin the boy Wonder* (1968-1969) e *The New Adventures of Batman and Robin* (1977-1979) traziam as características da série de 1966 (TAVARES, 2017).

Em 2013 a DC Comics anunciou o lançamento de HQs com histórias baseadas no clássico seriado de 1966, intitulado “Batman 66” (Figura 7), além de camisetas, *action figures* e outros produtos. De acordo com Naliato (2013), Brad Globe, presidente da divisão de produtos de consumo da Warner Bros, declarou que “é animador ver uma linha de produtos que não é vista há décadas, que agradará aos antigos e novos fãs da série clássica do Batman.”

Figura 7 - HQ Batman 1966.



Fonte: www.amazon.com (2021).

Com a morte do ator Adam West, aos 89 anos em 2017, Geoff Johns, presidente e chefe criativo da DC Entertainment, manifestou em comunicado oficial, o reconhecimento e a importância do ator para a popularidade de Batman.

A atuação de Adam West como Batman foi uma enorme contribuição para transformar o Cruzado Encapuzado em um verdadeiro ícone pop. Seu trabalho ajudou a levar os quadrinhos para um grande público e encorajou uma geração a descobrir histórias maravilhosas e personagens que chegaram ao mundo de Batman pelas páginas de HQs como Batman e *Detective Comics*. (JOHNS apud BRIDI, 2017).

Com o avanço das tecnologias, as HQs amargaram a evasão dos leitores em busca de entretenimento em novas mídias. A adaptação das histórias para outros meios tornou-se necessária para redimir personagens consagrados, mantendo-os no interesse do público leitor. Através dos filmes, seriados e *games*, a remediação trouxe para as HQs, como aquela realizada no personagem Batman, uma maneira de manter os fãs ativos por gerações.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo da remediação das HQs para a televisão impactou a geração do pós-guerra, com a imediação proporcionada pela nova mídia televisiva. A Era de Prata foi protagonizada por transformações nos quadrinhos oriundas de censura e ainda por novas formas de entretenimento como a televisão, gerando forte declínio nas vendas das HQs e, consequentemente, cancelando diversos títulos.

Jenkins (2009) opina que se deve compreender a importância dos consumidores ao contribuírem de forma ativa, determinando a circulação de produtos, assim como o processo tecnológico do qual remedeiam múltiplos meios e funções deve ser compreendido como transformação cultural. Essa mudança do personagem para o politicamente correto, tido como referência nas décadas posteriores à Segunda Grande Guerra, é refletida após a primeira transmissão do então seriado de TV (*Batman*), trazendo a batmania concomitantemente à Pop-Art, fazendo com que o personagem Batman apareça em diversas peças da indústria da moda por meio de roupas e penteados, produtos licenciados que contribuíram para popularizá-lo.

O auge da televisão e as cores apresentadas nos uniformes e na sua estética semelhante à da Pop-Art, o interesse do público pelo novo meio de entretenimento, com temáticas românticas, de comédia e de programas para a família, foi a fórmula concebida pelo seriado com a atuação de Adam West (Batman) e Burt Ward (Robin). Conceberam a empatia do público com os personagens por meio dos clichês que ocorriam nos quadrinhos e introduziram as expressões como “Santa confusão, Batman!”, garantindo o reconhecimento da série mesmo após ser cancelada em 1968. O sucesso trouxe novas remediações para produtos e adaptações como as animações e quadrinhos das décadas seguintes e que garantiram a permanência do nome Batman até hoje.

É provável que o personagem passe por novos momentos de crise, como ocorreu após o fim da série e durante a era das Trevas da DC e após a era de Bronze, e a redenção se dê novamente pela remediação.

A remediação trouxe para as histórias em quadrinhos a possibilidade de se man-

terem culturalmente presentes na sociedade e no consumo, pois se adaptaram às características das novas mídias digitais, tanto concebidas através da hipermediação, como os quadrinhos digitais que oferecem um espaço heterogêneo visível aos leitores, quanto pela imediação que busca a transparência do meio, como a realidade virtual em jogos digitais, a experiência e a busca autêntica de uma resposta emocional do usuário, configurando-se como estratégias de remediação para manterem as histórias em quadrinhos “atuais” dentro de uma constante evolução midiática.

Com novas tecnologias surgindo, é imprescindível que as empresas de quadrinhos ou os quadrinistas independentes estejam atentos, preparados e motivados a adaptar-se para manter as histórias em quadrinhos dentro do interesse original de seus leitores.⁸

⁸ Revisora: Lia Rosa Leal - Formada em Pedagogia pela UDESC (1976). Revisora de originais de livros, monografias e teses de graduação e pós-graduação desde 1975. Redatora da Assessoria Especial do Gabinete do Governador de Santa Catarina de 1975 até 1979. Mais recentemente, publicou o livro “Aspectos Práticos de Redação e Revisão (Português)”, 2020.

7 REFERÊNCIAS

- ALVES, Jailda Passos; SALVADORI, Juliana Cristina. **Jessica Jones**: remediação das graphic novels para a websérie. Revista Falas Breves, Breves, p. 44-56, mar. 2019. Anual. Universidade Federal do Pará, Campus Universitário do Marajó
- BARROS. Ana Cirne Paes de; POSHAR. Andréa; NOBRE, Cândida; VIEIRA, Danielle. **Multissensorialidade e Transparência nos Dispositivos Tecnológicos**: o Fascínio Exercido Pela Apple. XXXIV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM, 34, 2011, Recife: Itercom e Unicap, 2011. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2876-1.pdf>. Acesso em: 05/07/2021
- BEARD, Jim; et al. **American Comic Book Chronicles: the 1970s**. North Carolina: Two-morrows Publishing, 2014. 287 p.
- BOLTER, J. D. & GRUSIN, R. **Remediation: Understanding New Media**. Cambridge: The MIT Press, 2000
- BROOKER, Will. **Batman Unmasked: analyzing a cultural icon**. New York: Bloomsbury, 2001.
- BRIDI, Natália. **A popularidade de Batman sempre estará ligada a Adam West**: diz comunicado oficial da DC Entertainment: Geoff Johns e Jim Lee falam sobre importância do ator para os quadrinhos. 2017. Omelete. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/series-tv/a-popularidade-de-batman-sempre-estara-ligada-a-adam-west-diz-comunicado-oficial-da-dc-entertainment>. Acesso em: 05 jul. 2021
- CANAVILHAS, João. **Da remediação à convergência**: um olhar sobre os media portugueses. *Brazilian Journalism Research*, Brasília, DF, v. 8, n. 1, p. 7-21, 2012. Trianual. Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília (UnB).
- CARDOSO, Karina Caramés Darriba; BONA, Rafael Jose. **A narrativa transmídia no universo do personagem Batman em diferentes produtos midiáticos**. Revista Cambiassu, São Luís, MA, v. 16, n. 19, p. 305-320, 2016. Semestral. Julho/Dezembro de 2016.
- DAVIS, Justin. **A história do Batman nos games**: 80 anos de existência e muitos jogos. 80 anos de existência e muitos jogos. 2020. IGN Brasil. Disponível em: <https://br.ign.com/batman-2/72032/feature/a-historia-do-batman-nos-games>. Acesso em: 01 set. 2022.
- FADEL, Luciane Maria; **Remediando objetos de aprendizagem**: como acentuar a acessibilidade. p. 210 -218. In: Design para acessibilidade e inclusão. São Paulo: Blucher, 2018.
- FRANCO, Edgar Silveira. **Hqtrônicas**: Do suporte papel à rede Internet. São Paulo: Anna-blume; Fapesp, 2004. 286 p.
- JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

MICONI, Andrea; SERRA, Marcelo. **On the Concept of Medium: an empirical study.** *International Journal Of Communication*, Los Angeles Ca, v. 13, n. 1, p. 3444-3461, 2019. Disponível em: <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/10751>. Acesso em: 06 jul. 2021.

ORIGEM SECRETA: A história da DC Comics. Direção de Mac Carter. *DC Entertainment*: Estados Unidos: 2010. 1 [DVD] (90 min.), son., color.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico:** métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. 277 p.

REINHART, Mark S.. **The Batman Filmography.** 2. ed. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2013. 318 p.

SONTAG, Susan. **Notas sobre Camp.** Partisan Review.1964 Disponível em: https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf. Acesso em: 06 jul. 2021.

SRBEK, Wellington. **Super-Heróis:** um fenômeno dos quadrinhos. Ebook. Balão Editorial, 2017.

TAVARES, Dickson De Oliveira. **Batman:** uma luz sobre o cavaleiro das trevas -Mediações, Midiatizações, Transmidiações. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programas de Pós-Graduação em Estudos da Mídia. Orientador: Prof. Dr. marcelo Bolshaw Gomes. 2017.

TILLEY, CAROL. **Os leitores de histórias em quadrinhos no meio das mentiras de Fredric Wertham.** 9ª Arte (São Paulo), vol. 8, nº 1. 2019.

UOL. **Estas são as 5 séries de quadrinhos mais vendidas de todos os tempos.** 2017. Start uol. Disponível em: <https://www.uol.com.br/start/listas/estas-sao-as-5-series-de-quadrinhos-mais-vendidas-de-todos-os-tempos.htm>. Acesso em: 05 jul. 2021.

VARONI, Marília. **Saiba qual é a diferença entre realidade virtual e realidade aumentada:** visitar ambientes sem sair do lugar ou explorar novidades onde você está: aprenda a diferença entre as tecnologias. 2018. TechTudo. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/noticias/2018/01/saiba-qual-e-a-diferenca-entre-realidade-virtual-e-realidade-aumentada.ghhtml>. Acesso em: 01 set. 2022.

VASCONCELOS, Ana. **Guia A História:** Televisor: uma janela para o mundo. a incrível história da invenção que mudou a maneira de se ver a realidade. 02. ed. São Paulo: On Line Editora, 2016.

VIANA, Nildo; REBLIN, Juri Andréas. **Super-heróis, cultura e sociedade:** aproximações multidisciplinares sobre o mundo dos quadrinhos. Aparecida, São Paulo: Ideias & Letras, 2011.

VINHA, Felipe. **Review Batman Arkham VR:** seja o Batman, mas por um curto período

de tempo. 2016. Techtudo. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/review/batman-arkham-vr.html>. Acesso em: 01 set. 2022

WELDON, Glen. **A Cruzada Mascarada:** Batman e o nascimento da cultura nerd. Brasil: Pixel, 2018.

Data de submissão: 31/07/2022

Data de aceite: 10/11/2022

Data de publicação: 16/11/2022



**O ENSINO DE MODA NO RIO DE JANEIRO:
RELAÇÕES ENTRE ARTES, OFÍCIOS E DESIGN**

***Fashion Education in Rio de Janeiro:
Relationships between Arts, Crafts and Design***

***Enseignement de la mode à Rio de Janeiro :
Relations entre arts, artisanat et design***

Deborah Chagas Christo¹
Flávio Glória Caminada Sabrá²

¹ Doutora em Design pela PUC-Rio, Mestre em Design pela PUC-Rio e Graduada em Desenho Industrial e Comunicação Visual pela ESDI-UERJ. Professora adjunta do Departamento de Desenho Industrial da EBA-UFRJ. LATTES - <http://lattes.cnpq.br/5648112849584104> / ORCID - <https://orcid.org/0000-0002-4244-7543>

² Doutor em Design pela PUC-Rio, Mestre em Administração pelo IBMEC/RJ, Graduado em Desenho Industrial pela FISS, Técnico em Estilismo e Confecção Industrial pelo SENAI CETIQT. Professor do IFRJ – Campus Belford Roxo. LATTES - <http://lattes.cnpq.br/2837764285340199> / ORCID - <https://orcid.org/0000-0002-1134-5579>

RESUMO

Este artigo apresenta os resultados da pesquisa sobre a relação entre o ensino de moda no Rio de Janeiro atualmente e a constituição das Escolas de Artes e Ofícios no estado, levando em consideração a posição e relevância econômica e cultural que o estado ocupou como capital do país de 1763 a 1960. Para isso a pesquisa fez um levantamento dos cursos, de nível superior, tecnológico, técnico, de formação continuada e livres associados ao mundo da moda atualmente no estado e avaliou os resultados, relacionando com uma investigação sobre a instalação das Escolas de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro no século XIX, visando analisar como noções e valores presentes na instalação destas instituições impactam o fazer manual e o fazer artístico associados à moda atualmente.

Palavras-chaves: Ensino; Moda; Artes e Ofícios; Rio de Janeiro.

Abstract

This article presents the results of the research about the relationship between the fashion education in Rio de Janeiro today and the constitution of the Schools of Arts and Crafts in the state, taking into account the position and economic and cultural relevance that the state occupied as the country's capital from 1763 to 1960. For this, the research carried out a survey of undergraduate, technological, technical, continuing education and free courses associated with the world of fashion currently in the state and evaluated the results, relating it to an investigation on the installation of the Schools of Arts and Crafts in Rio de Janeiro in the 19th century, aiming to analyze how notions and values present in the installation of these institutions impact manual and artistic production associated with fashion today.

Keywords: Education; Fashion; Arts and Crafts; Rio de Janeiro.

Résumé

Cet article présente les résultats de la recherche sur la relation entre l'enseignement de la mode à Rio de Janeiro aujourd'hui et la constitution des écoles d'arts et métiers de l'État, en tenant compte de la position et de l'importance économique et culturelle que l'État occupait en tant que la capitale du pays de 1763 à 1960. Pour cela, la recherche a réalisé une enquête sur les cours, de cours supérieurs, technologiques, techniques, de formation continue et gratuits associés au monde de la mode actuellement en l'état et a évalué les résultats, relatant à une enquête sur l'installation des Écoles des Arts et Métiers à Rio de Janeiro au XIXe siècle, visant à analyser comment les notions et les valeurs présentes dans l'installation de ces institutions impactent la production manuelle et artistique associée à la mode d'aujourd'hui.

Mots-clés: Enseignement; Mode; Arts et métiers; Rio de Janeiro.

1 INTRODUÇÃO

O fazer Moda ainda é fortemente associado a atividades manuais, artesanais e ligadas com práticas tradicionais de construção de objetos de vestuário. Mesmo com toda a tecnologia presente atualmente em determinadas indústrias da Cadeia Produtiva Têxtil e de Confecção, ou em determinadas etapas da produção em larga escala de produtos de vestuário, mesmo com a tecnologia acenando para construções virtuais e imateriais de peças de vestuário, ainda assim, modelar, cortar e costurar são atividades percebidas como inerentes a prática de quem se interessa pelo fazer moda.

Se por um lado a tecnologia trouxe uma agilidade e melhoria nos processos produtivos e uma sensação que os fazeres manuais iriam perder espaço dentro das confecções, por outro lado contribuiu para uma aparente democratização da moda, tanto no acesso a informação como na divulgação e distribuição de produtos desenvolvidos por pequenos produtores, abrindo espaço para produções mais artesanais e manuais.

Por outro lado, se a tecnologia fez surgir uma produção virtual e imaterial de objetos de vestuário, por outro também provocou um retorno aos fazeres manuais tradicionais como possibilidade de dar ao objeto criado artesanalmente um valor simbólico. Ao mesmo tempo em que surgiam, nas redes sociais, perfis de designers, artistas etc. voltados para construções de objetos de vestuário que só existiam naquele espaço virtual e imaterial, surgiam também perfis de designers, artistas, artesãos etc. que utilizavam o fazer manual de técnicas têxteis tradicionais como crochê, bordado, macramê e outras, como meio de valorizar estas atividades e criar objetos têxteis com um valor simbólico associado a memórias afetivas, a valorização de saberes tradicionais e a uma oposição da aceleração do tempo e do impacto ambiental causado por esta mesma tecnologia.

Dentro deste contexto, esta pesquisa tem como questão principal como se dá atualmente a formação dos profissionais que atuam na Cadeia Têxtil e de Confecção e qual a importância dada a estes fazeres manuais e artesanais dentro destas formações, entendendo também como noções e valores constituídos antes da instalação destes cursos impacta na nossa forma ver estas atividades no contexto atual.

Entender, por exemplo, como foram estabelecidos, no Brasil do século XIX, cursos para a formação daqueles que iriam atuar numa indústria que começava a se estruturar, ou seja, a constituição das Escolas de Artes e Ofícios no Brasil, pode contribuir para a compreensão dos valores distintos dados aqueles que trabalham com a criação e aqueles que trabalham com a produção de objetos de vestuário, do valor percebido para as atividades artesanais e manuais, a relação dos fazeres manuais com a criação e produção de objetos de vestuário e o próprio valor atribuído a esta área.

No caso do Rio de Janeiro, isto ainda se mostra mais interessante tendo em vista que a cidade foi capital do país de 1763 a 1960, se constituindo como um centro cultural e de desenvolvimento econômico, principalmente após a vinda da Corte Portuguesa para o Brasil. Por conta disso, a cidade sofreu várias transformações para adequação tanto do espaço urbano, como do espaço cultural e social. Dentro destas transformações, está a instalação de escolas para a formação de artistas e artífices, como a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, criada a partir de um Decreto-Lei de D. João VI, de 12 de agosto de 1816, mas que só passaria efetivamente a funcionar como Academia Imperial de Belas-Artes (AIBA), em 1826, e o Liceu de Artes e Ofícios, inaugurado em 9 de janeiro de 1858.

No caso específico da Academia Imperial de Belas-Artes, é interessante observar que ela é entendida como a origem da atual Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), apontando para a relação entre projetos políticos de desenvolvimento do país a partir da formação de artistas e artífices em uma instituição pública.

Desta forma, pesquisar sobre a fundação de algumas destas escolas que foram, ou ainda são, responsáveis pela formação de artistas e artífices no Rio de Janeiro, pode contribuir no entendimento das noções e valores que permeiam as atividades manuais e artesanais associadas ao vestuário e a formação dos diversos profissionais que atuam no campo da Moda.

Para isso, esta pesquisa tem como objetivo realizar um levantamento dos cursos de formação de nível superior, tecnológico, técnico, de formação continuada, de extensão e livres do Rio de Janeiro, analisando a nomenclatura utilizada para denominação destes cursos, os seus projetos pedagógicos e conteúdos programáticos, sua história de instalação e as características das instituições que os oferecem.

Este levantamento foi desenvolvido a partir de uma análise quantitativa e qualitativa de dados obtidos através da plataforma e-mec do MEC e de dados veiculados pelas próprias instituições de ensino, além de pesquisa bibliográfica sobre o tema. Neste artigo, apresentamos o resultado preliminar desta pesquisa, enfatizando a análise em alguns dos cursos e instituições pesquisadas.

2 O ENSINO DE MODA NO RIO DE JANEIRO

O ensino de Moda³ no Brasil atualmente pode ser dividido entre: cursos de nível superior, como bacharelados ou cursos tecnológicos; cursos de pós-graduação; cursos técnicos; cursos de formação continuada (FIC); cursos livres e cursos de pós-graduação. Estes cursos estão distribuídos entre instituições, de maior ou menor porte, públicas ou privadas, exclusivamente voltadas para o ensino e a pesquisa, e entre pequenos empreendedores que abrem as portas dos seus ateliês com o intuito de ensinar práticas diretamente vinculadas ao mundo da moda. Destes cursos, os de pós-graduação têm um perfil bastante diversificado, abrangendo temas relacionados a criação, desenvolvimento e produção de objetos do mundo da moda; a gestão de negócios de moda; a relação entre imagem e moda; etc. Entre os bacharelados e cursos tecnológicos, segundo a plataforma e-mec do Ministério da Educação, temos cursos nomeados como Têxtil e Moda, Design de Moda ou apenas como Moda que são voltados para a formação do profissional que irá atuar dentro da Cadeia Produtiva Têxtil e de Confecção com atividades relacionadas à criação, desenvolvimento e produção dos objetos de vestuário associados, ou não, à noção de moda.⁴ (E-MEC, 2022) Mas, entre os cursos técnicos, cursos de formação continuada (FIC) e livres temos vários temas associados ao mundo da moda, alguns vinculados a imagem e moda, outros a gestão e negócios, mas vários a atividades práticas relacionadas a produção do vestuário, como cursos de corte e costura, ou modelagem, ou mesmo de técnicas, em muitos casos, associadas ao artesanato ou às manualidades, como artesanato, bordado, fuxico etc..

Dentro deste universo amplo de possibilidades de formação em moda, é interessante observar que, enquanto no Brasil muitos destes cursos estão em instituições de ensino públicas, especificamente no Rio de Janeiro, os cursos de nível superior, ou seja, bacharelados ou cursos tecnológicos, que claramente abordam os conteúdos associados ao ensino da criação, desenvolvimento e produção de objetos da Cadeia Produtiva Têxtil e de Confecção, estão concentrados em instituições de ensino particular⁵.

3 É importante ressaltar que o termo Moda está sendo empregado aqui com o significado utilizado pelo senso comum que associa este termo exclusivamente aos produtos de vestuário, acessórios e joias. Porém, apesar deste ser o significado geralmente empregado, os autores entendem que o termo Moda está vinculado a um fenômeno social que abrange todo e qualquer objeto da cultura material e não se restringe apenas aos objetos desenvolvidos dentro da Cadeia Produtiva Têxtil e de Confecção. Porém, neste trecho do texto, a utilização do termo com este significado foi considerada importante pelos autores para reforçar a noção simbólica que está associada a ele.

4 Neste levantamento não foram feitas pesquisas com os termos Figurino ou Indumentária, pois, por mais que cursos nomeados desta forma também lidem com conteúdos relacionados a construção de peças do vestuário, seu foco está na construção de peças de vestuário associadas ao mundo dos espetáculos, ou a trajes reconhecidos como expressão cultural e folclórica, ou vinculada a determinados momentos e locais históricos.

5 Vale ressaltar que instituições como SENAI e SENAC, que possuem vários cursos de formação profissio-

Tabela 1: Cursos de nível superior de Moda em instituições públicas no Brasil (2022)

Cursos de nível superior de Moda em instituições públicas no Brasil (2022)						
Nome do curso	Tipo	Sigla IES	Nome IES	Tipo	UF	Região
design de moda	tecnólogo	UEG	Universidade Estadual de Goiás	Pública	GO	centro-oeste
design de moda	bacharelado	UEG	Universidade Estadual de Goiás	Pública	GO	centro-oeste
design de moda	bacharelado	UFG	Universidade Federal de Goiás	Pública	GO	centro-oeste
design de moda	tecnólogo	IFB	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília	Pública	DF	centro-oeste
design de moda	tecnólogo	IFRN	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte	Pública	RN	nordeste
design de moda	tecnólogo	IFPI	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí	Pública	PI	nordeste
Design – Moda	bacharelado	UFC	Universidade Federal do Ceará	Pública	CE	nordeste
Moda	tecnólogo	UVA	Universidade Estadual Vale do Acaraú	Pública	CE	nordeste
Moda, Design e Estilismo	bacharelado	UFPI	Universidade Federal do Piauí	Pública	PI	nordeste
design de moda	bacharelado	UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais	Pública	MG	sudeste
design de moda	tecnólogo	CEFET/MG	Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais	Pública	MG	sudeste
design de moda	tecnólogo	USCS	Universidade Municipal de São Caetano do Sul	Pública	SP	sudeste
design de moda	bacharelado	UEMG	Universidade do Estado de Minas Gerais	Pública	MG	sudeste
design de moda	tecnólogo	IFSEMG	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais	Pública	MG	sudeste
design de moda	tecnólogo	IF SUL DE MINAS	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sul de Minas Gerais	Pública	MG	sudeste
Moda	bacharelado	UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora	Pública	MG	sudeste
Moda e Design	bacharelado	UEMG	Universidade do Estado de Minas Gerais	Pública	MG	sudeste
Têxtil e Moda	tecnólogo	FATEC-AM	Faculdade de Tecnologia de Americana	Pública	SP	sudeste
Têxtil e Moda	bacharelado	USP	Universidade de São Paulo	Pública	SP	sudeste
design de moda	bacharelado	UEL	Universidade Estadual de Londrina	Pública	PR	sul
design de moda	tecnólogo	UTFPR	Universidade Tecnológica Federal do Paraná	Pública	PR	sul
design de moda	tecnólogo	IFRS	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul	Pública	RS	sul
design de moda	tecnólogo	IFSul	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-Rio-Grandense	Pública	RS	sul
design de moda	tecnólogo	IFSC	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina	Pública	SC	sul
design de moda	tecnólogo	IF Catari-nense	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Catarinense	Pública	SC	sul
Moda	bacharelado	UDESC	Fundação Universidade do Estado de Santa Catarina	Pública	SC	sul
Moda	bacharelado	UEM	Universidade Estadual de Maringá	Pública	PR	sul

Fonte: <https://emec.mec.gov.br/>

Tabela 2: Cursos de nível superior para a área de Moda no Rio de Janeiro (2022)

Cursos de nível superior para a área de Moda no Rio de Janeiro (2022)					
Nome do curso	Tipo	Sigla IES	Nome IES	Tipo	
design de moda	bacharelado	Estácio	Estácio	Privada	
moda	bacharelado	UVA	Universidade Veiga de Almeida	Privada	
design	bacharelado	SENAI/CETIQT	Faculdade Senai-Cetiqt	Privada	
design	bacharelado	PUC-Rio	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro	Privada	
Design	Bacharelado	ESDI/UERJ	Escola Superior de Desenho Industrial / Universidade Estadual do Rio de Janeiro	Pública	
Design Industrial	Bacharelado	UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro	Pública	

Fonte: <https://emec.mec.gov.br/>

nal em diferentes níveis e áreas, também são consideradas como privadas. Elas são consideradas entidades paraestatais, ou seja, são entidades privadas que realizam atividades de interesse coletivo, sem fins lucrativos que recebem incentivos de entidades públicas.

Este é um dado a ser observado, principalmente se considerarmos que foi no Rio de Janeiro que se estabeleceu a Academia Imperial de Artes, Ciências e Ofícios, por Decreto-Lei de D. João VI de 12 de agosto de 1816, mas que foi nomeada, em 1826, como Academia Imperial de Belas-Artes (AIBA), quando começou efetivamente a funcionar. É a Academia Imperial de Belas-Artes que, em 1890, após a Proclamação da República, se transformará na Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA) que, em 1931, será incorporada à Universidade do Rio de Janeiro que, em 1937, se transformará na Universidade do Brasil e, posteriormente, em 1965, em Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), passando a ter seu nome atual de Escola de Belas Artes (EBA). É interessante observar que é na Escola de Belas Artes da UFRJ, onde hoje estão, entre outros, os cursos de design industrial, voltado para o desenvolvimento de produtos, que, apesar de incluir os objetos do vestuário como uma das possibilidades de atuação de seus egressos, não é percebido pelo campo como um espaço de formação de designers de moda. Mesmo assim, a história da instituição é marcada por diferentes movimentos e projetos que visavam a constituição de cursos tanto para a formação de artistas para atuar nas Belas Artes, como artífices para atuar nas Artes Aplicadas e impulsionar o desenvolvimento do produto industrial, mesmo que este processo nem sempre tenha ocorrido de maneira homogênea ou sem conflitos. Segundo Cardoso (2008):

(...) desde 1816 e até aos dias de hoje, o posicionamento de uma determinada diretria ou tendência dentro da Academia/Escola com relação à questão do ensino técnico pode ser visto como uma espécie de cata-vento, admiravelmente constante, para se discernir em que direção sopram as vontades políticas. Mesmo nos muitos momentos em que se encontrou ausente do currículo, o ensino técnico nunca deixou de exercer um papel determinante, chegando até mesmo a funcionar como a consciência torturada da instituição. (CARDOSO, 2008, s/p)

Para Cardoso (2008), o ensino técnico na Academia Imperial de Belas Artes que deu origem a Escola Nacional de Belas Artes, hoje a Escola de Belas Artes da UFRJ, se constituiu como um dos temas centrais da história da instituição e estava “*longe de ser um fenômeno marginal, esporádico ou de pequena duração*”, mesmo em momentos em que a escola se distanciava dele.

Além disso, é interessante observarmos que a instalação de escolas voltadas para a formação de artífices que atuariam nas indústrias do país tem uma relação direta com a transição da capital do país para o Rio de Janeiro e com a vinda da Corte Portuguesa para o país, influenciando na suspensão das proibições que impactavam a instalação de indústrias no Brasil. Com isso, o Rio de Janeiro passa a ser um centro de desenvolvimento econômico. Desta forma, entender a relação entre o crescimento industrial no século XVIII e XIX e a formação de uma mão de obra especializada pode nos ajudar a entender as noções e valores que ainda hoje permeiam a formação dos profissionais que atuam no mundo

da moda e a relação desta formação com atividades que normalmente são associadas a manualidades e a artes presentes no mundo da moda.

Segundo Cardoso (2008), o valor dado o ensino técnico e a distinção atribuída a ele em relação ao ensino artístico ao longo da história da Academia Imperial de Belas Artes, da Escola Nacional de Belas Artes e da Escola de Belas Artes vai variar conforme ideologias e projetos políticos distintos. Segundo ele, um exemplo disso pode ser identificado nos argumentos utilizados pelo professor de Arte Decorativa, Quirino Campofiorito, em 1960, quando das discussões em torno da implantação de um curso de desenho industrial na ENBA, que reforçavam a noção de oposição entre o ensino técnico, valorizado por ele, e o ensino artístico, criticado por ele por representar a vaidade de um ensino de uma arte considerada maior. Apesar da valorização dada ao ensino técnico, Cardoso considera que os argumentos de Campofiorito reforçavam “a arbitrariedade e rigidez típicas do pensamento modernista, reproduzindo e aprofundando a contraposição positivista do útil ao belo, a qual, no fundo, só tem servido no nosso século para diminuir a importância da arte como instrumento social e epistemológico”. (CARDOSO, 2008)

Talvez esta argumentação traduza as noções que fazem com que o curso de desenho industrial da EBA na UFRJ não seja percebido pelo campo como um local de formação de designers de moda. Porém, vale ressaltar que é dentro da ENBA e do curso de Artes Decorativas que se estabelece a especialização de Indumentária que é uma das especializações que darão origem ao atual curso de Artes Cênicas – Indumentária da Escola de Belas Artes da UFRJ. Desta forma, o ensino de artes e ofícios associados ao têxtil, na UFRJ, se dará mais por um olhar para características históricas e culturais a roupa e vinculada ao contexto da indústria cultural e da arte dos espetáculos, do que do objeto do vestuário entendido como produto industrial desenvolvido para estar no mercado e produzido em indústrias têxteis e de confecção, ou mesmo em ateliês.

De forma semelhante, a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) é outra instituição pública de ensino superior no Rio de Janeiro que está voltada para a formação de designers, porém também não é percebida como centro de formação de designers de moda, mesmo tendo entre seus discentes, tanto na graduação como na pós-graduação, estudantes interessados na área têxtil e de confecção vinculada à noção de moda. Também a ESDI é marcada por um pensamento modernista onde a função do objeto é entendida como superior a sua forma, ou seja, as escolhas formais dos objetos são entendidas como resultado de questões objetivas e pragmáticas associadas a função e distantes de questões subjetivas relacionadas a fruição ou ao belo. Dentro deste contexto, o ensino da criação e desenvolvimento de objetos de vestuário vinculados a noção de moda, ou seja, de objetos aparentemente associados essencialmente a questões de expressão individual, subjetiva e autoral dos seus criadores

e distantes de um pragmatismo defendido pelas ideias modernistas presentes no campo do design quando da instalação da ESDI ou do curso de Desenho Industrial da EBA, pareciam não se enquadrar nestas instituições de ensino.

Porém, em 2004, os cursos de nível superior de moda ou estilismo são orientados pelo MEC a adequarem seus currículos às Diretrizes Nacionais Curriculares dos cursos de Design. A partir deste momento, tanto os cursos de moda passavam a incluir conteúdos específicos, até então, das instituições de ensino de design do país, como os cursos de nível superior de design passavam a inserir em seus projetos pedagógicos a indústria da moda como possível campo de atuação dos seus discentes.

Desta forma, cursos que tradicionalmente formavam profissionais para atuar na indústria do vestuário, como o curso técnico de Estilismo do SENAI/CETIQT e o curso Superior de Moda da Universidade Veiga de Almeida iniciam um processo de transformação para cursos de Design de Moda.

Em paralelo, cursos tradicionalmente reconhecidos como cursos de Design, ou de Design de Produto, ou Desenho Industrial, também passam a adequar seus projetos pedagógicos, em diferentes momentos, inserindo o desenvolvimento de objetos de vestuário para a indústria da Moda como uma das áreas de atuação dos profissionais formados por estes cursos, mesmo que, em alguns casos, não exista nos cursos de design destas instituições, uma infraestrutura de ensino com maquinário e materiais específicos para a formação e treinamento dos alunos nos processos produtivos da área têxtil e de confecção. É o caso das duas instituições de ensino público que tem cursos de design no Rio de Janeiro, a ESDI, da UERJ, e a EBA da UFRJ. Vale ressaltar, que no caso da EBA, esta infraestrutura específica para os processos construtivos de objetos de vestuário está centralizada no curso de Artes Cênicas – Indumentária, que tem sua origem em uma das duas especialidades do curso de Artes Decorativas da Escola de Belas Artes, implantado pelo Regimento de 1948. Este curso de Artes Decorativas foi criado com o objetivo de formar profissionais com conhecimento na arte ornamental e era diferente dos cursos da Escola Nacional de Belas Artes que formavam professores de desenho e artistas técnicos nas especialidades de pintura, escultura, gravura. Sua estrutura curricular oferecia dez opções de especialidades que poderiam ser cursadas após o aluno cumprir os quatro anos de disciplinas de base. Entre as especialidades o aluno poderia escolher: pintura decorativa; escultura decorativa; arte da publicidade e do livro; cenografia; indumentária; cerâmica; mobiliária; tapeçaria, tecidos e papel pintado; artes do metal e artes do vitral e do vidro. (CAVALCANTI; MALTA; PEREIRA, 2016)

Em outros casos, como no curso de Design da PUC-Rio, as diferentes áreas de atuação presentes no currículo do curso são organizadas inicialmente em habilitações direcionadas a Produto, Gráfico, Digital e Moda, e são estabelecidos laboratórios específicos de cada especialidade.

Desta forma, os cursos de nível superior que reconhecidamente formam designers para atuar na indústria da moda no Rio de Janeiro estão em instituições de ensino superior privadas, como SENAI/CETIQT, UVA, PUC-Rio e Estácio. Apesar destes cursos serem percebidos como locais de formação superior de designers de moda, apenas a UVA e a Estácio tem seus cursos cadastrados no e-mec com o termo moda. O SENAI/CETIQT e a PUC-Rio tem seus cursos registrados apenas como design.

Por outro lado, a formação técnica, de cursos de formação continuada (FIC) ou de cursos livres, normalmente associados a questões produtivas e técnicas da construção de objetos de vestuário, são oferecidos em instituições públicas de ensino, como IFRJ e FAETEC, ou em ateliês de pequenos empreendedores. São cursos de costureiro, modelista, confeccionador de lingerie e moda praia, produtor de moda, acessórios de moda, artesanato, bordado, tingimento e estamparia artesanal, gestão de vendas, etc. Todos voltados para uma formação livre que, muitas vezes, não exige uma formação anterior, ou uma escolaridade mínima. Vale observar também que a maior parte destes cursos estão localizados ou na zona norte do Rio de Janeiro, ou na periferia do Estado em municípios da Baixada Fluminense.

Tabela 3: Cursos livres e técnicos no IFRJ (2022)

Cursos livres e técnicos de Moda no IFRJ (2022)				
Nome do curso	Tipo	Sigla	Município	Estado
Acessórios de Moda	livre	IFRJ	Belford Roxo	RJ
Artesã em Bordado à Mão	livre	IFRJ	Arraial do Cabo	RJ
Artesanato em Fuxico Avançado - Mulheres Mais	livre	IFRJ	Engenheiro Paulo de Frontin	RJ
Ecodesign em Acessórios de Moda	livre	IFRJ	Belford Roxo	RJ
Figurinista	livre	IFRJ	Belford Roxo	RJ
Gestão de Vendas no Comércio de Moda	livre	IFRJ	Belford Roxo	RJ
Tingimento e Estamparia Artesanal	livre	IFRJ	Belford Roxo	RJ
Aderecista	livre	IFRJ	Belford Roxo	RJ
Adereços de Carnaval	livre	IFRJ	Belford Roxo	RJ
Artesanato	Técnico concomitante	IFRJ	Belford Roxo	RJ
Produção de Moda	Técnico concomitante	IFRJ	Belford Roxo	RJ

Fonte: <https://portal.ifrj.edu.br/index.php>

Tabela 4: Cursos Livres de Moda na FAETEC no Rio de Janeiro (2022)

Cursos Livres de Moda na FAETEC no Rio de Janeiro (2022)				
Nome do curso	Tipo	sigla da IES	Município	Estado
Confeccionador de lingerie e moda praia	livre	FAETEC	Bom Jardim	RJ
Costureiro	livre	FAETEC	Laje de Muriaé	RJ
Costureiro	livre	FAETEC	Quintino de Bocaiúva	RJ
Costureiro	livre	FAETEC	Brás de Pina	RJ
Costureiro	livre	FAETEC	Santa Cruz	RJ
Modelagem do Vestuário	livre	FAETEC	Nilópolis	RJ
Modelagem do Vestuário	livre	FAETEC	Duque de Caxias	RJ
Modelagem do Vestuário	livre	FAETEC	Bom Jardim	RJ
Modelista	livre	FAETEC	Brás de Pina	RJ
Modelista	livre	FAETEC	Rio das Flores	RJ
Produção de Moda	livre	FAETEC	Quintino de bocaiúva	RJ

Fonte: <http://intranet.faetec.rj.gov.br/buscacurso>

Desta forma, aparentemente, a formação vinculada ao fazer, a manualidade, a artesania parece estar associada a camadas menos favorecidas da população e com um nível de escolaridade menor. Esta distinção, apesar de poder ser percebida atualmente, também pode ser encontrada na instalação das primeiras Escolas de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro. Segundo Cipiniuk (2006), o projeto da Real Escola de Ciências, Artes e Ofícios, que vai ser a origem da Academia Imperial de Belas Artes, e mais tarde a Escola Nacional de Belas Artes, proposto por Joachim Lebreton, visava a construção de uma escola capaz de formar tanto artistas, quanto operários especializados. Segundo ele, “a formação de operários era para os oriundos da pobreza e a formação artística para a classe média”. (CIPINIUK, 2006) Para Cipiniuk a constituição da nova classe social dos burgueses vai contribuir para a manutenção da distinção social entre artistas e artífices:

Posto que a nova classe social se pretendia tão exclusivista como a dos monarcas absolutos, coerentemente, foi mantida a distinção social entre artistas e artesãos. Havia a necessidade social de uma categoria profissional que cantasse loas à sua ascensão e legitimasse a sua existência, sem confundi-la a extrações sociais mais baixas. Desta forma, a distinção social que já vinha do passado foi mantida e o fosso existente entre o trabalho manual do artesão e o trabalho espiritual do artista foi aprofundado. (CIPINIUK, 2006, s/p)

Desta forma, já é possível identificar uma distinção social entre artistas e artífices, distinção esta que parece se manter na estrutura de cursos de moda no Rio de Janeiro atualmente, onde o ensino de atividades manuais, normalmente associadas aos artífices, estão delegadas a instituições públicas de formação livre e localizadas na periferia da cidade e no interior do estado. Segundo Cipiniuk (2006), este modelo de organização proposto por Lebreton, apesar de não ter sido integralmente implantado, foi retomado por Debret e, depois, por Araújo Porto Alegre.

Neste sentido, entendendo que as escolas são instâncias de reprodução de valores no campo (BOURDIEU, 1999), vale a reflexão sobre como a instalação das Escolas de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro, no século XIX, a instalação dos cursos e escolas voltadas para o desenho industrial e dos cursos e escolas voltadas para a moda no século XX e a adequação dos cursos de moda às Diretrizes Nacionais Curriculares dos cursos de Design contribuiu para a constituição do valor atribuído às atividades associadas à artesanía e às manualidades e o valor atribuído às atividades de criação e desenvolvimento de objetos de vestuário, a partir da diferenciação estabelecida historicamente e culturalmente entre artistas e artífices, entre Arte Pura e Arte Aplicada, entre Belas Artes e Artes e Ofícios, entre criadores e executores e entre designers e artesãos.

7 CONCLUSÃO

Este artigo apresenta os resultados preliminares de um levantamento dos cursos associados à indústria têxtil e do vestuário, analisando estes resultados em relação a instalação das Escolas de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro no século XIX.

A partir deste levantamento foi possível identificar a falta de oferta de cursos de nível superior especificamente de moda no Rio de Janeiro em instituições públicas. Além disso, foi possível perceber que os cursos livres e técnicos, normalmente associados a prática e execução de objetos de vestuário, estão localizados, principalmente em instituições públicas no interior do estado ou nas periferias do município. Com isto, foi possível levantar um questionamento sobre a relação entre a formação de artífices, designers e artistas e o valor atribuído às atividades manuais e artesanais e às atividades de criação.

A partir da pesquisa sobre a instalação das Escolas de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro e sua relação com a fundação da Escola de Belas Artes foi possível perceber que noções e valores que estabelecem a distinção social entre artistas e artífices estão presentes desde a instalação destas instituições e se mantêm presente na estrutura do campo e nas suas instituições de formação. Desta forma, como instâncias de reprodução, as instituições de ensino, perpetuam noções que interferem no valor atribuído aos fazeres manuais e artesanais dentro da formação de moda.

Apesar destes resultados e conclusões, a pesquisa aponta para a necessidade de aprofundamento e desdobramentos, analisando, por exemplo, os projetos pedagógicos dos cursos identificados na pesquisa e uma análise sobre como os fazeres manuais são incorporados às disciplinas destes cursos.⁶

⁶ Revisão Ortográfica e Gramatical realizada por Edna Pinto Chagas, Bacharel em Letras – Português e Francês pela UFRJ, 1966. ednapintochagas@gmail.com

REFERÊNCIAS

BIELINSKI, Alba Carneiro. **O Liceu de Artes e Ofícios** - sua história de 1856 a 1906. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm>. Acesso em: 01 Nov 2022.

BONADIO, Maria Claudia. **A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação stricto sensu no Brasil**. In: Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte – São Paulo – V.3 nº 3 dez 2010 – Dossiê - p.50-146.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

CARDOSO, Rafael. **A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico**. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm>. Acesso em: 01 Nov 2022.

CAVALCANTI, Ana; MALTA, Mariza; PEREIRA, Sonia Gomes; (Orgs.). **Histórias da Escola de Belas Artes**: revisão crítica de sua História - Painéis de pesquisa. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/2016.

CIPINIUK, Alberto. **A pedagogia artística de Lebreton**. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, mai. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/lebreton.htm>.

CHRISTO, Deborah Chagas. **Designer de Moda ou estilista: reflexões sobre noções e valores do campo da arte, do Design e da Moda** In: PIRES, Dorotéia Baduy. Design de Moda: Olhares diversos. São Paulo: Estação das Letras, 2008.

CHRISTO, Deborah Chagas; CIPINIUK, Alberto. **O campo do design e consagração das logomarcas: estudo da relação entre as instâncias de legitimação e consagração do campo do design e a linguagem gráfica das logomarcas produzidas nas décadas de 60 e 70**. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2003.

CHRISTO, Deborah Chagas. **Estrutura e funcionamento do campo de produção de objetos do vestuário no Brasil**. São Paulo: Ed. Das Letras e Cores, 2016.

PIRES, Dorotéia Baduy. **Design de Moda**: Olhares diversos. São Paulo: Estação das Letras, 2008.

PIRES. **Design de moda**: uma nova cultura. In: DOBRAS, Revista. São Paulo: Editora Estação das Letras, v.1, n.1, outubro 2007. p. 66-73.

PIRES. **A história dos cursos de design de moda no Brasil**. In: REVISTA NEXOS: Estudos em Comunicação e Educação. Especial Moda/Universidade Anhembi Morumbi – Ano VI, nº 9 (2002) – São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 112 p. ISSN 1415-3610.

ROSA JÚNIOR, J. D.; HERMES, C. C. da F. **O Curso de Design de Moda da Faculdade SENAI CETIQT**: uma leitura curricular. Revista de Ensino em Artes, Moda e Design, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 027 - 052, 2017. DOI: 10.5965/25944630112017027. Disponível

em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/10409>. Acesso em: 2 nov. 2022.

SABRÁ, Flávio Glória Caminada. **Os agentes sociais envolvidos no processo criativo no desenvolvimento de produtos da Cadeia Têxtil**. São Paulo: Ed. Das Letras e Cores, 2016.

DAD – PUC-Rio. Disponível em: <<https://dad.puc-rio.br/graduacao/design-de-moda/>>. Acesso em: 01 Nov 2022.

EBA – UFRJ. Disponível em: < <https://eba.ufrj.br/institucional/>>. Acesso em: 01 Nov 2022.

E-MEC. Disponível em: <<https://emec.mec.gov.br/https://cursos.cetiqt.senai.br/design-de-moda.html>> . Acesso em: 01 Nov 2022.

FAETEC. Disponível em: <<http://intranet.faetec.rj.gov.br/buscacurso>>. Acesso em: 01 Nov 2022.

IED. Disponível em: <<https://ied.edu.br/cursos/rio-de-janeiro/extensao/design-de-moda>>. Acesso em: 01 Nov 2022.

IFRJ. Disponível em: <<https://portal.ifrj.edu.br/cursos-tecnicos/producao-moda>>. Acesso em: 01 Nov 2022.

UVA. Disponível em: <<https://www.uva.br/cursos/graduacao-em-design-de-moda>>. Acesso em: 01 Nov 2022.

Data de submissão: 20/09/2022

Data de aceite: 11/01/2022

Data de publicação: 01/02/2023

