

# **Do bordado tradicional ao contemporâneo: processos de ressignificação**

**Luísa Saraiva Leão Leite da Silva**

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em  
**Design de Moda**  
(2<sup>o</sup> ciclo de estudos)

Orientador: Profa. Doutora Rafaela Norogrande  
Coorientador: Profa. Doutora Francisca Mendes

**junho de 2021**



# Agradecimentos

Aos meus pais, Sandra e Hermani, que sempre incentivaram minhas aventuras acadêmicas, torceram pelos meus objetivos e comemoraram cada etapa comigo. Por me ensinarem a importância do conhecimento e do senso crítico, que me permitiram ultrapassar fronteiras e obstáculos.

Aos meus irmãos, Mari e Léo, e às minhas primas, Clara, Vitória, Nina e Isis, que inspiram minha trajetória e me dão forças para continuar acreditando em mim, auxiliando a construção da minha autoestima a partir do autoconhecimento.

Ao meu melhor amigo e companheiro Victor, pelo incansável suporte emocional durante todo o percurso do mestrado. Por me mostrar o poder e a sabedoria por trás da calma, do afeto, da paciência e da bondade. Por mostrar que todo o esforço é válido quando baseado no amor.

Às minhas orientadoras, Rafaela e Francisca, que abriram meus pensamentos para novas formas de observar o mundo e inspiraram meu percurso acadêmico desde minha licenciatura.

À amiga Manu, que sempre se fez presente independente da distância, participando das minhas escolhas de vida desde que a conheci.



## **Resumo**

O ato de bordar sempre constituiu uma expressão artística e estética nas sociedades em que esteve inserido. Na atualidade, o destaque da produção de bordados tem recaído sobre seu viés político-social. A presente investigação tem como objetivo principal analisar como esta técnica manual se encontra ressignificada, em diferentes aspectos, através de influências e abordagens contemporâneas. Neste âmbito considerou-se necessário utilizar uma análise interdisciplinar, que perpassou as ciências sociais, antropológicas, o design, a comunicação, a moda e a cultura. Foi realizado um apanhado territorial baseado nos tipos de bordados tradicionais que ainda hoje se encontram presentes no cenário português, com o objetivo de analisar os contextos que influenciaram a resistência dessas técnicas.

Este trabalho é composto por uma pesquisa bibliográfica apresentada em capítulos que também foram ilustrados com bordados produzidos pela autora. Esses bordados integram uma coletânea composta por seis obras, constituídas a partir de processos e ferramentas projetuais.

No cenário atual, as práticas artesanais podem constituir uma valiosa alternativa à forma de consumo instigada pela Revolução Industrial e massificada pelo modelo capitalista. A produção de séries limitadas de artefatos singulares, inerente ao processo artesanal de produção, possui qualidades estruturalmente sustentáveis. Além disso, alguns nichos de consumidores estão a optar por objetos que possuam maiores significados e personalidade, processo no qual a hegemonia dos produtos deixa aos poucos de fazer sentido.

## **Palavras-chave**

Artesanato; arte; design; cultura; moda; comunicação; resistência; sustentabilidade; contemporaneidade; revalorização; territorialidade.



# Abstract

The act of embroidering has always been an artistic and aesthetic expression in the societies in which it was inserted. Currently, the emphasis of embroidery production has fallen on its political-social bias. The main objective of this investigation is how this manual technique is re-signified, in different aspects, through contemporary influences and approaches. In this context, it was considered necessary to use an interdisciplinary analysis, which permeated the social and anthropological sciences, design, communication, fashion and culture.

A territorial survey was carried out based on the types of traditional embroidery that are still present in the Portuguese scenario, with an illustrated mapping. This work consists of a bibliographical research present in chapters that were also illustrated with embroideries produced by the autor. These embroideries are part of a collection made up of six works made from an artisanal design project.

In the current scenario, craft practices can constitute a valuable alternative to the form of consumption instigated by the Industrial Revolution and massified by the capitalist model. The production of limited series of unique artifacts, inherent to the artisanal production process, has structurally sustainable qualities. In addition, some consumer niches are opting for objects that have greater meanings and personality, a process in which the hegemony of products gradually ceases to make sense.

## Keywords

Crafts;art;design;culture;fashion;communication;resistance;sustainability;contemporaneity;reevaluation;territoriality.



# Índice

Capítulo 1. Introdução	2
1.1. Objetivos	2
1.2. Metodologia	3
1.3. Estrutura da dissertação	3
Parte I: Enquadramento teórico	5
Capítulo 2. Contextualização histórica	7
2.1. O bordado através do tempo	7
Capítulo 3. Principais conceitos	11
3.1. Artesanato	11
3.1.1. Tempo e cultura	12
3.1.2. Território e identidade	13
3.2. Design	15
3.2.1. Inovação para humanização	16
3.2.2. Reinventar para cultivar a terra	17
3.3. Design de Moda e um possível futuro ancestral	18
3.3.1. Moda, comunicação e discurso político	19
Capítulo 4. Bordados tradicionais portugueses	22
4.1. O bordado de Viana do Castelo	22
4.2. Lenços de mão bordados	24
4.3. Bordados de Guimarães	25
4.4. Bordados da Lixa	26
4.5. Bordados de Filé	27
4.6. Bordados de Airões	28
4.7. Bordados de Tibaldinho	29
4.8. Bordados de Castelo Branco	30
4.9. Marcadores da Beira Baixa	31

4.10. Bordados de Nisa	32
4.11. Bordados de Figueira da Foz	32
4.12. Bordados de Caldas da Rainha	33
4.13. Bordados de Arraiolos	34
4.14. Bordados da Madeira	35
4.15. Bordados dos Açores	37
Capítulo 5. Artesanato na era pós-industrial	40
5.1. Cibercultura: espaços e culturas híbridas	40
5.2. Redes sociais: comunicação e consumo	42
Capítulo 6. Bordado contemporâneo	45
6.1. Artesanato, <i>slow design</i> e consumismo ético	45
6.2. Bordado, arte e política	48
Parte II: Exercício semântico: da palavra ao ponto	51
Capítulo 7. O artesão como designer	52
7.1. Processo projetivo	53
7.1.1. <i>Brainstorming</i>	53
7.1.2. <i>Moodboard</i>	54
7.1.3. Painel de materiais	55
7.1.4. Codificação cromática	55
Capítulo 8. Memória descritiva	57
8.1. Mapa Mental	57
8.2. História do bordado	58
8.3. Design, artesanato e moda	59
8.4. O bordado em Portugal	60
8.5. Um novo Iluminismo	61
8.6. A abordagem contemporânea	61
Capítulo 9. Conclusão	63
Bibliografia	65
Anexo	69



# Lista de Figuras

Figura 4.1	Traje à Vianesa	23
Figura 4.2	Bordado tradicional de Viana do Castelo	23
Figura 4.3	Lenço dos namorados	24
Figura 4.4	Bordado de Guimarães	25
Figura 4.5	Bordado da Lixa	26
Figura 4.6	Bordado de Filé	27
Figura 4.7	Bordado de Airões	28
Figura 4.8	Bordado de Tibaldinho	29
Figura 4.9	Design para colcha com bordado de Castelo Branco	30
Figura 4.10	Xailes bordados de Nisa	32
Figura 4.11	Aventais bordados em Figueira da Foz	33
Figura 4.12	Bordado de Caldas da Rainha	34
Figura 4.13	Artesã a bordar um tapete de Arraiolos	35
Figura 4.14	Bordado da Madeira	36
Figura 4.15	Bordado dos Açores	37
Figura 5.1	Bordado no Instagram	43
Figura 6.1	Bordado com temática sustentável	46
Figura 6.2	Bordado como decoração artística	48
Figura 6.3	Bordado como manifestação político-social	49
Figura 7.1	Mapa mental	53
Figura 7.2	<i>Moodboard</i>	54
Figura 7.3	Painel de materiais	55
Figura 7.4	Paleta de cores	56
Figura 8.1	Risco e bordado referentes ao Capítulo 1	58
Figura 8.2	Risco e bordado referentes ao Capítulo 2	59
Figura 8.3	Risco e bordado referentes ao Capítulo 3	59

Figura 8.4	Risco e bordado referentes ao Capítulo 4	60
Figura 8.5	Risco e bordado referentes ao Capítulo 5	61
Figura 8.6	Risco e bordado referentes ao Capítulo 6	62



## **Lista de Acrónimos**

ATP	Associação Têxtil e de Vestuário
Apromolixa	Associação para o Desenvolvimento e Promoção da Lixa
UNESCO	Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura
ITV	Indústria Têxtil e de Vestuário



Tradição  
Têxteis-lar  
Local  
Geracional  
Gênero  
Contexto privado  
Territorialidade  
Liberdade \$  
*Astermato*  
Sustentável  
Empoderamento  
Conscientização  
Resistência  
Ressignificação  
Anti hegemonia industrial  
Profissionalização  
Revalorização  
Manifestação  
Cultura  
História  
Expressão  
Moda  
Estética  
*Arte*  
Comunicação  
*Design*  
Global  
Narrativa completa  
Contemporaneidade

# Bordado

# 1. Introdução

A presente investigação surgiu a partir da observação do cenário contemporâneo da prática do bordado, no qual ocorreram diversas transformações tanto a nível estético quanto temático. Neste âmbito, percebeu-se coerente estudar este contexto no qual a autora está inserida como artesã bordadeira e designer de moda. A base empírica da pesquisa adveio da motivação em descobrir mais sobre a trajetória percorrida por este fazer manual, desde os estilos tradicionais até os mais contemporâneos.

Através das investigações realizadas por Silva (2006), Queiroz (2011) e Rocha (2017) pôde-se perceber que, há relativamente pouco tempo no percurso da história, o aprendizado das técnicas de bordado era entendido em diversos contextos culturais como uma questão diretamente ligada à formação feminina. A técnica, portanto, constituía um fazer privado, com foco nos têxteis-lar. Contudo, o bordado passou e ainda continua a passar por processos de ressignificação em diversos sentidos: estético, social, antropológico-cultural, entre outros.

## 1.1. Objetivos

O objetivo geral da pesquisa se constitui em analisar os processos pelos quais o ato de bordar passou até os dias de hoje, a níveis social, cultural e antropológico, através de uma pesquisa de abordagem qualitativa e de caráter tanto exploratório, quanto descritivo. Além disso, o trabalho possui um viés gráfico que ocorre simultaneamente à parte teórica, constituído por bordados que traduzem os conteúdos expressos em cada capítulo para obras de ilustrativas.

De acordo com o objetivo expresso, percebeu-se necessário perpassar por diferentes áreas e saberes. Para Blanca (2014) a interdisciplinaridade fornece à investigação modos estratégicos de produção de conhecimento de forma crítica, principalmente quando se trata do artesanato. Sendo assim, design, arte, moda, artesanato, sociologia e antropologia cultural foram ferramentas valiosas para o entendimento do contexto histórico e contemporâneo do bordado.

Para melhor sistematização do objetivo geral, a primeira parte da pesquisa foi iniciada através de uma investigação bibliográfica de análise do estado da arte, com o objetivo de contextualizar o histórico do bordado. O segundo capítulo constitui-se em abordar e definir os principais conceitos relacionados ao contexto da técnica. Posteriormente o objeto de estudo foi focado no cenário português, mais especificamente nos tipos de bordados que perpassam as diferentes áreas do país e que sobreviveram até a atualidade — não obstante a necessidade de contextualizar culturas de diferentes tempos históricos.

A segunda parte do trabalho consiste na descrição do processo projetivo ocorrido para a elaboração da coleção. Foram utilizadas ferramentas e métodos relacionados aos processos criativos do design e da arte, tais como *brainstorming*, painel de inspiração, codificação de cores, além das influências estéticas, utilização de *softwares*, entre outras ferramentas que otimizam o processo e o resultado do trabalho. O objetivo da realização desta parte prática, portanto, se constitui por demonstrar exemplos de características tangíveis que constituem o processo de

desenvolvimento de um projeto de design artesanal. Cada capa referente aos capítulos da dissertação materializa através da técnica do bordado livre contemporâneo os conteúdos teóricos que são transmitidos.

Sendo assim, a investigação possui quatro objetivos específicos: 1) contextualizar a história do bordado; 2) realizar um mapeamento histórico e descrever as técnicas tradicionais portuguesas; 3) descrever e analisar a difusão da prática de acordo com a realidade contemporânea; 4) desenvolver uma coletânea de bordados que traduz a pesquisa teórica através de ilustrações bordadas.

## **1.2. Metodologia**

Considerando-se a natureza dos objetivos referidos anteriormente, diferentes métodos foram utilizados em cada uma das partes do trabalho, nomeadamente o enquadramento teórico e o percurso projetivo. A metodologia adotada a fim de praticar a investigação teórica foi de cunho qualitativo e o percurso metodológico seguiu uma abordagem exploratória, com uma pesquisa documental e bibliográfica de enquadramento da temática. Na segunda fase, foram utilizados métodos projetuais referentes ao design a nível de processos criativos e ilustrações dos bordados.

## **1.3. Estrutura da dissertação**

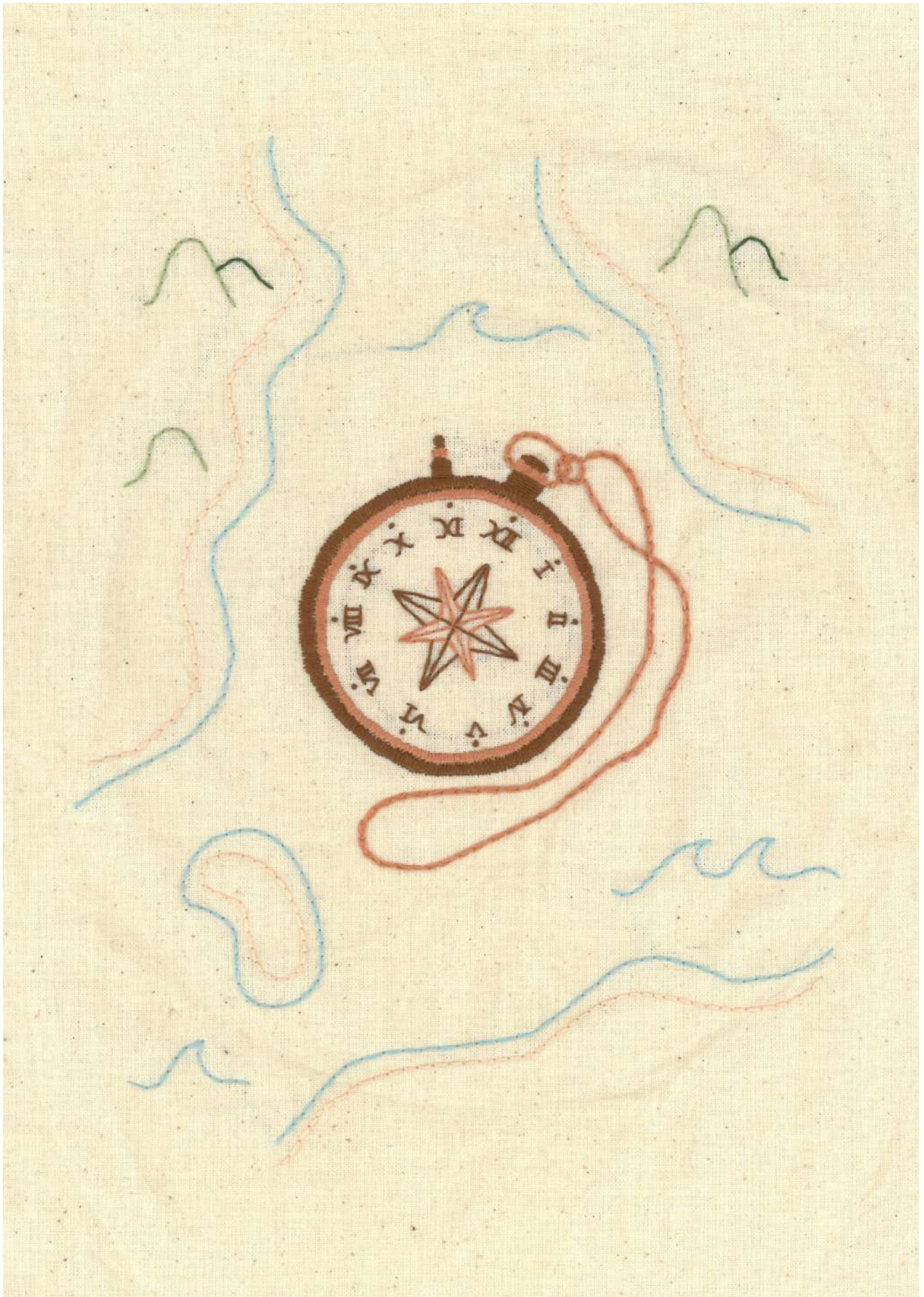
Este documento, dividido em duas partes, inicia com a presente introdução, onde são apresentados os objetivos, métodos investigativos e as questões empíricas que levaram à motivação. A primeira parte dessa dissertação abrange o enquadramento teórico do tema, enquanto a segunda parte apresenta o desenvolvimento projetual da transposição do conteúdo desta dissertação em imagem pela técnica do bordado em uma abordagem autoral.

No capítulo dois o objeto de estudo é especificado e apresenta-se uma contextualização histórica acerca desse. No terceiro capítulo, são expostos os principais conceitos necessários para o entendimento da relação e problemáticas entre: o artesanato, o design e a moda. O capítulo quatro é referente ao compilado dos tradicionais bordados de Portugal que ainda estão presentes e vivos nas regiões às quais pertencem. O seguinte capítulo aborda o consumo do artesanato na sociedade pós-industrial, que fundamenta o desenvolvimento do sexto capítulo, responsável por contextualizar a técnica do bordado no cenário contemporâneo.

A pesquisa bibliográfica é realizada através de uma análise crítica baseada no enquadramento teórico, que embasará a fase de elaboração projetual. Esta fase é constituída por dois capítulos: o oitavo descreve os processos criativos e o nono abrange a memória descritiva da parte prática do bordado.



## **Parte I: Enquadramento teórico**



## Capítulo 2. Contextualização histórica

Os bordados podem ser realizados de forma completamente manual ou através de máquinas, que podem ser programadas para desenhar, através das linhas, diferentes formas e padrões. No âmbito da presente pesquisa, percebeu-se como essencial ter o foco nos bordados artesanais, que constituem o viés mais relacionado à cultura e identidade, enquanto o industrial normalmente está relacionado à produção em massa.

No entanto, para que seja possível entender o desenvolvimento do bordado, para além da sua técnica, é primordial definir o que é um bordado. De acordo com Fernandes (2012), este se trata de uma “arte de decoração de tecidos por preenchimento de desenhos, utilizando linhas e uma agulha. Por vezes, outros materiais . . . são utilizados para acrescentar riqueza a esta técnica de costura decorativa” (Fernandes, 2012, p.126). Blanca (2014) considera difícil definir o bordado somente como prática artesanal. Para ela, deve ser considerado como uma prática ampla que permite conhecer os saberes de um povo. Se constitui por processos intersubjetivos e de identificação, no que tange a relação entre pessoas de uma comunidade e com outras comunidades também. A autora também considera o ato de bordar como um conjunto de práticas que reconstrói suas próprias regras, estéticas e dimensões não científicas.

A partir deste pensamento, já se pode inferir que o contexto do bordado, além de interdisciplinar, está em constante mudança. Diante do racionalismo presente na mentalidade contemporânea, podemos perceber que os atos de preservar, guardar, transferir e construir, que constituem o bordado, vão além da técnica. Diferentes significados socioculturais foram atribuídos aos objetos bordados e ao ato de bordar em si através da história. Portanto, é necessário que se revise o contexto histórico da técnica.

### 1.1. O bordado através do tempo

Desde a pré-história, quando foram desenvolvidas as primeiras formas de vestuário, os bordados foram utilizados para obter uma decoração distinta. Rocha (2017) afirma que a agulha surgiu ainda no Período Neolítico, e segundo Fernandes (2012), o homem primitivo descobriu que, o mesmo fio que poderia ser utilizado para unir peles e criar roupas, também poderia servir para criar formas decorativas no vestuário, passando a acrescentar outros materiais como pedras e ossos.

Segundo Rocha (2017, p.15-16), o ponto cruz é considerado o primeiro ponto do bordado, porém Silva (2006, p.1) considera que os primeiros foram alguns pontos de contorno ainda utilizados atualmente, como o ponto atrás e o ponto haste; estes pontos podem ser visualizados no Anexo, que constitui uma tabela de pontos. Como os pontos descritos por Silva (2006) são o mais parecidos com as costuras utilizadas para unir peles, provavelmente surgiram antes, porém o ponto cruz possivelmente promoveu maior visibilidade decorativa à técnica.

Ao decorrer da história, diferentes povos possuíam a arte de bordar como tradição, como na Grécia e Roma antigas, Egito, China, Pérsia e Índia. Blanca (2014) explica que o bordado atravessou além do Mundo Antigo, também o Mundo Medieval, presente nas culturas Bizan-

tina, Românica e Gótica. Os objetos que eram bordados possuíam um significado e valorização que, por muitas vezes, os transpunham ao sagrado e eram passados através das gerações.

A técnica começou a ganhar mais notoriedade no século XIII por dois principais motivos práticos: a importação e o conseqüente refinamento da seda na Europa bizantina e a invenção da agulha de aço. Com o tempo, o bordado passou a ser considerado “um símbolo de riqueza, poder e referência de classe social para quem os usava” (Fernandes, 2012, p.126). Neste sentido, Blanca (2014) afirma que, no contexto eclesiástico, o bordado tem sido utilizado para a criação de hierarquias até os dias de hoje.

Segundo a pesquisa de Durand (2006), a *Encyclopédie* de Diderot et D’Alembert, que foi publicada na segunda metade do século XVIII, é considerada uma “extraordinária fonte de informação acerca das artes e técnicas do passado”. Neste documento não se encontra a palavra *brodeuse*, “bordadeira”, apenas *brodeur*, no masculino. Isso não significa, entretanto, que as mulheres não bordavam; porém, o desempenho profissional do bordado era reservado aos homens. A *Encyclopédie* explica que o ato de bordar peças de uso doméstico era feminino, e portanto as mulheres “não beneficiavam de um real reconhecimento enquanto profissionais, enquanto participantes activas na vida económica” (Durand, 2006, p.4).

Durante a Idade Média, a profissão de bordador era constituída por uma carreira muito rígida, que “começava em aprendiz até mestre e acabava com um rigoroso exame do ofício” (Silva, 2006, p.43). Estes artesãos recebiam exigentes encomendas da nobreza e do clero, que possuíam um senso estético considerado apurado, fator de grande impacto para o “surto de desenvolvimento do bordado”, com seu apogeu nos séculos XVI e XVII. Com o objetivo de ostentar o poder destes grupos sociais, empregava-se muitas vezes materiais luxuosos como ouro, prata e pedras preciosas nos bordados.

Tanto Durand (2006) quanto Silva (2006) afirmam que, até o início da época moderna, o bordado masculino era simbolicamente e economicamente muito valorizado, produzido com o objetivo de decorar vestes das elites sociais e religiosas ou acessórios têxteis para cerimônias políticas ou litúrgicas. Este tipo de bordado era, segundo o autor, “visível, público, espetacular, ostentatório e caro, não só em termos de mão de obra, mas também em razão dos materiais raros como fios de ouro ou seda”. As mulheres das elites deveriam também executar a atividade de bordar como sinal de alta moralidade, entretanto os objetos bordados por elas não integravam o circuito econômico, sendo majoritariamente destinados aos têxteis-lar em contextos familiares.

Os registros documentais portugueses também revelam a mesma característica em termos de gênero, nos quais a regulamentação da produção de bordados em Lisboa refere-se aos “bordadores”, no masculino. Segundo Durand (2006, p.8), o processo de feminização dos trabalhos realizados com agulha se iniciou entre os séculos XVI e XVIII, quando este tipo de trabalho foi tido como “afirmação de uma suposta natureza feminina”, com o objetivo de manter as mulheres num certo papel social, restringindo-as a este papel. Esperava-se que as mulheres aprendessem a bordar cedo, para que elas pudessem desenvolver os seus enxovais de casamento como forma de afirmar que estavam prontas para a vida adulta.

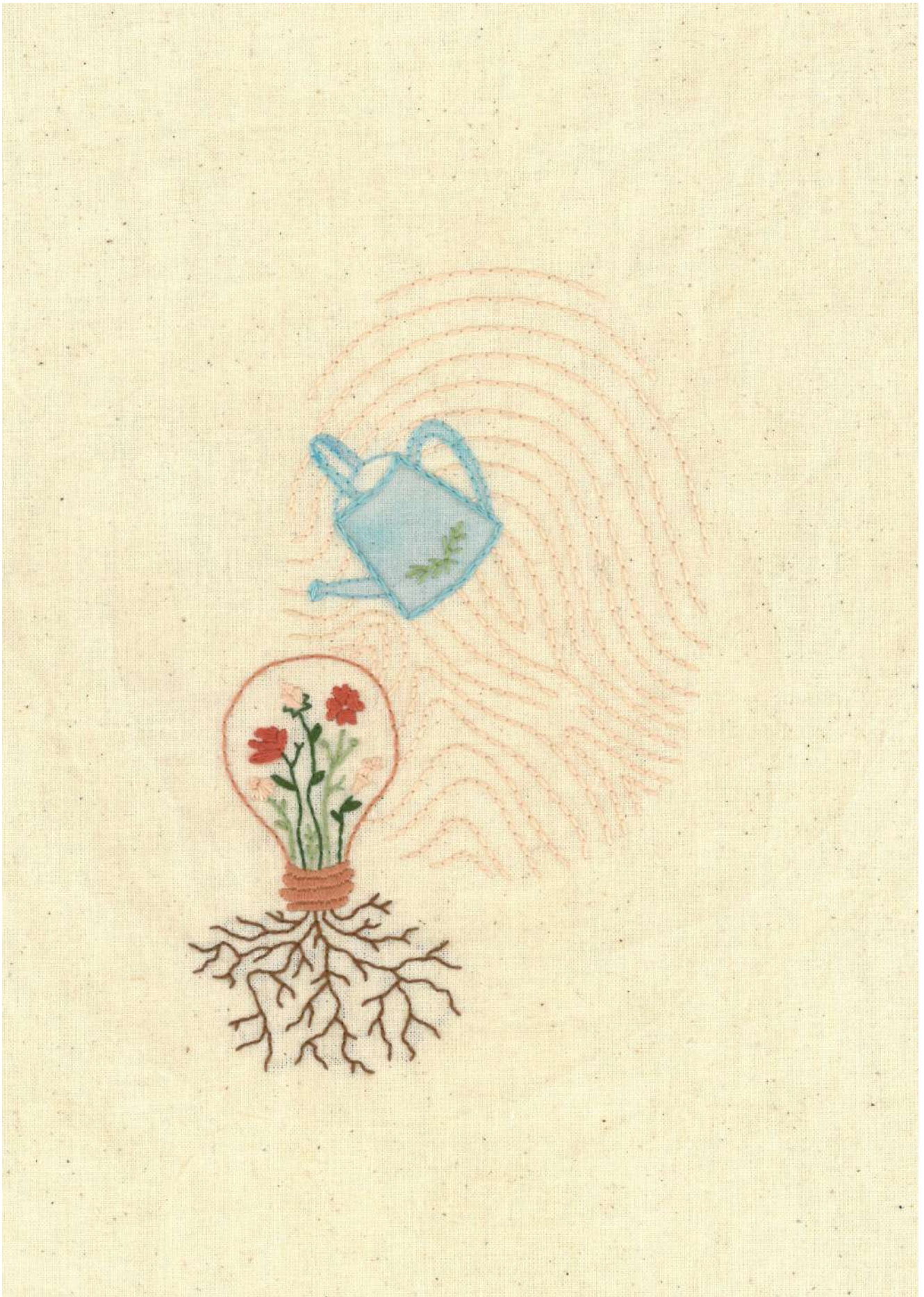
Nas aldeias de Portugal, as raparigas desde muito cedo aprendiam a bordar para preparar o enxoval. Este enxoval era um conjunto de peças, geralmente em panos de linho, que eram bordados sob a orientação das mães, que transmitiam às filhas as técnicas que foram passando de geração em geração. (Silva, 2006, p.3)

Como o trabalho feminino era diretamente atribuído aos valores familiares, havia um direcionamento único deste labor para a vida privada, apesar de constituir possivelmente “para muitas mulheres o único meio de traduzir seus anseios éticos e estéticos em uma materialidade”. Por esse motivo, o bordado, mesmo quando confinado no espaço privado, já era um “espaço libertador” para as mulheres, pois as mesmas tinham ao menos alguma possibilidade de expressão através do ato de bordar (Queiroz, 2011, p.17-18).

Apesar de ser considerado por Queiroz (2011) um espaço de liberdade expressiva, Rocha (2017) destaca a questão da falta de liberdade financeira das mulheres na época. Dentro do papel social que se esperava que as mulheres cumprissem, não era socialmente aceito que as mulheres ganhassem dinheiro, pois o marido deveria ser o único provedor do lar. As mulheres que precisavam trabalhar por terem ficado viúvas, por exemplo, “faziam doces por encomendas, arranjo de flores, bordados e crivos, davam aulas de piano, etc. Mas além de pouco valorizadas, essas atividades eram mal vistas pela sociedade.” (Rocha, 2017, p.17).

O conjunto de fatores que corroborou para a desvalorização do bordado, antes tão bem visto, possui dois principais pilares. Primeiramente, como defendido por Denis (2000), a Primeira Revolução Industrial direcionou o labor masculino para as fábricas, desestabilizando o comércio artesanal; houve uma grande valorização das máquinas como símbolo de modernidade e avanços tecnológicos. O segundo fator, ressaltado por Queiroz (2011), está relacionado ao trabalho feminino não ser bem visto, pois ao contrário dos bordados masculinos, os femininos eram tidos apenas como uma forma das senhoras passarem o tempo dentro das suas casas.

Entretanto, mesmo em diferentes contextos, Silva (2006) defende que o bordado nunca deixou de ser feito e ensinado através das gerações. Após o início da industrialização e da Revolução Francesa surgiu o bordado a branco, que se encaixava na estética dos novos estilos artísticos da época, como o império, neoclássico e romântico. Com isso, pode-se perceber que o bordado se reinventa de acordo com os estilos de cada época, e mesmo quando sofre processos de desvalorização sempre continua presente na nossa sociedade.



## Capítulo 3. Principais conceitos

De acordo com o contexto no qual encontra-se inserido o objeto de estudo, nomeadamente o bordado, percebeu-se necessário abordar alguns conceitos adjacentes à técnica para fundamentar o enquadramento teórico. Sendo assim, os conceitos relativos ao artesanato foram considerados essenciais, pois a própria técnica de bordado constitui um artesanato, e perpassa noções de tempo, cultura, território e identidade. Posteriormente, serão abordados alguns conceitos e história do design, visto primeiramente como oposição ao tipo de produção artesanal, mas depois percebido como uma peça chave para a inovação através da humanização.

Por temática ou contextualização o foco da investigação prende-se pelo design de moda que por muitas vezes ao longo da história relegou ao bordado uma posição adjacente, apenas como um pormenor em peças têxteis, esta como a base para a criação de ambos: roupas e bordados. Para analisar o presente, ou até poder especular o futuro do consumo, é necessário que se analise o histórico das formas de produção. Esta abordagem, revelada no âmbito do presente capítulo, fornece modos estratégicos para (re)pensarmos os meios produtivos focalizando nas necessidades atuais.

### 3.1. Artesanato

Primeiramente, importa especificar que a palavra “cultura” será utilizada de acordo com a definição de Albino (2017), que entende o termo como:

Modos que perpetuam a vida e que garantem historicamente a sobrevivência humana em todas as suas dimensões, sendo um processo interactivo, vivo, na construção dos territórios, pela relação biunívoca entre as pessoas e a natureza. (Albino, 2017, p. 275)

Este conceito por si só remete a algumas características das quais se constituem as práticas artesanais, pois, segundo a mesma autora, o artesão utiliza uma tradição para encontrar soluções que melhorem a qualidade de vida da sua comunidade, por meio de objetivos funcionais, tecnológicos, estéticos e sociais. Já a relação entre as pessoas e a natureza se dá, no caso do artesanato, na utilização de matéria prima local, pois, pela sua tradicionalidade, se trata de um certo “consenso ao longo do tempo” (Albino, 2017, p.19).

O pensamento do sociólogo Richard Sennett (2010) retifica a relação proposta acima entre cultura e artesanato, a definir o último como uma cultural material, caracterizada por um conhecimento corporal implícito no qual as habilidades são acumuladas e transmitidas através da interação social. O conhecimento corporal se refere ao saber-fazer das diferentes técnicas, que sobreviveram essencialmente devido a interação social, visto que a produção artesanal engloba majoritariamente técnicas tradicionais transmitidas através das gerações.

Em 1925 foi criada a primeira lei francesa relacionada ao artesanato, que define os artesãos como trabalhadores autônomos que realizam seus ofícios de forma manual (Albino, 2017, p.38). Entretanto, a cultura industrial, que gerou o capitalismo e, conseqüentemente, o neoliberalismo, permeou a vida da sociedade causando uma desvalorização das culturas locais, e, conseqüentemente do artesanato.

Desde que a aventura neoliberal passou a assolar nossas vidas a palavra artesanato saiu do nosso repertório econômico, social e cultural. A partir daí o desprezo com a cultura do povo

tem sido perversamente estratégico, desvalorizando a identidade cultural, fator complicador nos negócios globalizados que exigem produtos enquadrados em normas dirigidas a um tipo de mercado que se caracteriza por “zero expressão”, planejado para não provocar nenhum esforço mental diante do ato de comprar, e orientado na direção do baixo preço, facilitando sua massificação. (Córdula, 2013, p.9)

A massificação produtiva foi aceita pela sociedade consumidora, que nunca havia se parado tanto com uma oferta tão ampla de produtos, quanto com ferramentas publicitárias que permeavam a mentalidade e os desejos da sociedade industrial. Sendo assim, a produção em larga escala, consequência da Primeira Revolução Industrial, desenvolveu-se a partir do principal objetivo de reduzir custos, o que resultou num mercado que passa a gerar demanda em vez de apenas suprir a demanda existente (Hobsbawn, 1964, p.50). Além das mudanças relacionadas ao contexto econômico, o modo de produção rápido afetou negativamente os contextos social, ambiental e cultural. A expansão do sistema financeiro, motivada pelo desejo antropocêntrico e fator de principal motivação para a industrialização, constitui, segundo Córdula (2013) um sistema excludente por desconsiderar as diferentes culturas e injusto devido às relações de trabalho hierárquicas.

Até então, o conceito de sustentabilidade era subjacente a todos os processos produtivos, pois as produções eram artesanais, atendiam às necessidades do cotidiano e faziam o uso de fontes de energia que são hoje consideradas ecológicas. O conjunto destas características referentes à produção artesanal entra em consenso com o conceito de desenvolvimento sustentável que foi apresentado em 1987 no Relatório da Comissão Brundtland, que é caracterizado por satisfazer necessidades atuais, sem que prejudique-se as futuras gerações de fazerem o mesmo (Albino, 2017, p.20).

Cada um dos objetos artesanais que são produzidos é original, diferente do que passou a ocorrer com as metodologias de design, que efetuam réplicas de um protótipo para produção em escala. Sendo assim, até o Renascimento, a única forma de produção era artesanal, na qual a *theoria* (conhecimento teórico), a *praxis* (conhecimento através do fazer) e a *poiesis* (conhecimento criativo e produtivo) se confundem, “sendo a actividade criativa inseparável do processo de manufactura” (Albino, 2017, p.38).

### **3.1.1. Tempo e cultura**

Com o surgimento dessa nova forma industrial de produção, Queiroz (2011) destaca as qualidades pragmáticas como o rigor e disciplina no uso das técnicas e processos como características que “marcam o espírito masculino do sistema”. A mesma autora reflete sobre o artesanato ir contra a racionalidade produtiva e linear deste sistema, pois o propósito do artesanato “não é somente produzir . . . mas viver a fase de produção” (Queiroz, 2011, p.6).

A atuação do artesão é autônoma, sendo assim ele é responsável por toda a cadeia produtiva do negócio, da seleção de matérias primas até a sua comercialização (Albino, 2017, p.39). Neste sentido, Lia Krucken (2012) define um artefato como “tempo e matéria condensado no espaço”, visto que, cada etapa da sua concepção ocorre de forma articulada em algum espaço-tempo único e singular. A autora defende ainda que esta forma de pensar o artefato leva-nos a perceber que o mesmo se trata, simultaneamente, de uma “testemunha do tempo” e uma “manifestação cultural localizada no espaço”.

Talvez, por este motivo, o artesanato seja um produto tão interessante. Pode-se perceber nitidamente a mão do homem, presente no processo que resultou em sua forma e em suas características. Por trás do artesanato existe “tempo humano”, coisa rara no século XXI. O tempo humano está presente no pensar e no fazer, que provoca também uma apreciação mais profunda do usar. Ou seja, o artesanato rememora um ritual do fazer e estimula um ritual de fruição. (Krucken, 2012, p. 1)

As ideias da autora citada acima vão ao encontro do que apontou Queiroz (2011), pois o artesão, ao “viver a fase de produção”, nos faz (re)pensar o “tempo humano” referido por Krucken (2012). O pensamento de ambas autoras infere que, numa sociedade onde tudo ocorre de forma rápida e segmentada, o objeto artesanal se destaca por ser pensado e desenvolvido num tempo diferente dos produtos industriais. Além do tempo, o objeto artesanal também “possui um valor agregado insubstituível: a marca da mão do homem.” (Córdula, 2013, p.9).

Albino (2017) considera a “lentidão do tempo artesanal” fundamental para a reflexão e imaginação, ao contrário do que acontece ao praticar labores rápidos. Além disso, este “tempo humano”, como refere Krucken (2012) ou “tempo artesanal”, nas palavras de Albino (2017) são uma fonte de satisfação na perspectiva de ambas as autoras. Para a primeira, resulta numa maior apreciação do objeto, como referido anteriormente; já para a segunda, a lentidão permite que “o artesão se apossa da habilidade” (Albino, 2017, p.292), processo pelo qual ocorre a consolidação da prática.

O facto deste “tempo humano” ser revelado através do artesanato resulta em duas funções sociais descritas por Brito (2019). O autor considera que a produção e consumo de bens artesanais, mais especificamente tecidos, rendas e bordados, possuem função de diferenciação ou humanização de ambientes e pessoas. Esse pensamento entra em consenso com a perspectiva de Krucken (2012), visto que nos dias de hoje os métodos produtivos rápidos destacam ainda mais a humanização referente aos objetos feitos à mão. Já a função social de diferenciação se dá porque os artefatos artesanais são muitas vezes personalizados e sempre singulares, além do tempo gasto para a produção destes, que acaba por elevar os preços finais em comparação aos objetos industriais.

### **3.1.2. Território e identidade**

Cardoso (2019) define um conjunto de características que destacam o artesanato e o tornam especial, sendo elas de carácter tanto tangível quanto intangível. Essas características podem ser “utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, de carácter cultural e simbólicas e significativas do ponto de vista social” (Cardoso, 2019, p.17). A mesma autora durante sua investigação destaca cinco tipos de artesanato, classificados de acordo com sua produção e consequente inserção na cultura e tradição de um povo.

O primeiro tipo descrito é o artesanato autóctone (1), que é baseado nas tradições locais e confeccionado pelos artesãos de determinada região. O segundo tipo, designado por artesanato tradicional (2), refere-se ao “que está incorporado na vida quotidiana de um grupo, nas suas tradições e expressões culturais”. Estes dois tipos de artesanato normalmente se encaixam numa vertente mais clássica em termos estéticos e culturais.

Já o terceiro, o artesanato conceptual (3), se baseia na inovação para produção através de uma perspectiva urbana, utilizando características de nicho relacionadas aos “estilos de vida e afinidades culturais” com um tipo de abordagem mais ecológica. O artesanato contemporâneo

(neoartesanato) (4) destaca a originalidade de estilo e a criatividade do artesão, com características relacionadas ao uso de tecnologias e/ou “princípios de tendência estética”. O último tipo de artesanato dentro desta classificação é o artesanato artístico (5), caracterizado por expressar o sentimento estético do autor, concretizar o imaginário desse e também possuir utilidade (Cardoso, 2019, p.17).

Devido a significância social do artesanato, Albino (2017) considera que o mesmo revela um grande patrimônio sociocultural, pela a sua atuação como um meio de identificação cultural de um artesão ou uma comunidade. A autora defende que o território deve ser percebido através das pessoas que dão significado a ele, ou seja, a comunidade. Se constitui, portanto, de uma entidade com história e significado, que materializa, por exemplo, através do artesanato, as experiências de vida dos indivíduos.

Dessa forma, as técnicas artesanais constituem fatores que caracterizam as identidades dos lugares. A autora define o conceito de identidade como “um conjunto de características que identifica uma comunidade e um território, o torna singular ao longo do tempo”, e afirma que é isto que nos faz construir relações emocionais com os lugares. Sendo assim, a experiência é entendida como uma condição primordial para a construção dos sentidos que são atribuídos aos lugares pelas pessoas (Albino, 2017, p.33).

Os objetos artesanais são uma ferramenta dessa experiência local, o que pode ser melhor percebido ao pensar no exemplo do turismo, que contribui para a venda do artesanato como *souvenir* de viagem. A experiência das pessoas com os lugares permite que os objetos artesanais atuem como “veículos de memórias e de afectos” através do sentido de pertença (Albino, 2017, p.292).

O artesanato é um modo de produção que, ao longo do tempo, tem passado por várias mudanças, concomitantes com as transformações ocorridas nos diferentes âmbitos sociais, culturais e tecnológicos. Ele sofreu, por um bom tempo, um desinteresse que levou à desmotivação por parte dos artesãos e daqueles que herdariam esse saber fazer manual: as gerações jovens já não mostravam interesse em aprender o trabalho manual, que é em muitos casos um verdadeiro patrimônio cultural da humanidade. (Cardoso, 2019, p.16)

A citação acima leva-nos a crer que o artesanato acompanha as mudanças das diferentes épocas ou passa a ser esquecido. Carli (2011) concorda, ao afirmar que o artesanato se trata de um tradicional meio de manifestação cultural, porém “como tudo que atravessa o tempo, precisa se renovar de alguma maneira” (Carli, 2011, p.431). A pesquisadora Albino (2017) destaca que grande parte dos produtos artesanais, normalmente remetidos ao espectro rural, “deixaram de ter valor de uso, porque se encontram inadequados às exigências atuais dos modos de viver” (Albino, 2017, p.29).

Ao início deste capítulo, abordou-se a perspectiva de Albino (2017) de que a tradicionalidade dos artesãos cria um certo consenso ao longo do tempo. Neste sentido, Brancher (2018) explica que muitos artesãos insistem em manterem-se fiéis aos seus ofícios e técnicas para assegurarem os laços simbólicos. Isto dificulta a sobrevivência do artesanato, pois a ligação com o mercado nos dias de hoje é fundamental. É preciso renovar-se esteticamente para não deixar a técnica tradicional desaparecer por não se encaixar nos estilos atuais. Entretanto, além da questão estética, existem outros tipos de necessidades que se modificam através das gerações e que também precisam ser consideradas.

Perceber o lugar nas perspectivas de Carli (2011) e Albino (2017), como uma realidade que deve ser compreendida sob a perspectiva das pessoas que lhe dão significado, esclarece que o artesanato - bem como todos os objetos de consumo - deve acompanhar as mudanças de pensamento e comportamento das pessoas, se renovando através das gerações. No pensamento de Rocha (2017), a introdução da inovação no artesanato pelas novas gerações não tira espaço das pessoas que ainda executam-o de forma tradicional, considera-se que há espaço para todos.

O momento atual passa por processos de reconfiguração produtiva devido aos problemas de sustentabilidade e aos “conceitos capitalistas de excesso, escassez, exploração e consumo desenfreado” (Queiroz, 2011, p.14). Neste contexto, Albino (2017) afirma que o artesanato pode contribuir para um reequilíbrio dos ecossistemas considerando uma necessária renovação das identidades territoriais face à globalização.

Segundo Cardoso (2019) o artesanato tem despertado interesse da população jovem em termos de aprender a realizar a técnica, e esse fator deve-se tanto ao valor comercial, quanto a própria necessidade de um retorno financeiro por parte dos jovens. Pode-se, a partir desta constatação feita pela investigadora, perceber que o artesanato atualmente está a passar por processos de revalorização, depois de ter sido relegado por gerações. O design constitui um fator primordial que levou as novas gerações a terem interesse pelos saberes artesanais, através da inovação nos produtos e simultaneamente recuperação das técnicas “com soluções adequadas à atualidade.” (Cardoso, 2019, p.14).

Na perspectiva de Brancher (2018), os produtos artesanais se modificam ao serem reinseridos no mercado pelas novas gerações de artesãos, através da relação com conceitos como capitalismo, turismo, indústria cultural, arte, mercado de comunicação e lazer. Isso significa que as características utilitárias, estéticas, artísticas e decorativas se alteram para uma perspectiva mais contemporânea, alcançando novos nichos de consumidores.

### **3.2. Design**

O nascimento do design tal como conhecemos nos dias de hoje ocorreu durante a Primeira Revolução Industrial, devido às alterações ocorridas no processo produtivo. A partir de então passou-se a ser necessário “haver alguém responsável pela concepção dos objectos industriais”, a partir do processo projetivo. Inicialmente, a função do designer era restrita à criação de projetos para serem produzidos industrialmente (Ferreira, *et al.*, 2012, p.35).

Um dos primeiros setores em que se fez notável o emprego do designer foi na indústria têxtil, através da impressão mecânica de padrões decorativos sobre as superfícies têxteis. O que parecia uma ótima ideia inicialmente, acabou por revelar que a falta do artesanal possibilitava a reprodução exata, resultando na problemática referente à pirataria (Denis, 2000, p.29).

Apesar da grande valorização da industrialização, destacam-se movimentos de contracultura em sua oposição que nasceram a partir de 1880 na Inglaterra, considerada o berço da Revolução Industrial. *Arts and Crafts*, *Werkbund* e *Art Nouveau* foram alguns destes movimentos, que defendiam a valorização do artesanal como garantia de autenticidade e qualidade, que eram perdidas no processo de industrialização. Estes movimentos não descartavam completamente as ferramentas industriais; acreditavam que a utilização das máquinas deveria ocorrer

sendo equilibrada, sem abdicar completamente da contribuição manual para o produto final (Ferreira, *et al.*, 2012, p.35).

Segundo Strauss e Fuad-Luke (2008) o modo de produção instigado pela Revolução Industrial e massificado pelo modelo capitalista corroborou no surgimento do *fast design*, caracterizado pela fabricação excessiva, de forma bastante veloz e barata. Os produtos finais acabam por possuir baixa qualidade e nenhuma autenticidade, a gerar um rápido consumo e descarte. Este resultado vai ao encontro das ideias de Gwilt (2015, p.17), que revela que a incansável procura pela redução de custos que ocorre dentro dos movimentos de aceleração econômica afeta, social e ambientalmente, toda a cadeia produtiva, desde o processo de escolha de materiais até a distribuição dos produtos, perpassando todas as etapas de mão-de-obra e abastecimento.

Albino (2017) destaca que o processo de produção em série advindo da industrialização gerou a perda das relações sociais que ocorriam na produção artesanal pela primeira vez, extinguindo a relação entre quem consome e quem produz. Para a autora, esse fenômeno ocorre de forma explicada pelo marxismo, ao perceber os modos de produção como fator condicionante para o desenvolvimento das relações sociais, políticas e intelectuais.

A partir dos anos 1960, devido ao massivo crescimento da globalização de mercado, pensadores como Theodore Levitt (1983) começaram a criticar o modelo fordista de design, que baseava-se essencialmente na autonomia criativa do profissional, sem mecanismos para identificação das necessidades referentes ao próprio consumidor. O autor defendeu a reconsideração da própria natureza do design, colocando como ponto de partida a própria inserção na vida de quem utiliza. Até então, o design era visto apenas como “elaboração de projetos para a produção em série de objetos por meios mecânicos”, uma etapa específica do processo produtivo. O pensamento de Levitt foi crucial para que as funções do designer ultrapassassem questões de funcionalidade, comodidade e beleza, a projetar questões relacionadas ao modo de venda, distribuição, manutenção, devolução e substituição do produto.

### **3.2.1. Inovação para a humanização**

O design passou a fazer parte do desenvolvimento e criação da cultura, colocando seu público-alvo, o ser humano, como foco do processo. Segundo a pesquisa de Albino (2017), a definição do design, em 2005, pelo *International Council of Societies of Industrial Design* constitui como uma atividade relacionada à criatividade, que possui como objetivo principal definir as múltiplas qualidades relacionadas aos objetos, processos, serviços e sistemas. O conselho também considera o design como fundamental para a humanização das inovações tecnológicas, e, portanto, essencial para as alterações econômicas e culturais.

Na perspectiva de Ferreira et al. (2012) o designer reinventa o dia-a-dia da sociedade através do desenvolvimento de uma identidade cultural e inserção da inovação. Ao contrário dos objetivos da ciência, que têm como foco único a inovação cognitiva e tecnologia operacional, o design se focaliza também na inovação sócio-cultural. Segundo Albino (2017), a origem latina da palavra “cultura” é o verbo *colere*, cujo significado é “cultivar a terra”; a autora interpreta essa definição como “investir para cuidar e reinventar o mundo”, e afirma que, sendo assim, pode-se utilizar a própria cultura como ferramenta de inovação conceptual e/ou tecnológica.

Para Bayley e Conran (2007), a qualidade de um projeto de design pode ser avaliada pelo equilíbrio entre as componentes artísticas, estéticas e funcionais, a evidenciar a importância do produto possuir custo acessível ao consumidor. A acessibilidade do produto em termos monetários está relacionada à qualidade do mesmo, que deve justificar o valor investido. Além disso, o produto precisa atender tanto a expressão pessoal do usuário quanto a comunicação realizada perante à sociedade.

Em consonância com o discurso dos autores citados acima, Denis (2000) afirma que a expressão identitária através das aparências é factor primordial da cultura, que ocorre a partir do processo de tornar visível e aparente as atitudes e identidades, individuais ou coletivas. Esse fenômeno rege a sociedade tanto moderna quanto contemporânea, revelando o design e o produto em si como um meio de relacionar o homem e a vida ao seu redor, e é nesta linha de pensamento que surge a preocupação com o impacto que um produto exerce sobre o mundo.

### **3.2.2. Reinventar para cultivar a terra**

Apesar do design, como sublinhado anteriormente, ter surgido no meio fabril, com foco na criação de projetos e protótipos para produção em escala, o momento atual exige uma reformulação de conceitos e métodos produtivos. De forma mais precisa, desde os anos 1970, alguns pensadores começaram a criticar a visão tradicional do design como ferramenta industrial e econômica, com a proposta de alteração do foco para os desafios humanos e ambientais da época, que persistem até os dias de hoje. Victor Papanek (1971) sugeriu aos designers que focalizassem na solução de problemáticas sociais, e, se fosse necessário, que chegassem a abdicar seus direitos intelectuais sobre os projetos.

O economista Ernst Friedrich Schumacher (1973) propunha que, ao invés de prosseguir a frenética busca pelo avanço tecnológico, deveria-se trabalhar numa melhor aplicação e distribuição dos benefícios tecnológicos já existentes. O economista se referia a tal processo como “democratização do conhecimento aplicado”. Ambas as propostas de Papanek e Schumacher sugerem uma política tecnológica voltada para o uso de materiais e mão-de-obra locais. Nesta óptica, surgem os primeiros movimentos ligados ao design social, que visa incentivar o designer a assumir um papel de responsabilidade na sociedade, visto que ele deve promover mudanças necessárias para a construção de uma sociedade mais saudável e justa.

Design, arte e artesanato têm muito em comum e hoje, quando o design já atingiu uma certa maturidade institucional, muitos designers começam a perceber o valor de resgatar as antigas relações com o fazer manual. (Denis, 2000, p.17)

Neste âmbito, o design passa a ser visto como uma ferramenta que pode auxiliar na valorização dos saberes manuais e locais, contribuindo para a construção de uma economia mais sustentável (Denis, 2000, p.205). Como referido anteriormente no capítulo relacionado ao artesanato, as técnicas tradicionais passaram pelo processo de desvalorização pois não atendiam mais às necessidades e interesses atuais; este fator, juntamente com a falta de vontade para mudança, presente na mentalidade dos artesãos tradicionais, dificultou a sobrevivência dos saberes artesanais. Neste sentido, Albino (2011) considera o design como uma ferramenta que comunica a herança, representada pelo passado, com as aspirações individuais e coletivas, representadas pelo futuro. Sendo assim, ele serve como suporte da relação afetiva com o espaço e o tempo e proporciona novas formas de enxergar o mundo através da experiência.

O artesanato é instrumento de melhoria e distribuição justa da renda de comunidades pobres, fruto do trabalho autônomo e vivo, pois o objeto produzido pertence a quem produziu, o artesão, diferentemente do trabalho enterrado das fábricas pelas mãos dos operários, contrapondo-se, portanto, ao sistema de produção industrial. (Córdula, 2013, p.9)

Para potenciar os benefícios adjacentes ao artesanato descritos por Córdula (2013), muitos pesquisadores como Dias Filho (2007) defendem que a interação entre designers e artesãos pode renovar as ofertas através da diferenciação, o que tornará os produtos mais atrativos para os clientes. O produto intangível a essa associação, segundo Ferreira et al. (2012), consiste na criação de empregos, na valorização dos territórios e consequente na fixação de populações, visto que o êxodo rural à procura de melhores condições só ocorre devido a marginalização do interior, presente nos ideais da industrialização como única forma de progresso económico.

Como mediador cultural, o design adquire o papel de participante na ressignificação das culturas locais através das produções artesanais e ecológicas. Albino (2017) considera impossível conceber o ser humano e a natureza de forma separada, visto que a humanidade é constituída de forma integrada às diferentes formas de vida do planeta. Portanto, a relação entre o artesão e o designer resulta numa materialização do patrimônio cultural que constrói os territórios humanizados, através da dicotomia entre o local, representado pelo artesanal, e o global, que é associado ao design.

### **3.3. Design de moda e um possível futuro ancestral**

Pereira (2017) define a moda como um “seguro depositário do estilo, dos modos e do gosto de uma determinada época”, que engloba todos os tipos de objetos do quotidiano, não apenas o vestuário como também decoração, mobiliário, entre tantos outros. Dessa forma, a moda é vista pelo autor como “base para uma valoração estética e crítica de um período histórico.” (Pereira, 2017, p.22). Pode-se então perceber que a moda exerce um papel de influência no consumo de quaisquer tipos de bens, característica que tem o poder de revelar as peculiaridades sociais e culturais de uma determinada época.

Além desta questão, percebeu-se necessário no âmbito da presente investigação analisar alguns contextos referentes à moda, pois, até um certo momento, a história do bordado decorria como um apêndice da história têxtil e da moda. Como descrito mais precisamente na contextualização histórica, os bordados eram feitos para decorar e distinguir as roupas ou têxteis-lar, ou seja, sempre constituíam elementos de algum outro produto. Portanto, a ligação entre a moda e o bordado é direta, acentuada também pelo facto de ambos possuírem como meio de expressão as superfícies têxteis.

Perceber as mudanças ocorridas nas formas de produção é essencial para que se possa pensar num possível futuro. O sistema produtivo industrial exerceu um peso peculiar na indústria da moda: o encurtamento da cadeia produtiva ocasionado pela massificação da produção corroborou no fenómeno do *fast fashion*, que possui as mesmas características do *fast design* descritas anteriormente, mas se relaciona especificamente à indústria têxtil e de vestuário. Consequentemente houve uma dissensão aos tradicionais ciclos sazonais da moda, visto que o processo de fabricação não poderia mais demorar meses entre a concepção e a venda. As coleções, que antes eram projetadas duas vezes por ano, referentes às estações de outono/inverno e primavera/verão, passaram a se renovar cerca de duas vezes por mês.

Como sociedade, a obsessão pelo consumo de bens de moda gerou um crescimento enorme na moda de produção em massa, em especial no *fast fashion*, cujo foco é trazer as tendências apresentadas nas passarelas da moda aos centros comerciais o mais rápido possível. (Gwilt, 2015, p. 14)

A forma rápida de produzir diminuiu os custos através tanto do uso de materiais mais descartáveis, quanto da exploração da mão de obra. Esse fator resultou numa forma rápida também de consumir, visto que os produtos são de má qualidade e pouca durabilidade. Segundo Gwilt (2015), o surgimento do setor publicitário distorceu o conceito de necessidade, estimulando um senso de urgência no consumo que resultou em gerações de pessoas altamente consumistas.

As mudanças de gostos e estilos da moda estão historicamente associadas à "apropriação" do que era considerado de classes mais ricas pelas classes mais pobres. As primeiras alteravam seus gostos, objetos e estilos para continuarem se distinguindo das outras classes, constituindo um ciclo interminável. O resultado deste fenômeno que ocorre até os dias de hoje pode ser percebido da seguinte forma:

Quando as classes têm acesso aos produtos antes declarados como pertencentes a uma outra, existe por parte da que teve seus pertences usurpados um retorno ao tradicional . . . um consumo mais conceitual que realmente retoma o tradicional quando questiona os processos utilizados hoje para a produção de produtos e principalmente produtos em massa e de curto período de vida. (Norogrande, 2010, p.270)

Sendo assim, em consonância com o que foi defendido em capítulos anteriores, ocorre um processo de repensar e questionar os meios de produção industrial, e um retorno às raízes de produção que constituem o artesanato. O histórico desse fenômeno da moda em termos de classes sociais revela que o mesmo ocorre nas atuais perspectivas de consumo consciente, visto que é necessário investir mais financeiramente para o consumo de produtos sustentáveis, pois os mesmos se constituem menos acessíveis às classes baixas.

A pesquisadora Claudia Albino (2017) faz referência ao termo "design artesanal", no qual defende novos princípios para tradicionais ofícios e micro-empresas. Estes princípios são baseados na relação entre a tradição e a modernidade, combinando esses diferentes saberes em termos de design, produção, marketing e capacidade empresarial em geral. É interessante observar que o design artesanal entra em consonância com o que foi defendido pelos movimentos de contracultura à industrialização que foram mencionados no capítulo 3.2.1. Estes movimentos afirmavam que o equilíbrio das componentes industriais e artesanais garantiria qualidade e autenticidade para os produtos.

### **3.3.1. Moda, comunicação e um discurso político**

As perspectivas de Bayley e Conran (2007), Denis (2000), Albino (2017) e Pereira (2017) referidas anteriormente neste capítulo já revelam de diferentes formas a característica presente no design de realizar uma comunicação interpessoal através dos objetos que são produzidos e consumidos. Mais especificamente no design de moda, esta característica pode ser percebida de acordo com o pensamento de Brito (2012), ao revelar que a cultura material têxtil pode ser analisada em objetos que revelam diferentes referências e perspectivas históricas e que, nos dias de hoje passam por uma ressignificação "seja por meio da elaboração técnica, seja pelos

discursos que são tecidos sobre estes mesmos objetos por aqueles que o produzem e o consomem” (Brito, 2012, p. 49).

Considerando a totalidade das problemáticas referentes à sustentabilidade que são adjacentes ao sistema produtivo atual, a produção e o consumo de moda inevitavelmente produzem um discurso de cunho político social. A partir do momento em que os consumidores começam a tomar consciência do que ocorre nas cadeias do *fast fashion*, através dos escândalos midiáticos que revelaram situações caóticas ambientais e sociais, inicia-se uma procura por marcas que reconheçam a necessidade da adoção de práticas sustentáveis.

Na perspectiva de Norogrande (2010, p.269), a moda atua como um “mecanismo de marketing, onde todo produto é projetado para ter uma identificação direta com seu portador”. Esse mecanismo, apesar de ter surgido no mercado da moda, hoje perpassa todos os tipos de mercado, da comunicação aos utensílios domésticos. Neste sentido, o ato de consumir revela atualmente uma escolha: pode-se escolher contribuir para o crescimento dos grandes mercados de produção em massa ou das produções artesanais locais.

É precisamente neste contexto que surgem os *consum’actors*, termo definido pela ATV - Associação Têxtil e Vestuário de Portugal (2017, p.84) como um segmento da sociedade composto por consumidores que adotam atitudes mais sustentáveis e que constituem uma parte cada vez mais relevante da sociedade, tanto em termos numéricos quanto em termos de influência exercida. As práticas adotadas pelos *consum’actors* não são específicas, mas sim abrangem qualquer tipo de prática que seja oposta ao consumismo supérfluo e desenfreado. Sendo assim, trata-se de uma corrente que surge contra o *fast fashion* atualmente vigente no mercado, e ganha espaço suficiente para ser analisada como tendência.

O actual ressurgimento do artesanato é acompanhado pelo desejo e procura de novos produtos e serviços enquanto veículos de referencial histórico, indutores de novas possibilidades de usos e consumos mais cuidadosos para com a natureza. Desta forma, estabelece-se não só uma relação entre cultura e sociedade, mas também entre cultura e natureza, considerando que as técnicas artesanais são actualmente potenciadoras de um renovado e necessário cuidado para com a natureza, sendo a própria natureza aqui considerada como constituinte da cultura. (Albino, 2017, p. 67)

A sustentabilidade, como visto anteriormente, não é o único fator perdido no processo de massificação da produção. Quando adquire-se um produto artesanal, sabe-se a proveniência do mesmo, e, além de constituir um objeto único e sustentável, possibilita ao homem contemporâneo “encontrar um tempo humano e lento que não têm” (Albino, 2017, p.292). O pensamento da autora, em conjunto com os estudos da ATV nos levam a perceber que o tempo que rege o nosso dia a dia sofreu aceleração para acompanhar a produção, porém alguns grupos sociais surgem a promover uma desaceleração e reflexões para ressignificar o consumo.



# Capítulo 4. Bordados tradicionais portugueses

O capítulo anterior abordou os principais conceitos de artesanato, design e moda, que foram percebidos como necessários para o entendimento dos processos de ressignificação histórica do consumo, e influenciaram diretamente o modo como o bordado foi percebido através do tempo e suas respectivas funções sociais. Estes conceitos foram descritos em meio a uma contextualização dos fatores e fenômenos históricos, que, como defendido anteriormente, são sempre fundamentais para o entendimento das transformações ocorridas no contexto do artesanato e, neste caso, do bordado. De acordo com a perspectiva de Cardoso (2019), o artesanato contemporâneo se trata de uma adaptação do tradicional, partindo das mesmas origens e sem intenção de criar uma oposição a este. O posicionamento de Córdula (2013) também segue o mesmo pensamento, ao afirmar que na vertente contemporânea do artesanato “o artífice alia as técnicas tradicionais aos estilos da época.” (Córdula, 2013, p.10).

Como referido na contextualização histórica, os primeiros pontos de bordado criados, como ponto adiante e o ponto cruz, são utilizados até os dias de hoje. Tendo isto em consideração, foi percebido que, para o entendimento do bordado no cenário atual, seja em termos estéticos, sociais ou antropológicos, é necessário revisitar o passado desta técnica tradicional. Portanto o presente capítulo tem como objetivo desenvolver um compilado referente aos diferentes tipos de bordados tradicionais dentro do contexto português. Mais precisamente aqueles estilos e técnicas que sobreviveram até os dias de hoje, visto que estes têm relevância no sentido de criar uma ligação entre o tradicional e o contemporâneo.

Foram selecionados quinze bordados tradicionais para serem analisados em termos de origem histórica, materiais e utilizados, temas explorados e cores adotadas. Em termos de localização geográfica, estes tipos de bordados são advindos de nove regiões de Portugal, nomeadamente: Minho, Douro Litoral, Beira Alta, Beira Baixa, Alto Alentejo, Beira Litoral, Estremadura, e as ilhas da Madeira e dos Açores. Esta classificação territorial foi definida de acordo com a lógica adotada pelo pesquisador Paulo Silva (2006); em sua dissertação de mestrado, ele conferiu à academia um estudo acerca do contexto português tradicional do bordado, campo praticamente inexplorado até então.

## 4.1. O bordado de Viana do Castelo

Os bordados de Viana do Castelo tiveram sua origem advinda de um traje tradicional da região, conhecido como “O traje à Vianesa” ou “Traje à Lavradeira”, como se pode observar na Figura 4.1. As mulheres do campo decoravam seus trajes com bordados feitos à mão para os utilizarem em festas ou feiras, além de utilizarem acessórios em ouro. No final do século XIX e início do século XX o traje deixou de ser comumente utilizado, porém surgiram incentivos para o reestabelecimento do traje no seu uso tradicional que ocorrem até os dias de hoje (Machadinho, 2018, p.93).

Nos dias de hoje, estes bordados encontraram nos objetos cotidianos uma forma de sobreviver ao tempo. Atoalhados, sacos de pão e panos de mesa são alguns dos exemplos de suportes nos quais se pode encontrar o tradicional bordado de Viana do Castelo. A existência até os dias de hoje desta técnica se deve em grande parte aos esforços exercidos pela Sr<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Gemeniana Branco de Abreu e Lima, uma vianense que expandiu consideravelmente o comércio destes bordados na região.

Os bordados de Viana do Castelo, assim como parte predominante dos artesanatos tradicionais, utilizam materiais da própria região. Existem diferenças estéticas entre os bordados de acordo com a classe social a que pertencem; os mais nobres usam, por exemplo, algodão “*perlé*”, ocasionalmente acompanhado de lantejoulas, miçangas ou vidrilhos. Os bordados mais antigos da região são os de algodão e lã, que eram utilizados nos trajes das mulheres do campo com linhas de meia de algodão branco sobre tecido vermelho, sendo considerados mais “pobres”. As bordadeiras bordam seus trajes normalmente de forma improvisada e espontânea, com inspiração na flora, fauna e no amor; já as cores utilizadas, como se pode observar na Figura 4.2, são branco, vermelho e azul. Acredita-se que o bordado de Viana do Castelo seja “produto e reflexo de todas as vivências e cultura popular destas mulheres camponesas que vivem nesta região” (Silva, 2006, p.21).

Tradicionalmente os Bordados de Viana do Castelo são realizados sobre um tecido em tafetá, cujo material é o linho, algodão ou uma mistura de ambos. As cores mais recorrentemente utilizadas no fabrico desta técnica são baseadas nas belezas naturais da região do Minho,



Figura 4.1 - Traje à Vianesa

Fonte: “Viana do Castelo: Traje à Vianesa recebe prémio internacional” de P. Xavier, 2020, *Rádio Geice*, disponível em <https://radiogeice.sapo.pt/2020/12/viana-do-castelo-traje-a-vianesa-recebe-premio-internacional/>

como “o azul do mar e do céu, o verde dos pastos e das copas primaveris” (Machadinho, 2018, p.94). Durante a década de 1970 algumas mudanças políticas fizeram com que estes bordados fossem amplamente desvalorizados, o que resultou num abandono por parte das bordadeiras desta técnica, que quase acabou por morrer.

Ao longo da década de 1990 observou-se uma lenta melhora na produção dos Bordados de Viana do Castelo devido à formação de uma cooperativa de bordadeiras em Santa Leocádia de Geraz do Lima, que em associação à Câmara Municipal desenvolveram certificados para profissionalizar e divulgar a



Figura 4.2 - Bordado tradicional de Viana do Castelo  
Fonte: “Artesãos - Bordados Certificados de Viana do Castelo”, *Câmara Municipal de Viana do Castelo*, 2021, disponível em <http://www.cm-viana-castelo.pt/pt/certificacao-do-bordado-de-viana-do-castelo>

técnica. Este simples exemplo nos faz imaginar quantas preciosas técnicas artesanais devem ter sido perdidas através da história tanto nacional quanto mundial devido ao descaso e abandono das gerações sucessoras. Felizmente existem exemplos de resistência como todos os que estão a ser abordados no presente capítulo.

## 4.2. Lenços de mão bordados

Originários de Vila Verde, os lenços de mão bordados podem ser encontrados em toda a região do Minho e além dela, ocupando o Douro Litoral, Trás-os-montes, Beira Alta e até nos Açores. A concepção dos lenços é realizada a partir de desenhos e palavras relacionadas ao sentimento amoroso, como se pode observar na Figura 4.3. Estes eram bordados por raparigas e dedicados aos seus namorados, caracterizando-os como parte do vestuário masculino, pois eram utilizados aos domingos ou procissões no pescoço ou nos bolsos dos casacos. Entretanto as raparigas também chegavam a utilizar tais lenços no pescoço ou cintura (Norogrande, Broega, 2012, p.10).

Segundo Silva (2006, p.24-26), a técnica dos lenços de mão bordados foi transmitida através das gerações e as mulheres aprendiam ainda quando crianças. Para auxiliar, utiliza-se como guia um “marcador” ou “mapa de ponto cruz”, que consiste num retângulo de pano que possui letras, algarismos e desenhos decorativos bordados. Outro importante factor na preservação da técnica foram as marcadeiras, mulheres que bordavam os lenços e vendiam, tanto para quem não queria se dar o trabalho de fazer, quanto para rapazes presentear suas namoradas, o que era bastante comum.

Dos desenhos encontrados nos lenços, podemos falar da ligação de amor (casal de namorados, silva, chaque, corações), sobre fidelidade (pomba e cão) e o casamento (símbolos religiosos: cruz, vaso, cibório, custódia, candelabro). Há também aqueles que vão além do amor entre namorados e falam do sentimento de amizade. Assim, o lenço ganha outras atuações, mas mantém-se como emissário e regalo de carinho. (Norogrande, Broega, 2012, p.11)



Figura 4.3 - Lenço dos Namorados

Fonte: “O amor também se escreve com erros ortográficos”, *Notícias Magazine*, 2020, disponível em <https://www.noticiasmagazine.pt/2020/o-amor-tambem-se-escreve-com-erros-ortograficos/historias/245809/>

A citação acima de Norogrande e Broega (2012) vai ao encontro do pensamento de Queiroz (2011) quando revela que estes lenços caracterizam os bordados como além de adornos, mas repositórios das memórias, representando uma relação afetiva com os objectos de consumo que foi perdida através do tempo. Além disso, o objeto revela e documenta o tempo que demandou a execução de cada minucioso trabalho.

A técnica dos Lenços de Mão Bordados, também conhecidos como Lenços de Namorados, constitui uma das mais preservadas ao longo do tempo no cenário dos bordados tradicionais portugueses. Talvez através dos sentimentos de pertença, carinho e amor que foram atri-

buídos ao longo do tempo a estes objetos, estes tenham se mantido firmes no imaginário coletivo e, conseqüentemente, amplamente divulgados. Actualmente encontram-se coleções de roupas, loiças, entre vários outros produtos que tem por inspiração os famosos Lenços de Mão Bordados. Além disso, ao longo dos anos ocorreram diversas exposições em museus portugueses que tinham estes lenços em seus acervos.

### 4.3. Bordados de Guimarães

Para compreender a história dos bordados de Guimarães é necessário que se perceba um pouco do contexto político da época na região. Em 1885, ano no qual surgiu este tradicional artesanato, ocorria uma crise entre os distritos de Braga e Guimarães. Apesar das desavenças entre esses distritos possuem raízes no século XIII, aquele foi o ano no qual se pretendeu cortar oficialmente as relações entre os dois distritos.

É enviada à rainha D. Maria II uma representação pedindo a sua protecção para que fosse feita justiça a Guimarães, e é neste contexto que as senhoras de Guimarães resolvem bordar uma bandeira a fio de ouro com a legenda em grandes letras, que passou a ser o lema de Guimarães: 'Antes quebrar que torcer'. (Silva, 2006, p.31)

A criação desta bandeira representou o sentimento de resistência vimaranense e teve grande importância para a história dos bordados portugueses, visto que a partir de então foi demonstrado através da prática que os bordados “também podem servir como instrumento político



Figura 4.4 - Bordado de Guimarães  
Fonte: “A bela arte do bordado de Guimarães em formação”, *Freepass Guimarães*, 2020, disponível em <https://www.fpguimaraes.pt/a-bela-arte-do-bordado-de-guimaraes-em-formacao/>

como quando são empregues em emblemas para transmitirem o sentimento de um grupo ou uma rebelião”. A estética dos bordados de Guimarães continha motivos inspirados na natureza vegetal e animal, no amor, nos objectos de uso quotidiano e também em desenhos geométricos. A nível de cores, inspirava-se na estética têxtil monocromática referente às novas correntes artísticas do neoclássico e romantismo, com o uso predominante da cor vermelha, como se pode observar na Figura 4.4. O branco, bege ou cinza também são utilizados, mas com menor frequência. O tecido base para o bordado costumava ser linho, enquanto as linhas usadas para bordar eram de algodão *perlé* (Silva, 2006, p.38).

Nos dias atuais o Bordado de Guimarães é visto como um símbolo da região, alimentado pelo turismo e, de certa forma, o alimentando também. Através das festividades principalmente religiosas, que “ocupam um lugar de destaque nas vivências culturais com tradição no concelho”, procura-se também manter estas tradições (Pontes, 2013, p. 38).

Os Bordados de Guimarães foram difundidos através do ensino em escolas femininas. Estes locais ensinavam desenho, bordado, corte e costura, além de outras disciplinas, e consideravam que o conhecimento da técnica do desenho era fundamental na arte de bordar (Silva, 2006, p.35). Esta característica difere dos tipos de bordado mencionados anteriormente, que eram transmitidos através das gerações dentro das casas, além de considerar a arte do desenho como ponto-chave.

#### 4.4. Bordados da Lixa

Como a maioria dos artesanatos existentes, considera-se difícil datar o surgimento dos Bordados da Lixa. Raros são os estudos acadêmicos que se preocuparam em observar esta técnica, pelo que constituiu então um desafio no percurso da pesquisa; felizmente houve um pesquisador, Paulo Silva, que entrevistou em sua dissertação de mestrado uma tradicional bordadeira da região, D<sup>a</sup> Fátima Martins, à procura por perceber melhor a origem desta técnica. Segundo D<sup>a</sup> Fátima, os Bordados da Lixa tiveram origem há cerca de duzentos anos atrás, quando foram encontrados exemplares numa casa abastada no concelho de Amarante, conhecida como “Casa de Domingos Pinheiro” (Silva, 2006, p.40).

Ainda segundo Silva (2006) a estética desta técnica de bordado foi inspirada no estilo a branco pós Revolução Francesa, como se pode perceber na Figura 4.5, portanto o tecido base era sempre o linho branco. Já em termos de linhas, normalmente usam-se as de algodão branco, excepto para bordar monogramas, nos quais utiliza-se a linha vermelha. Os motivos são reflexos tanto da fauna quanto da flora local, como frutos, flores e folhas.

Em meados de 1990 a Associação para o Desenvolvimento e Promoção da Lixa (Apromolixa) criou um evento nacional que passou a ocorrer anualmente, o “Expolixa”,

com o objectivo de promover e divulgar os bordados desta região. Em termos de aplicação prática, os Bordados da Lixa são tradicionalmente utilizados em “lençóis e almofadas, toalhas de rosto, toalhas de mesa e até em lenços de mão” (Silva, 2006, p.40).

Entretanto, no início dos anos 2000 estes bordados começaram a ser procurados por designers de moda originários de países como Espanha e Suécia. A visibilidade internacional alcançada pelos Bordados da Lixa deve-se em grande parte aos esforços realizados pela Apromolixa em prol da divulgação dos bordados, reforçando a importância de associações focalizadas em preservar as artes tradicionais.



Figura 4.5 - Bordado da Lixa

Fonte: “Bordados Portugueses - Bordado da Lixa”, Loja Singer Porto, 2020, disponível em <http://lojasingerporto.blogspot.com/2020/08/bordados-portugueses-bordado-da-lix.html>

## 4.5. Bordados de Filé

Início o presente tópico por definir a palavra “filé”, que designa uma rede feita por nós, também conhecida por “rede de nós”. A técnica é tão antiga que há quem diga que existe desde que surgiu o ser humano, mas possui evidências documentais desde o Egito Antigo. Devido a semelhança acredita-se que foi inspirada nas redes dos pescadores, e foi utilizada para bordar diferentes materiais como fios de ouro e pedrarias em diversas regiões do planeta, como na Pérsia e na Itália. Os tradicionais Bordados de Filé portugueses tiveram origem na freguesia de Pombeiro, localizada no concelho de Felgueiras, com a utilização da rede de nós ou filé como suporte para bordar a partir do cobrimento de certos quadrados da rede, de acordo com o desenho escolhido. Não se sabe exactamente quando surgiu este tipo de bordado, mas acredita-se que o conhecimento adveio do Mosteiro de Pombeiro há cerca de duzentos anos, que possuía bordados em filé a decorar altares, por exemplo (Silva, 2006, p.43-44).

Encontram-se diversas técnicas de bordado no concelho de Felgueiras, além do Bordado de Filé já foram mencionados os Bordados da Lixa e futuramente abordaremos os Bordados de Airões. Apenas neste concelho encontram-se empregadas mais de sessenta por cento das bordadeiras de todo território português. Entretanto, os Bordados de Filé foram os mais prejudicados em termos de divulgação; indústrias de calçado absorveram quase toda a mão-de-obra local e além disso estes bordados não eram tão valorizados pela cultura local quanto os outros dois. A combinação destes factores resultou numa insustentabilidade financeira para as bordadeiras, que migraram para outras técnicas ou mesmo outros sectores como o industrial. Nos dias de

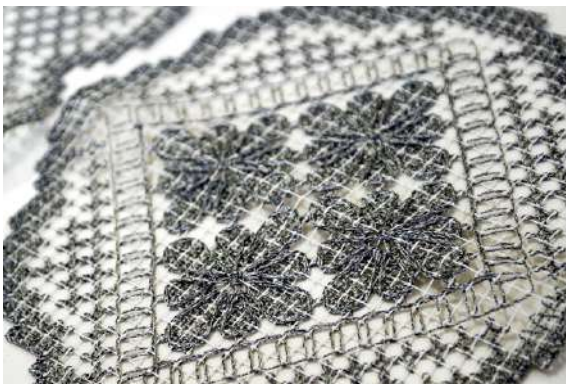


Figura 4.6 - Bordado de Filé

Fonte: “Bordadeiras de Felgueiras mantêm viva arte de filé e criam cooperativa”, *Mundo Lusitana*, 2016, disponível em <https://www.mundolusitana.com.br/cultura/bordadeiras-de-felgueiras-mantem-viva-arte-do-file-e-criam-cooperativa/>

hoje chega-se a considerar que esta técnica está a desaparecer aos poucos, pois quase não existem mais bordadeiras que a utilizam na região (Cunha, 2020, p.5).

Os fios utilizados para o desenvolvimento destes bordados são linho, algodão ou seda e o filé é produzido com fios de algodão. As cores utilizadas são normalmente em tons crus ou a branco, enquanto os motivos são tradicionalmente orgânicos e florais. É possível encontrar peças que possuam o Bordado de Filé com desenhos geométricos, mas mesmo estes são baseados nos motivos florais (Silva, 2006, p. 46).

É interessante utilizar o exemplo dos Bordados de Filé para que se lembre que muitas técnicas artesanais foram perdidas ao longo do tempo devido ao desinteresse da população sobre a manutenção delas. Além de não se esforçar para uma possível adaptação ao mercado actual, como outras técnicas fizeram, ainda não houveram incentivos de associações ou do governo que investissem na sobrevivência desta técnica.

## 4.6. Bordados de Airões

Apesar de constituírem uma técnica artesanal bastante antiga, a história dos Bordados de Airões, ou Bordados da Terra da Sousa, não estaria a ser contada como uma técnica que resistiu ao tempo se não fosse o surgimento da Casa do Risco, em meados dos anos 1990. Esta instituição é dependente da Câmara Municipal de Felgueiras surgiu com o objectivo de actuar na situação precária em que se encontravam os bordados da região do concelho, especialmente na freguesia de Airões (Andrade, 2014, p.25). No *website* da instituição, a Casa do Risco constitui:

Ponto de encontro dos apreciadores do bordado por excelência. . . . tem como missão a promoção e certificação do Bordado Terra de Sousa e a proteção e valorização das bordadeiras, contribuindo para a consolidação do artesanato como fator de empreendedorismo e impulsor do desenvolvimento económico da região. (Câmara Municipal de Felgueiras, 2020)

Portanto além de manter a técnica viva, um dos focos da instituição é valorizar as bordadeiras e incentivar o empreendedorismo, fator que possui relevância tanto social quanto cultural. Ainda nos dias de hoje a falta de independência financeira feminina é uma questão delicada, especialmente nas gerações mais velhas, público do qual geralmente constitui-se a classe bordadeira. Dessa forma, incentivar o empreendedorismo feminino através da preservação da cultura local se consiste num grande contributo para nossa sociedade.

Com sua sede localizada na Quinta do Roço, a Casa do Risco foi desenvolvida sem fins lucrativos nesta quinta, doada pelo Padre Mendonça à Câmara Municipal de Felgueiras. O início do projeto foi demarcado pela criação de um concurso dos bordados locais e conseguinte exposição, a fim de catalogar os diferentes pontos e categorizar os bordados mais antigos e tradicionais. A partir de então surgiram peças com mais de trezentos anos de história, com aplicação principalmente em têxteis-lar. Com o tempo, a Casa do Risco passou a contratar bordadeiras para trabalharem em bordados tradicionais e recuperação de técnicas quase perdidas, além de ter realizado exposições em grandes feiras em outros países como Alemanha e Estados Unidos da América (Silva, 2006, p.48).

A nível de materiais, os Bordados de Airões são desenvolvidos a partir da utilização de tecidos como o linho caseiro e a cambraia como base, e as linhas podem ser tanto o simples algodão até fios nobres como os de ouro, prata e seda. Estes bordados são inspirados tanto na flora quanto na fauna da região, e, apesar da cor predominante ser o branco, encontram-se exemplares bordados com detalhes a verde ou lilás, por exemplo. (Silva, 2000, p.49).

Antes da criação da Casa do Risco os bordados eram ensinados através das gerações e estavam quase a desaparecer, como referido anteriormente. Além da importância na preservação da técnica, somente depois do surgimento desta instituição “se começou a aprender noutra



Figura 4.7 - Bordado de Airões  
Fonte: “Bordados Portugueses - Bordado de Airões/  
Bordado Terra de Sousa”, *Loja Singer Porto*, 2020,  
disponível em <http://lojasingerporto.blogspot.com/2020/08/bordados-portugueses-bordado-de-airaes.html>

ambiente que não o doméstico.” (Andrade, 2014, p.25). Este factor constitui um verdadeiro contributo para a dignificação do bordado como trabalho e ainda como património.

## 4.7. Bordados de Tibaldinho

Devido a escassa documentação existente acerca da maioria dos artesanatos tradicionais portugueses não se pode datar com precisão o surgimento dos Bordados de Tibaldinho. Entretanto alguns pesquisadores indicam que a provável origem destes bordados remonta ao século XIX, período histórico no qual a família real portuguesa retornou a Portugal depois de refugiada em terras brasileiras.

As condições histórico-culturais são explícitas pelo que o aparecimento e/ou o desenvolvimento de uma manufatura de bordados está justificada à partida pela encomenda que seguramente as famílias recém-chegadas do Brasil fizeram, imitadas por outros parentes e amigos que não tinham deixado os seus lares. (Silva, 2006, p.50)

Tibaldinho é um pequeno povoado localizado no distrito de Viseu, mais especificamente no concelho de Mangualde, freguesia de Alcafache. O regresso da família real e consequentemente da aristocracia portuguesa foi acompanhado de diversas e longínquas paragens, e, além disso, haviam diversas terras de propriedade real nesta localização, motivos estes que fizeram com que contratassem-se bordadeiras para renovar peças enxovais. Há mais de meio século a classe bordadeira é constituída por mulheres que contribuem para o sustento de suas famílias através das encomendas de bordado (Pereira, 2017, p.4).

A Figura 4.8 demonstra a estética predominantemente a branco que constitui uma qualidade adjacente à produção dos Bordados de Tibaldinho. Essa característica ocorreu devido a alguns fatores da época que associavam essa cor à limpeza, higiene e dignidade, mas também devido à “mentalidade burguesa moralizadora da época, que associa o branco à pureza, honestidade e virtude.” (Silva, 2006, p.50). A estética a branco se encaixa nos gostos do período neo-



Figura 4.8 - Bordado de Tibaldinho  
Fonte: “Bordados Portugueses - Bordado de Airões/  
Bordado Terra de Sousa”, I. Santos, 2017, *Bordado de Tibaldinho - Alcafache*, disponível em <https://www.bordadodetibaldinho.pt/bordados.php>

clássico, considerando então estes bordados como eruditos. A aplicação da técnica dos Bordados de Tibaldinho é realizada essencialmente nos têxteis-lar, assim como a maioria dos bordados tradicionais mencionados até o presente momento. Em termos de materiais, o tecido base utilizado é o linho, cuja produção local ocorre há séculos. As linhas mais utilizadas nesta técnica são as de algodão branco.

Apesar da erudição original dos Bordados de Tibaldinho, o carácter popular e a personalidade se faz presente através dos motivos e temas baseados no amor, na fauna, na flora, para além de motivos relacionados à realeza. As bordadeiras que utilizam esta técnica se localizam não apenas no povoado de Tibaldinho, mas também em aldeias vizinhas como Alcafache, Fornos de Maceira, S. João de Lourosa e Dão; uma característica em comum a

elas é o trabalho ao ar livre, tanto pelo pouco espaço nas casas quanto pela iluminação, além de elas mesmas gerirem todo o processo produtivo e econômico dos seus bordados (Silva, 2006, p. 51).

Apesar de datada do século XIX, foi por volta de 1940 que a técnica foi impulsionada, através de uma exposição na festa anual de S. Mateus, localizada em Viseu. Além de divulgar, a exposição causou um maior apreço pelos Bordados de Tibaldinho. Entretanto, na década de 1980, a técnica foi quase abandonada, quando o bordado local de Arraiolos, o “bordado de lã”, foi bastante divulgado por ser mais rentável, gerando uma mudança de técnica por inúmeras bordadeiras.

O que salvou, literalmente, a existência dos Bordados de Tibaldinho, foi um grupo de mulheres da região que “apostaram no valor patrimonial destes bordados tradicionais e fundaram ‘O Borboto’” (Silva, 2006, p.52). O grupo simboliza o sentimento de resistência por parte das mulheres, o que pode ser considerado um contributo no sentido de inspirar a tentativa de preservar saberes e técnicas tradicionais, resistir ao mercado de massa capitalista e apostar no saber fazer feminino tradicional.

#### 4.8. Bordados de Castelo Branco

Em Castelo Branco, distrito localizado na região da Beira Baixa, encontram-se muitos dos bordados que são conhecidos como Bordados de Castelo Branco; porém essa nomeação foi criada já no século XX como uma tentativa de associar a técnica à região, pois esta técnica, antes conhecida por “bordados a frouxo”, pode ser encontrada até na Estremadura Espanhola. Estes bordados são facilmente identificáveis por possuírem motivos, desenhos e forma de desenhar bastante característicos (Silva, 2006, p.60).

A estética desta técnica está diretamente ligada a sua origem, com influências orientais, com inspiração em colchas indo-portuguesas e chinesas datadas do século XVII, como pode ser percebido na Figura 4.9. Os Bordados de Castelo Branco muitas vezes são denominados Colchas de Castelo Branco, devido ao facto das colchas constituírem o principal suporte ao qual os bordados são realizados. Considera-se que “a influência oriental está patente na estrutura decorativa, no simbolismo, nos pontos e no colorido.” (Paixão, *et al.*, 2006, p.112).

Durante a Primeira Revolução Industrial os Bordados de Castelo Branco quase desapareceram, assim como muitas outras técnicas artesanais. Porém, em 1940, a Mocidade Portuguesa Feminina fundou uma escola de bordados, e logo depois ocorreu uma exposição das colchas, ambas com o intuito de reviver tradicionais técnicas que haviam sido perdidas ou quase perdidas com o passar do tempo.



Figura 4.9 - Design para colcha com Bordado de Castelo Branco

Fonte: “Universidade de Salamanca mostra colchas em Bordado de Castelo Branco”, *Público*, 2020, disponível em <https://www.publico.pt/2020/11/04/impar/noticia/universidade-salamanca-mostra-colchas-bordado-castelo-branco-1937890>

Actualmente na cidade existe um centro de bordados, a Oficina-Escola de Bordados Regionais, criado na sequência da extinta escola da Mocidade Portuguesa Feminina, que funciona nas instalações do Museu Francisco Tavares Proença Júnior desde a sua criação, por decreto. (Rosa, 2005, p.16)

Tradicionalmente o tecido utilizado como suporte para o bordado nesta técnica é o linho e as linhas são de seda; ambos os materiais podem ser tingido de diversas cores. A nível estético, as colchas bordadas possuem carácter erudito, visivelmente tradicionais e com o uso dos mesmos materiais até os dias de hoje. Entretanto, já no início do século XXI, tem surgido um questionamento acerca da falta de liberdade criativa para bordadeiras contemporâneas devido a grande exaltação do tradicional dentro do contexto dos Bordados de Castelo Branco; surgiram então oficinas e escolas que apostam “numa criação de bordados que sejam ao mesmo tempo renovados e de qualidade.” (Silva, 2006, p.63).

As colchas são de simetria binária, portanto os riscos, (desenhos feitos para serem transferidos ao tecido para bordar) inspirados em motivos persas, só precisam ser realizados para um quarto da área. O linho e seda utilizado é de origem caseira, devido a abundância destas matérias primas na região, característica que raramente permanece fiel às técnicas nos dias de hoje (Rosa, 2005, p.11).

#### **4.9. Marcadores da Beira Baixa**

Marcadores são como um molde ou mostruário cuja função era “passar às gerações seguintes tanto a técnica (os pontos) quanto os motivos/desenhos.” (Silva, 2006, p.66). Na região da Beira Baixa podem-se encontrar há séculos os tradicionais marcadores, sempre a abordar motivos agrícolas e pecuários, utilizando unicamente o ponto cruz. Os desenhos feitos nestes marcadores possuíam grande importância, figurando testamentos e outros acontecimentos importantes.

A confecção de marcadores tornou-se obrigatória no ensino feminino ao final do século XIX e início do século XX, grande factor que contribuiu para a resistência da técnica até os dias de hoje. Actualmente os Marcadores da Beira Baixa são reconhecidos como um tipo de artesanato artístico devido a sua importância na história dos bordados e na cultura da região.

Estes marcadores têm inevitavelmente uma carga afectiva de dimensão nostálgica pelo passado de uma vida calma em oposição à actual. Num mundo de produção de objectos em série, estes marcadores bordados podem ser a ponte para um tempo em que a calma, a ternura coexistiam e a relação da vida quotidiana com a natureza era concebida de maneira harmónica. (Silva, 2006, p.66)

A citação acima retifica a forma com que o bordado se relaciona ao tempo artesanal e humano, conceitos abordados no segundo capítulo, que causam uma melhor apreciação do objecto, segundo as perspectivas de Albino, Krucken e agora também ressaltada por Silva (2006). No âmbito da presente investigação não foram encontradas imagens para ilustrar os Marcadores da Beira Baixa, o que revela que o simbolismo afetivo e importância histórica dos Marcadores da Beira Baixa ainda não foram suficientes para que eles fossem explorados e divulgados, nem mesmo após a obrigatoriedade no ensino feminino. Possivelmente estes bordados podem ter adquirido um cunho negativo no inconsciente das pessoas que herdariam o saber-fazer da técnica na região exatamente por terem sido obrigatórios.

## 4.10. Bordados de Nisa

Também conhecidos por alinhavados de Nisa, os conhecidos bordados tem origem bastante antiga, desenvolvendo a técnica a partir de 1200 na Itália, mais especificamente na região da Sicília. Aos poucos conquistou vários países europeus e “tornando-se ‘renda’ em Espanha, em Flandres, em Veneza, donde passa à França, a Inglaterra e à Escandinávia” (Silva, 2006, p.68). Apesar da semelhança entre as técnicas que derivaram desta mesma origem, os Bordados de Nisa existem estimadamente desde o século XV e são considerados tradicionais e genuinamente portugueses e nisenses.

O Bordado é uma tradição muito antiga, impossível de ser datada com precisão, mas que chegou até nós através de um dos principais costumes da cidade: o enxoval de casamento. A cama da noiva . . . na maioria das vezes era produzida pela própria noiva. Após a celebração do casamento, o enxoval era vendido e garantia o início da vida como casal. (Nogueira, 2015, p.5)

O Bordado de Nisa é uma das poucas técnicas que sobreviveram apenas com o apoio da própria tradição da população local, sem precisar de incentivos de associações, escolas ou do governo. A técnica foi mantida através das “mestras”, mulheres mais velhas, excelentes bordadeiras que passavam os ensinamentos adiante em suas casas enquanto produziam suas encomendas para meninas “logo após a saída da escola” (Marquês, 2015, p.49).



Figura 4.10 - Xailes bordados de Nisa  
Fonte: “Xailes Bordados de Nisa”, *Novelo de Arte*, 2021, disponível em <http://novelodearte.blogspot.com/2021/02/xailes-bordados-de-nisa.html>

As bordadeiras que passavam os ensinamentos adiante em suas casas enquanto produziam suas encomendas para meninas “logo após a saída da escola” (Marquês, 2015, p.49).

Nos dias atuais, as mulheres da região ainda praticam esta técnica, as mais abastadas utilizando linho ou linho com algodão e as mais pobres utilizam o algodão cru. As linhas utilizadas são diversas tanto a nível de materiais quanto a nível de cores, e os tecidos também podem variar de cor. Por serem elaborados a partir da retirada de fios da trama deixando algumas partes em aberto, são frequentemente confundidos com rendas, mas consistem em bordados cujos desenhos são baseados na fauna, flora e motivos religiosos (Silva, 2006. p.69).

Os bordados são realizados para decorar peças de roupa tradicionais, como pode ser observado na Figura 4.10, característica não muito presente na maioria dos bordados portugueses. Os Bordados de Nisa aplicados nos tradicionais xailes que as mulheres do norte alentejano vestem nos dias de festa “faz deles uma das mais importantes e carismáticas peças do artesanato nicense” (Marquês, 2015, p.51). Talvez por terem sido aplicados em objetos de maior uso em vez de confinados aos têxteis-lar como a maioria dos outros bordados, a técnica dos Bordados de Nisa permaneceu até hoje.

## 4.11. Bordados da Figueira da Foz

Advindos de Buarcos, uma povoação de pescadores no distrito de Coimbra, os Bordados da Figueira da Foz são tradicionalmente aplicados em aventais, revelados através da Figura 4.11,

e revelam vivências dos povos locais ligadas principalmente à pesca, mas também às salinas e hortas.

Os bordados dos aventais de Buarcos têm também uma forte ligação com as festas e a veneração dos santos. Quase todas as mulheres bordam o seu avental para se apresentarem na procissão do mar, realizada todos os anos ou então para o seu próprio luxo domingueiro. (Silva, 2006, p.70)

Assim, os aventais são bordados pelas mulheres enquanto os maridos executam afazeres pecuários, com inspirações naturalistas mesmo que de forma estilizada; em casos de mulheres que não bordam ou que pertencem classes sociais mais abastadas ocorre a encomenda de aventais bordados a “mulheres da terra”, como são conhecidas as bordadeiras especializadas. Estas peças são consideradas patrimônio e utilizadas “em desfiles, concursos etnográficos, procissões ou mesmo como bem vestir e bem parecer no regresso do marido a casa, depois de ausências pelo trabalho no mar.” (Silva, 2006, p.71).

A origem dos Bordados da Figueira da Foz está intimamente ligada à sua função nas rotas marítimas tanto como ponto de abastecimento, quanto como de repouso por povos Fenícios e Cartaginenses. Além disso a região sofreu invasões de holandeses e ingleses, que certamente influenciaram os modos de viver e a cultura local, e certamente no modo de produzir artesanato. É interessante retificar, através de casos práticos como este, a importância que o artesanato possui em traduzir culturas e modos de viver, absorvendo influências através do tempo. Infelizmente os Bordados de Figueira da Foz não foram amplamente difundidos por nenhuma escola ou associação; entretanto mesmo com documentação extremamente escassa, esta arte local provavelmente é mantida no imaginário coletivo da cultura e sociedade da região.



Figura 4.11 - Aventais Bordados em Figueira da Foz  
Fonte: “Bordados Portugueses - Bordado de Figueira da Foz”, Loja Singer Porto, 2020, disponível em <http://lojasingerporto.blogspot.com/2020/08/bordados-portugueses-bordado-da.html>

#### 4.12. Bordados das Caldas da Rainha

A origem dos Bordados das Caldas remonta ao século XVI, quando a Rainha D<sup>a</sup> Leonor era responsável pela administração do Hospital Real de Todos os Santos, localizado em Caldas da Rainha, e juntamente às suas aias, nos “tempos livres, realizavam lindos trabalhos bordados muito ao gosto dos que chegavam da Índia.” (Silva, 2006, p.72). A técnica foi um pouco esquecida durante um tempo, por ter sido colocada em segundo plano em relação à cerâmica, que constitui outra das técnicas tradicionais da região. Entretanto houve uma recuperação devido a exemplares que foram guardados através dos séculos que se passaram.

Devido à sua inspiração nos bordados indianos e também espanhóis, eles eram feitos com fio de linho de canela, iguaria que àquela altura era bastante comprada da Índia. O tecido base utilizado era o linho cru grosso de confecção caseira, antigamente tingidos naturalmente



Figura 4.12 - Bordado de Caldas da Rainha  
Fonte: “Bordado de Caldas da Rainha”, *O Blog da DMC*, 2011, disponível em <http://www.oblogdadmc.com/2011/02/bordado-de-caldas-da-rainha.html>

através de diferentes plantas. Hoje em dia os fios usados são linhas de algodão *perlé* em três tons, e o tecido já não é caseiro. Como pode ser melhor percebido através da Figura 4.12, a principal característica dos Bordados das Caldas da Rainha é a simetria, com motivos orgânicos e linhas curvas, por vezes formando corações. Com estética erudita, mas exemplares antigos que estavam quase a desfazer-se, a qualidade e divulgação dos Bordados das Caldas da Rainha foram afetadas (Silva, 2006, p.74).

Felizmente a Câmara Municipal e o Instituto de Emprego de Formação Profissional instituíram um projecto nas escolas para que esta tradicional técnica seja mantida como património da região. Além disso houve a criação de outro projecto pela Câmara, um selo de qualidade, que auxilia a divulgação e venda dos bordados, que são considerados por muitos os mais belos bordados tradicionais portugueses. O que se pode ser absorvido a partir do estudo histórico dos Bordados das Caldas da Rainha é que as instituições, principalmente públicas, com ou sem parcerias com outras instituições, podem atuar de forma positiva a partir da criação de empregos atrelada à preservação de patrimónios culturais.

### 4.13. Bordados de Arraiolos

Uma das mais antigas técnicas presentes até os dias de hoje são os Bordados de Arraiolos, cuja data de origem é remota, porém com exemplares antigos datados do século XII encontrados. A técnica está intimamente relacionada a produção de tapetes da região, que apesar de ocorrer até os dias atuais possui exemplares valiosos do seu auge em museus, refletindo a vida dos séculos XVII e XVIII. Considera-se que “o mistério dos desenhos e a magia das cores escolhidas imprimiam nos tapetes de Arraiolos, de alguma forma, o Oriente dentro do próprio Ocidente.” (Silva, 2006, p.77). Os tapetes de Arraiolos constituem um exemplo de artesanato artístico, presente em vários dos museus de Portugal e com importância significativa no sentido antropológico-cultural, por dois motivos fundamentais: sua forma livre de se executar, com espontaneidade e a forma peculiar e similar às técnicas de produção orientais em tear.

Os bordados são desenvolvidos sobre uma tela de linho chamada “estopa” e com a utilização de um ponto específico chamada ponto de Arraiolos. É, portanto, a única das técnicas estudadas que possui um ponto específico, cujo nome se relaciona a própria região geográfica na qual se encontra o bordado. Os fios utilizados tradicionalmente são de lã pura de ovelha portuguesa, que pode ser tingida (Abreu, Coutinho, 2019, p.106).

Os tapetes de Arraiolos são comumente confundidos com tapetes persas devido a similaridade entre os dois, porém, no último, o tecido é bordado e no primeiro é feito no tear. Ainda que haja esta diferença, estes tapetes são por muitos considerados cópias literais da técnica per-

sa. O motivo da proximidade entre as técnicas é o surgimento dos Bordados de Arraiolos dentro dos conventos, nos quais as bordadeiras aprendiam através da cópia de tapeçarias orientais, ocasionando, ao longo do tempo, a adaptação de alguns motivos para suas vivências alentejanas.

Os Bordados de Arraiolos passaram por vários processos de valorização e desvalorização através da história; portanto, eles tem sido classificados em três épocas.

Uma primeira época corresponde ao século XVII, caracterizada pela influência persa na composição decorativa e por alguns motivos geométricos inspirados em mosaicos e azulejaria, sendo o bordado feito sobre o linho. Uma segunda época, que corresponde aos dois primeiros terços do século XVIII, na qual predominam desenhos de inspiração popular enriquecidos com motivos orientais. Surgem os animais, figuras humanas, juntamente com elementos florais. Este é o período florescente da indústria artesanal em Arraiolos. Finalmente uma terceira época correspondente aos finais do século XVIII e início do século XIX: vão desaparecendo os motivos orientais, os arabescos e progressivamente vão-se impondo os motivos populares, em favor das grandes ramagens e motivos florais, sendo a composição menos densa. (Silva, 2006, p.81)

O município de Arraiolos tem realizado esforços em prol da sobrevivência da técnica, porém estes revelam um “misto de desilusão e esperança pelo longo do caminho percorrido e por tão pouco ainda alcançado.” (Abreu, Coutinho, 2019, p.105). Alguns desses esforços foram a criação do Centro para a Promoção e Valorização do Tapete de Arraiolos e desenvolvimento de certificações. Além disso, o município está a espera pelo reconhecimento da técnica como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO.

Na sociedade atual de consumo, na qual pode-se adquirir produtos industriais de forma muito barata e rápida, os tapetes de Arraiolos constituem um triste exemplo de técnica artesanal que passa por dificuldades para sobreviver, mesmo com o auxílio da câmara municipal.



Figura 4.13 - Artesã a bordar um tapete de Arraiolos  
Fonte: “Conheça um pouco sobre a tradição dos tapetes de Arraiolos em Portugal”, *Turista Profissional*, 2021, disponível em <https://turistaprofissional.com/tapetes-de-arraiolos-em-portugal/>

#### 4.14. Bordados da Madeira

Os Bordados da Madeira costumam ser classificados de três formas diferentes: antigos e simples, clássicos mais eruditos e os modernos, que são adaptadas ao actual mercado de consumo. Os primeiros refletem um gosto popular, enquanto os clássicos exprimem mais elaboração estética e certa intelectualidade, refletidos a partir da Figura 4.14. Esta técnica originou-se no século XV, com os primeiros colonos a povoarem a ilha. As esposas dos colonos a desenvolveram inicialmente para decorar barras de lençóis e camisas de linho ou algodão, e “progressivamente foram surgindo outras peças e pontos”. O bordado transformou a economia local por despertar o interesse de comerciantes principalmente ingleses, franceses e italianos, que difundiram a técnica para outros países (Silva, 2006, p.83).

Os bordados da ilha da Madeira foram sendo transmitidos através das gerações e tradi-



Figura 4.14 - Bordado da Madeira  
Fonte: “Galeria de Fotos”, *Bordado Madeira*, 2020,  
disponível em <https://bordadomadeira.com/galeria-de-fotos/bordado-madeira>

cionalmente eram desenvolvidos para consumo pessoal ou para presentear pessoas queridas, pois o valor era considerado incalculável. Actualmente continuam a ser um dos principais produtos comerciais associados a cultura e a tradição da ilha — diz-se que a técnica revela de certa forma a história da Madeira (Gomes, 2019, p.15).

No século XIX, casas de comércio exportadoras alemãs instalaram-se na cidade do Funchal e tiveram grande importância no desenvolvimento da indústria dos Bordados da Madeira através da exportação destes. Já no século XX foram divulgadas propagandas para o exterior através da catalogação de tecidos e modelos, possibilitando aos clientes as encomendas à distância. É interessante perceber como os bordados possuem um histórico de divulgação internacional mesmo antes de mecanismos de marketing que conhecemos atualmente (Silva, 2006, p.84).

Os Bordados da Madeira possuem desenho livre de autoria das próprias bordadeiras, que inspiram-se na natureza da ilha para riscar diretamente o tecido, enquanto na maioria das técnicas primeiro se desenha em papel para depois transferir ao tecido. Tradicionalmente utilizavam-se tecidos como linho, cambraia e morim, que eram desenvolvidos em teares na ilha. A técnica era desempenhada primeiramente por mulheres abastadas em compromissos sociais, mas chegou até a classe das servas que criavam seu próprio enxoval. Durante os primeiros séculos após a Primeira Revolução Industrial não encontram-se documentos que possuam referência à arte dos Bordados da Madeira (Gomes, 2019, p.15).

Nos dias de hoje, o comércio de expandiu para estes bordados. São reconhecidos pelo mundo através de encomendas advindas dos cinco continentes, principalmente do mercado americano. As bordadeiras da Madeira consideram o ato de bordar como uma forma de constituir uma valiosa peça que testemunhará gerações. Existem bordadeiras de profissão e outras de tempo livre, e a indústria dos Bordados da Madeira é a que prevalece no distrito de Funchal, principalmente nas freguesias de Santa Maria Maior e São Gonçalo. A indústria e o comércio dos Bordados da Madeira é requisitada a ponto de existirem diversas fábricas que contratam, presencialmente ou à distância, bordadeiras e bordadores como empregados e operários, principalmente das zonas rurais da ilha (Silva, 2006, p.88).

É curioso observar a autonomia que esta técnica possui em termos de expansão, que se deve em grande parte pela localização geográfica da ilha e também à algumas ocupações estrangeiras que ocorreram no território da Madeira. Esta característica, em conjunto à ampla valori-

zação realizada tanto por quem fabrica os bordados, quanto por quem os compra, levaram a técnica ao ápice de sua comercialização, chegando ao ponto de realizar parcerias em coleções com marcas de luxo como a Chanel.

#### 4.15. Bordados dos Açores

Assim como ocorre com territórios ligados à vida marítima, no arquipélago dos Açores eram efetuadas trocas comerciais e consequentemente culturais, principalmente com povos nórdicos e portugueses que se estabeleceram. A mistura de identidades de povos que tinham a ilha como ponto de paragem em suas rotas é revelada através da cultura dos Bordados dos Açores inspirada principalmente em ideais cristãos de resistência, por ser considerada uma região perigosa a nível de terremotos e vulcões. É exatamente em torno da vida cristã no arquipélago, essencialmente as festas religiosas que “constituem os momentos mais significativos de veneração”, que “interessantes manifestações estéticas dos Açores em que os têxteis passaram a ocupar lugar de relevo” (Silva, 2006, p.90).

Surgiram então, através de diferentes materiais luxuosos e aplicação de jóias, os Bordados dos Açores. A técnica sobreviveu até os dias atuais não apenas no contexto luxuoso, hierárquico e eclesiástico, mas também através das humildes mãos de camponesas que bordavam com palha. A resistência dos Bordados dos Açores também está ligada à criação de centros de apoio aos artesanatos tradicionais, que trabalharam pela certificação do trabalho das artesãs bordadeiras (Teixeira, 2015, p.1).

Pertecem ao arquipélago dos Açores algumas ilhas das quais três são consideradas principais: ilha de S. Miguel, a ilha Terceira e o Faial. A primeira delas é actualmente reconhecida a nível global principalmente pelos seus bordados azuis sobre branco, estética adotada recentemente pela ampla demanda do mercado mundial. A ilha Terceira produz um tipo de bordado comumente confundido com bordados da Madeira, por ser reconhecido pela sua aplicação monocromática a branco, com motivos florais e geométricos. Já a última ilha é onde se encontram os mais peculiares bordados, que são feitos com matéria-prima original: a palha sobre o tule (Silva, 2006. p.95).

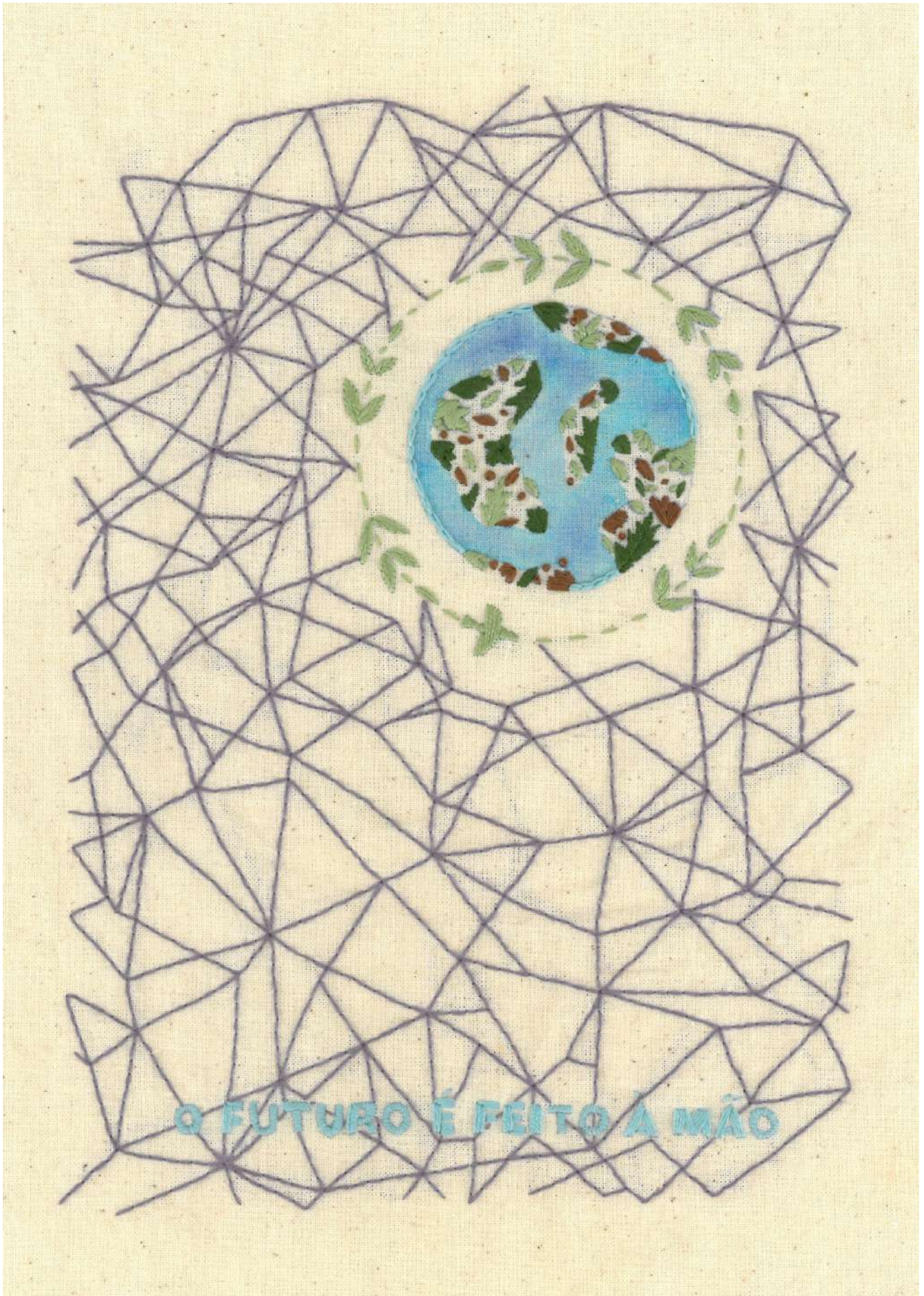
Pertecem ao arquipélago dos Açores algumas ilhas das quais três são consideradas principais: ilha de S. Miguel, a ilha Terceira e o Faial. A primeira delas é actualmente reconhecida a nível global principalmente pelos seus bordados azuis sobre branco, estética adotada recentemente pela ampla demanda do mercado mundial. A ilha Terceira produz um tipo de bordado comumente confundido com bordados da Madeira, por ser reconhecido pela sua aplicação monocromática a branco, com motivos florais e geométricos. Já a última ilha é onde se encontram os mais peculiares bordados, que são feitos com matéria-prima original: a palha sobre o tule (Silva, 2006. p.95).

Os Bordados dos Açores constituem um exemplo interessante de como uma técnica pode se perpetuar de diferentes formas que coexistam, seja ao se adaptar a um mercado mais contemporâneo ou seja por permanecer fiel à estética e aos materiais tradicionais e antigos. Ao equilibrar a tradição e a contemporaneidade, as bordadeiras dos Açores conseguiram fazer com que a técnica se expandisse para o mundo todo, com diversas exposições internacionais, refletindo a importância de aceitar as mudanças que chegam a cada nova geração.



Figura 4.15 - Bordado dos Açores  
Fonte: “Produtos”, *Bordado dos Açores*, 2021, disponível em [http://www.bordadodosacores.com/index.php?op=produtos&codcat=&pag=5&next\\_ecran=1&pag\\_ant=](http://www.bordadodosacores.com/index.php?op=produtos&codcat=&pag=5&next_ecran=1&pag_ant=)





# Capítulo 5. Artesanato na era pós-industrial

Durante a era pós-industrial que vivemos atualmente, surge um movimento descrito por (Albino, 2017, p.9) como “cultura iluminista”, caracterizado pela rejeição das séries de produção e distribuição em massa. Portanto, as características produtivas tão exaltadas com o advento da Primeira Revolução Industrial começam, a partir da segunda metade do século XX, a serem questionadas de forma mais incisiva pelo público consumidor. O surgimento deste “novo Iluminismo” propõe alternativas de produção e consumo opostos aos ideais presentes na mentalidade industrial. A sociedade começa então a revalorizar modos de produção ancestrais, por serem considerados contraponto aos industriais. Para o consumidor, “não fará mais sentido a hegemonia dos produtos e dos serviços, como a modernidade defendeu a partir dos sistemas fordistas de produção em série e em massa.” (Albino, 2017, p.47). É neste sentido, portanto, que o artesanato passa atualmente por processos de revalorização.

Outro fator que impulsionou o ressurgimento do artesanato na contemporaneidade está relacionado às mudanças ocorridas no meio publicitário, que até a década de 1990, baseava-se em veículos de comunicação como rádio, revistas e televisão, que eram mais limitados e requeriam maiores recursos financeiros, reservados majoritariamente às marcas maiores. Entretanto, o surgimento de tecnologias, plataformas e mídias “desagregaram a publicidade baseada na televisão.” (Araújo, *et al.*, p.5). A partir de então, houve uma descentralização no poder da mídia: o mercado segmentou-se ainda mais, causando surgimento de diversos mercados de nicho e fazendo com que a comunicação seja realizada de forma mais direcionada.

Sites de varejo de artesanato como *Etsy*, *Folksy* e outros desafiaram a ideia de que os compradores precisam ver e tocar um objeto de artesanato antes da compra. Esses sites também aumentaram o potencial para modelos de negócios de pequena escala e geralmente caseiros, especialmente para mulheres. (Brown, 2014, p.9)

O crescimento da procura pelo artesanato foi ocasionado pelas características relacionadas à autenticidade e qualidade. Além disso, no âmbito da pesquisa de Brown (2014), a valorização da habilidade humana, a vontade de contribuir para a resistência cultural e de possuir um objeto feito à mão, foram argumentos frequentemente utilizados pelos consumidores de artesanato para justificar as compras. Através das novas tecnologias advindas da Terceira Revolução Industrial, alteraram-se as dinâmicas comunicativas entre os grupos de consumidores e de produtores. O presente capítulo tem como foco perceber quais foram essas alterações e suas consequências, para que possamos perceber melhor o contexto contemporâneo do bordado.

## 5.1. Cibercultura: espaços e culturas híbridas

A Terceira Revolução Industrial demarcou a sociedade a partir da metade do século XX, caracterizada pelo grande avanço eletrônico, o que permitiu que primeiramente instituições e posteriormente indivíduos se relacionassem em tempo real, no espaço-tempo do qual se caracterizam as redes de comunicação virtual. Essas redes são intencionalmente indeterminadas, pois encontram-se em constante expansão, visto que para (Lévy, 1999 apud Albino, 2017, p.31) “cada nó da rede de redes em expansão constante pode tornar-se produtor ou emissor de novas informações e reorganizar uma parte da conectividade global.”

Ao longo do século XXI, ainda recente no sentido histórico, vivem-se transformações que ocorrem de forma bastante acelerada, principalmente no cenário da comunicação. Através das novas tecnologias implementadas na área, os ideais de fronteira se diluem cada vez mais, afetando os âmbitos culturais e políticos. Desenvolveu-se uma espécie de “sociedade global” (Araújo, *et al.*, 2016, p4), que encontra-se fisicamente distante, porém virtualmente conectada através de valores, pensamentos e pontos em comum. Segundo a perspectiva de Altamirano, *et al.*, (2017), a presente era é caracterizada pelo conceito de rede, que infere um rápido desenvolvimento tecnológico e uma rápida disseminação de informações.

O conceito de “sociedade global” exposto por Araújo *et al.*, (2016) parece constituir uma espécie raiz do conceito de cibercultura, que na perspectiva de Altamirano, *et al.*, (2017) consiste num verdadeiro movimento social, que surgiu a partir de três motivos principais: a existência do neoliberalismo como modelo político, a globalização econômica e a internet como rede de troca. Albino (2017) também considera que os contextos econômicos, sociais e políticos interferem diretamente na cultura, ou seja, nas experiências e estilos de vida coletivos. A autora destaca que, na grande profusão de culturas que ocorre atualmente, devemos “aproveitar as heterogeneidades e a variedade de mensagens enriquecendo a convivência com os outros, reposicionando as diferenças, como um valor” (Albino, 2017, p.32).

Ao estudar os conceitos e exemplos tradicionais de artesanato, elemento de suma importância cultural, pôde-se perceber que cada técnica geralmente se trata de um certo consenso local, tanto a nível de materiais quanto de estética. Entretanto, na contemporaneidade, as fronteiras entre o urbano e o rural se diluem e surge a necessidade de adaptar tradições ancestrais para o mercado atual.

A dinâmica atual, complexa e fluida, decorre da aceleração do sentido de tempo, de utilização e ocupação pelas pessoas dos territórios. São as experiências pessoais e os projectos individuais das pessoas que redesenham lugares, conduzindo à diluição de fronteiras entre o urbano e o rural, dando origem aos novos espaços híbridos de carácter urbano-rural, nos quais se misturam várias formas de habitar e produzir. Neste sentido, é possível enquadrar a experiência como resultado de uma atitude imersa em novas dinâmicas. Já não é preciso sair de um lugar para chegar a outro lugar, o tempo entendido como distância entre lugares encurta-se ou desaparece. (Albino, 2017, p.31)

A diluição ocorrida entre as fronteiras urbano-rurais, produto de um mundo globalizado, fornece boas oportunidades profissionais para o artesão contemporâneo. Bruncher (2018) concorda com o pensamento de Albino (2017), ao afirmar que o consumidor contemporâneo passa a ter o desejo e até necessidade de consumir produtos em contraposição aos industriais e ressalta que “a internet e suas redes aparecem como ferramentas que tornam acessível o universo particular dos itens de nicho” (Bruncher, 2018, p.9). Ambas as características, a contraposição ao industrial e consumo de nicho, podem ser facilmente, e até majoritariamente, representadas pelo artesanato contemporâneo.

A internet possibilitou que artesãos se comunicassem entre si, acompanhando os trabalhos uns dos outros e afirmando que o local geográfico não constitui mais o único meio de expressão, influência e comercialização. Sendo assim, “tecnologia e globalização conspiraram para aumentar a incerteza sobre o que entendemos por ‘lugar’ e como nós nos relacionamos com ele.” (Brown, 2014, p.7). Por isso, definir o artesanato contemporâneo é considerado difícil; as diferentes influências e inspirações parecem constituir uma infinidade de estéticas. A autora afirma que está a emergir uma “nova comunidade de criadores” que conectam “a cultura de habilidades

e materiais tradicionais com as técnicas modernas de produção, distribuição e interação digital.” (Brown, 2014, p.11). Entretanto, o fenômeno da internet gerou novos desafios, relacionados à alta competitividade de mercado que ambiente virtual proporciona, acerca de como valorizar e distinguir seus produtos.

Neste sentido, surgem projetos de estudo sobre a influência dos meios digitais na profissão artesã, como por exemplo o *Supercrafted*, que surgiu através da Falmouth University, no Reino Unido:

O projeto está explorando como a conectividade digital pode beneficiar a prática artesanal, particularmente como microempresas artesanais podem obter melhor acesso aos mercados globais e estabelecer novos relacionamentos com públicos, clientes, fabricantes e fornecedores por meio do envolvimento com tecnologias digitais. O trabalho até a data tem se concentrado no uso de conteúdo digital para contar histórias que agregam valor ao artesanato. (Brown, 2014, p.14)

Sendo assim, emergem no contexto do artesanato contemporâneo *websites* e plataformas de mídia social inovadores, com o objetivo de agregar valor ao artesanato, além de diversas ferramentas para gestão de negócios e desenvolvimento criativo. Os artesãos começam a utilizar o conteúdo digital para se relacionar de uma forma mais intensa com os apreciadores e consumidores, se profissionalizando e promovendo uma imagem de qualidade e confiança.

## **5.2. Redes sociais: comunicação e consumo**

Para Araújo *et al.*, (2016), as mudanças ocorridas no âmbito da comunicação tem como palavra-chave a interação. A diluição de fronteiras, em conjunto à velocidade com que as informações chegam e partem, alterou o acesso e frequência com a qual as pessoas se comunicam. Essa facilidade gerou uma mudança de paradigma onde o consumidor deixa de exercer apenas o papel passivo e passa a adquirir um papel ativo. Este contexto constituiu um fértil terreno para o surgimento das redes sociais, que passaram a representar uma realidade no cotidiano da sociedade, que encontra-se cada vez mais conectada digitalmente. Através da criação de conteúdo digital, surge uma troca entre indivíduos relacionados através das redes. Portanto, o consumidor passa a controlar as relações midiáticas, compartilhando informação. Neste âmbito, o caráter comercial passa muitas vezes a prevalecer sobre a função pessoal da plataforma.

Araújo *et al.*, (2016) destaca a necessidade dos produtores e marcas sustentáveis e artesanais de utilizarem as ferramentas adjacentes às redes sociais para destacar os diferenciais e interagir da melhor forma seu público. A interação é essencial para criar uma relação afetiva com o consumidor, revelando uma identidade e um conceito. O contributo maior da interação com os consumidores através do mercado online constitui numa maior divulgação e comunicação mais direcionada, considerada muitas vezes uma chave para o sucesso. Os produtos relacionados ao nicho sustentável, como é o caso do artesanato, devem saber utilizar a comunicação de forma estratégica, perpassando valores éticos, culturais, sociais e ambientais através da interação com os utilizadores das redes.

É nas redes sociais que o tradicional e o moderno se encontram. Dessa forma, essa tradição vem se reinventando a medida em que a sociedade e os modos de pensamento e de comunicação vão se transformando, encontrando novas formas e linguagens, a partir desse contexto. (A. Gomes, 2019, p.20)

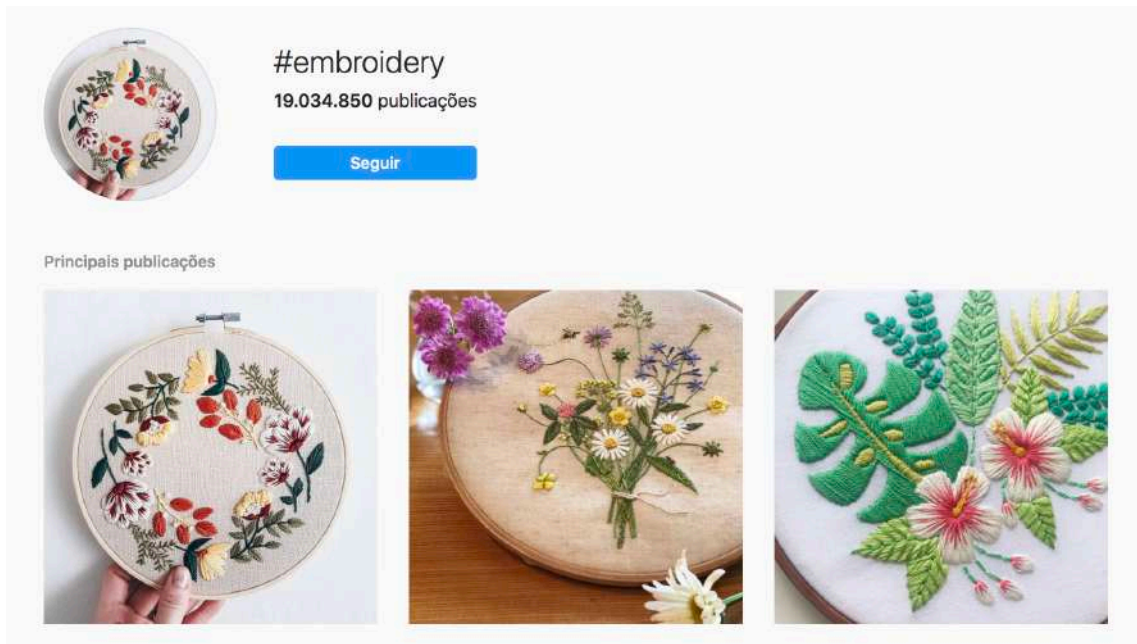
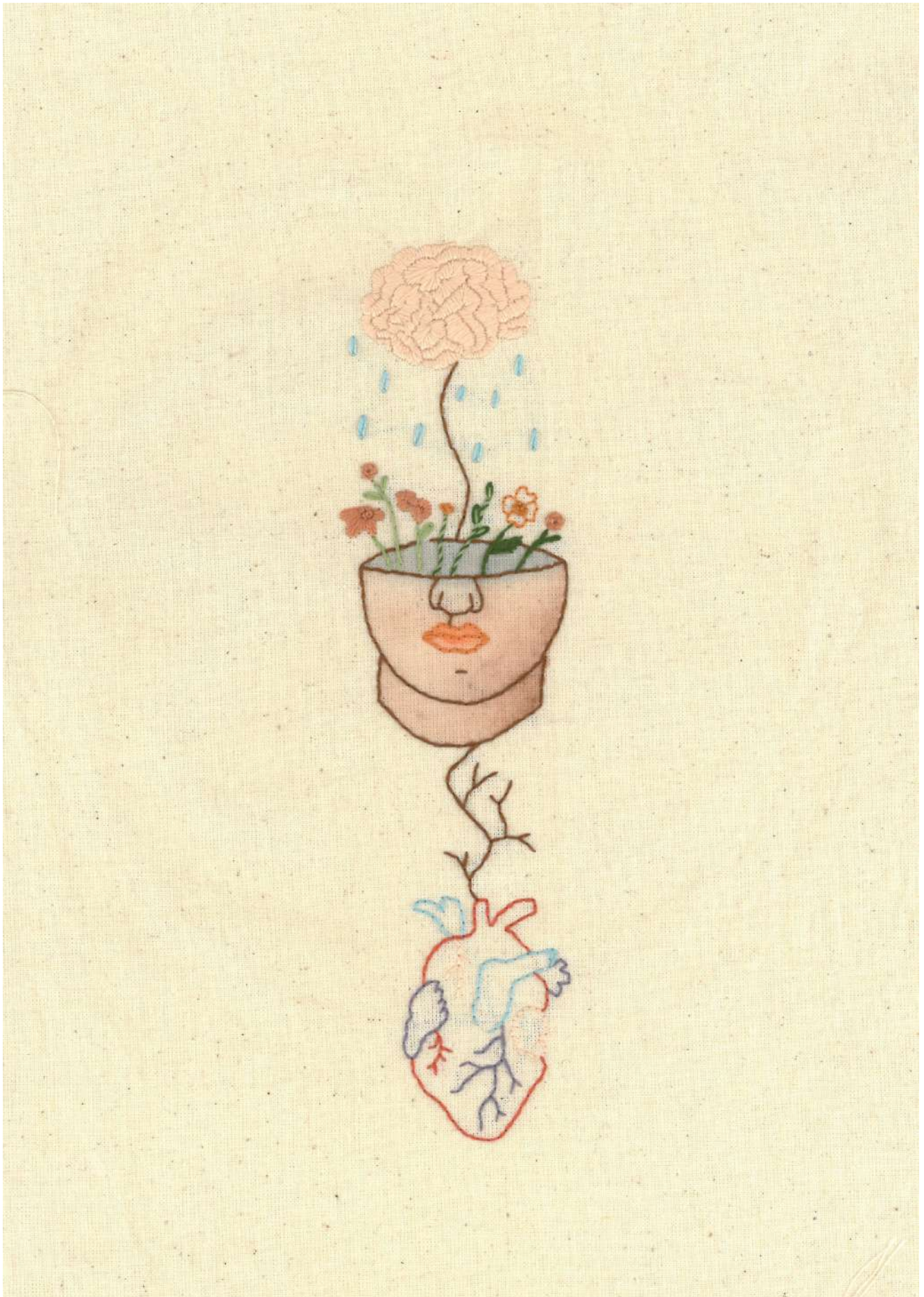


Figura 5.1 - Bordado no Instagram  
Fonte: <https://www.instagram.com/explore/tags/embroidery/>

As redes sociais, portanto, têm papel essencial para a popularização da prática e do consumo de objetos artesanais, e mais especificamente do bordado. A rápida propagação do bordado contemporâneo no contexto das mídias sociais constitui um movimento nomeado “ciberbordado” (A. Gomes, 2019, p.22), que representa objetivamente a conexão de pessoas e conhecimentos através da reafirmação das raízes das técnicas tradicionais.

A Figura 5.1 foi retirada da rede social Instagram, bastante utilizada para divulgação dos bordados contemporâneos e para conectar bordadeiros ao redor do planeta. Pode-se observar que a procura pela palavra *embroidery* — no português, bordado — resulta em quase vinte milhões de publicações na rede.



## Capítulo 6. Bordado contemporâneo

O percurso histórico percorrido pelo bordado foi de resistência, evoluindo ao longo do tempo de acordo com os gostos e estilos de cada época. Muito provavelmente esta característica se deve à ligação da história do bordado à história da moda, que abraça mudanças sociais e as traduz. Aos poucos a técnica recebeu influências contemporâneas “tanto a nível de forma, quanto a nível de apresentação.” (Fernandes, 2012, p.131). Nos dias de hoje o artesanato tem sido cada vez mais valorizado e a profissão de bordadeira ou bordadeiro passa a ser considerada uma ótima fonte de renda.

Como ressalta Cardoso (2019), o crescimento profissional dos artesãos nos dias de hoje foi motivado principalmente pelo contexto difícil constituído pelas escassas oportunidades de emprego. O viés contemporâneo do artesanato o faz alcançar um nicho cada vez maior de consumidores que procuram por “valores, costumes e qualidade de vida, supostamente perdidos”, e assim a classe artesã obtém “motivação financeira para exercer uma profissão e ter um rendimento através das suas criações.” (Cardoso, 2019, p.12). Portanto, as expressões culturais artesanais que sobreviveram estão a evoluir com a sociedade contemporânea através de inovações e influências recebidas, fazendo com que o artesanato comece a obter, finalmente, reconhecimento.

As tradições são citadas e reinterpretadas. Ao contrario do artesanato tradicional, o contemporâneo é muito difícil de se definir, de se especificar. Artesanato contemporâneo tem a ver com a época em que vivemos, não é algo industrial, mas utiliza processos e matérias-primas inovadoras. (Cardoso, 2019, p.12)

Os valores tradicionais, esquecidos ao longo do tempo pela aceleração do modo de viver, chamam cada vez mais a atenção do público consumidor, fazendo com que, consciente ou inconscientemente ocorra uma procura por objetos afetivos, singulares e que reflitam o “tempo humano” ou “tempo artesanal” referidos, respectivamente, por Krucken (2012) e Albino (2017). Como abordado anteriormente no presente estudo, muitas técnicas de artesanato tradicionais foram esquecidas ao longo do tempo por não se adaptarem às necessidades e estilos da sociedade contemporânea. Entretanto, nos dias de hoje o bordado constitui-se a partir da materialização de uma cultura têxtil que abrange perspectivas históricas, sociais, políticas e econômicas. Através de uma elaboração técnica e da concepção de novos discursos, o contexto do bordado encontra-se ressignificado tanto por quem o produz, tanto por quem o consome.

### 6.1. Artesanato, *slow design* e consumismo ético

Com a atual virada para a sustentabilidade e o consumismo ético, as necessidades sociais, políticas e ambientais dos consumidores passam a encontrar solução nos valores artesanais. Na perspectiva de Brown (2014), a sociedade possui o desejo de um modo de vida mais socialmente justo e ambientalmente sustentável, e o artesanato passa a ser visto como “uma forma moderna de pensar o contrário.” (Brown, 2014, p.10). A mesma autora salienta que a literatura está apenas começando a considerar as possibilidades que o artesanato representa para a sustentabilidade. A Figura 6.1 foi retirada de uma revista de moda virtual, na qual o bordado em

bastidor é utilizado para conscientizar os leitores para a necessidade de repensar o consumo. Esse exemplo ressalta a importância do artesanato nos dias de hoje, como forma de instigar o pensamento crítico do consumidor.

É precisamente neste contexto que surgem ideais como o *slow design* e o artesanato contemporâneo. O termo *slow* é percebido como uma espécie de “código genético” (Albino,

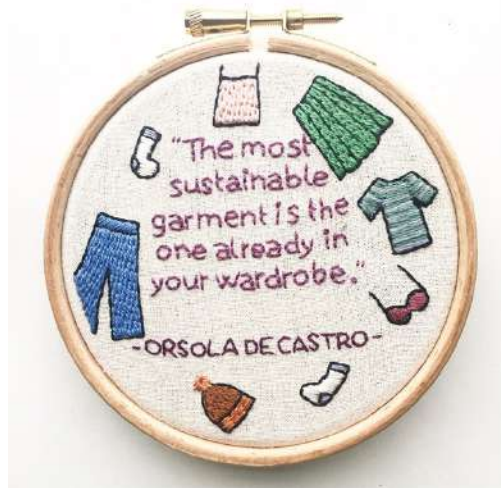


Figura 6.1 - Bordado com temática sustentável

Fonte: <https://stealthelook.com.br/7-passos-para-ver-a-moda-de-maneira-mais-sustentavel/embroidery/>

2017, p.10) do diálogo entre o design e o artesanato, a partir da produção de séries limitadas de artefatos que revelam preocupação social, ambiental, cultural e econômica, pilares do desenvolvimento sustentável. O *slow design* visa, portanto, adotar processos e técnicas artesanais, estruturalmente sustentáveis, para o desenvolvimento de coleções, produtos e serviços. Assim como o design, através do movimento *slow*, adota práticas artesanais de produção para se adaptar ao contexto atual, o artesanato também precisa incluir processos relativos ao design para “adequar o produto artesanal ao atual mercado consumidor.” (Brancher, 2018, p. 3). Este processo ocorre de forma contínua, equilibrando os fatores complementares encontrados através da dicotomia entre o artesanal e o industrial, representado aqui pelo design.

O artesanato contemporâneo surge não somente como uma adaptação do tradicional, mas também como um reflexo atual dele, que constitui suas origens. Cardoso (2019) acredita que ambos os estilos, tradicional e contemporâneo, se complementam e destacam o lugar de cada um na sociedade atual. Entretanto, para equilibrar tradição e inovação, as novas tecnologias aplicadas ao artesanato devem ser utilizadas somente para complementar, sem interferir na criação artística. Estas novas tecnologias podem agregar uma nova relevância para as práticas artesanais, aumentando a gama de consumidores desse nicho, como “por exemplo, os fabricantes podem escolher oferecer opções de personalização e o co-design e a co-criação também podem ser facilitados.” (Brown, 2014, p.11).

A diferença primordial entre estes tipos de artesanato consiste, portanto, na temática; enquanto o artesanato contemporâneo, também entendido como artesanato urbano, aborda temas universais, o tradicional aborda temas regionais. Além disso, os temas abordados pelo artesanato na contemporaneidade podem ser determinados por uma demanda de mercado atual, com motivos, inspirações e materiais influenciados tanto pela moda, quanto pelas expressões artísticas, movimentos sociais, além de outras esferas.

Apesar de existir muita resistência à mudança . . . a chave para inovação está na formação acadêmica dos artesãos. As técnicas tradicionais passadas de geração em geração já não são suficientes. . . . Enquanto o artesanato tradicional vende em feiras com stands limitados e com a problemática da repetibilidade, os artesãos contemporâneos têm capacidades inovadoras e criativas, procuram canais diferentes de venda, vendem em lojas, galerias, através da internet, procuram novos mercados, não desistindo facilmente de comunicar vender os seus produtos. (Cardoso, 2019, p.14)

Considerando, portanto, a perspectiva de Cardoso (2019), o diferencial para inovar consiste na formação acadêmica do artesão. Neste contexto ressurgem uma questão abordada no terceiro capítulo da presente investigação, relacionada ao contributo do design em promover inovação tecnológica e social. A formação de um designer de moda, por exemplo, perpassa diversas áreas de aprendizado, tais como o marketing, a psicologia, a antropologia, a arte, o desenho artístico e técnico, a história, metodologias de projeto, entre muitas outras. Tantas diferentes abordagens acerca dos processos criativos e produtivos, além das vivências, tecnologias e diferentes pontos de vista coexistentes no contexto universitário acabam por ampliar o repertório criativo dos alunos, melhor os capacitando profissionalmente. A pesquisa de Brown (2014) realizada através do *Craft Council* ressalta a necessidade de uma melhor capacitação ao determinar que o mercado de artesanato provavelmente se concentrará no segmento mais sofisticado, no qual a originalidade e o valor estético são importantes e diversas habilidades e conhecimentos podem ser valorizados.

De acordo com Albino (2017), aliar conhecimentos do artesanato e do design promove a criação de objetos que revelam a maestria artesã através de linguagens estéticas contemporâneas. A combinação destes conhecimentos e técnicas gera fluxos tanto econômicos quanto culturais, impulsionando através de soluções tecnológicas a inovação da cultura material. A inovação é percebida por Brown (2014) como questão vital para o mantimento do artesanato como uma ocupação profissional, assim como para garantir a competitividade de mercado. Albino (2017) revela que o design e o artesanato possuem vínculos históricos e vitais, fator que pôde ser percebido na análise desses dois contextos ao longo do tempo.

A falta de conhecimento por parte dos artesãos tradicionais sobre atribuir preços às suas criações prejudicou a sustentabilidade de muitas técnicas. Silva (2006) ressalta que o bordado constitui uma técnica que frequentemente requer horas, dias e até semanas para estar pronto, a depender da peça. Ao desvalorizar o preço, torna-se então inviável economicamente exercer a profissão de bordadeira ou bordadeiro como única forma de sustento. Este fator, juntamente ao histórico da técnica atribuído aos espaços privados e com foco nos têxteis-lar, contribuiu para que a sociedade passasse a associar o ato de bordar mais como um *hobbie* do que uma profissão. Entretanto, na atual revalorização do bordado, o público que o consome está disposto a investir mais por produtos que “portam significados, convenções, narrativas e agenciamentos vários, vinculando as pessoas que os produzem e desenhando um fluxo de relações.” (Brito, 2019, p.51).

O bordado então passa a ser visto como mais do que um tecido preenchido por desenhos realizados com linha e agulha, e também além da rica história que possui essa técnica tradicional: passa a significar uma oportunidade de se reencontrar ao tempo humano perdido nos processos de aceleração econômica e conseqüentemente social ocorridos nos últimos séculos. Segundo a perspectiva de Brito (2019), uma única peça artesanal reúne vínculos entre o passado e presente, pois a cultura artesanal engloba diversos relacionamentos que se propagam através dos espaços e tempos adjacentes às cadeias produtivas, “construindo uma forma de estar e ver o mundo” (Brito, 2019, p.55). A perspectiva de Brito (2019) entra em consenso com a perspectiva de Krucken (2012), que define um artefato como tempo e matéria condensados no espaço.

O bordado deve ser atualmente considerado uma “atividade econômica, simbólica, produtiva e criativa contemporânea” (Queiroz, 2011, p.15), e não algo que pertence apenas ao pas-

sado. A necessidade de honrar algum tipo de ancestralidade através da produção material consequentemente gera um processo criativo sem fim, que mistura conhecimentos interdisciplinares e se recicla através das novas gerações e suas consequentes necessidades. O artesanato contemporâneo pode ser visto como um agente de mudança no século XXI, particularmente em relação às questões ambientais e de sustentabilidade globais, equidade e inovação sociais e práticas socialmente incorporadas, que incluem o empreendedorismo social.

## 6.2. Bordado, arte e política

Apesar de existirem grandes exemplos de atuação entre designers e artesãos, não se pretende no âmbito da presente investigação analisar este tipo de parceria, que já está a ser consideravelmente abordada tanto dentro da academia, quanto no contexto prático. A história do bordado esteve durante maior parte do seu percurso histórico interligada à história da moda, mas, nos dias de hoje, o bordado se impõe artisticamente como seu próprio suporte. Ele ressurge para reivindicar seu reconhecimento como arte e, consciente ou inconscientemente, tece um discurso sobre resistência e identidade.

Como ressalta Blanca (2014), o bordado atualmente deixa de ser exclusivamente uma parte de um objeto e passa a ser colocado de forma decorativa como uma pintura, onde a moldura seria o próprio bastidor. Este movimento, no qual o bordado deixa de ser um elemento para constituir uma narrativa explícita, enfatiza o poder e autonomia do artesão como artista, e constitui um movimento político e social.

A natureza interdisciplinar do bordado também questiona o sistema das artes. A história da arte deve ser revisada ou recontada para a inclusão e diversidade de culturas. A documentação eletrônica surge neste contexto como mais uma forma de produção de conhecimento que perpassa por diferentes práticas culturais, modificando os modos de concepção da arte. (Blanca, 2014, p.29)

A pesquisa acadêmica acerca do bordado começou recentemente, portanto ainda há muitas lacunas a serem preenchidas e papéis a serem reivindicados através da interdisciplinaridade, essencial no contexto do bordado. Ao revisitar o histórico produtivo do artesanato, e consequentemente do bordado, viu-se que o bordado anteriormente estava relacionado à vida privada das mulheres, como uma das poucas formas de traduzir um discurso numa materialidade (Queiroz, 2011, p.16). Com o surgimento das primeiras academias de arte, no século XVIII, as técnicas consideradas como “grandes artes” eram direcionadas aos homens, como pintura, escultura e arquitetura. Às mulheres, direcionavam-se as “artes aplicadas”, consideradas inferiores, das quais o bordado e outros artesanatos faziam parte (A. Gomes, 2019, P.17).

O surgimento da escola alemã Bauhaus, em 1919, foi um grande passo para o reconhecimento do artesão como artista. Este motivo se deve ao fato de que o principal pilar da escola



Figura 6.2 - Bordado como decoração artística

Fonte: <https://blog.elo7.com.br/casa/11-ideias-para-usar-bordado-na-decoracao>

era constituído pela interdisciplinaridade, unindo arte, artesanato e design. Movimentos como o *Arts and Crafts*, citado no Capítulo 3., e a Bauhaus, se revelaram de grande importância revolucionária, pois a desigualdade de gênero começou a ser questionada e modificada. Quando se trata especificamente da arte têxtil, a inserção de bordados nas obras de arte foi inserida de forma intensa e problematizadora a partir dos anos 1970, influenciado por discussões presentes nas pautas dos movimentos feministas. Atualmente “com o avanço das redes sociais, percebe-se uma reinvenção do bordado enquanto expressão artística.” (A. Gomes, 2019, P.18-19).

Para Fernandes (2012), o bordado agrega valor artístico à utilidade dos tecidos através de desenhos e padrões complexos e fazendo sociedade enxergar “a beleza criada por uma agulha e uma linha.” (Fernandes, 2012, p.126). Na perspectiva de Pereira (2017, p.30), o padrão que rege a arte contemporânea consiste nas características relacionadas ao “vanguardismo e empreendimento comercial, inovação estética e sucesso comercial, espírito de transgressão e reconhecimento social e mediático”. Estas características encontram-se atualmente presentes no contexto contemporâneo do bordado como arte, através da utilização de novos processos, suportes, plataformas e inspirações, reivindicando politicamente seu reconhecimento a partir da produção de discursos.



Figura 6.3 - Bordado como manifestação político-social

Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/297519119106464449/>

Em raras ocasiões, o bordado em contextos tradicionais foi utilizado como forma de manifestação política, como por exemplo um Lenço dos Namorados de Guimarães, localizado no Museu Nacional de Etnologia, que possui as palavras “Viva a república” bordadas. Outro exemplo, desta vez fora do contexto europeu, ocorreu em Buenos Aires, onde mulheres utilizaram, “para as suas reivindicações de justiça, lenços bordados com os nomes dos seus familiares desaparecidos durante os anos de ditadura.” (Durand, 2006, p.12-13).

Entretanto, ao contrário do contexto tradicional, o bordado no cenário contemporâneo já ressurge repleto de discursos. A nova geração de bordadeiras encontra-se espalhada através do mundo, mas conectada virtualmente, através de comunidades de redes sociais e muitas vezes possuem apreço por temas relacionados ao feminismo e diversas outras lutas político-sociais, além de assuntos como sexualidade. Sendo assim, Rocha (2017), afirma que a expressão artística do bordado passou a ser emancipatória e libertadora, deixando de constituir uma obrigação ou pré-requisito e passando a ser uma escolha.

O bordado se converte em espaço enunciativo para o grupo de mulheres artesãs na atualidade, além de ser um campo da formação de renda (monetária) e uma forma de expressão. O trabalho de bordado (representou) uma alegoria de formas de como a mulher agarrou a possibilidade de decidir a respeito do seu futuro com os meios que dispunha (alternativa econômica emancipatória). (Queiroz, 2011, p.17)

Tanto Queiroz (2011), quanto Rocha (2017), chegaram à conclusão de que o bordado contemporâneo possui raízes e, conseqüentemente, características semelhantes às técnicas tradicionais. Entretanto, a alteração de maior significância consiste na possibilidade de indepen-

dência financeira, profissional e artística, através da materialização de discursos para ressignificar a prática. Além disso, Queiroz (2011) destaca as características que tornam o bordado ferramenta de luta contra a invisibilidade social, como por exemplo a oposição ao patriarcado através da emancipação econômica e do empoderamento feminino (Queiroz, 2011, p.20).

As mudanças ocorridas no contexto da prática do bordado contemporâneo se encaixam perfeitamente na mentalidade consumidora, na qual “o indivíduo tem a necessidade de consumir produtos que sejam cada vez mais personalizados e que representem os seus ideais, alinhada aos movimentos político-sociais, especialmente o feminismo.” (A. Gomes, 2019, P.21). O fazer manual acaba, portanto, por constituir um valor que, além da estética e exclusividade, revela a história e tradição reinventadas.

**Parte II: Exercício semântico: da palavra ao  
ponto**

## Capítulo 7. O artesanão como designer

Para Brown (2014), a atividade exercida pelo artesão nos dias de hoje consiste numa prática muito mais diversa do que nos modelos tradicionais. A autora considera que grande parte dos artesãos está desenvolvendo suas carreiras a partir de portfólios, que podem atuar como currículos e incluir diversas atividades, como ensino, trabalho comunitário, redação, curadoria, design e consultoria. A atuação destes profissionais faz com que eles sejam considerados “designers-criadores”, a partir do desenvolvimento peças conceptuais únicas e, por vezes, do gerenciamento de “múltiplas personalidades, apresentando-se conscientemente de diferentes maneiras para diferentes públicos, mercados e áreas de trabalho.” (Brown, 2014, p.8).

Pretende-se, portanto, nesta segunda fase do trabalho, revelar todas as fases do processo criativo que embasou o desenvolvimento das obras referentes às capas dos capítulos que compuseram a pesquisa bibliográfica. O objetivo principal deste trabalho foi realizar um processo artesanal de transposição imagética dos conteúdos desenvolvidos em cada capítulo. O processo constituiu um desafio artístico e intelectual, pois não só considerou a ideia de um mapa mental ilustrativo como também a relação poética e autoral própria do bordado contemporâneo. A coleção constituída representa também as possibilidades que um designer pode utilizar para a comunicação e representação de ideias por meio de imagens elaboradas criativamente e de maneira consistente e coerente - uma ação que reforça as competências próprias da área: interface com pessoas. Por um contexto pessoal da autora deste trabalho, curricularmente este ensaio representa mais um documento ao portfólio e coletânea que também pode ser futuramente exposta, visto que exposições em museus, galerias ou institutos consistem numa forma de divulgar e difundir as técnicas e saberes manuais..

A etimologia do termo metaprojeto, segundo o pesquisador Dijon de Moraes (2010, p. 29), se refere a “refletir antes de propor/conceber”. Esse ato foi traduzido numa metodologia que confere razão e sentido ao existir de um produto ou serviço, representado no presente caso, pela coletânea de obras artesanais bordadas. Para Moraes (2010), o metaprojeto consiste numa forma de projetar a partir da relação existente entre todos os aspectos que compõem o projeto em si. Ao contrário do que por vezes engana o senso comum, os projetos artísticos artesanais também são embasados através de “conceitos e critérios pré-estabelecidos”, tais como “o domínio do conhecimento da habilitação do trabalho do artista como artesão, a coerência temática, o teor de originalidade e o compromisso de contemporaneidade.” (Feghali, 2010, p.1).

Portanto, percebeu-se essencial para que o projeto atingisse sua finalidade artística utilizar abordagens contemporâneas a nível estético, processual e prático. O desenvolvimento da pesquisa acabou também por demonstrar que a essência do projeto é contemporânea, pois desenvolve uma narrativa própria a partir da ilustração bordada. A nível de processos, o design foi percebido como um conhecimento que auxilia a contextualização e materialização das ideias, uma ponte que revela o caminho entre as inspirações e o resultado final.

## 7.1. Processo projetivo

O percurso do processo criativo se iniciou a partir de um *brainstorming*, ferramenta que é utilizada para organizar ideias através de palavras-chave. Em seguida, realizou-se um *mo-dboard*, painel composto por imagens de inspiração que traduzem o espírito da coletânea e, conseqüentemente, de toda a pesquisa, visto que a primeira consiste numa tradução visual da investigação. Posteriormente foram representadas as cores selecionadas através de um painel ilustrativo, para que então se pudesse finalizar a fase de inspiração e iniciar a fase de criação.

### 7.1.1. Brainstorming

A primeira parte do processo criativo se deu a partir da concepção de um mapa mental composto por palavras que se relacionam ao tema do projeto. Esse processo foi constituído a partir da utilização do *brainstorming*, ferramenta que explora a criatividade e auxilia a percepção e combinação de ideias. Considerando o contexto presente, no qual o projeto consiste numa interpretação visual da investigação, percebeu-se coerente utilizar o mesmo mapa mental para embasar tanto a investigação, quanto o projeto.



Figura 7.1 - Mapa Mental  
Fonte: desenvolvimento autoral em Adobe Photoshop CC 2019.

Sendo assim, a obra referente ao capítulo introdutório se trata da diagramação do mapa mental, que permite a fácil percepção do objeto de estudo, seus pilares e contextos, embasando o restante da coleção. O exercício foi elaborado a partir da utilização de diferentes fontes tipográficas e tamanhos, portanto sem constituir uma transposição imagética. O *brainstorming* foi materializado em mapa mental a partir da utilização do software Adobe Photoshop CC 2019.

Em posição de destaque encontra-se a expressão “bordado”, ponto central da pesquisa, enquanto seus principais pilares, a arte, o artesanato e o design, formam um triângulo à sua volta. Esses pilares se relacionam entre si, gerando, como produto intangível, a resignificação, resistência e contemporaneidade. As demais palavras são conseqüências dos outros termos, percebidas ao longo da pesquisa como essenciais para o entendimento contexto contemporâneo do bordado.

### 7.1.2. Moodboard

A partir da concretização do mapa mental, foi elaborado um painel de inspiração, com o objetivo de traduzir a essência da coletânea. Associado aos contextos criativos referentes ao design, o *moodboard* consiste num painel semântico, desenvolvido a partir de referências imagéticas relacionadas ao tema da coleção. O painel foi desenvolvido com o auxílio do *software* Adobe Photoshop CC 2019, em formato de colagem digital e com imagens retiradas das plataformas Pinterest e Freepik.



Figura 7.2 - Moodboard  
Fonte: desenvolvimento autoral em Adobe Photoshop CC 2019.

O *moodboard*, assente na Figura 7.2, foi compreendido como tradução do *brainstorming* de forma mais sucinta, visto que referencia as questões principais que serão abordadas na coletânea. O objetivo dessa fase do projeto consiste em explorar, através dos símbolos, os códigos semióticos relacionados ao conteúdo a ser interpretado por meio do bordado, e, consequentemente, embasar o desenvolvimento dos desenhos que antecedem o ato de bordar.

Os conteúdos e formas referenciados no painel de inspiração representam características relacionadas à história do bordado, da tradição à contemporaneidade, além dos seus contextos adjacentes. O plano de fundo é composto pela textura do algodão cru, tecido mais utilizado no contexto do bordado livre contemporâneo. Os bordados, apresentados como suporte artístico, manifestam ideais relacionados à resistência e à sustentabilidade, enquanto os demais signos representam territorialidade, identidade, raízes e tempo. Além disso, a imagem composta por meio coração e meio cérebro representa a dicotomia entre o design e o artesanato, a racional-

dade e a intuição. Já a lâmpada e o olho está relacionada às novas ideias e influências que foram recebidas pelo contexto do bordado e apropriadas como forma de libertação.

### 7.1.3. Painel de materiais

O painel de materiais consiste na planificação visual das ferramentas tangíveis necessárias para a materialização do projeto. Este painel, presente na Figura 7.3, foi desenvolvido a partir de referências imagéticas retiradas das plataformas Pinterest e Freepik, assim como realizado no *moodboard* da coletânea. Da mesma forma, o software utilizado foi o Adobe Photoshop CC 2019.

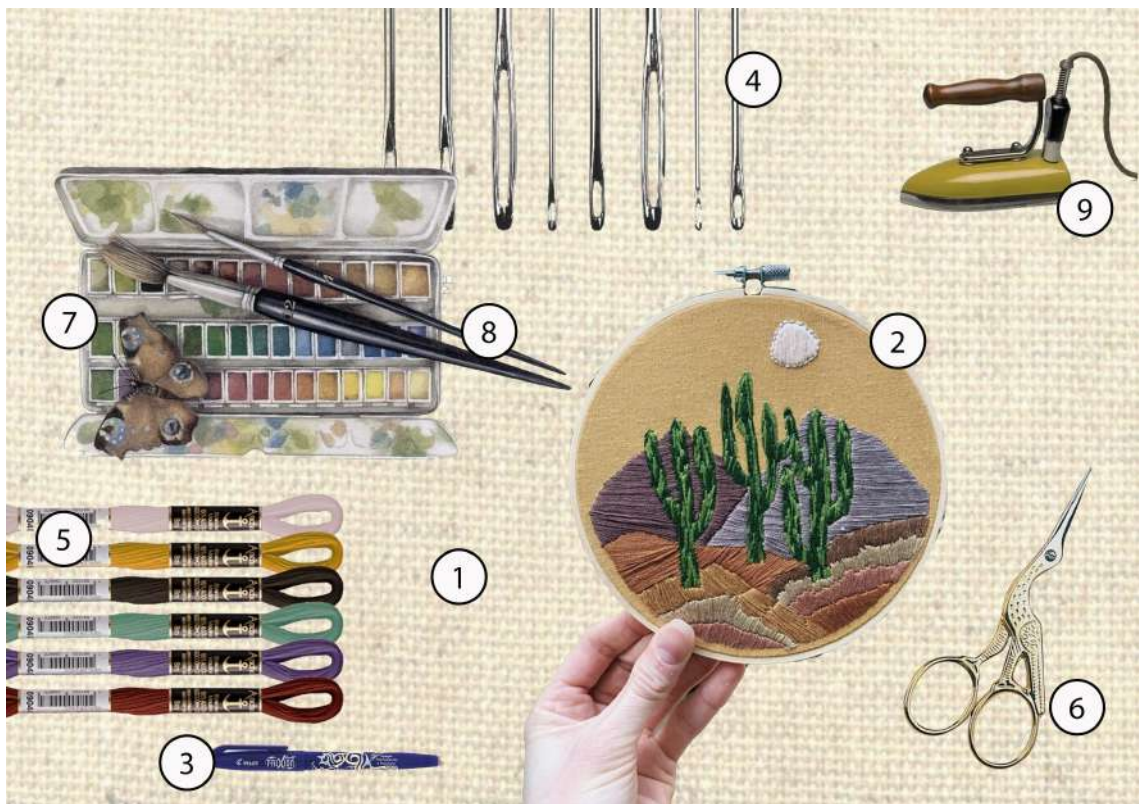


Figura 7.3 - Painel de Materiais

Fonte: desenvolvimento autoral em Adobe Photoshop CC 2019.

Os materiais necessários, portanto, para a elaboração do projeto bordado, são: 1) algodão cru, tecido utilizado como suporte do bordado; 2) bastidor, responsável por suportar o tecido e facilitar o processo de bordar; 3) caneta térmica, que auxilia a passagem do desenho para o tecido por ser removível com calor; 4) agulhas de bordado número 12; 5) linhas em meada para bordar; 6) tesoura para tecidos e linhas; 7) paleta de aquarelas; 8) pincéis de tipologia redonda, com formato cilíndrico nos tamanhos dois e três, para aquarelar o tecido; 9) ferro de passar a 150 graus para finalizar e remover os traços aparentes da caneta térmica.

### 7.1.4. Codificação cromática

Durante o processo de escolha de cores no contexto do design, é de suma importância a codificação, para que não haja nenhum engano na aquisição de materiais. Um dos sistemas de

codificação de cores mais utilizado atualmente entre os designers é o Pantone; entretanto, as cores das linhas utilizadas no bordado contemporâneo são enumeradas e vendidas de acordo com o catálogo as grandes marcas, como DMC e Anchor.



Figura 7.4 - Codificação cromática  
Fonte: desenvolvimento autoral em Adobe Photoshop CC 2019.

No presente trabalho, os bordados foram realizados a partir de nove cores de linhas da marca Anchor. Portanto, a partir da escolha das linhas, foi desenvolvido um painel de cores utilizando as próprias meadas, como pode ser observado na Figura 7.4. As funções e significados atribuídos às cores são abordadas particularmente em cada bordado no capítulo seguinte, constituído pela memória descritiva.

## Capítulo 8. Memória descritiva

O presente tópico tem como objetivo explicar todo o processo prático referente ao exercício projetual proposto, iniciado com o desenvolvimento dos riscos, que são os desenhos realizados como base para os bordados. Após a finalização e impressão dos riscos, ocorre a transferência do desenho para o tecido, essencial para que o bordado seja realizado de forma coerente. Sendo assim, os pontos são realizados no tecido e formam o bordado livre, que precisa ser passado a ferro quente para sua apresentação final.

A fase de desenvolvimento dos riscos constitui uma espécie de desenho técnico ou molde em comparação ao processo efetuado no design, visto que o risco atua como base primordial para que o bordado seja criado. Durante esta fase foram escolhidos signos que transmitem as informações contidas em cada capítulo da investigação. Estes signos serão definidos e descritos em relação a cada um dos bordados nos próximos tópicos, e foram transformados em desenhos a partir da utilização de uma mesa digitalizadora associada ao *software* Adobe Illustrator 2019.

Após o desenvolvimento dos riscos, foi realizada a impressão em tamanho A4, permitindo com que o desenho fosse transferido para o tecido de forma precisa. Uma ferramenta bastante utilizada no bordado livre contemporâneo para facilitar a transferência do risco consiste numa mesa de luz, sobre a qual são dispostos, respectivamente, o desenho em papel e o tecido. Ao acender a luz da mesa, a imagem fica mais clara, facilitando o processo. Outra ferramenta utilizada com frequência pelas bordadeiras e bordadeiros contemporâneos é a caneta térmica, que possui uma tecnologia de remoção completa a partir da aplicação do calor. Sendo assim, o ato de bordar se torna ainda mais livre, pois permite que o desenho seja apagado completamente do tecido.

Posteriormente, o tecido é colocado no bastidor, que consiste em dois aros, geralmente feitos de madeira, que esticam a superfície têxtil para evitar o encolhimento durante o ato de bordar. Posteriormente, as meadas são separadas em fios para que possam ser colocados nas agulhas e iniciar o desenvolvimento dos pontos. No presente projeto, foram utilizados dois fios de cada meada por vez, inseridos na agulha de número 12. Os pontos utilizados estão representados no Anexo A, constituído por uma tabela, com suas respectivas nomenclaturas em português europeu e brasileiro, que possuem algumas diferenças. Além disso, a motivação para a escolha dos pontos de cada uma das peças será abordada nos próximos tópicos.

A técnica utilizada é o bordado livre, na qual o artesão adquire plena liberdade para escolha de pontos e cores de acordo com o seu senso estético individual. Ao finalizar o bordado, o tecido é retirado do bastidor e passado a ferro, tanto para melhor apresentação da obra, quanto para que os riscos da caneta térmica desapareçam. Por último, os bordados foram digitalizados em alta definição para serem inseridos como capas dos capítulos da Parte I do trabalho.

### 8.1. Mapa mental

O bordado do mapa mental constituiu a capa do capítulo introdutório da dissertação, transmitindo a função do texto de guiar e delimitar o objeto de estudo e áreas de pertinência.

Em posição central, encontra-se o termo "bordado" realizado em ponto cheio, cuja função é preencher e dar volume, o que acaba por destacar este signo. Para Heller (2014) a cor violeta se trata de uma cor mista que revela sentimentos ambivalentes, como singularidade e extravagância. Ela foi escolhida por estar relacionada à emancipação feminina, originalidade e arte, além de salientar esteticamente o objeto de estudo.



Figura 8.1 - Risco e bordado referentes ao Capítulo 1  
Fonte: desenvolvimento autoral.

Os conceitos que embasam o objeto de estudo, nomeadamente o artesanato, o design e a arte, foram representados a partir do ponto haste. Esse se trata de um ponto de contorno que resulta um efeito orgânico, escolhido por combinar esteticamente com a tipografia cursiva escolhida. Os pilares do contexto do bordado foram representados através da cor verde, por estar relacionada, segundo Heller (2014), à esperança, liberdade e fertilidade; esta cor representa, no presente contexto,

a fertilização de ideias fornecidas pelos pilares do contexto do bordado, que possibilitaram uma maior liberdade criativa e a esperança de resistência da técnica.

Como produto da associação entre os termos representados em verde, temos resistência, resignificação e contemporaneidade, que refletem o momento atual no cenário do bordado. Estes foram desenvolvidos a partir da utilização do ponto pirulito, que tem como base o ponto atrás, incrementado por uma linha que transpassa a superfície e destaca o volume do bordado. A escolha deste ponto foi realizada com o intuito de destacar estes termos em relação aos demais, e pelo fato de que os outros pontos de contorno em destaque não possibilitariam uma harmonia visual. A cor escolhida foi o marrom, por estar relacionada às raízes e ancestralidade, que constituem pauta nos movimentos de resistência e resignificação do bordado contemporâneo.

Os termos em vermelho refletem valores importantes na luta contra a hegemonia produtiva e o patriarcado, e a favor do reconhecimento artístico do bordado. Portanto, a cor foi escolhida por se relacionar aos movimentos políticos de emancipação financeira e liberdade, além de representar oposição ao sistema financeiro capitalista. O ponto atrás foi utilizado devido às dimensões físicas do bordado, que não permitiriam o uso de pontos mais elaborados sem poluir visualmente a obra.

## 8.2. História do bordado

A capa do segundo capítulo é composta por elementos relacionados à territorialidade, como a rosa dos ventos e a disposição em formato de mapa, com o objetivo de relacionar o histórico do bordado aos contextos locais nos quais a técnica sobreviveu. Além disso, o relógio de

bolso representa o tempo, que se relaciona tanto à resistência através das gerações, quanto ao tempo de desenvolvimento dos produtos bordados.

As cores dos elementos da natureza foram escolhidas de forma prática, o azul representando o mar, o bege a areia e o verde as montanhas, em dois tons para sugerir uma noção de perspectiva. Esses elementos foram bordados a partir do ponto atrás, para que o destaque estivesse no objeto central, o relógio. Esse objeto foi concebido nas cores marrom e rosa, que equilibram o sentido de terra e raízes com a delicadeza e o sentimentalismo adjacentes à cor rosa. O ponto de cadeia foi utilizado para se assemelhar ao formato da corrente do relógio, enquanto os demais pontos foram definidos a partir de uma perspectiva funcional: o ponto cheio para destacar as áreas preenchidas, e o ponto atrás para os contornos. Além disso, o nó francês foi usado para demarcar os pontos acima dos numerais romanos.

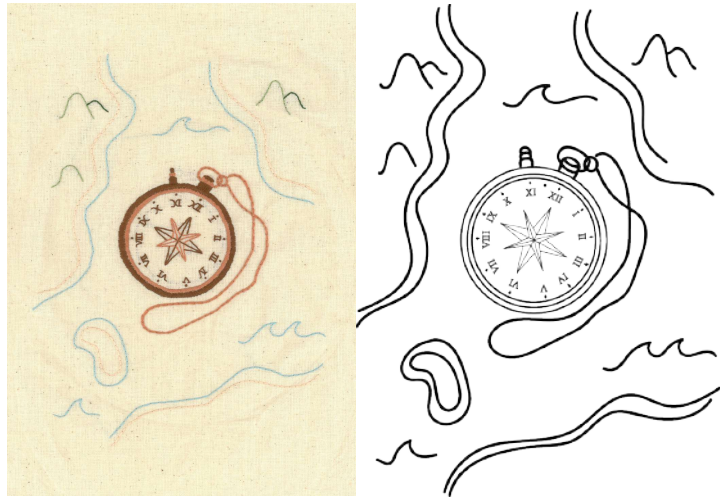


Figura 8.2 - Risco e bordado referentes ao Capítulo 2  
Fonte: desenvolvimento autoral.

O ponto de cadeia foi utilizado para se assemelhar ao formato da corrente do relógio, enquanto os demais pontos foram definidos a partir de uma perspectiva funcional: o ponto cheio para destacar as áreas preenchidas, e o ponto atrás para os contornos. Além disso, o nó francês foi usado para demarcar os pontos acima dos numerais romanos.

### 8.3. Design, artesanato e moda

O terceiro capítulo explora os conceitos de design, artesanato e moda, que foram traduzidos em símbolos relacionados à identidade e desenvolvimento criativo. Neste contexto, as raízes

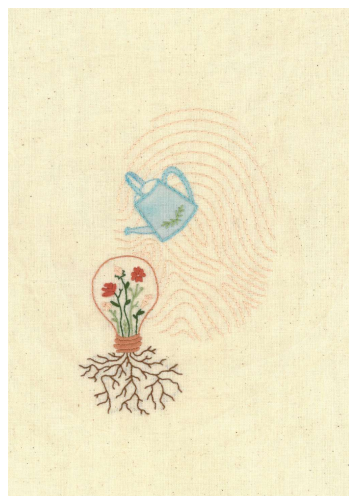


Figura 8.3 - Risco e bordado referentes ao Capítulo 3  
Fonte: desenvolvimento autoral.

zões são representadas com a intenção de reforçar o caráter ancestral do artesanato, que foi perpassado tradicionalmente e oralmente através das gerações. A cor marrom foi definida pela relação entre raízes e terra, enquanto o ponto atrás foi escolhido por ser provavelmente, como defendido na contextualização histórica, o primeiro ponto de bordado criado.

A lâmpada está relacionada às influências e ideias criativas fornecidas pelos conceitos definidos como principais para o contexto

do bordado contemporâneo. Tanto a cor rosa quanto os pontos foram definidos através estético e harmônico em relação ao resto do bordado. As flores, inseridas no desenho dentro da lâmpada, simbolizam o artesanato na sua forma contemporânea, e representam o nascimento de uma nova forma de enxergá-lo. As cores das flores foram escolhidas de acordo com a pertinência da representação visual das formas, de forma a sintonizar com as demais tonalidades escolhidas. O ponto mosca foi escolhido pela sua semelhança a um graveto, enquanto o restante dos caules das flores foram bordados a partir de pontos de contorno como o ponto atrás e o ponto haste. As folhas e algumas pétalas foram representadas pelo ponto margarida, pela sua semelhança a estas formas da natureza, enquanto o restante das flores foi bordado com o ponto cheio para destacar através do volume.

A digital humana foi inserida para ressaltar o viés identitário presente nos âmbitos do design, da moda e do artesanato. A posição e tamanho fornecem destaque a este signo, entretanto, a utilização do ponto atrás e do tom próximo ao fundo possibilitam a harmonização com os demais elementos. Já o regador simboliza o ato de nutrir as raízes para que as flores nasçam, isto é, susten o artesanato para seu viés contemporâneo. O ponto atrás e o ponto haste foram escolhidos devido a aplicação como contorno, visto que a forma é preenchida através da técnica de aquarela, enquanto o ramo em verde foi realizado em ponto mosca.

## 8.4. O bordado em Portugal

O quarto capítulo foi responsável pelo apanhado das técnicas de bordado tradicionais portuguesas que sobreviveram até os dias de hoje. O mapeamento constitui uma ferramenta eficaz para a realização da representação gráfica das diversas partes de um todo, e foi utilizado como ferramenta para a atribuição das técnicas tradicionais aos seus lugares de origem em termos de posição geográfica.

As cores escolhidas para compor o bordado perpassam tons de verde e vermelho, refletindo a imagem de Portugal a partir da estética da bandeira. O ponto pirulito foi adotado para a construção do mapa, visto que permite a

transposição das cores através da utilização de duas linhas diferentes. As linhas que direcionam a localização geográfica à nomenclatura dos pontos foram feitas em ponto haste, enquanto as palavras foram bordadas com o ponto atrás, ambos classificados como pontos de contorno.

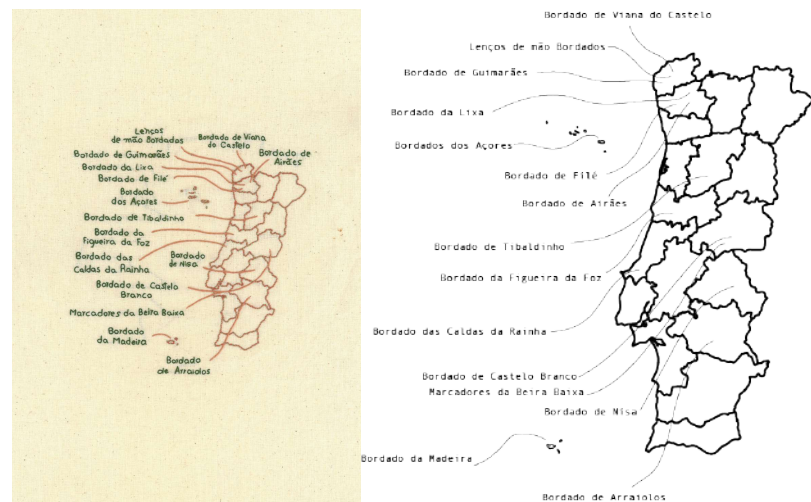


Figura 8.4 - Risco e bordado referentes ao Capítulo 4  
Fonte: desenvolvimento autoral.

## 8.5. Um novo Iluminismo

O quinto capítulo aborda a era pós-industrial e a conseqüente globalização que conecta pessoas ao redor do mundo. Sendo assim o risco referente à capa deste capítulo é composto por elementos relacionados à conectividade global, como pode ser observado a partir da rede de pontos conectados ao fundo, além da representação do planeta circundado por um avião. Os outros elementos, relacionados à natureza, e a frase onde lê-se “o futuro é feito à mão”, representam a urgência da procura pela sustentabilidade ambiental, social e cultural, na qual a pro-



Figura 8.5 - Risco e bordado referentes ao Capítulo 5  
Fonte: desenvolvimento autoral.

dução artesanal pode constituir uma valiosa ferramenta.

A cor violeta é considerada por Heller (2014) a mais anti-natural das cores, também relacionada à magia. A rede de conectividade reflete, portanto, através da cor, o movimento de relacionar pessoas num um espaço-tempo comum. O ponto atrás foi escolhido de acordo com uma perspectiva estética, a fim de que o plano de fundo não fosse poluído por linhas mais volumosas.

As demais cores foram escolhidas através da representação do planeta e da natureza, em tons de azul e verde. O globo foi preenchido através da aquarela azul, representando a água dos mares, com seu contorno em ponto corrente. As terras foram representadas pelos pontos cheio, folha e margarida, que proporcionam melhor representação a estas formas da natureza, bem como as cores. Ainda segundo a perspectiva de Heller (2014), o verde é uma cor relacionada à jovialidade, sendo assim, foi utilizada na representação da rota e do avião ao redor do mundo para simbolizar as novas tecnologias que são desenvolvidas através das gerações.

## 8.6. A abordagem contemporânea

O último risco, referente ao sexto capítulo, representa a forma como a racionalidade presente no design e a experiência empírica que abrange o bordado se equilibram e contextualizam o bordado em seu viés contemporâneo, nutrindo-o com referências renovadas e ferramentas capazes de inovar a capacidade artesanal.

O cérebro representa a capacidade racional e tecnológica, capaz de ser influenciado pelos diferentes contextos. Neste sentido, a ilustração representa a forma como ele se conecta com o lado emocional, representado pelo coração. Ambos os signos se complementam, demonstrando a força identitária humana a partir do equilíbrio entre o racional e o empírico. O elemento central do risco traduz a aliança entre essas características, a partir da figura humana que representa a complexidade das qualidades adjacentes ao artesão contemporâneo.

As cores foram escolhidas de forma que pudessem representar de forma mais realista os elementos escolhidos. Neste sentido, a técnica da aquarela possibilitou que a pele fosse representada com sua profundidade a partir dos conceitos de luz e sombra. A nível de pontos, o cérebro foi realizado a partir do ponto cheio, que possibilitou o destaque em termos de volume, visto que a cor utilizada não evidencia a forma, pois não contrasta

com o tecido. O ponto margarida foi utilizado nas gotas devido à semelhança entre essas formas, enquanto as flores foram bordadas a partir de pontos tradicionalmente utilizados no contexto da flora, nomeadamente o ponto haste, o nó francês, o ponto pirulito, o ponto rosa, o ponto cheio e o ponto margarida. Os demais signos foram representados a partir do ponto atrás, com o objetivo de realçar os contornos.



Figura 8.6 - Risco e bordado referentes ao Capítulo 6  
Fonte: desenvolvimento autoral.

## Capítulo 9. Conclusão

O presente capítulo tem como objetivo pontuar e discorrer sobre as conclusões e considerações finais do trabalho, que nos revelou novos pontos de vista acerca do panorama do bordado. Ao seguir a linha de pensamento de Blanca (2014), percebeu-se inicialmente que o contexto do bordado é interdisciplinar e está em constante mudança, sempre reconstruindo suas dimensões não científicas. A partir de então, a contextualização histórica foi ponto inicial do trajeto investigativo, que teve como objetivo geral analisar os processos de ressignificação da técnica através do tempo. Foi constatado que o bordado sempre foi transmitido através das gerações, o que pressupõe um viés cultural a nível de tradição, identidade e territorialidade. Além disso, foram atribuídos ao bordado significados espirituais em diversas culturas do Mundo Antigo e Medieval, sendo os objetos dos bordados muitas vezes considerados sagrados.

Já o viés socioeconômico do objeto de estudo começa a ser viabilizado ainda na Idade Média, com o surgimento de novas tecnologias que possibilitaram o refinamento da seda e a invenção da agulha em aço. Nesse contexto, ocorreu o ápice do bordado artesanal; ele era exercido como profissão por homens, e, conseqüentemente, passou a ser público e ostentatório, intimamente ligado à hierarquia dos trajes eclesiásticos e nobres. O viés antropológico-social nos revela que, na maioria dos contextos, o conhecimento da técnica por parte das mulheres era reservado ao contexto privado dos têxteis-lar, sem nenhuma relevância econômica.

O advento da Primeira Revolução Industrial, considerada o berço do design, desestabilizou todo o comércio artesanal através do direcionamento dos homens às fábricas e da hipervalorização das máquinas como símbolo de avanços tecnológicos. A partir de então, o bordado passou a ser uma atividade intimamente ligada ao feminino, ainda privada no contexto familiar. As mudanças produtivas também ocasionaram problemáticas de insustentabilidade econômica, social, ambiental e cultural, que não existiam no modo de produção artesanal. As autoras Krucken (2012) e Albino (2017) destacam as noções de tempo e exclusividade como características principais de oposição à produção industrial; enquanto o artesanato demora a ser realizado e constitui uma peça única, a produção em massa é caracterizada pelo movimento do *fast design*, que produz em larga escala.

A artesanato foi extremamente desvalorizado durante o século XX, deixando de ser transmitido em muitos contextos por falta de interesse das novas gerações, pois o objeto artesanal era visto como inadequado aos estilos e necessidades do público consumidor. Sendo assim, muitas técnicas de bordado foram perdidas ao longo do tempo, e investigação acerca do cenário português de bordados tradicionais revelou que grande parte dos bordados que sobreviveram tiveram apoio de escolas, grupos, associações ou instituições, privadas ou públicas, que realizaram diversos esforços para preservar e difundir os bordados tradicionais portugueses. Além disso, nem todas as técnicas que sobreviveram foram adaptadas para um contexto mercadológico contemporâneo, muitas delas estão inseridas num viés de apreciação, por despertar nostalgia e pertencimento nas comunidades em que estão inseridas. Uma consideração necessária a ser feita consiste na escassez bibliográfica referente à algumas tradições, que estão

em vias de esquecimento. Em relação aos Marcadores da Beira Baixa, por exemplo, encontrou-se apenas uma investigação que os referenciava e nenhuma referência imagética.

Entretanto, a crescente procura do ser humano por resgatar valores ancestrais, a tomada de consciência acerca das problemáticas relacionadas à sustentabilidade e a anti-hegemonia dos produtos constituem um terreno fértil para uma nova forma de produzir artesanato na contemporaneidade. Neste contexto, o design e a moda foram percebidos como uma ponte entre a tradição milenar do bordado e sua aplicação no mercado atual, valorizando os saberes manuais através da inovação.

O bordado contemporâneo surge, portanto, a partir de diversas influências que são exercidas a nível utilitário, estético, artístico e decorativo. Ao abordar essas características a partir de um viés contemporâneo, novos nichos de consumidores estão a ser alcançados, difundindo a cultura do bordado através de novas ferramentas e plataformas. O advento da internet e das redes sociais diluiu as fronteiras da comunicação publicitária, que antes eram restritas à mídia tradicional. Atualmente, estas plataformas fornecem uma comunicação mais direcionada do produto, o que torna a produção e o consumo mais acessíveis por humanizar a relação entre quem produz e quem consome. Além disso, as redes sociais possibilitam a interação de artesãos ao redor do mundo, que realizam trocas significativas e influenciam uns aos outros.

Em relação ao viés político-social, o ressurgimento contemporâneo do bordado tece um discurso sobre resistência e empoderamento feminino, por permitir à artesã uma fonte de renda através das suas próprias criações. Além do sentido econômico, o bordado contemporâneo também reivindica seu lugar na história da arte, por ter sido excluído das consideradas “grandes artes” pelo sistema patriarcal. Portanto processo de emancipação feminina nas artes caracteriza o bordado contemporâneo como luta contra a invisibilidade social.

Além disso, a sustentabilidade, inerente à produção artesanal, está a ser cada vez mais procurada por diversos nichos consumidores. Neste contexto, o *slow* é percebido como ponto de equilíbrio entre a inovação dos projetos de design e a sustentabilidade da produção artesanal. Portanto, as novas abordagens a nível de discursos e técnicas constituem a materialização da ressignificação do bordado na sociedade contemporânea, seja pelos produtores ou consumidores. O viés comercial não pôde encontrar na presente pesquisa o espaço necessário para sua análise, fator que constitui pertinência e também deve ser investigado.

O desenvolvimento do exercício semântico, ou seja, criação de uma imagem por meio do bordado para a contextualização de um conteúdo teórico, fornece um ponto de vista acerca da relação entre designe artesanato, pois em vez de pensar essa relação de forma separada, optou-se por refletir e praticar a atuação de um designer como artesão e vice-versa, a partir do equilíbrio entre conhecimento técnico e acadêmico. As ferramentas associadas ao design que foram utilizadas auxiliaram a clareza do percurso projetivo, auxiliando, portanto, a “tradução” da pesquisa em linguagem ilustrada.

No âmbito da presente pesquisa, a atuação do profissional de forma simultânea como artesão e designer foi abordada num contexto prático, visto que a análise bibliográfica neste sentido ainda é escassa. Portanto, o campo teórico pode ser melhor abordado em futuras investigações, a fim de analisar, descrever e revelar as novas formas de produção baseadas na combinação entre conhecimentos práticos e conceituais.

# Bibliografia

- Abreu, F. (2020). O amor também se escreve com erros ortográficos. *Notícias Magazine*. Recuperado em 10, maio, 2021, de <https://www.noticiasmagazine.pt/2020/o-amor-tambem-se-escreve-com-erros-ortograficos/historias/245809/>
- Abreu, L. C., Coutinho, F. P. (2019). *Direito da Moda vol. 1*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Direito.
- Albino, C. (2017). *À procura de práticas sábias: design e artesanato na significação dos territórios*. Coimbra: CEARTE - Centro de Formação Profissional do Artesanato.
- Altamirano, O., Moura, M., Ponce, W., Sumano, E. (2017, dezembro). Cibercultura e ciberconsumo do design. *Revista de Design, Tecnologia e Sociedade*, 4(2), 17-31.
- Andrade, C. V. (2014). *Vale, Património imaterial do Tâmega e Sousa*. Lousada: Centro de Estudos do Românico e do Território.
- Araújo, M., Mota-Ribeiro, S., Broega, A. (2016, outubro). Marcas de Moda Sustentável: a importância das mídias sociais na aproximação com o público. *Instituto Brasileiro de Moda: Congresso Internacional de Negócios da Moda*.
- ATP. (2017). Roadmap para a especialização inteligente e competitividade global da ITV portuguesa.
- Bayley, T., Conran, S. (2007). *Design - intelligence made visible*. Londres: Ed. Blume.
- Brito, T. F. S. (2019, janeiro). Narrativas e Tecidos Bordados. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 8, 47-58.
- Blanca, R. (2014, dezembro). El bordado en lo cotidiano y en al arte contemporáneo: ¿ Práctica emergente o tradicional? *Revista Feminismos*, 2(3), 19-31.
- Bordado dos Açores. (2021). Produtos. Recuperado em 20, maio, 2021, de [http://www.bordadosacores.com/index.php?op=produtos&codcat=&pag=5&next\\_ecran=1&pag\\_ant=](http://www.bordadosacores.com/index.php?op=produtos&codcat=&pag=5&next_ecran=1&pag_ant=)
- Bordado Madeira. (2020). Galeria de Fotos. Recuperado em 20, maio, 2021, de <https://bordadomadeira.com/galeria-de-fotos/bordado-madeira>
- Brancher, N. R. C. (2018, novembro). Reflexões sobre o consumo de artesanato na internet. XIV Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-graduação, Centro Universitário Ritter dos Reis.
- Brown, J. (2014). *Making It Local: what does this mean in the context of contemporary craft?*. Londres: Crafts Council.
- Câmara Municipal de Felgueiras. (2020). Casa do Risco. Recuperado em 19, maio, 2021, de <https://cm-felgueiras.pt/viver/cultura/casa-do-risco/>
- Câmara Municipal de Viana do Castelo. (2021). Artesãos - Bordados Certificados de Viana do Castelo. Recuperado em 07, maio, 2021, de <http://www.cm-viana-castelo.pt/pt/certificacao-do-bordado-de-viana-do-castelo>
- Carli, A. M. S. (2011). Design e artesanato: novidade e tradição, um diálogo possível. *Redige*, 2(2), 430-444.
- Cardoso, V. (2019). Contributos do Design para intervenção social na criação e desenvolvimento de produtos artesanais têxteis. Estudos de caso: “As Capuchinhas de Montemuro” e “Mulheres de Bucos” (Dissertação de Mestrado). Universidade do Minho, Braga.

- Córdula, R. (2013, junho). Afinal, o que é artesanato?. *Segunda Pessoa*, 3(1), 9-13.
- Cunha, M. D. P. (2020). Relatório de Estágio Curricular — Orvifel Cordões Unipessoal, Lda, Felgueiras (Escola Superior de Tecnologia e Gestão). Instituto Politécnico da Guarda.
- Denis, R. C. (2000). *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Bluncher Ltda.
- Dias Filho, C. S. (2007). Entre o propor e o fazer: inserção do design na produção de artesanatos (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Dieterich, C. (2016). 7 passos para ver a moda de maneira mais sustentável. Recuperado em 4, maio, 2021, de <https://stealthelook.com.br/7-passos-para-ver-a-moda-de-maneira-mais-sustentavel/embroidery/>
- Durand, J. (2006). *Bordar: masculino, feminino*. Vila Verde: Editora Aliança Artesanal.
- Fernandes, A. M. P. (2012, janeiro). Os tradicionais bordados portugueses no design de vestuário. *dObra(s) - Revista Da Associação Brasileira de Estudos De Pesquisas Em Moda*, 5(12), 125-131.
- Ferreira A.S., Neves, M., Rodrigues, C. (2012, abril). Design e artesanato: um projeto sustentável. *Redige*, 3(1), 32-55.
- Freepass Guimarães. (2020). A bela arte do Bordado de Guimarães em formação. Recuperado em 10, maio, 2021, de <https://www.fpguimaraes.pt/a-bela-arte-do-bordado-de-guimaraes-em-formacao/>
- Gomes, A. P. (2019). Bordar a si: uma análise sobre o fazer artístico nas obras de Pedro Luis (Trabalho de Conclusão de Curso). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.
- Gomes, M. C. S. (2019). O Bordado Madeira: preservação de uma técnica artesanal (Dissertação de mestrado). Universidade de Lisboa.
- Gwilt, A. (2015). *Moda sustentável: um guia prático*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Hobsbawn, E. J. (1964). *The age of extremes: the short twentieth century 1914-1991*. Londres: Michael Joseph.
- Instagram. (2021). Embroidery. Recuperado em 1, junho, 2021, de <https://www.instagram.com/explore/tags/embroidery/>
- Krucken, L. (2012, janeiro). A re-descoberta do lugar e do artesanato. *Editoria - Design, Artesanato & Indústria*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, v. 1, p. 22-30.
- Levitt, T. (1983). *The globalization of markets*. Boston: Harvard Business Review.
- Loja Singer Porto. (2020). Bordados Portugueses - Bordado da Lixa. Recuperado em 11, maio, 2021, de <http://lojasingerporto.blogspot.com/2020/08/bordados-portugueses-bordado-da-lix.html>
- Loja Singer Porto. (2020). Bordados Portugueses - Bordado de Airães/ Bordado Terra de Sousa. Recuperado em 11, maio, 2021, de <http://lojasingerporto.blogspot.com/2020/08/bordados-portugueses-bordado-de-airaes.html>
- Loja Singer Porto. (2020). Bordados Portugueses - Bordado da Figueira da Foz. Recuperado em 11, maio, 2021, de <http://lojasingerporto.blogspot.com/2020/08/bordados-portugueses-bordado-da.html>
- Machadinho, M. F. C. (2018). Fast fashion vs. Slow fashion: Uma análise conducente ao design de uma Capsule Collection (Dissertação de Mestrado). Universidade de Lisboa.

Marquês, C. I. T. (2015). A Moda Contemporânea e as Técnicas Artesanais: O Artesanato de Nisa (Dissertação de Mestrado). Universidade da Beira Interior, Covilhã.

Mello, C. I., Froehlich, J. M. (2012, maio). Identidade territorial e artesanato com porongo na Região Central do RS - a noção de circuito espacial e produtivo e suas possibilidades no âmbito do turismo. *Revista G&DR*, 11(2), 170-191.

Mundo Lusíada. (2016). Bordadeiras de Felgueiras mantêm viva a arte do filé e criam cooperativa. Recuperado em 11, maio, 2021 de <https://www.mundolusiada.com.br/cultura/bordadeiras-de-felgueiras-mantem-viva-arte-do-file-e-criam-cooperativa/>

Nogueira, L. M. (2015). The Art of Craft: A aplicação do artesanato de Nisa em conjugação com as tendências atuais do design de moda (Dissertação de Mestrado). Universidade da Beira Interior, Covilhã.

Norogrande, R. (2010, dezembro). No princípio era a roupa. *Iara - Revista de Moda, Cultura e Arte*, 3(3), 260-273.

Norogrande, R., Broega, A. C. (2012, janeiro). O Lenço de Namorados. *dObras: revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, 5(12), 10-12.

Nova Enciclopédia Larousse. Lisboa: Círculo de Leitores, 1997.

Novelo de Arte. (2021). Xailes Bordados de Nisa. Recuperado em 15, maio, 2021, de <http://novelodearte.blogspot.com/2021/02/xailes-bordados-de-nisa.html>

O Blog da DMC. (2011). Bordado de Caldas da Rainha. Recuperado em 20, maio, 2021, de <http://www.oblogdadmc.com/2011/02/bordado-de-caldas-da-rainha.html>

Oliveira, C. (2020). 11 ideias para usar o bordado na decoração. Recuperado em 4, maio, 2021, de <https://blog.elo7.com.br/casa/11-ideias-para-usar-bordado-na-decoracao>

Paixão, F., Pereira, M., Cachapuz, A. (2006). *Património Cultural e Científico da Cidade: Cores e Corantes dos bordados de Castelo Branco*. Coimbra: Alma Azul.

Papanek, V. (1971). *Design for the real world: human ecology and social change*. Londres: Thames and Hudson.

Pereira, P. M. (2017). Relatório de Estágio Curricular - Câmara Municipal - Posto de Turismo - Mangualde (Escola Superior de Educação, Comunicação e Desporto). Instituto Politécnico da Guarda.

Pereira, S. E. M. S. (2017). A Moda na Era Pós-Digital (Tese de Doutoramento). Universidade do Algarve, Faro.

Pontes, C. M. V. (2013). Casas Brasonadas de Guimarães: Um itinerário Turístico-Cultural (Dissertação de Mestrado). Universidade do Minho, Braga.

Público. (2020). Universidade de Salamanca mostra colchas em Bordado de Castelo Branco. Recuperado em 16, maio, 2021, de <https://www.publico.pt/2020/11/04/impar/noticia/universidade-salamanca-mostra-colchas-bordado-castelo-branco-1937890>

Queiroz, K. G. (2011). O Tecido Encantado: o quotidiano, o trabalho e a materialidade no bordado (Tese de Doutoramento). Universidade de Coimbra.






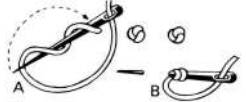




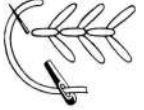
Rocha, B. P. (2017). Amor Dado: Webdocumentário sobre o bordado contemporâneo (Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação). Universidade de Brasília.

Rosa, M, M, I. (2005). O Bordado de Castelo Branco: História, Arte, Coleccionismo e Musealização (Dissertação de Mestrado). Universidade de Évora.

- Santos, I. (2017). Bordado de Tibaldinho - Alcaface. Recuperado em 15, maio, 2021, de <https://www.bordadodetibaldinho.pt/bordados.php>
- Sennett, R. (2010). *El Artesanato*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- Schumacher, E. F. (1993). *Small is beautiful: study of economics as if people mattered*. Londres: Vintage Publishing.
- Silva, P. F. T. L. (2006). Bordados Tradicionais Portugueses (Dissertação de Mestrado). Universidade do Minho, Braga.
- Strauss, C. Fuad-Luke, A. (2008). *The slow design principles: a new interrogative and reflexive tool for design research and practice*. Turim: Changing the Change.
- Teixeira, R. C. (2015, março). Os bordados de palha e trigo sobre tule da Dona Isaura Rodrigues (parte II). *IAIC - Informação, Animação e Intercâmbio Cultural*, 7.
- Turista Profissional. (2021). Conheça um pouco sobre a tradição dos tapetes de Arraiolos em Portugal. Recuperado em 15, maio, 2021, de <https://turistaprofissional.com/tapetes-de-arraiolos-em-portugal/>
- Xavier, P. (2020). Viana do Castelo: Traje à Vianesa recebe prémio internacional. *Rádio Geice*. Recuperado em 07, maio, 2021, de <https://radiogeice.sapo.pt/2020/12/viana-do-castelo-traje-a-vianesa-recebe-premio-internacional/>

## Anexo

### Tabela de nomenclatura dos pontos

	Nomenclatura em português brasileiro	Nomenclatura em português europeu
	Ponto atrás	Ponto adiante
	Ponto haste	Ponto atrás
	Ponto pirulito	Espiralada
	Ponto cheio	Ponto lançado
	Ponto corrente	Ponto de cadeia
	Nó francês	Nozinhos
	Ponto margarida	Ponto margarida
	Ponto folha	Ponto espinha
	Alinhavo	Pespointo
	Ponto rosa	Ponto ninho
	Ponto mosca	Ponto mosca

