



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE  
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO**

**SUELMA CRISTINA BERNARDO DA SILVA**

**BORDADO MANUAL DE PASSIRA: INTERSCECÇÕES ENTRE IMAGINÁRIO  
REGIONAL, BARROCO E ROCOCÓ**

**CARUARU**

**2017**

**SUELMA CRISTINA BERNARDO DA SILVA**

**BORDADO MANUAL DE PASSIRA: INTERSCECÇÕES ENTRE IMAGINÁRIO  
REGIONAL, BARROCO E ROCOCÓ.**

Monografia apresentada ao curso de Design da Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel(a) em Design.

Orientador: Prof.<sup>o</sup> Dr. Mário de Faria Carvalho

**CARUARU**

**2017**

Catálogo na fonte:  
Bibliotecária – Simone Xavier CRB/4 - 1242

S586b Silva, Suelma Cristina Bernardo da.  
Bordado manual de Passira: intersecção entre imaginário regional, Barroco e Rococó.  
/ Suelma Cristina Bernardo da Silva. – 2017.  
72f., il. ; 30 cm.

Orientador: Mário De Faria Carvalho  
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal de  
Pernambuco, CAA, Design, 2017.  
Inclui Referências.

1. Imaginário. 2. Bordados - Passira. 3. Arte Rococó. 4. Arte barroca. I. Carvalho,  
Mário de Faria (Orientador). II. Título.

740 CDD (23. ed.) UFPE (CAA 2017-053)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE  
NÚCLEO DE DESIGN**

**PARECER DE COMISSÃO EXAMINADORA  
DE DEFESA DE PROJETO DE  
GRADUAÇÃO EM DESIGN DE**

**SUELMA CRISTINA BERNARDO DA SILVA**

***“Bordado Manual de Passira: Intersecções entre Imaginário Regional, Barroco e Rococó”***

A comissão examinadora, composta pelos membros abaixo, sob a presidência do primeiro, considera o(a) aluno(a) SUELMA CRISTINA BERNARDO DA SILVA.

**APROVADO(A)**

Caruaru, 09 de Março de 2017.

---

Prof. Dr. Mário de Faria Carvalho

---

Ma. Isabella Karim Morais Ferreira de Vasconcelos

---

Prof. Ma. Glenda Gomes Cabral

# DEDICATÓRIA

---

*Aos meus pilares, meus amores, e a melhor parte de mim, meus pais Andrelma e Suênio (In Memória). Os quais me fizeram quem sou, e me ensinaram o amor e o valor do conhecimento. A saudade transformou-se em força pra seguir, e a força tornou-se o caminho.*

# AGRADECIMENTO

---

Chegar aqui é a maior prova da força que desconhecemos dentro de nós. É inimaginável as batalhas travadas em nosso interior, as quais nós e apenas nós iremos entender. Sou grata a Deus e a toda espiritualidade de luz que me protege. À Paraguaçu por literalmente me sacudir e fazer acordar de volta ao mundo.

A mais incrível e forte criatura que eu conheci neste mundo, a guerreira que nunca pensou em desistir das mais difíceis batalhas, a quem sempre dividiu comigo as dores e delícias de viver. Por aguentar quem eu sou, por me fazer ser melhor do que sou, por nunca desistir de mim, por ser meu esteio, minha morada. Meu amor mais puro, meu orgulho e referência, à Andrelma, mais conhecida como MINHA MAINHA.

A ele, o meu maior apanhado, o filho que a vida me concebeu, meu irmão Rennêr Mackiwze.

Aos meus amigos por sempre me incentivarem a continuar, por toda força e paciência. Em especial a Aline Oliveira, pois sem ela eu não estaria a escrever isso aqui; minha magrela, serei grata eternamente pela força e parceria. A Luciano, por ter por tantos dias e noites me escutado e cuidado de mim, mesmo que distante; por ter me feito perceber a preciosidade da vida e de seguir em frente. A Hélder, meu irmão de alma, com quem eu pude contar em todos os momentos, e que me deu Gê de presente pra comemorar comigo cada vitória deste processo. As minhas meninas Dani, Vanessa e Idaiana, por sempre acreditarem que isso teria fim. Aos meus Blood Brothers, por estarem ao meu lado cobrando e me incentivando a continuar. A Bella, pelo rico trabalho sobre Passira, e por sua disponibilidade de ceder material para meu estudo. A Pedro por ser um amorzinho <3 <3 <3 <3 e a Pablo, por de um jeito meio torto me incentivar a dar um fim nisso. Desculpa aos amigos que de alguma forma esqueci de citar, vocês não são menos importante.

Aos meus familiares, que nunca me deixaram desistir. Meu tio André pelas broncas e cobranças. A minha tia Margarida por perceber de forma sensível os sentimentos que me bagunçavam, e pela força para não desistir. A minha Prima/Irmã Hanna, por tantas forças.

Ao meu orientador, prof. Mário de Faria Carvalho, por ter, da forma mais sensível, envolvido-me neste universo que é o estudo do Imaginário e por me fazer enxergar o que me rodeia de outra forma. Caminhou comigo e mesmo com os percalços não desistiu de mim, acreditou que minha capacidade ia além do que eu imaginara.

A todos os meus mestres que contribuíram em minha caminhada acadêmica. Em especial aos professores Bruno Barros, Glenda Gomes Cabral, e Antônio de Oliveira, os quais sempre me incentivaram nas atividades acadêmicas e fizeram com que me apaixonasse cada vez mais pelo universo amplo que é o ensino.

A minha amada Passira, por me possibilitar vivenciar, de forma única, tanta sensibilidade cultural.

Aos que entraram e saíram da minha vida, pelas marcas, lembranças e até problemas que criaram. As minhas tristezas se tornaram as minhas forças. Aos meus novos amigos do trabalho por aguentarem ouvir tanto sobre esse projeto.

Por fim, a todos, o motorista do ônibus, a tia da cantina, o rapaz da xerox, o cachorrinho do CAA, os seguranças, a moça da padaria, a vendedora da livraria, a moça da limpeza, a querida da biblioteca, ao universo e todos os seres que estão nele, meu mais sincero e amoroso OBRIGADA!

*“Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar.”*

**- Chico Science**

# RESUMO

---

O bordado manual de Passira é uma manifestação artesanal antiga e tradicional na cidade. Compreender a pluralidade simbólica existente neste ofício é de grande relevância para o design, visto que, existe uma aproximação destes dois polos, e uma tentativa de compreender-se o que envolve o imaginário das artesãs da cidade. A Teoria do Imaginário segundo Gilbert Durand foi o norteador desta pesquisa, pois ela permite compreender de forma sensível o arcabouço imagético formado no interior do indivíduo. Desta forma, esta pesquisa visa mostrar a importância para o design de compreender o imaginário das artesãs de Passira, para que futuras interações do design com o artesanato possam render bons resultados imprimindo nos artefatos a verdadeira construção simbólica dessas mulheres. Ainda sustentamos que o imaginário brasileiro é por nascimento formado de diversas influências barrocas. A fim de dar consistência a esta pesquisa avaliamos os pilares da teoria do imaginário segundo Durand e buscamos compreender de forma clara sua abordagem diante das análises que fizemos sobre o bordado de Passira. A partir destas análises elucidamos como o imaginário da artesã tem impactos diretos no seu desenvolvimento criativo, e em como isto interfere no design para a concepção de trabalhos desenvolvidos juntamente com estas artesãs.

**Palavras-Chave:** Imaginário Bordados de Passira. Barroco. Rococó.

# ABSTRACT

---

The manual embroidery of Passira is an antique and traditional handcraft manifestation in the city. Comprehending the symbolic plurality that exists in this craft has great relevance to design, since there is an approximation between these two poles, and an attempt to understand what surrounds the city artisans' imaginary. The Imaginary Theory according to Gilbert Durand was the guide of this research because it allows the understanding of the human beings' inner imaginary, in a sensible way. Therefore, this research aims to show the importance for design of the understanding of Passira artisans' imaginary, so future interactions between design and handcraft can yield good results by printing on the artifacts these women's true symbolic construction. We sustain yet that the Brazilian imaginary is formed from diverse baroque influences. In order to give consistency to this research we evaluate the pillars of the Imaginary Theory according to Durand and we search for clearly understand its approach from analyzing the embroidery of Passira. With these analyzes we elucidated how the artisans' imaginary has direct impact on their creative development, and how this interferes on the conception of the design developed made together with these artisans.

**Keywords:** Embroidery of Passira Imaginary. Baroque. Rococo.

# LISTA DE FIGURAS

---

Figura 1 - Agulhas de bordado industrial e agulhas de bordado manual .....	20
Figura 2 - Bordado no Egito Séc. IV .....	22
Figura 3 - Mapa e localização de Passira .....	28
Figura 4 - Placa de boas-vindas a Passira .....	30
Figura 5 - Dionísio e Ariadne encontram-se em Naxos .....	44
Figura 6 - Alegoria de escola de samba no desfile do carnaval do Rio de Janeiro .....	45
Figura 7 - Casal de Noivos da Quadrilha Raposart's .....	46
Figura 8 - Duquesa Carlota de Mecklenburg-Strelitz casada com o Rei Jorge III .....	47
Figura 9 - Toalha de mesa bordada a mão .....	48
Figura 10 - Conjunto de cama feito com bordado manual .....	48
Figura 11 – Bordadeira executando seu ofício .....	51
Figura 12 - Artesãs da AMAP no lançamento do projeto “Pernambuco com Design .....	52
Figura 13 - Desfile da coleção “Turista Aprendiz” .....	53
Figura 14 – Bordadeiras na AMAP .....	56
Figura 15 – Editorial da “Coleção Abelhas” produzida pelas artesãs da AMAP .....	57
Figura 16 - Detalhe de almofada bordada .....	62
Figura 17 – Detalhe de centro de mesa bordado .....	63
Figura 18 – Imagem do desfile “Turista Aprendiz” .....	64
Figura 19 – Imagem do desfile “Turista Aprendiz” .....	64
Figura 20 – Detalhe de peça da coleção “Turista Aprendiz” .....	65

# ABREVIACÕES

---

IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
OSSI	Obra Social Santa Isabel
AD Diper	Agência de Desenvolvimento Econômico de Pernambuco
SPFW	São Paulo Fashion Week
AMAP	Associação de Mulheres Artesãs de Passira

# SUMÁRIO

---

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA</b> .....	<b>18</b>
<i>Capítulo 01 – BORDADO</i> .....	19
1.1 O que é o bordado? .....	19
1.2 Bordado no Brasil .....	24
1.3 Bordado em Passira .....	27
<i>Capítulo 02 – IMAGINÁRIO</i> .....	32
2.1 O que é o imaginário?.....	32
2.2 Os regimes do imaginário .....	35
2.3 As estruturas do imaginário .....	36
2.4 O imaginário brasileiro .....	41
<i>Capítulo 03 – O BARROCO E O ROCOCÓ</i> .....	43
3.1 O Barroco e o Imaginário Brasileiro .....	43
3.2 As tramas do bordado e o rococó .....	46
<i>Capítulo 04 – O DESIGN E O BORDADO</i> .....	50
4.1 As inter-relações entre o bordado e o design.....	50
<b>ANÁLISES E RESULTADOS</b> .....	<b>58</b>
<i>Capítulo 05 – METODOLOGIA DE PESQUISA</i> .....	59
<i>Capítulo 06 – ANÁLISE DE DADOS</i> .....	62
<i>Capítulo 07 – CONSIDERAÇÕES FINAIS</i> .....	66
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>70</b>



## INTRODUÇÃO

---

O design mais que um simples disseminador de artefatos é um semeador de informações, que interage diretamente com os sentimentos e as sensações. É com o auxílio do design que várias informações são repassadas aos usuários. Visando conceber cada vez melhor as informações de forma completa, o designer procura compreender o universo imagético dos espaços e as manifestações que os rodeia.

Compreender o imaginário das artesãs locais é de extrema relevância para o design, visto que o design e o artesanato tem, em diversas dimensões, muita ligação. A relação destes dois ofícios já foi vista nacionalmente com os trabalhos desenvolvidos por Marcelo Rosenbaum ou pelos irmãos Campana em parceria com o artesão Expedito Seleiro. Almeida (2012) diz que “nessa interação, o design funciona como uma ferramenta de inclusão do artesanato e de seus produtos de forma equilibrada e inovadora.”

Desta maneira, a teoria do imaginário, segundo Gilbert Durand, é uma ferramenta de compreensão sensível desta relação. Pois a partir dela pode-se assimilar a constituição do arcabouço imagético desses artesãos de forma a

possibilitar de maneira efetiva a criação de um trabalho rico e de grande expressão social.

O aprofundamento nos estudos sobre a formação do Imagético humano podem resultar em artefatos com expressivo valor estético, social e até mesmo ecológico/sustentável. Isto porque, fundamentados nesta Teoria, podemos abordar de maneira sensível desde o material de que será feito o objeto até a cultura onde este se encontrará, respeitando suas expressões, formas e raízes. (SILVA, 2017).

Enveredar no conhecimento do envoltório imagético de alguém ou de um lugar pode nos possibilitar a percepção da dimensão simbólica, os novos símbolos presentes e as suas influências. É acreditando nessa possibilidade que analisamos o bordado de Passira e como este é influenciado pelo espaço social, transpassando o seu fazer artesanal a partir das influências do imaginário barroco.

Segundo Sant'Anna (2011), o barroco é “uma maneira de ver, de representar”. Assim, entendemos que ele torna-se o meio de expressão de um espaço social. É através dele que se constitui as imagens difundidas.

Portanto, este estudo parte da preposição de que compreender o imaginário do artesão pode influenciar sensivelmente no desenvolvimento de artefatos que se conectem aos cenários aos quais estejam vinculados, possibilitando-nos a percepção dos símbolos que constituem o envoltório imagético dos indivíduos envolvidos.

É pertinente comentar que Durand (2010) diz que o imaginário é onde se encontram todos os "procedimentos do espírito humano". Sendo assim, é o mais importante espaço de reconhecimento dos processos iniciais de concepção imagética das artesãs.

Os processos de concepção do bordado requerem diversas etapas. Os padrões que são rebordados nos têxteis são a parte mais relevante para esse estudo, por que é nesta etapa que a bordadeira apresenta, no plano sensível, seu arcabouço imagético.

Partindo destas reflexões uma questão foi levantada – quais as representações presentes nos bordados passirenses sobre imaginário, barroco e rococó?

Esta reflexão norteou de forma geral essa busca por compreender o imaginário do artesão visando pontuar as principais influências e importâncias para o design. Exemplificando a relevância deste estudo do imaginário para posterior produção de artefatos.

Assim, o objetivo geral desta pesquisa é compreender as representações presentes nos bordados passirenses sobre imaginário, barroco e rococó. A fim de aprofundar o trabalho, optou-se por dividir a pesquisa em três objetivos específicos:

- Distinguir as influências que formaram o imaginário das artesãs;
- Constatar os símbolos do imaginário dessas artesãs presentes nos bordados;
- Demonstrar a importância desses símbolos para um futuro trabalho do design com essas mulheres.

Para que este estudo pudesse alcançar uma assimilação mais ampla sobre o objeto estudado utilizou-se da hermenêutica, e o método abordado foi o fenomenológico. Por esse ser o mais indicado para pesquisas que envolvam as ligações sociais, permitindo que o pesquisador tome a forma de observador e possibilitando um aprofundamento no universo plural do objeto de estudo.

A abordagem adotada foi a qualitativa, pois possibilita uma maior percepção das informações obtidas. Dados os desdobramentos desta análise, a pesquisa configura-se como descritiva, pois só assim as imagens podem ser analisadas de forma interpretativa.

O resultado das pesquisas e reflexões realizadas neste estudo foram separados em quatro capítulos. No primeiro capítulo “Bordado”, buscamos desenvolver o percurso histórico de surgimento do bordado até sua chegada à cidade de Passira, contextualizando sobre seu enraizamento cultural na cidade até os dias atuais.

Já no segundo capítulo “O Imaginário”, procuramos contextualizar sobre o que é o imaginário, os regimes e estruturas do imaginário.

O terceiro capítulo “O Barroco e o Rococó” relatamos as conexões existentes do Barroco e o imaginário, apresentando suas influências no imagético brasileiro e a intersecção do Rococó com o bordado produzido em Passira. Além dos símbolos

recorrentes no rococó, fazendo uma contextualização com o imaginário das artesãs passirenses.

No quarto e último capítulo “O Design e o Bordado” foi abordado as ligações entre o design e o bordado, analisando exemplos práticos da importância de compreender-se o imaginário das artesãs.



## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

# CAPÍTULO 01 | BORDADO

## 1.1 O que é o bordado?

O Bordado é uma forma de concepção de desenhos ornamentais a partir do alinhavar da linha com o tecido. Tais desenhos podem ser concebidos de forma artesanal (feito à mão), ou de forma industrial com o auxílio de máquinas. O bordado é uma ferramenta de função especificamente ornamental e estética.

Segundo Kodja (2004), “era um costume das famílias financeiramente privilegiadas bordar roupas de cama, mesa, banho e os enxovais das crianças. Era um hábito que sustentava o “status” social e garantia uma demonstração de requinte e bom gosto.” Esta pratica ainda perdura, no entanto, atualmente sendo encontrada também como elemento tradicional das famílias de média e baixa renda. Os longos processos de desenvolvimento e execução dos bordados os tornavam ainda mais valiosos. Brito (2010) explica que:

O riscado é o primeiro passo para bordar. É a base de qualquer bordado. Envolve as formas dos desenhos, a composição do estilo e o planejamento da peça como um todo. Em estreita relação com o tecido, é o riscado que indica o caminho por onde a bordadeira deverá compor a peça, quais são os conhecimentos necessários para bordar e qual será o tempo dedicado à tarefa. A elaboração do desenho pode ser feita pela própria bordadeira ou por um profissional, conhecido como ‘riscador’ ou ‘riscadeira’, que atua exclusivamente nessa parte do processo. Após elaborar o desenho, a composição é transferida para o papel vegetal e para os moldes feitos em

acetato. Sobre o desenho, a bordadeira percorre uma espécie de carretilha que perfura o papel e que funcionara como um guia para a execução da transferência do desenho. Feitos isso, coloca-se este molde sobre o tecido e utilizando uma boneca – trouxinha de pano, usualmente feita com retalhos de linho – para passar o preparo de anil e querosene, de modo corrido, sobre a peça, a fim de que esta seja marcada com as composições em azul (anil), formando um roteiro que, posteriormente, será coberta com o bordado.

Para executar a construção desse tipo de ornamento necessita-se de algumas ferramentas, como a linha e a agulha. São utilizados diversos tipos de agulhas, com espessuras e configurações. Para os bordados manuais é recorrente o uso de agulhas convencionais, mais comumente conhecidas como agulhas de costura. Já para os bordados feitos em máquinas são utilizados diversos tipos de agulhas, as quais dão efeitos distintos aos bordados. Estas agulhas podem conter mais de uma ponta e diferem quanto à espessura.

Vieira (1999) diz que foi na segunda metade do século XIX onde aconteceu “[...]uma profunda transformação fruto da mecanização do trabalho com a máquina de bordar[...]”.



Fonte: Moda e Moldes, 2017 & Meu Jeito Carmem, 2017.

As linhas e fios utilizados são de diversos tipos, passando pelas comuns e mais conhecidas fibras naturais, até as fibras sintéticas. Comumente utilizados, os fios a base de algodão e lã estão quase sempre presentes nos bordados. Estes são os mais populares e de fácil acesso. Outro importante fator do uso desse tipo de fio, é o seu valor. O baixo custo dele é um atrativo, como forma de baratear o produto final.

Outros tipos de fios mais elaborados também são usados nos bordados, como os fios de seda, linho, ráfia, até os mais caros, como os fios de ouro e prata. Estes fios são pouco explorados por causa do seu alto valor de mercado; geralmente quando se utiliza desses é para alguma encomenda mais específica. As fibras sintéticas também fazem parte do universo do bordado, de baixo custo e com alta resistência essas fibras sintéticas são mais utilizadas nos processos de bordado industrial, os quais são feitos com auxílio de máquinas. Os mais utilizados são os a base de náilon, acrílico, e celofane. Brussi nos mostra que o manuseio de fios e fibras está ligado a história da humanidade.

O manuseio de fios ou fibras se apresenta como uma constante na história da humanidade. A transformação de 'linhas', ou fibras, em superfícies planas ou com volume, de acordo com uma técnica específica, teria se iniciado com a cestaria e se desenvolvido por meio da tecelagem. Posteriormente surgiram os bordados, que utilizavam o tecido pronto como base para uma série de adornos elaborados com diferentes tipos de técnicas e linhas. Relatos e registros dos trabalhos de agulha (bordados e retículas) remontam a um passado remoto. De acordo com Ramos, "o tricot já era conhecido da mulher do Neolítico lacustre, dos antigos hebreus, dos indús, dos chineses". (BRUSSI, 2009, p. 17).

Em alguns tipos de bordados são utilizados complementos para o adorno, acrescentando sobre os fios outros materiais, como pedrarias preciosas ou semipreciosas, lantejoulas, canutilhos, e até materiais naturais como fios de palha, sementes, e outros.

O bordado aplicado nas peças de vestuário era uma tradição desde a Idade Média e estava ligado à realeza e nobreza. Os bordados em seda e ouro eram o adorno principal das peças de vestuário, alcançando, por isso, elevado preço. A tradição diz-nos que as peças bordadas estavam reservadas para a oferta a reis, imperadores e príncipes. (VIEIRA, 1999).

É sobre superfícies planas que os bordados ganham vida, os tecidos são utilizados como a principal e mais recorrente base para a execução do bordado. Desde a descoberta da construção da vestimenta feita a partir de tramas naturais como a de algodão, os indivíduos utilizaram deste para cobrir seu corpo, e também como tela para ornamentos decorativos.

O linho e o algodão são os principais tecidos utilizados para bordar e construir peças, mas, também são utilizados outros tipos de têxteis, como a seda, e alguns de organzas, nas quais são feitos diversos trabalhos ornamentais. "Os bordados sobre

fundos claros, em tecidos como tule ou musselina, constituem a primeira tentativa de dar maior leveza e transparência aos trabalhos de agulha.” (BRUSSI, 2009, p. 17).

Figura 2: Bordado no Egito Séc. IV



Fonte: Biloka, 2017.

A arte do bordar é executada de várias maneiras. As amplas formas e utilizações dos bordados as vezes nos leva a desconhecer que alguns trabalhos também fazem parte deste mesmo grupo de trabalho artesanal. As rendas, de formas delicadas, românticas, e de essências barroca, também são uma das formas de expressão desta arte, no entanto, mais que os ornamentos, as rendas se tornam a superfície inteira, não precisando de um tecido chapado para seu background.

### **Tipos de bordado**

- **Bordado Livre**

O bordado livre é o tipo mais conhecido de bordado, o mesmo é executado sobre riscos antecipadamente transferidos para o tecido por meio de um estêncil, e recebe os trabalhos de cobertura com fios.

- **Bordado sobre Fios Contados**

Diferentemente do bordado livre, o bordado sobre fios contados não necessita de uma transferência previa de riscos para o tecido, pois o mesmo

é desenvolvido através da contagem de fios do próprio tecido, tendo cada tipo de ponto uma quantidade exata de fios para ser executado. Neste tipo de bordado recomenda-se o uso de tecidos que contenham os fios mais uniformes.

- **Bordado de Bainhas Abertas**

Como a própria nomenclatura sugere, o bordado de bainhas abertas é feito a partir da retirada de fios do tecido e bordando-se sobre as beiradas do desfiado. Outros tipos de pontos são trabalhados no restante dos fios soltos que restam. É indicado fazer uma espécie de teia de aranha (trama de fios) para cobrir os espaços que ficam abertos após a retirada dos fios de urdidura e de trama.

- **Bordado de Fios Agrupados**

Neste tipo de bordado o ornamento é criado a partir da junção em grupos de fios do próprio tecido. Nessa configuração de bordado os pontos ficam em segundo plano, o destaque é para o desenho aberto formado a partir da junção e repuxado dos fios. Para se executar esta técnica existe um número correto de fios do tecido a serem amarrados. A linha com a qual se faz essa amarra é puxada de forma firme em cada entrelace feito com a ajuda da agulha, obtendo desta forma um efeito de ponto aberto. Diferentemente da bainha aberta, no fio agrupado não são retirados fios do tecido, no entanto o trabalho tem uma aparência delicada e frágil, mas na verdade é de grande durabilidade e força.

- **Bordado Hardanger**

A técnica Hardanger deve ser executada sobre um tecido que tenha os fios iguais. O ponto básico para sua execução é o ponto cheio, o qual é feito em blocos com um número ímpar de pontos, criando uma espécie de ponto cruz. Finalizados todos os blocos de ponto cruz, os fios do tecido são então cortados e desfiados dependendo da necessidade do desenho que está sendo executado; os fios restantes são recobertos por com uma espécie de ponto enrolado, criando assim um formato de barras. Outros pontos de cobertura são feitos para cobrir os espaços feitos pelo desfiado.

- **Bordado em Tela**

O bordado em tela é um tipo de técnica na qual o bordado é executado sobre uma tela, diferentemente das outras técnicas que são executadas sobre um tecido. Nesta técnica as telas são previamente preparadas com a impressão de um desenho e preenchidas com linhas.

No Mediterrâneo a divulgação do bordado esteve a cargo dos assírios, egípcios, gregos e romanos. Os Gregos consideravam o bordado invenção da deusa Minerva. São inúmeros os registos arqueológicos onde é possível testemunhar a importância do bordado para as civilizações do Mediterrâneo. O Cristianismo, por força da necessidade dos trajes de culto bordados a ouro, defendeu e divulgou a arte de bordar em todo o mundo sob a sua influência. Roma, como sede do papado, transformou-se a partir do século XVI num dos mais importantes centros do trabalho da agulha, por força da exigência das vestes de cerimónia do papa e cardeais. O Cristianismo encarregou-se de divulgar esta arte em todo o lado e os conventos femininos foram centros de relevo no incentivo da tradição de bordar. (VIEIRA, 1999).

O bordado é uma das mais antigas técnicas de ornamento utilizadas. Segundo Vieira (1999) o primeiro registro de peças ornamentadas com uma espécie de bordado rudimentar datam de 30.000 AC. Uma arte de pluralidade e diversas configurações, a qual possui as características de diversas localidades e torna-se uma fonte perene de histórias e cultura.

## 1.2 Bordado no Brasil

É a sua vida que eu quero bordar na minha, como se eu fosse o pano e você fosse a linha. E a agulha do real nas mãos da fantasia fosse bordando ponto a ponto nosso dia-a-dia e fosse aparecendo aos poucos nosso amor. Os sentimentos loucos, nosso amor. O zig-zag do tormento, as cores da alegria, a curva generosa da compreensão formando a pétala da rosa da paixão, sua vida o meu caminho, nosso amor. Você a linha e eu o linho, nosso amor. Nossa colcha de cama, nossa toalha de mesa reproduzidos no bordado. A casa, a estrada, a correnteza. O sol, a ave, a árvore, o ninho da beleza.

(A linha e o Linho – Gilberto Gil)

Muito se comenta sobre como se deu a chegada do bordado ao Brasil, e de onde o mesmo surgiu. As diversas comitivas advindas de várias partes do mundo trouxeram muito dessa arte ornamental milenar. Segundo Vieira (1999):

[...] o berço do bordado situa-se no Oriente, Médio Oriente e Rússia. Parece que esta actividade se perde nos anais da História. Em 1964 o achado arqueológico de um caçador do “Cro-Magnon”, datado de cerca de 30.000 AC revelou-nos o primeiro registo fossilizado de um pano bordado com pontos à mão. Todavia, o primeiro bordado que se preserva em pano é chinês e data de 3500 AC. A China foi um dos espaços de afirmação da arte de bordar, que remonta à dinastia Shang (1766-1122 AC.) e tornou-se muito popular na dinastia Ming (1368-1644).

No entanto, é na Europa em que se tem os maiores relatos desses tipos de trabalhos manuais. Em toda a Europa os bordados feitos com a agulha eram reconhecidos e exaltados; famosos por estarem ligados às famílias mais nobres. Estes tipos de trabalhos percorreram diversos países Europeus, como Itália, Holanda, e principalmente Portugal, afirma Vieira (1999).

Em Portugal a arte de bordar está presente desde tempos muito recuados afirmando-se em algumas regiões como Viana do Castelo, Guimarães, Castelo Branco, Nisa, Caldas da Rainha e Tibaldinho. A presença na Madeira de povoadores oriundos das diversas regiões do país, mas de forma especial do norte, áreas de grande tradição do bordado, deverá ter contribuído para que esta arte se alargasse aos novos espaços de ocupação no Atlântico. Um dos grupos mais significativos de povoadores do arquipélago era oriundo de Viana do Castelo. Deste modo o bordar é tão antigo quanto o povoamento da ilha, uma vez que os primeiros portugueses que pisaram o solo madeirense foram dignos representantes de uma tradição cultural que projectou a terra de origem. (VIEIRA, 1999).

No Brasil o bordado chegou por meio de comitivas advindas de países da Europa. Devido à grande pluralidade pela qual se deu a construção do Brasil, não se pode delimitar ao certo de que país veio o bordado, já que, esta cultura milenar tem raízes em diversas partes do planeta.

Vasconcelos apud Stimamiglio (2010, p.13) diz que “os bordados” são “uma tradição trazida da Europa”. Ela continua dizendo que “foram muito utilizados na Europa e trazidos ao Brasil pelos imigrantes italianos”, já Brussi (2009) defende que este legado se deu através da chegada de “prendadas senhoras portuguesas”; Vieira (idem) e Kodja (2004) dedicam as bordadeiras da Ilha da Madeira em Portugal este legado difundido no Brasil. “Uma das marcas mais importantes dessa tradição foi, sem dúvida, o trabalho das bordadeiras que reproduziam na ilha brasileira os traços que trouxeram das encostas portuguesas.”.

Muitos madeirenses saíram rumo ao Brasil, Venezuela e África do sul em busca de melhores condições de vida. Primeiro saem os homens, mas depois acompanham-nos os restantes elementos do casal. A todo o lado onde chegou a mulher madeirense chegou também o bordado. A arte e tradição do bordado são-lhe inseparáveis. No caso do Brasil é conhecido o facto de nos anos cinquenta existir um apelo e promoção da imigração das bordadeiras madeirenses para o Brasil. No Rio de Janeiro, S. Paulo, Santos e Ceará, é notória a presença bordado madeirense. (VIEIRA, 1999).

A chegada destas caravanas advindas de várias partes da Europa criou uma nova demanda de determinados perfis curriculares que não existiam na educação brasileira, fazendo-se necessário a abertura de algumas turmas. Vasconcelos apud Silva (1995, p.79-80) diz que fazia-se necessário a abertura de aulas de “música, dança, desenho, trabalho de costura e bordado”.

Em um “colégio de educação” daquela época as “educandas saíam perfeitas em todo gênero de educação”, dentre eles, estavam o coser, o bordar. A abertura dessas novas turmas também abriu espaço para que mulheres de diferentes etnias e até escravas ou forra pudessem trabalhar ensinando estas atividades, e tornar está uma forma de sobrevivência. (Vasconcelos, 2016).

Os estudos de Brussi (2009) nos mostram que o bordado era tido como um “passatempo exclusivamente feminino” e que esta atividade era a princípio “apenas as mulheres das camadas sociais mais abastadas”. Brussi apud Carvalho (2008, p. 76) afirma que, “o trabalho manual doméstico tinha funções de disciplinamento do corpo e do espírito e significava, para a mulher, um ócio moralmente valorizado”.

Angariando para si os costumes de Portugal, o Brasil passou a ter os fazeres manuais como “parte da educação formal das jovens” visto que, fazia-se necessário aquela época tais conhecimentos para as mulheres, tido como “formação artístico-doméstica” que as preparavam para desempenharem o papel de boas esposas e cuidadoras do lar. Brussi (Idem).

Mendonça, em seu trabalho sobre 24 rendas e rendeiras no Nordeste (1959), menciona que a educação das filhas dos senhores-deengenho e latifundiários locais ficava a cargo de missionárias, que em grande parte pertenciam a ordens religiosas francesas. Constavam em seu currículo: português e francês, história, geografia, ciências naturais, pintura, música e aprendizado do trabalho manual de agulha<sup>11</sup>. Dentre os trabalhos de agulha ensinados encontra-se ponto cruz, bordados em diferentes tecidos, ornamentos com pedras e lantejoulas, tricô, crochê e bainhas em geral.

A instalação de diversas famílias e pessoas ligadas as ordens religiosas se espalhou por entre o Brasil. Nas grandes casas de engenhos a arte de bordar começou a ser repassada para as escravas afim de ajudar na produção dos enxovais das filhas dos senhores de engenho.

Com o passar do tempo este ofício aprendido por estas mulheres de classe social inferior se tornou uma forma de subsistência financeira, e passou a fazer parte de uma cultura de comércio artesanal.

Com a mecanização dos trabalhos e produção em larga escala, muito da arte manual foi se perdendo em diversas culturas, mas, é no nordeste brasileiro onde o bordado ganha força e consegue se consolidar com a passagem do tempo.

Silva (1995), afirma que nos estados da Bahia, Sergipe, Alagoas, Ceará e Pernambuco o fazer manual foi repassado por gerações e desta forma ganhou visibilidade no comércio de manufatura.

### **1.3 Bordado em Passira**

“A bordadeira de Passira tem um jeito especial pra bordar seus bordados são afamados no estrangeiro e por todo lado ela não borda sem caprichar seus bordados dão vidas aos tecidos a bordadeira domina uma agulha na mão borda lençol borda toalha da moça borda a saia do moço de banho ela borda o calção

Como é lindo o bordado da bordadeira de Passira outro igual nunca vi to pra vê a bordadeira de bordar nunca cansa sabe usar o novelo ou a trança como o peta que poesia sabe escrever [...]”

(As bordadeiras de Passira – José Severino da Silva Neto).

Localizada no agreste pernambucano, as margens da PE-95, o município de Passira tece sua história com linha e agulha. Conhecida mundialmente como a “Terra do Bordado Manual”, Passira tem neste fazer artesanal a sua maior fonte de renda. A tradição vem dos primórdios de sua estruturação como cidade.

Figura 3: Mapa e localização de Passira.



Fonte: ALMEIDA, 2013, p. 72.

A cidade teve as suas primeiras histórias escritas ao redor da Igreja de São José localizada no povoado de Pedra Tapada. Este por sua vez foi o primeiro nome dado a cidade.

Segundo relatos históricos do IBGE, em 1870 o missionário Dr. José Antônio Ibiapina mandou que fosse erguida uma capela em homenagem ao santo, e em seu entorno um pequeno povoado foi se constituindo.

O distrito de Pedra Tapada era subordinado ao município de Limoeiro, este também localizado no agreste pernambucano, em 1938 o distrito passou a chamar-se “Malhada do Boi”. Segundo Vasconcelos (2016), este nome estaria ligado ao fato da “região servir como campo de pastagens para boiadeiros”.

O distrito de Malhada do Boi ainda manteve-se subordinado a Limoeiro; só em 1943 o distrito passa a se chamar Passira, e só em 01 de Janeiro de 1964 Passira desmembra-se de Limoeiro e passa a receber o título de município.

O nome Passira ainda gera diversas discussões quanto ao seu significado. É sabido que o nome vem da serra situada nas proximidades da cidade que se chama “Serra da Passira”. O relato histórico do IBGE usa a denominação dada pelo

historiador Sebastião Galvão, o qual defende que a expressão é de origem tupy e significa “que acaba em ponta de flecha”. Vasconcelos (2016) explica que:

Há controvérsias inclusive no significado do nome “Passira”. Fonseca (2008, p. 186) explica que “seu nome vem da serra de formas pontiagudas, denominada Passira, situada nas proximidades da cidade”. Ele também argumenta que a origem do vocábulo seria de origem tupi. Essa informação é fundamentada em Sebastião de Vasconcelos Galvão, no Dicionário corográfico, histórico e estatístico de Pernambuco (2006, p. 17), quando diz que “Passira, vocábulo tupy que, segundo Baptista Caetano, significa - que acaba em ponta de flecha – composta de - pa – v – acabar, e cira, ponta de flecha.” Outros estudiosos, conforme Fonseca (2008), fazem outra tradução do termo, talvez uma definição mais detalhada que a anterior. Teria vindo do “tupi bacira, corruptela pab-cira, quer dizer ‘extremidade polida, ponta reluzente’.” Porém o significado que parece prevalecer, sobretudo entre os próprios passirenses, é o divulgado e corroborado pela Prefeitura da Cidade, conforme sua Secretaria de Educação, Cultura e Esportes (2000). Coincide com as outras versões, no sentido de ser um “topônimo em Tupi-Guarani”, mas teria um significado diferente: “acordar suave”.

Assim como o significado do nome Passira gera vários debates, a origem do bordado manual na cidade também. O fazer artesanal que hoje dá notoriedade a pequena cidade de Passira tem no seu surgimento e desenvolvimento na cidade algumas histórias quanto a sua chegada.

Vinculada a Limoeiro por muitos anos, diz-se que o bordado manual tenha advindo da cidade “mãe”. Com a chegada das irmãs da ordem Franciscana de Maristela à Limoeiro vindas da Alemanha, as estruturas de educação na cidade sofreram algumas reformas. Para ajudar tais irmãs recém chegadas na cidade, vindas em fuga da segunda guerra mundial, uma velha fábrica abandonada foi doada a estas, para que erguessem uma escola que tinha seu foco para a formação das meninas da sociedade limoeirense.

Atrelada a esta instituição uma obra social também foi erguida; a OSSI – Obra Social Santa Isabel. Segundo Vasconcelos (idem), foi na OSSI onde praticou-se os primeiros pontos do bordado manual na região, sendo assim, existe a hipótese de que seja de lá que este fazer manual tenha chego a Passira.

Sabemos que o ofício do bordado já era praticado na região, antes mesmo da emancipação de Passira. Que “tudo começou” com a Obra Social Santa Isabel – OSSI - em 56 Diário de Pernambuco, 12 de março de 1995. 49 Limoeiro, no ano de 1951. “A irmã Gabrielle Andasch encontrava pelas ruas da cidade muitas moças sem ocupação e resolveu ensiná-las a bordar. Depois uma foi aprendendo com a outra”. (Vasconcelos, 2016).

Ainda segundo Vasconcelos, existe uma outra hipótese para essa chegada do bordado em Passira, a qual ela chama de “uma versão mais romantizada”. Esta diz que o bordar já se praticava na cidade, que era algo por hora “despercebido” e que estas mulheres terceirizavam esses trabalhos para pessoas de fora da cidade que deixavam com elas os tecidos e linha para que o bordado fosse executado. Com o aumento da demanda, o número de bordadeiras tornou-se insuficiente, fazendo com que essas senhoras que contratavam os trabalhos passassem a ensinar a arte de bordar a outras jovens moças da região.

Figura 4: Placa de boas-vindas a Passira



Fonte: VASCONCELOS, 2016, p. 47.

Levou um tempo para que o bordado manual fosse impulsionado na cidade de Passira. Vasconcelos conta que só em meados de 1983 o então eleito prefeito da cidade, Edelçon Gomes, começou a incentivar este trabalho de diversas mulheres na cidade. Diretamente ligado ao então ex- governador Miguel Arraes, escutou deste relatos de mulheres que na França produziam luvas com aplicações de bordados e que as vendia por “altos preços”, abrindo os olhos de Edelço para o trabalho que aqui se executava, e o incentivando a dar apoio para o crescimento do mesmo.

“Aguilha e linha fazem a fama de Passira”, esse é o título de uma matéria veiculada no Suplemento Cultural da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco, publicado em 2000. Nela se expõe ainda que Salgadinho, cidade vizinha à Passira, também é produtora de bordado, no entanto, pela proximidade com a “Terra do Bordado Manual” e por sua quantidade inferior

de habitantes se comparada a sua vizinha – 7.139 contra 29.132, segundo Censo de 2000 do IBGE – sua “mão de obra especializada” acaba por abastecer a produção de Passira. Portanto, como já mencionamos anteriormente, mesmo não sendo o único município de Pernambuco que produz o bordado manual, a exemplo da própria cidade de Salgadinho e também de Limoeiro, Passira figura como a “principal produtora de artesanato utilitário bordado à mão no Estado”. (Vasconcelos, 2016).

No período entre 1980 a 1983 aconteceu a primeira Feira de Artesanato de Passira, a qual no futuro se tornaria a Feira do Bordado Manual de Passira. Isto se deu por que foi nesse período que os investimentos deste fazer artesanal tiveram mais incentivo por parte dos governantes. É a partir deste novo momento que a economia da cidade ganha um novo impulso. O bordado passa a ser um novo celeiro de sustentação econômico para as famílias da região e o novo moinho pra cidade. Sobre isso Vasconcelos (2016) diz:

D. Severina Maria de Albuquerque Medeiros, mais conhecida por Dia, concorda, em entrevista concedida a essa pesquisa, que foi o bordado quem impulsionou o crescimento de Passira. Esse “novo impulso”<sup>62</sup> é igualmente atribuído à formação de um grupo de bordadeiras em Candiais, zona rural da cidade. Isso em 1984. Dia confirma que as condições nas quais as mulheres que até então eram agricultoras e “tiravam um tempinho pra bordar” eram precárias, mas com os cursos proporcionados por órgãos do governo e com professores que ensinavam novas técnicas, as artesãs aperfeiçoavam o seu bordado.

A partir deste crescimento o bordado passou a fazer parte do imaginário dos passirenses e torna-se um ícone de representatividade. As tramas que o tecem transformam esta arte no difusor de histórias e porta para novos “bordados” no percurso desta cidade.

## CAPÍTULO 02 | IMAGINÁRIO

### 2.1 O que é o Imaginário?

Em toda sua caminhada existencial o homem cria a cada passo repertórios simbólicos e míticos para formação do seu consciente imagético. O indivíduo em sua totalidade tem seu repertório de vida pautado em imagens, e a elas interligam sentimentos e memórias. São as imagens que guardamos dos nossos trajetos pessoais, as emoções e sensações que elas nos despertam e nos fazem lembrar. Pitta (2005) diz que o imaginário é a “encruzilhada das mais diversas ciências” e que o mesmo abrange “diversas disciplinas”.

É comum das diversas sociedades requalificar os artefatos simbólicos de variadas imagens, dando a estes uma nova significação em seu meio e em sua cultura. Um exemplo são as alterações de aparência citadas por Pitta (idem), tal qual as diversas “escarificações, como o corte dos cabelos, como os enfeites, a roupa...”, de maneira a tornar-se simbólico e marcante em seu círculo.

O símbolo é, pois, dinâmico e a partir de tal constatação Bachelard estabelece a relação entre símbolo, imagem, e imaginário: “O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é a imagem, é o imaginário. O valor de uma imagem se mede pela extensão de sua aura imaginária. Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. Ela é no psiquismo humano a experiência da abertura, a experiência da novidade. (Pitta Apud Bachelard, p.16, 2005).”

Pelas mudanças em seus “paradigmas”, Bachelard propõe “estudar o homem em sua capacidade de devaneio”, ou seja, o homem passa a ser visto enquanto fenômeno, analisando-se a sua “capacidade de devaneio” por entre o seu repertório imagético.

Segundo Pitta (2005) esta abordagem fenomenológica é um “método compreensivo próprio para o estudo do homem” podendo assim “decifrar o sentido próprio de toda realidade humana” e de “toda expressão humana da vida e do espírito” diferentemente do método explicativo, que é “aplicado à natureza” tendo as relações de causa e efeito.

Na construção de sua teoria Durand definiu de diversas formas a noção do imaginário. Em sua primeira construção diz que “O Imaginário – isto é, o conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do “homo sapiens” [...]”, é o encontro de todos os “procedimentos do espírito humano”; o autor ainda define o mesmo como algo fundamental, “O imaginário (...) é a norma fundamental(...) perto da qual a contínua flutuação do progresso científico aparece como algo anódino e sem significado”; o imaginário “constituía a essência do espírito, isto é, o esforço do ser para erguer uma esperança viva diante e contra o mundo objetivo da morte.”.

“Para poder falar com competência do imaginário não se deve confiar nas exiguidades e nos caprichos de sua própria imaginação, mas possuir, um repertório quase exaustivo do imaginário normal e patológico em todas as camadas culturais que nos propõem a história, as mitologias, a etnologia, a linguística e as literaturas.” (DURAND, 2010).

Pitta explica que a teoria do imaginário se difere das teorias dos mitos, e que em seu trabalho “[...] Gilbert Durand vai falar em imaginário e não em simbolismo, pois o símbolo seria a maneira de expressar o imaginário”. (PITTA, idem, p.17). Os símbolos não se constituem de forma isolada, existe uma convergência em sua formação, a qual segundo Pitta, “decorrem de uma visão de mundo específica” e que pode ser constituída pela própria cultura.

Segundo Pitta, para entender como se fazem as diversas convergências dos símbolos é necessário “definir os principais termos”. A autora apresenta os quatro eixos, os quais ajudam numa melhor assimilação dos processos do imaginário e das construções imagéticas.

- **Schème:** Gestos, emoções e as “representações do inconsciente”, “a dimensão mais abstrata”, o verbo;
- **Arquétipo:** Representação do *Schème*, formação das primeiras imagens, ideias, “intenção fundamental, já vai ser imagem”;
- **Símbolo:** “Todo signo concreto”, tudo que pode ser visto ou percebido, “tradução do arquétipo dentro de um contexto específico”;
- **Mito:** é uma "história" plena de *schèmes*, arquétipos, símbolos, vista e recebida sob “forma de história”, relatos. O mito faz parte da construção de uma cultura, pois suas repetições constituem uma “construção individual e coletiva da identidade”.

Essas quatro etapas acontecem de forma conjunta e simultânea. A compreensão de cada uma delas esclarece a formação do imaginário, e de como o envoltório imagético é amplo. Compreende-se também que o imaginário é a junção de imagens, emoções, símbolos, mitos, *schèmes*, e tudo mais que passe pelo nosso trajeto antropológico.

Segundo Pitta a sensibilidade de cada cultura é individual, as diversas circunstâncias “valorizam mais ou menos os *schèmes*”, e que isto está intimamente ligado a condição humana. O que não significa que todos os polos da cultura estejam num “registro sensível”.

Cada cultura tem um trajeto antropológico próprio, que é estabelecido com base nas suas vivências, “relação existente entre sua sensibilidade (pulsões subjetivas” e o espaço em que está inserida, tanto o “físico como histórico e social”.

Segundo Durand (2010),

Todo pensamento humano é uma *re*-representação, isto é, passa por articulações simbólicas. [...] o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana.

Ou seja, o imaginário é a raiz de toda cultura, é o berço de tudo aquilo que se transforma em história, é o que se faz perdurar pela eternidade.

## 2.2 Os Regimes do Imaginário

Durand, segundo Pitta (2005), tem como grande marco de seus estudos o levantamento e catalogação de um grupo de imagens, o qual o leva a perceber que as imagens são resultados de “trajetos antropológicos”, e que cada uma delas tem “pulsões subjetivas” do meio à que fazem parte. Desta forma, nota-se uma quebra e bifurcação dessas imagens. O autor percebe então, que elas se dividem em dois grupos que distinguem-se por seus “significado fundamental”, as quais ele agrupa em dois “regimes”.

Esses “regimes” são separados em “diurno” e “noturno”, e são agrupados segundo as suas convergências simbólicas, organiza-se de acordo com o “dinamismo próprio de cada cultura”, e estão interligadas por uma “constelação de imagens”, segundo Pitta.

Seguindo uma lógica própria, os símbolos se reagrupam em torno de núcleos organizadores. As constelações de imagens são estruturadas por isomorfismos (que apresenta sob a mesma forma) dos símbolos convergentes. Por exemplo: a imagem do movimento da ondulação dos cabelos, cabelos longos, femininos, que, por sua vez, vinculam-se à dimensão de feminidade da água, imagens todas convergindo em torno da passagem do tempo, passagem das águas do rio, que passam e nunca voltam. (PITTA, p. 21, 2005).

Segundo a autora, Durand percebe na análise de seu material que existem duas intenções das imagens, uma “dividindo o universo em opostos” e a outra “unindo os opostos”.

- **Regime Diurno:** As imagens que estão inseridas neste grupo são caracterizadas pela existência de luz. É o regime da verticalidade e da visão heroica, das “matérias luminosas, visuais e das técnicas de separação e de purificação”, dualidade e poder. É o regime da antítese onde se encontram aversões entre as ideias e as palavras, centrada ao redor da luz/treva segundo Durand (2012) e Pitta (2005).

Segundo Pitta, este regime é ligado ao *schème* da “verticalidade do ser humano”, o qual também remete a estrutura heroica do imaginário, baseada no simbolismo das armas, que é sempre recorrente. A busca incessante pela luta e pela

vitória, “uma vitória sobre o destino, e sobre a morte”, remetem a noção de força, e potência.

Sempre presentes neste regime, as distinções alto e baixo, feio e bonito, bem e mal, que exprimem fortemente o comportamento apresentado no ocidente. A pluralidade de expressões e a racionalidade e pensamento analítico, mostram traçados estruturais daquilo que gira em torno do sólido, rígido, os pensamentos sistemáticos. Compreende-se então que a consciência heroica em dualidade com o medo, a morte enquanto queda e declínio fazem do regime diurno o regime de antítese segundo Durand (2012).

- **Regime Noturno:** De acordo com Durand (idem) neste regime as imagens perdem o status de matéria luminosa e passam a estar inseridas na escuridão, na penumbra das sombras. É areligação “a um ritual e a um simbolismo noturno”. É o regime do eufemismo, onde se encontram as “inversões do valor afetivo”, sucessão do dia à noite, ligada a “temores eróticos e carnisais”, representação da morte.

Diferente do regime diurno, o regime noturno tem o trabalho de “fundir e harmonizar”, partindo de dois pilares do imaginário, as estruturas místicas e sintéticas. As estruturas heroicas são transmutadas a “descida e o abismo em taça”. Não se percorre mais a busca pela ascensão, e sim pelo autoconhecimento, um trajeto interior, (Pitta, 2005).

O eufemismo torna-se acentuado neste regime pela prática da inversão dos sentidos afetivos da imagem segundo Durand (ibidem).

### 2.3 As Estruturas do Imaginário

O imaginário segundo relatos de Durand (2012), convergem em uma constelação de imagens ao redor de uma organização de núcleos. Desta forma ele diz que, o imaginário é o que dá formato aos pensamentos. O autor ainda define como sendo as estruturas do imaginário, “uma forma transformável” que se conecta por meio do envoltório imagético simbólico de polos antagônicos. As características

desses regimes são movidas pelos trajetos históricos e sociais vivenciados pelo indivíduo. Gilbert Durand polariza as imagens em três pilares estruturais que estão diretamente conectados aos regimes diurno e noturno.

- **Estrutura Esquizomórfica (ou Heroica) do Imaginário:** Diretamente ligada ao regime diurno, que tem por característica o “diairético”, o “ascensional”, o “arquétipo de luz”. A estrutura esquizomórfica representa os arquétipos das vitórias sobre a morte e o destino, “vitória pelas armas, pela luta aberta”. Reflete a dominância postural, e o “semantismo diairético”. Trata-se da estrutura do “dividir, de separar e de lutar”.

A estrutura Esquizomórfica por diversas vezes é atrelada ao estado psíquico esquizofrênico. No entanto, Durand diz que tal estrutura não se trata da descrição de tal personalidade “esquizoide”, mas sim, uma simples representação do “seio do isomorfismo das constelações de imagens do regime diurno” para que desta forma evidencie-se as estruturas esquizomorfas da representação.

Esta estrutura se subdivide em três grandes constelações de imagens simbólicas, estas são:

- **Os símbolos de ascensão (elevação):** São símbolos ligados a verticalidade, o alto. (Pitta apud Bachelard, 2005), diz que, “é a mesma operação do espírito humano que nos leva para a luz e para o alto”. A ascensão é “a reconquista de uma potência perdida. Reconquista pela ascensão para um além do tempo pela rapidez do voo, pela virilidade monárquica”.

Esta constelação simbólica se divide em: **Verticalidade**, que está ligada às práticas ascensionais vistas comumente nas religiões. Pitta diz que as práticas ascensionais são frequentes no Brasil. Um exemplo são as festas santas em que os fiéis sobem escadas de joelhos a fim de angariar a graça. Está ligado aos “montes sagrados” onde se encontram as elevações espirituais.

**Asa e angelismo**, está conectado ao ato de voar, ir ao alto, e ao simbolismo do pássaro e o poder da liberdade. A asa neste contexto se torna a “vontade de transcendência” do indivíduo, a busca pela superioridade. Pitta relata que há um “isomorfismo entre asa, elevação, flecha, luz...”.

O **poder**, a busca por estar sempre mais alto e no topo, a soberania e liberdade de julgar o certo ou o errado são exemplificações da Soberania uraniana. O “gigantismo e potência: elevação e poder”, o guerreiro soberano, “universalidade do Grande Deus uraniano”. O chefe está ligado ao arquétipo de centro, a cabeça como o núcleo do ser humano. Segundo Pitta, “centro e princípio da vida”, cultuação dos crânios, “sítio do poder”.

- **Símbolos espetaculares (relativos à visão):** Símbolo relativo a luz, ao luminoso, ao visível, o que está aos olhos.

Culto ao sol, à luz, como o centro do universo, **Luz e sol** é descrito por Pitta como o “isomorfismo entre o céu e luminoso”, a delicadeza e áurea celeste e pura; adoração ao sol “Na tradição medieval, o cristo é constantemente comparado ao sol”. **O olho e o verbo** segundo Pitta é parte do “isomorfismo de luz e visão”, *schéme* dos olhos do pai santíssimo, “mil olhos” das divindades religiosas, a convergência da luz e das palavras.

- **Símbolos da divisão (ou diarético):** Este símbolo como sugere está ligado ao ato de separação, o rompimento entre o bem e o mal. Pitta diz que este exige um herói, e que este possua armas, “o herói solar”.

A simbologia do herói tem conotação de poder e pureza em **As armas do herói**, “todo combate é espiritualizado”, segundo Pitta. Em **As armas espirituais** os batismos e purificações aparecem como a arma de luta do herói, segundo a autora, está é a forma de separar o sagrado do profano. As armas utilizadas em todas estas rupturas são simbolicamente representadas pela “espada, o fogo, a tocha, a água, e o ar, os detergentes – que tem por função cortar, purificar, limpar, salvar, separar, “distinguir as trevas do luminoso valor””.

- **Estrutura Mística do Imaginário:** A estrutura mística é formada por uma conversão e eufemismo, constituída pela idealização do aconchego, e conexões com imagens que remetem ao seio familiar, esta estrutura busca uma simbologia intimista e equilibrada. Mudanças de valores e aproximação dos símbolos pode ser definidas como uma inversão eufemizante. Durand (p. 142, 2012) lembra que: “Cristo é levado pela morte e transforma e inverte o

sentido da própria morte”. Ou seja, Cristo eufemiza a morte transformando-a em vida, e mostrando está junção de ambas.

Assim como na estrutura esquizomórfica, a estrutura mística do imaginário se sub divide em algumas constelações simbólicas. São essas:

- **Símbolos de inversão:** Esta constelação simbólica expressa a troca de valores dos símbolos, a eufemização das imagens. Revelam as expressões femininas, místicas e religiosas dos símbolos.

Na **Expressão do eufemismo** observamos a inversão dos valores simbólicos, onde há uma desdramatização de conteúdos angustiantes como afirma Pitta (2005). Neste círculo simbólico a linguagem eufêmica é obrigatória, visto que, existe uma ambiguidade nas inversões de entendimento dos símbolos. Enquanto a expressão do eufemismo busca inverter os valores, o **Encaixamento e redobramento** visa absorver a essência dos símbolos de determinadas imagens. É a busca pela junção e crescimento a partir das experiências dos outros símbolos. Pitta relata que em diversas passagens mitológicas nota-se a existência de grandes peixes que “engolem” os menores.

Em o **Hino à noite** predominam os *schémes* de paz, e de momento de repouso. A noite passa a ter uma conotação mística e religiosa carregada pela divindade dos momentos de reunião. Pitta afirma que diferentemente da “noite diurna” em que se tem uma conotação de angustia, a noite do regime noturno carrega consigo o simbolismo de paz. Os *schémes* de grande mãe, de proteção, e as expressões femininas são a marca do **Mater e matéria**, a ligação feminina com as águas, e os poderes de proteção da grande mãe representada pela terra. “As grandes mães usam, nas diversas culturas, grandes cabeleiras, e a análise dos cultos que lhes são dedicados mostra sua relação com a matéria prima cujo simbolismo oscila entre o aquático e o telúrico [...]” (Pitta, p.31, idem).

- **Símbolos da intimidade:** Relacionado ao interior humano, ao fluido corrente interno, e ao repouso da alma, este símbolo reflete as interações do indivíduo com o seu arcabouço imagético constituído nas caminhadas pessoais.

Marcante e sempre presente na estrutura mística do imaginário, o eufemismo é o ponto principal do **O túmulo e o repouso**. Esta construção simbólica é relativa a

vida e a morte, e expressa as imagens da morte não mais como algo mórbido, mas sim, como a compensação e merecimento pelo trajeto de uma vida. A morte passa a ser um retorno ao ceio materno, ao lar dos cuidados. Assim como a eufemização da morte marca um novo recomeço, as lembranças e sentimentos vividos em todo trajeto se tornam algo místico. Em **A moradia e a taça**, os simbolismos vinculados as lembranças da infância e a análise interior do indivíduo são o que formam a construção de algo sagrado. Retomam ao sentimento do ventre, e aos locais que temos boas recordações. A interiorização do ser é o que revela uma “intimidade secreta e preciosa” segundo Pitta.

Dando continuidade aos símbolos ligados ao interior do indivíduo, chegamos ao **Alimento e substância**. Esta constelação simbólica está ligada as substancias de alimentação do ser, o ato da deglutição, o escoamento do alimento e fortificação da alma. Segundo Pitta (2005) “toda alimentação é trans-substanciação”, uma vez que transforma o alimento em energia ao modificar sua essência”.

- **Estrutura sintética do Imaginário:** Segunda estrutura ligada ao regime noturno, a estrutura sintética representa o estado positivista do imaginário. É um “movimento cíclico” e de “tendência ascendente do progresso do tempo”, Pitta (idem). O ciclo natural da vida é apresentado aqui, os começos e fins que se repetem anualmente, seguindo o calendário religioso, (Durand, p.202, 2012), “Será vista em todas as culturas históricas, havendo uma alternância dialética da vida e da morte, ser e não ser, ferida e cura, uma suscetibilidade dos contrários”. A estrutura sintética elimina os choques simbólicos buscando tornar harmônica todas as incongruências segundo Durand (idem).

Diferente das estruturas anteriores, a sintética apresenta apenas um grupo simbólico, que é:

- **Símbolos cíclicos:** Grupo simbólico conectado aos ciclos naturais da vida. O movimento atemporal expressado nos símbolos de comemorações culturais.

A lua e suas fases são o principal arquétipo para a constelação simbólica do **Ciclo lunar**, que para diversas culturas serve como guia para o cultivo agrícola, ou para o controle do tempo. Segundo Pitta, a lua passa a ter conotação andrógena, representando ambos os sexos, “a maioria das divindades da lua ou da vegetação

possuem dupla sexualidade”. As renovações cíclicas é o que representa o positivismo da existência. Simbolizando o movimento e sua permanência, a Espiral é vista por diversas culturas como o ponto de equilíbrio dos contrários, segundo Pitta.

O simbolismo **Ofidiano** (da serpente), é envolto por diversos significados. Tem na serpente uma conotação feminina, e representa as transformações temporais por suas trocas de pele abandonando a antiga, o que representa uma renovação pessoal; e segundo Pitta (2005), a serpente também está ligada ao “aspecto fálico que a torna “mestre das águas e da fecundidade””.

A **Tecnologia** é representada pelo tempo, e pelos objetos que marcam este tempo. Pitta diz que o arquétipo da roda, como por exemplo as carruagens, são “a engrenagem arquetipal essencial na imaginação humana”. Aqui nota-se a presença do estado cíclico através dos objetos.

Diferente da representação por objetos da tecnologia, o **Mito do progresso** é o ritmo da natureza que comanda o entendimento de que o fim é necessário para o recomeço. Isto é representado pelo simbolismo da morte. O fogo é uma das maiores representações desse grupo, pois Pitta relata, que este elemento é a forma mais propícia para se renascer (o renascer das próprias cinzas).

O **Sentido da árvore** remete à verticalidade, o estar ao alto, a maneira de se erguer igual ao homem em seu crescimento natural, também representa as mudanças pessoais e de fases pelas quais o homem transita (criança, adolescência, adulta), e a planta também (floração, frutificação). Pitta afirma que este símbolo é a representação da “progressão do tempo” na vida humana.

## 2.4 O Imaginário brasileiro

Falar do Imaginário brasileiro é percorrer uma das mais gigantescas constelações simbólicas. É inimaginável o tamanho do arcabouço imagético desse país que tem uma das mais plurais culturas.

A miscigenação de culturas convergidas em uma nova e atraente manifestação de hábitos. Analisar esta pluralidade cultural brasileira é enveredar pela memória barroca da existência.

Dito isso, explanaremos sobre o movimento barroco e sua influência e similaridades com o imaginário brasileiro no próximo capítulo.

## CAPÍTULO 03 | O BARROCO E O ROCOCÓ

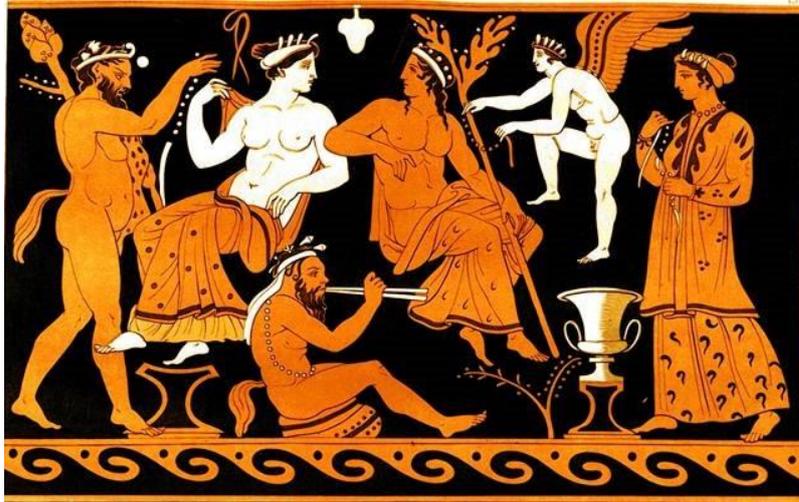
### 3.1 O Barroco e o Imaginário Brasileiro

Barroco segundo alguns estudiosos significa “Pérola de superfície irregular”. Movimento artístico surgido no século XVII, o barroco teve início na Itália, e foi através dele que a arte sacra cristã foi difundida. O barroco surge após a contrarreforma, expressando-se nas criações de grandes composições arquitetônicas de igrejas. Neste movimento, as obras eram trabalhadas muito mais com base nas emoções dos artistas.

Nas composições barrocas as cores criam contrastes entre o claro e o escuro como forma de dar intensidade aos sentimentos pesados pelos seus criadores. As formas tem por finalidade exteriorizar os movimentos, e revelar os vários efeitos de cunho decorativo. As linhas curvas, drapeados, os tons em dourado, e as formas orgânicas eram sempre recorrentes nas criações. No barroco, a simplicidade do espaço a exuberância, e as características detalhistas enrustidas de expressividade.

A vitalidade, as festividades que remetem aos cultos dionisíacos são uma confirmação da barroquização brasileira.

Figura 5 – Dionísio e Ariadne encontram-se em Naxos



Fonte: Numância, 2017.

Podemos exemplificar contemporaneamente a barroquização no imaginário brasileiro usando as imagens simbólicas de suas manifestações artísticas e culturais. A multiplicidade de símbolos e constantes transformações da existência desse país remetem à elipse a qual Sant' Anna (1999) relaciona o barroco enquanto forma, um ciclo contínuo de renovação.

Segundo Carvalho (2015, p.106):

A pluralidade que permeia as socialidades induz à riqueza comportamental e suas derivações; fusões de gênero(s), hedonismos e contestações juvenis. A forma, eidos, sobrepõe o conteúdo ou o próprio conteúdo é a forma. A Estética está relacionada ao compartilhamento das emoções, à pluralidade da existência, assim é cimento social, a união entre conhecimento, emoção, natureza e imaginário.

A organicidade das coisas e o vitalismo sempre presentes nas manifestações do povo brasileiro são a forma mais plural de sua representação. Segundo Sant'Anna (2011) “o barroco é uma estratégia, uma maneira de ver, de representar. (...). São tensões que mais ou menos se potencializam em determinadas épocas. Certos períodos retomam a estética barroca”.

Figura 6: Alegoria de escola de samba no desfile do carnaval do Rio de Janeiro.



Fonte: Guia Cultural Centro do Rio, 2017

As grandes alegorias que desfilam nas ruas brasileiras durante o carnaval são a crescente representação desta “barroquização do mundo”. É mais que apreciar a estética pura, é sentir-se representado, e inserido de forma intensa e sensível naquele emaranhado de cores, formas e sons. As *personas* criadas durante estas festividades representam o momento de colocar para fora todas as influências. São as máscaras, a beleza do trágico, são todas as diversidades sociais expostas construindo a teia social a qual estão amarrados.

A estética, ou sensibilidade, do movimento artístico e cultural barroco traduz, de certa forma, a “realidade” de contrastes e de ambigüidades das épocas em que se manifesta. O estilo Barroco está permeado pelos sentidos de dualidades: certezas e incertezas, quietude e desassossego, de “extremosidade” e sutileza, de desesperança e fé, de ascetismo e sedução. Época de sentidos plurais, de dissimulações que subvertem a alma e o corpo. Entre o claro e o escuro, a luz e a sombra, o barroco é marcado pela ambigüidade, pela indefinição que caracteriza consciências expostas à percepção simultânea de desmanche e de reconstrução de um mundo que, simultânea e contraditoriamente, se amplia e se reduz. (GIOSEFFI, 2008).

O rococó como uma das vertentes do barroco também influencia de forma efetiva o imaginário brasileiro. A aura exacerbada, a riqueza de detalhes, o luxo, e a sofisticação, podem ser recorrentemente percebidos em muitas representações culturais do povo brasileiro. Observando podemos notar as influências do rococó nas vestimentas produzidas para as quadrilhas juninas que se apresentam nas festividades do São João durante o mês de junho.

Figura 7: Casal de noivos da quadrilha Raposart's



Fonte: Adriano Machado, 2017.

O espírito cultural sensível é notado em todos os símbolos que os influenciam e estão claramente empregados no artesanato. O bordado manual tem na sua história e essência as influências do imaginário de um povo plural e único.

### **3.2 As tramas do bordado e o Rococó**

Assim como rebordam e ornam tecidos, os bordados se tramam com a beleza estética do rococó. Movimento artístico que sucedeu o barroco, é pleno de adornos, luxo, delicadeza e pompa. Reconhecido por ter sempre uma aura de riqueza, o rococó tem símbolos muito utilizados que o interligam com as produções artesanais

feitas na cidade de Passira. A presença sempre marcante de formas orgânicas, laços, flores, e arabescos.

Figura 8: Duquesa Carlota de Mecklenburg-Strelitz casada com o Rei Jorge III



Fonte: Moda e História da Arte, 2017.

Do francês *rocaille*, *rococó* significa concha. É uma das vertentes do barroco, compreendida entre 1710 e 1780, período em que o enaltecimento das artes decorativas e ornamentais era vividas pelos adeptos de arte.

Era na arte que os artista desta época buscavam atenuar os conflitos existentes no seu cotidiano e tinham por prioridade deter a execução perfeita dos seus artefatos.

As famílias mais abastadas financeiramente eram as que mais se preocupavam com os ornamentos dos seus espaços, sendo assim, os maiores consumidores de arte.

Figura 9: Toalha de mesa bordada a mão.



Fonte: Acervo da autora com auxílio de Hélder Santana

Esta busca pela perfeição na execução de seus trabalhos e os símbolos sempre presentes nos padrões executados ligam os bordados de Passira ao rococó.

As cores de tonalidade pastel, as formas como são dispostos os desenhos e as composições utilizadas transparecem toda a riqueza e sutileza encontradas no rococó.

Figura 10: Conjunto de cama feito com bordado manual



Fonte: Acervo da autora com auxílio de Hélder Santana, 2017.

As formas orgânicas e ligadas à natureza como os florais e folhagens, as formas de laços que remetem aos grandes laços de fita de seda que ornavam as vestimentas de Luís XIV estão sempre presentes nos bordados de Passira reafirmando essa ligação com o rococó.

A simbologia de vieiras, frutos, cariátides, pináculos, chamas e folhas de acanto das portadas presentes no Nordeste brasileiro é substituída por uma profusão de elementos decorativos de inspiração rococó, que não têm, necessariamente, ligação com os dogmas e mistérios da Fé católica romana, ao menos em seu sentido especificamente místico e transcendental. (OLIVEIRA, 2011).

Este emaranhado de conexões nos leva a perceber o quanto atemporal são os símbolos.

Perceber essa trama existente entre o rococó e o bordado nos mostra o quão plural e miscigenado pode ser o imaginário das mulheres bordadeiras de Passira. Compreender de forma clara essas influências e utiliza-las de forma eficiente é onde acontece o nó mais forte dessa trama.

## CAPÍTULO 04 | O DESIGN E O BORDADO

### **4.1 As inter-relações entre o bordado e o design**

A busca pela renovação das práticas de produção e na organicidade estética das peças fizeram do encontro do design e do bordado uma confluência de vivacidade e novas experiências.

O fazer artesanal com os seus formatos próprios de construção do artefato e a organização do seus sistemas produtivos se conectam com a busca constante do design de reconhecimento imagético do que está intrínseco em sua cultura, e das novas formas de concepção de artefatos e seu reposicionamento no mercado.

É desta ligação das comunidades de artesãos que surge espaço para a intervenção do design, visando construir um espaço de valorização e acolhimento do trajeto antropológico vivenciado por esses indivíduos que colocam em seus artefatos artesanais toda sua alma e experiências de vida.

O fazer manual chama a atenção de grandes nomes do design nacional, visto que é uma forma de profusão dos fazeres culturais que estão inseridos em nosso povo, além da vitalidade passada nas peças executadas passo a passo pelas mãos

de indivíduos cheios de histórias e arcabouços imagéticos ricos. Muito mais que as linhas que costuram os pontos, estão sendo bordadas histórias de vida, e aprendizado.

Figura 11: Bordadeira executando seu ofício.



Fonte: Hélder Santana com direção da autora para o projeto Bordados de Passira.

O primeiro encontro do bordado de Passira com produtos de moda, deu-se por meio de uma terceirização do bordado para duas marcas de vestuário de Recife e Caruaru. Segundo Almeida (2013), essas peças já eram recebidas pelas bordadeiras costuradas, e as mesmas só aplicavam os bordados em lugares já definidos pela empresa que produzia os vestuários.

Foi em 2010 através do projeto “Pernambuco com Design” desenvolvido pela AD Diper (Agência de Desenvolvimento Econômico de Pernambuco), que as bordadeiras puderam pela primeira vez trabalhar em conjunto com um designer de renome nacional.

O projeto tinha o intuito de promover o artesanato da região, e levar estes trabalhos para grandes eventos de moda nacional. O mesmo também visava

oferecer capacitação para as artesãs, como oficinas de aperfeiçoamento em corte e costura, gestão, comercialização, história da moda, entre outros.

Figura 12: Artesãs da AMAP no lançamento do projeto “Pernambuco com Design”.



Fonte: VitriNET, 2017.

Segundo Almeida (2013), o objetivo final deste projeto era capacitá-las para o mercado “acrescentando design e dinâmica comercial aos seus produtos”, de maneira que conseguisse recolocá-los no mercado com mais competitividade e assim ajudar no desenvolvimento econômico da localidade.

Com esse objetivo, a iniciativa acreditava que ao inserir design nos produtos confeccionados nessas regiões, os tornariam mais competitivos no mercado. As artesãs poderiam aprender com os designers como desenvolver produtos agregando maior valor, aproveitando as vocações que já possuíam e imprimindo nos artigos uma identidade própria. Segundo o projeto, os produtos originados desta forma levariam o “carimbo do artesanato brasileiro”. (ALMEIDA, p.117, 2013).

Foi através deste projeto que as bordadeiras de Passira conheceram o estilista Ronaldo Fraga, um dos grandes nomes do design de moda brasileiro. O mesmo foi o escolhido pela AD Diper para desenvolver o trabalho com as bordadeiras de Passira.

Ronaldo que é conhecido por seus trabalhos impactantes e cheios de vida também, elimina padrões normativos nas passarelas nacionais. Suas produções levam mais que peças de vestuário, mas sim, contam histórias do nosso país e de nossa diversidade cultural. Por intermédio da Ad Diper, Ronaldo chegou à cidade de

Passira e tomou conhecimento dos bordados manuais executados. Ali conheceu a AMAP, onde pôde ter a sua disposição um grupo de mulheres para tocar o projeto.

Almeida (2013) relata que ao chegar pela primeira vez em fevereiro de 2010 à Passira, o estilista Ronaldo Fraga pode conhecer os pontos mais recorrentes empregados nos bordados pelas bordadeiras. Em entrevistas concedidas pelas bordadeiras a Almeida, as artesãs contaram que o estilista solicitou que as mesmas trouxessem de casa peças produzidas por elas, e que tivessem gostado muito de executar.

Figura 13: Desfile da coleção “Turista Aprendiz”.



Fonte: 2bp, 2017.

A primeira coleção desenvolvida pelas bordadeiras em parceria com Ronaldo foi intitulada de “Turista Aprendiz”. Pensando em construir algo ligado ao repertório imagético daquelas mulheres, Ronaldo ministrou uma oficina de estimulação de criatividade, solicitando que aquelas artesãs colocassem no tecido padrões que elas sempre tiveram vontade de bordar mas nunca ousaram fazer. Pediu que as mesmas pensassem em imagens que as deixavam felizes.

Na segunda etapa da oficina convidou essas mulheres para dar uma volta pela cidade observando em seu entorno símbolos que as rodeava e que as mesmas quisessem retratar em seus trabalhos, relatou Almeida. Voltando para sala de

trabalho, as bordadeiras colocaram no papel aquelas imagens que gostariam de reproduzir.

Nesse passeio, as artesãs Severina e Silvéria comentaram que achavam muito bonito quando o sol se escondia atrás das nuvens e a chuva anunciava. Elas confessaram que tinham muita vontade de bordar esse momento. Ao retornarem da caminhada, o designer se reuniu com as bordadeiras para transformar a ideia em desenhos; depois, eles eram passados para o tecido e as artesãs decidiam o ponto que seria melhor para preenche-los e as cores que seriam usadas na composição. Dessa forma, surgiram diversos desenhos; alguns foram utilizados nas peças produzidas para o estilista e outros ficaram guardados para o uso da associação. (ALMEIDA, p.118, 2013).

O designer Ronaldo Fraga, buscou deixar livre a criação dessas mulheres, e explorar todo o seu arcabouço imagético. As deixou livres para transpassar as suas emoções e vivências para aqueles trabalhos que ganhariam o Brasil e o mundo. Finalizando esta etapa, Ronaldo pode organizar os desenhos, junta-los aos seus e desenvolver a coleção que ia ser apresentada na edição de 2010 do SPFW.

*“Ele mandou todo mundo colocar as ideias, a imaginação e todo mundo fez. Depois de um mês, ele veio com aqueles que ele tinha mais gostado. Ele disse “eu gostei de todos mas, esses aqui eu acho que vai ser melhor” [...] Ai a gente foi fazendo as peças que ele selecionou, só em tecido. A gente não sabia como ele ia usar.”.* (Maria Lúcia Firmino, entrevista concedida a ALMEIDA, 2013, em Janeiro de 2012).

Produzir esse novo tipo de trabalho tirando-as de sua zona de conforto (cama, mesa, e banho), abriu novas portas para essas artesãs, que fizeram parcerias com outras marcas da capital do estado, afim de produzir algumas peças de vestuário, acessórios, entre outros, peças que nem mesmo essas mulheres imaginaram ser capazes de produzir um dia.

As artesãs de Passira não ficaram apenas na primeira coleção “Turista Aprendiz”. No ano seguinte, o estilista Ronaldo Fraga tornou a fazer uma parceria com as bordadeiras afim de executar a sua coleção para a exposição intitulada “Rio São Francisco navegado por Ronaldo Fraga: cultura popular, história, moda”, e em sequência, mais uma coleção para o SPFW, está em homenagem ao azulejista Athos Bulcão.

Além das peças feitas para expor e desfilas nas passarelas, ficou a cargo dessas artesãs a produção das peças que iram para as araras das lojas Ronaldo Fraga. Para esses dois novos trabalhos os desenhos a serem bordados já foram

enviados pelo estilistas, e com lugar demarcado nas peças, deixando para as artesãs apenas o trabalho de preenchê-los com seus pontos, segundo Almeida.

O grande volume de peças fez com que os processos de design adentrassem mais uma vez o universo do artesanato, fazendo com que essas mulheres reorganizassem seus processos.

Os processos de produção de artefatos de cunho industrial tem um layout de produção a ser seguido, etapas bem definidas e execução segregada, buscando assim a excelência e qualidade dos produtos produzidos. Já os produtos artesanais vem de uma concepção livre do artesão, e as suas fazes de execução podem ser alteradas assim seja necessário durante o processo.

O grande volume de peças a serem entregues ao estilista Ronaldo Fraga, e aos outros clientes da associação, fizeram com que as artesãs precisassem se reorganizar e definir as etapas dos trabalhos.

As bordadeiras então desenvolveram um layout de produção entre elas, repartindo as etapas do bordado, e separando as bordadeiras segundo as suas melhores habilidades, afim de dinamizar a produção e de deixa-las “equilibradas” visualmente, para que todas as peças pudessem ser o mais parecidas possíveis.

As experiências de criação com um designer abriram os horizontes dessas artesãs e as mostrou o tamanho do arcabouço imagético que elas possuíam, e de como novas aplicações eram possíveis.

A possibilidade de renovação de seus trabalhos despertou a curiosidade dessas mulheres para cada vez mais ousarem, e utilizarem as suas memórias em seus trabalhos sem medo. Repensar cores, utilização de pontos, e construção de peças é um dos legados desse trabalho em conjunto com o design.

Após essa experiência com o design e moda nacional as bordadeiras viram em seu trabalho um forte potencial de renovação, no entanto não tinham capacitação suficiente pra exercer algumas atividades como a de corte e costura das peças de vestuário. Foi daí que durante os seus estudos para o projeto de mestrado a aluna Ana Julia Melo, da Universidade de São Paulo, que estudou a relação entre o bordado dessas mulheres e o design de moda nacional, percebeu a necessidade

de uma capacitação para essas artesãs. Assim surgiu o desejo de unir alguns colegas e juntos elaborarem um projeto que viabilizasse essa capacitação sem nenhum custo para as mulheres de Passira.

Desta inquietação nasceu o projeto “Bordados de Passira”, que tinha por finalidade capacitar as artesãs da Associação das Mulheres Artesãs de Passira (AMAP), no agreste de Pernambuco, afim de diversificar sua produção e ganhar mais autonomia na divulgação de seus produtos pela internet, em uma loja virtual. Possibilitando assim que essas artesãs produzam suas próprias coleções. O projeto contou com a colaboração de 10 voluntários, que disponibilizaram seus conhecimentos para capacitar essas artesãs.

Figura 14: Bordadeiras na AMAP



Fonte: Hélder Santana com direção da autora para o projeto Bordados de Passira.

O projeto conseguiu financiamento através de uma plataforma de financiamento coletivo por meio das redes sociais atingindo a meta do valor necessário para sua execução. Em 2015 o mesmo foi finalizado, as bordadeiras da AMAP receberam capacitação para modelagem e pilotagem das peças de vestuário, e acessórios, capacitação de gestão para comércios online e também para desenvolvimento criativo.

Ao fim do projeto as bordadeiras lançaram sua primeira coleção intitulada “Coleção Abelhas”. As mesmas apresentaram sua coleção no evento “Mercado Manual” na cidade de São Paulo. Todas as peças da coleção e também os artigos de cama, mesa e banho desenvolvidos por essas artesãs estão na loja virtual lançada pelo projeto.

Figura 15: Editorial da “Coleção Abelhas” produzida pelas artesãs da AMAP



Fonte: CIRCULO, 2017.

Notar essas confluências entre os fazeres artesanais e o design, nos mostram o quanto é importante as ligações das constelações imagéticas de duas áreas distintas mas intimamente interligadas. Esta barroquização brasileira é comprovada nos laços construídos pelo encontro do bordado manual e do design; esta forma plural ao qual duas realidades tidas como distintas se unem e se transformam em algo novo só nos fazem refletir sobre a importância de se conhecer todo o imaginário que está ao nosso entorno.



## ANÁLISES E RESULTADOS

## CAPÍTULO 05 | METODOLOGIA DE PESQUISA

Esta monografia analítica teve como foco a hermenêutica (interpretação), o que segundo Bürdek (2006), encaixa-se como uma possível metodologia de configuração. Aqui o método que foi abordado é o Fenomenológico (MAFFESOLI, 1998). Este método é empregado em pesquisas que tenham ligação com o envoltório social.

Segundo Gil (2008):

“[...] propõe-se a estabelecer uma base segura, liberta de proposições, será para todas as ciências. [...] A suprema fonte de todas as afirmações racionais é a “consciência doadora originaria”. Daí a primeira e fundamental regra do método fenomenológico: “avançar para as próprias coisas”. Por coisa entende-se simplesmente o dado, o fenômeno, aquilo que é visto diante da consciência”.

Para este estudo o método fenomenológico permitiu assumir a forma de observador e enxergar o que se mostra ao pesquisador, captando de forma sensível as imagens propagadas, e o fenômeno que se estabelece entre observador e objeto. Visto que não é necessário explicar tal estudo “mediantes leis” e nem deduzir através de princípios, mas sim, apreciar o que está inconsciente do indivíduo e sua relação com o espaço estudado. A linha fenomenológica a qual seguimos é a filosófica, descritiva, e interpretativa.

Uma abordagem qualitativa foi a escolhida a fim de compreender de forma ampla as informações obtidas através de análises de imagens, buscando não dados quantificáveis, mas sim, o significado obtido por deduções imagéticas ou modo empírico. Segundo (GIL, 2008, p. 178) é possível ter “a obtenção de um sentido mais amplo para os dados analisados” buscando entender suas simbologias e os fenômenos que as circundam.

Este estudo partiu de uma investigação bibliográfica, a fim de compreender de forma ampla o conteúdo existente, buscando nas mais diversas fontes o embasamento necessário para os assuntos aqui discutidos. Gil (idem) afirma que, os dados levantados pelo pesquisador são a delimitação do problema, a base teórica da pesquisa, a qual o auxilia nas etapas seguintes.

Para interpretar os resultados, o pesquisador precisa ir além da leitura dos dados, com vistas a integrá-los num universo mais amplo em que poderão ter algum sentido. Esse universo é o dos fundamentos teóricos da pesquisa e o dos conhecimentos já acumulados em torno das questões abordadas. Daí a importância da revisão da literatura, ainda na etapa do planejamento da pesquisa. Essa bagagem de informações, que contribuiu para o pesquisador formular e delimitar o problema e construir as hipóteses, é que o auxilia na etapa de análise e interpretação para conferir significado aos dados. (GIL, 2008 p. 178).

Os desdobramentos, a partir desta investigação bibliográfica, levam a pesquisa descritiva. A partir deste método foi possível analisar as imagens selecionadas a fim de compreender, interpretar e descrever a sua aura simbólica, visando enriquecer os resultados desta pesquisa. Este método se caracteriza por colocar em evidência os fenômenos existentes e que estão intrínsecos nas trocas entre as constelações simbólicas de indivíduos, culturas, espaços, entre outros.

As imagens analisadas neste estudo foram feitas pela própria pesquisadora e também obtidas em sites, revistas, blogs, e mídias sociais. O grupo de imagens que nortearam o trabalho foram organizadas e analisadas segundo Maffesoli e sua visão da barroquização, e por Durand e suas abordagens da construção da imagem.

Maffesoli (2010, p. 123) nos fala que “metodologicamente, sabe-se que a descrição é uma boa maneira de perceber, em profundidade, aquilo que constitui a especificidade de um grupo social”. Desta forma entende-se que descrever exercita o olhar do pesquisador, fazendo com que ele assimile de forma mais ampla seu objeto de estudo e o arcabouço que o circunda.

A fim de nortear esta pesquisa utilizei os conceitos do Imaginário e do barroco segundo (DURAND, 2001, 2002). Acerca das ressalvas sobre o barroco, e o barroco brasileiro (SANT' ANNA, 2000). Dos conceitos da pós modernidade e das convenções atuais do Barroco (MAFFESOLI, 2010). Estes autores estruturam o conjunto epistêmico e metodológico desta pesquisa.

O trajeto deste estudo partiu inicialmente de um levantamento teórico, a fim de embasar de forma histórica e filosófica esta pesquisa. Uma viagem pelo sensível, e desconhecido, a fim de criar uma base de referências solidas. Continuando este percurso monográfico, foi produzido pela autora com auxílio de Hélder Santana, fotografias dos bordados da cidade de Passira, e também coletadas imagens em sites, blog, e mídias sociais dos trabalhos de conhecimento nacional executados pelas artesãs daquela localidade.

Para delimitar este estudo foram selecionadas imagens das produções das bordadeiras de Passira executados de forma independente, e também as produções executadas sobre o acompanhamento de um profissional de Design. As análises partiram por demonstrar as intersecções dos bordados passirenses e o imaginário brasileiro (barroco e rococó) e das influências e importância deste imaginário para o Design. É através destas composições que vamos analisar como o campo das ideias dessas artesãs são importantes, influenciam e agregam valor os projetos de Design.

## CAPÍTULO 06 | ANÁLISE DE DADOS

Os elementos que compõem o Bordado Manual de Passira tem em sua essência os traços de uma manifestação plural da cultura brasileira. Possuem a organicidade da natureza, a força do artesão e se encarregam de contar histórias das mais diversas. Esta organicidade e pluralidade presente neste fazer artesanal mostram de forma clara as influências da barroquização natural intrínseca ao ser pós-moderno e ao seu arcabouço imagético. A junção de diversas culturas transformaram o Brasil em um dos grandes celeiros plurais.

Figura 16: Detalhe de almofada bordada.



Fonte: Acervo da autora com auxílio de Hélder Santana.

As formas utilizadas nas composições dos bordados desenvolvidos nas peças comercializadas na cidade remetem aos desenhos barrocos e formas recorrentemente presentes no rococó. A presença sempre marcante de formas orgânicas e da natureza, muitos laços e florais embasam essa percepção.

Figura 17: Detalhe de centro de mesa bordado.



Fonte: Acervo da autora com auxílio de Hélder Santana.

É possível notar nas peças produzidas pelas artesãs em parceria com o estilista Ronaldo Fraga a presença quase que sempre desses símbolos marcantes nas produções barrocas e do rococó. É a partir das figuras da natureza que as mulheres compõem suas peças. Ronaldo, quando explicou sobre o projeto desenvolvido na cidade com as artesãs, evidência que utilizou do imaginário dessas mulheres para construir as peças desfiladas na edição de verão de 2011 da São Paulo Fashion Week.

Esta coleção é o resultado de um projeto desenvolvido junto a um grupo de bordadeiras da cidade de Passira, no Agreste pernambucano. Aqui a cultura pernambucana vem costurada, estampada e bordada em linho, seda, bases de algodão e jacquards imitando renda. Meus olhos entram em festa por um Brasil feito à mão. Um País bordado de avessos reveladores... Ponto e linha desenham estórias de sobrevivência, amor e dor, refletindo a alma de um povo gentil, festivo, generoso e lindo. Me embolo de 'pontos-cheio', 'crivos', 'matames', 'pontos sombra', 'renda renascença'... Literalmente por um fio, pontos de um ofício ameaçado de extinção. (FRAGA, 2010).

Figura 18: Imagem do desfile “Turista Aprendiz”.



Fonte: UOL, 2017.

Inconscientemente, o imaginário dessas mulheres, e as paisagens encontradas em suas memórias inspiram os padrões empregados no bordado. Esta forte conexão do artesanato com os ícones destes movimentos comprovam que estas mulheres também inspiram o meio em que vivem, visto que, assim como o ambiente onde vivem influenciam essas artesãs, elas também influenciam o ambiente com suas histórias e vivências pessoais.

O imaginário destas artesãs exprime vigorosamente o Regime Noturno da imagem descrito Pitta (2005) em seus escritos, regime este encontrado nas formas barrocas e expressado na cultura brasileira, como vemos no exemplo dá figura a seguir:

Figura 19: Imagem do desfile “Turista Aprendiz”



Fonte: Vestido de arame, 2017

A grande vontade de expressar os símbolos que as rodeavam no dia a dia fora relatado à pesquisadora Almeida (2012) quando explanado sobre a coleção Turista Aprendiz idealizada junto ao estilista Ronaldo Fraga. Foi nesta perspectiva que o designer conseguiu abraçar o imaginário plural dessas mulheres e colocar de forma suscita mas, com muita vitalidade os símbolos constituídos em seus repertórios.

Figura 20: Detalhe de peça da coleção “Turista Aprendiz”



Fonte: VitrineNet, 2017.

É através das peças desenvolvidas pelas artesãs com o designer Ronaldo Fraga que a rica conexão entre design e artesanato é exemplificada. Ouvir, visualizar e compreender o imaginário dessas mulheres fez com belos trabalhos desfilassem na passarelas do maior evento de moda nacional mostrando como é enriquecedor, para ambas as partes, fazer as ligações dos processos e sentimentos empregados em cada um de seus trabalhos.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegar às considerações finais não significa a finalização de um trabalho, mas sim, o caminho que se abre para novos olhares e continuação destas percepções sensíveis do legado histórico do nosso país. Refletir acerca da importância para o design de compreender o imaginário do artesão foi o ponto de partida deste trabalho.

Para entender a importância do imaginário dos artesãos para o design foi preciso contextualizar sobre a teoria do imaginário e os seus regimes de imagem, compreendendo de que forma o imaginário brasileiro é constituído, e quais suas maiores influências.

Foi de suma importância estudar a teoria a fim de mostrar de forma clara como se constitui o universo imagético do indivíduo, e o quanto ele e o espaço onde vivem influenciam suas percepções.

A teoria do imaginário nos mostra o quão importante é o estudo acerca da formação imagética pessoal do indivíduo. Compreender tal teoria nos abre a possibilidade de reconhecer em nós e nas coisas mais simples do dia a dia, as

influências e o que as envolve. O imaginário é o mergulho no mar sensível das ideias.

As tramas ainda precisavam ser rebordadas, e com isso, fez-se necessário entender como se deu a chegada do fazer manual do bordado no Brasil, e como se instalou na cidade de Passira. Este novo passatempo de algumas mulheres, tornou-se a maior fonte de capital financeiro da cidade; o que antes era apenas feito em calçadas, ou até nas escolas como disciplina ligada as aulas de artes transformou-se no esteio de um povo.

A constituição do arcabouço imagético brasileiro é influenciada pelos movimentos barroco e rococó, as manifestações artístico-culturais plurais e efervescentes embasam a influência. É a partir desta concepção que o estudo percorreu e buscou enxergar no bordado essas influências do imaginário brasileiro.

Notou-se que o imaginário brasileiro está inserido no regime noturno da imagem, o que ficou caracterizado nos símbolos sempre recorrentes nas produções de bordados da região.

De ponto em ponto o design e o bordado se unem, e foi sobe esta perspectiva que se buscou explanar e demonstrar como esta relação se concretizou de forma satisfatória nos trabalhos desenvolvidos.

O deambular dessas mulheres diante da moda nacional as mostrou como ter um novo olhar perante o que elas imaginavam e colocavam no papel. O design entrou neste processo tomando forma de um facilitador na concretização do imaginário que elas possuíam.

Foi pelo levantamento bibliográfico, da observação e análise de imagens que se desenvolveu de forma satisfatória o estudo. Aprofundar de forma mais sensível neste universo possibilitou reconhecer ainda mais as influências barrocas no imaginário dessas artesãs, e como as mesmas lidam com os processos de produção e as novas possibilidades de projeto.

O designer enquanto percursor tem por objetivo difundir e manter sempre viva a cultura artesanal presente em nosso país. O design absorve de forma sensível o simbolismo dos artefatos e dos indivíduos que estão envolvidos, refletindo sobre a

realidade do espaço ao qual estão interligados. Agregando valores e novas perspectivas, fazendo com que as comunidades artesanais permaneçam dando continuidade ao seu legado.

Após compreender o imaginário presente no fazer artesanal desta cidade o design transforma-se numa ferramenta de renovação, apresentando outros modos de compreender este imagético e do fazer artesanal ainda não explorados. Não deixar esse rico arcabouço perder espaço para os bordados industriais é a mais árdua batalha. Buscar cada vez mais a aproximação do artesanato e do design de forma equilibrada pode resultar numa rica ressignificação dos artefatos produzidos.

Para concluir esta pesquisa fica a vontade de que o futuro seja promissor, que este estudo sirva de incentivo para um aproximação do design com o fazer artesanal, mas, não como um modificador, e sim como uma ponte que o liga a novas possibilidades.

## REFERÊNCIAS

---

- ALMEIDA, Ana Júlia Melo. **Design e Artesanato: a experiência das bordadeiras de Passira com a moda nacional.** Dissertação (mestrado), Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, 2013.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo.** Lisboa: Edições 70, 1977.
- BRITO, Thais Fernanda Salves de. **Bordados e bordadeiras: Um estudo etnográfico sobre a produção de bordados em Caicó/RN.** Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- BRUSSI, Júlia Dias Escobar. **Da “renda roubada” à renda exportada: a produção e a comercialização da renda de bilros em dois contextos cearenses.** Universidade de Brasília, Brasília - DF, 2009.
- CARVALHO, Mário de Faria; CARDOSO, Fernando da Silva. **Contemporaneidade, Pesquisa Social e Imaginário.** Revista NUPEM, Campo Mourão, v.7, n. 13, jul./dez., 2015.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem.** 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.
- \_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GISEFFI, Maria Cristina. **Formas e Labirintos: cultura e imaginário estético-afetivo.** Revista Vozes em diálogo (CEH/UERJ) - nº2, jun-dez/2008.
- GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 6º edição. São Paulo: Atlas, 2008.
- GOMES, Glória Cele Coura; ARAÚJO, Maria do Socorro de. **Artesanato de Moda: Inovação e Funcionalidade – Uma Referência cultural no Piauí.** 9º Colóquio de Moda – Fortaleza, 2013.
- KODJA, GISELA. **Bordadeiras do Morro São Bento: memória, trabalho e identidade.** Universidade Católica de São Paulo, São Paulo - SP, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. 4. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

\_\_\_\_\_. **Elogio à razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.

MATSUSAKI, Bianca do Carmo; KANAMARU, Antonio Takao; **Fios entrelaçados**. 9º Colóquio de Moda – Fortaleza, 2013.

OLIVEIRA, Carla Mary S. **Passagem entre dois mundos, acesso ao sagrado: sentidos simbólicos da porta barroca no Brasil colonial**. Revista ArtCultura, Uberlândia, v13, n. 23, p. 95-111, jul. –dez, 2011. Disponível em: <[http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/carla\\_oliveira.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/carla_oliveira.pdf)> Acesso: 16 de Janeiro de 2017.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

SANT'ANNA, Affonso R. de. **Barroco: do quadrado à elipse**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. **Entrevista ao jornal O Globo (Prosa e Verso)**. Rio de Janeiro: O Globo, 2011.

SASAOKA, Silvia; MENEZES, Marizilda dos Santos Menezes; MOURA, Monica. **A Renda Artesanal e suas aplicações na moda**. 10º Colóquio de Moda – 7ª Edição Internacional 1º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda - Caxias do Sul, 2014.

SILVA, Aline Oliveira da. **A Teoria do Imaginário e o processo de design: estudo acerca da influência do imaginário no ato de projetar**. Monografia. (Graduação em Design) – Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, 2017.

SILVA, Maria Regina Martins Batista e. **O universo da bordadeira: estudo etnográfico do bordado em Passira**. Dissertação. (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1997.

VASCONCELOS, Isabella Karim Morais Ferreira de. **Uma Prática, um bem cultural: Uma História Sobre o Bordado na Cidade de Passira-PE**. (1985-2008).

Dissertação. (Mestrado em História) – Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2016.

VIEIRA, Alberto. **O bordado da Madeira:** na história e cotidiano do arquipélago. Funchal, 1999. Disponível em:

<<http://pt.calameo.com/books/0000104921244b56f0bc3>>. Acesso: 29 de julho de 2016.

<<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/pernambuco/passira.pdf>> Acesso: 27 de Setembro de 2016.