



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE - CAA
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO
CURSO DE DESIGN

THAÍS REGINA BRAGA LEITE

PEGA-SE FACÇÃO:

O documentário como ferramenta para o design social

Caruaru

2019

THAÍS REGINA BRAGA LEITE

PEGA-SE FACÇÃO:

O documentário como ferramenta para o design social

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Design.

Área de concentração: Design de Moda

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Amanda Mansur Custódio Nogueira

Caruaru

2019

Catálogo na fonte:

L533p Leite, Thais Regina Braga.
Pega-se facção: o documentário como ferramenta para o design social. / Thais Regina Braga Leite. - 2019.
97 f. il.: 30 cm.

Orientadora: Amanda Mansur Custódio Nogueira.
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal de Pernambuco, CAA, Design, 2019.
Inclui Referências.

1. Documentário (Cinema). 2. Design. 3. Costura. 4. Trabalho informal. I. Nogueira, Amanda Mansur Custódio (Orientador). II. Título.

CDD 740 (23. ed.)

UFPE (CAA 2019-389)

THAÍS REGINA BRAGA LEITE

PEGA-SE FACÇÃO:

O documentário como ferramenta para o design social

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Design.

Aprovado em: 12/12/2019

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Amanda Mansur Custódio Nogueira

Profa. Dra. Daniela Nery Bracchi

Pedro Loureiro Severien

À vovó Zeza e à todas as mulheres, mães, negras, periféricas, quilombolas, agricultoras e ribeirinhas que sobrevivem da costura no agreste pernambucano e em tantas outras regiões do planeta. Até que todas sejamos livres!

AGRADECIMENTO

Agradeço à vovó Zeza que despertou meu amor à costura e sempre acreditou nos meus sonhos.

À mamãe, vovô e titia que, embora as condições financeiras nunca tenham sido fáceis, me deram todo apoio necessário para que eu pudesse seguir estudando e me mantendo nessa cidade.

À Marquinhos por ter caminhado de mãos dadas comigo nas trincheiras da vida. Sou grata pelas madrugadas e horas vagas em que renunciasses em prol deste projeto comigo.

À Camilla, Carol, Dani e Rafael por serem apoio, mas também serem refúgio desde o início de minha jornada acadêmica, mas especialmente à Camis, que dividiu comigo o lar e os projetos.

À minha orientadora, Amanda Mansur, pelo acolhimento, por acreditar em mim e me incentivar.

À Mozart que acreditou nesse projeto e me deu todo apoio.

Às minhas Lobas por dividirem a indignação e lutarem comigo por uma moda mais justa.

À minha equipe (Sylara, Twany, Eliza, Camilla e Amanda) pela paciência e pela partilha.

À Duda e Maria Clara que acreditaram nesse projeto desde o início.

Às professoras Luciana, Sheila e Juliana pelo apoio.

Ao LAISA, a AVELOZ, ao FOTOLAB e ao Armazém da Criatividade pelo apoio.

À Jaime e a Rubneuzza pelo apoio.

À Residência Multiprofissional em Saúde da Família com Ênfase no Campo da UPE.

À Secretaria da Mulher do Estado de Pernambuco e ao Prêmio Naíde Teodósio, estudos de gênero na figura de Valdirene, pela paciência, apoio, incentivo e confiança.

À Fundarpe e a Fundaj pelo incentivo e confiança.

Ao MST por tudo que partilhou comigo e por todo apoio a este filme.

E à Eduarda, Sivoneide, Lucilene e Micaele por partilharem comigo suas histórias e me permitirem documentar uma parte de suas vidas.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal a produção de um documentário de curta-metragem intitulado *Pega-se Facção*. O filme aborda o universo das mulheres costureiras da zona rural de Caruaru, que fazem uso dessa profissão para garantirem o sustento da família. A hipótese testada foi: a produção audiovisual pode servir como instrumento de reflexão do design social. Para o desenvolvimento do documentário utilizou-se como base, o método de design de Munari (1983), aplicado ao audiovisual, modificado. A coleta dos dados foi obtida pelas entrevistas, pela imersão e observação *in-loco*, com base na amostragem de quatro costureiras. O documentário traz à tona a discussão sobre o trabalho domiciliar informal e a divisão sexual do trabalho, nas costuras de facção no Agreste de Pernambuco.

Palavras-chave: Documentário; Design Social; Costura; Trabalho domiciliar informal.

ABSTRACT

This work has as its main objective the production of a short documentary film titled *Pega se Facion*. The film addresses the universe of women seamstresses in rural Caruaru, who make use of this profession to ensure the family's livelihood. The hypothesis tested was: audiovisual production can serve as an instrument for reflection of social design. For the development of the documentary was used as basis, the design method of Munari (1983), applied to the audiovisual, modified. Data collection was obtained through interviews, immersion and on-site observation, based on the sampling of four seamstresses. The documentary brings to light the discussion about informal homework and the sexual division of labor at faction seams in the Agreste de Pernambuco.

Keywords: Documentary; Social design; Seam; Informal homework.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Desabamento do Edifício Rana Plaza.....	17
Figura 2 –	Assentamento Veada Morta.....	19
Figura 3 –	Parcela do Assentamento Veada Morta.....	23
Figura 4 –	Casa de Uma das Costureira.....	27
Figura 5 –	Ambiente Familiar e de Trabalho das Costureiras.....	28
Figura 6 –	Cena do Filme The True Coast (2015).....	55
Figura 7 –	Equipe e personagens de Pega-se Facção.....	61
Figura 8 –	Lucilene e a equipe.....	66
Figura 9 –	Entrevista com Micaele.....	68
Figura 10 –	Entrevista com Sivoneide.....	69
Figura 11 –	Entrevista com Eduarda.....	69
Figura 12 –	Capturando imagens de cobertura.....	70
Figura 13 –	Decupagem das entrevistas.....	73
Figura 14 –	Frames de Pega-se Facção.....	77
Figura 15 –	Frames de Pega-se Facção.....	77
Figura 16 –	Frames de Pega-se Facção.....	78

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Metodologia Munari (1983).....	48
Quadro 2 – Método Munari (1983) X método de produção do documentário.....	49
Quadro 3 – Etapas de projeto de produção do documentário baseadas no método de Munari (1983).....	52
Quadro 4 – Calendário de Filmagem Inicial.....	63
Quadro 5 – Calendário de Filmagem Final.....	64
Quadro 6 – Exemplo da Transcrição das entrevistas.....	72
Quadro 8 – Exemplo da Decupagem das imagens de apoio.....	74

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABVP	Associação Brasileira de Vídeo Popular
ANCINE	Agência Nacional do Cinema
APL	Arranjo Produtivo Local
BRICS	Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul
CCT	Convenção coletiva de Trabalho
CEPE	Companhia Editora de Pernambuco
FACEPE	Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia de PE
FOTOLAB	Laboratório de Fotografia do Agreste
FUNDAJ	Fundação Joaquim Nabuco
FUNDARPE	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
IFPE	Instituto Federal de Pernambuco
LAISA	Laboratório da Imagem e do Som do Agreste
MST	Movimento dos Trabalhadores e Trabalhadoras Rurais Sem Terra
ONG	Organização Não Governamental
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SECMULHER/PE	Secretaria da Mulher do Estado de Pernambuco
SECTI/PE	Secretaria de Ciência, Tecnologia e Inovação do Estado de Pernambuco
SEPLAG/PE	Secretaria de Planejamento e Gestão do Estado de Pernambuco
SICAV	Sindicato Interestadual da Indústria Audiovisual
SRTE/SP	Superintendência Regional do Trabalho do Estado de São Paulo
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UPE	Universidade de Pernambuco

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
2	O TRABALHO DAS COSTUREIRAS EM SISTEMA DE FACCCÃO.....	21
2.1	A FEIRA DE CARUARU E O POLO DE CONFECÇÃO DO AGRESTE.....	21
2.2	DIVISÃO SEXUAL DO TRABALHO E O TRABALHO DOMICILIAR INFORMAL NA COSTURA.....	24
3	O PAPEL SOCIAL DO DESIGNER COM RELAÇÃO À INDÚSTRIA DA MODA.....	30
3.1	AS RELAÇÕES ENTRE A INDÚSTRIA DA MODA E O DESIGN.....	30
3.2	A PRODUÇÃO DA MODA EM SISTEMA DE <i>FAST FASHION</i>	32
3.3	O DESIGNER SOCIALMENTE RESPONSÁVEL.....	34
4	DOCUMENTÁRIO COM FERRAMENTA PARA O DESIGN SOCIAL.....	37
4.1	O CARÁTER TRANSDISCIPLINAR DO DESIGN E AS RELAÇÕES POSSÍVEIS COM O CINEMA.....	37
4.2	O FILME DOCUMENTÁRIO E O MÉTODO PARTICIPATIVO.....	39
4.3	A IMPORTÂNCIA DO DOCUMENTÁRIO PARA AS TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS.....	44
5	METODOLOGIA PROJETUAL.....	47
6	DESENVOLVIMENTO PROJETUAL.....	54
6.1	IDEAÇÃO.....	54
6.2	PRÉ-PRODUÇÃO.....	55
6.3	PRODUÇÃO.....	65
6.4	PÓS-PRODUÇÃO.....	71
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
	REFERÊNCIAS.....	81

APÊNDICE A – ORÇAMENTO – PROJETO DO PRÊMIO NAÍDE	
TEODÓSIO.....	85
APÊNDICE B – ARGUMENTO – PROJETO DO PRÊMIO NAÍDE	
TEODÓSIO.....	86
APÊNDICE C – JUSTIFICATIVA – PROJETO DO PRÊMIO NAÍDE	
TEODÓSIO.....	87
APÊNDICE D – ROTEIRO – PROJETO DO PRÊMIO NAÍDE	
TEODÓSIO.....	88
APÊNDICE E – ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA.....	96

1

INTRODUÇÃO

Vivemos em um mundo de crise ambientais, políticas, econômicas e humanitárias. Por isso, somos convidados (as) a repensar nosso papel social tanto no âmbito individual quanto no coletivo. Tendo isto em mente, buscamos por desconstrução de paradigmas na política, sexualidade, alimentação, consumo, entre outros. De forma que, ao assistirmos hoje alguns minutos as propagandas na TV podemos observar o discurso que vai do empoderamento feminino a repensar o uso de canudos e sacolas plásticas.

Com o advento das redes sociais a distância entre consumidores e marcas vem diminuindo. À todo momento novas resenhas de produtos carregadas com cobranças de postura politicamente conscientes são postadas nas redes. Consequentemente as empresas buscam se adequar cada vez mais a este novo mercado. Como a multinacional Avon Cosméticos, em outubro de 2019, lançou a campanha *#Qualvaiser?*, onde o tema era: “A Avon ouviu suas consumidoras insatisfeitas”. A partir disso nota-se como um movimento que se cria a partir de *hashtags*¹ pode ser capaz de esgotar um produto das prateleiras, mas também de boicotar estes e suas marcas.

Decorrente dessas mudanças, a palavra “propósito” tem sido utilizada para definir como as empresas estão pensando as suas missões, visões e valores. Isto deixa evidente que as diversas áreas do conhecimento vem repensando seus projetos para atender estas novas demandas sociais, por uma busca de adequação ao mercado.

Na área do Design podemos observar um movimento que busca repensar as responsabilidades em relação à sociedade a fim de focar no desenvolvimento de projetos com foco nas necessidades do ser humano, campo definido como Design Social. Segundo Martins e Lima (2011) é uma abordagem que demanda tanto metodologias participativas como motivações projetuais preocupadas com as consequências sociais do processo de Design.

¹ Termo associado a discussões, campanhas ou assuntos que se deseja indexar em redes sociais, utilizando o símbolo da cerquilha (#) antes da palavra, frase ou expressão.

Embora, historicamente teóricos como Ruskin, Pugin e Morris², desde a idealização do Movimento *Arts and Crafts*³, demonstrem que a preocupação com o Social sempre existiu em certas áreas do Design. O movimento buscava promover relações mais igualitárias e democráticas entre os trabalhadores(as) envolvidos(as) na produção e com as condições de trabalho na indústria (MELO, 2016). Victor Papanek retoma a questão social no design em seu livro *Design for the Real World* (1972) no qual o autor destaca que as responsabilidades sociais e morais do designer deveriam envolver necessidades básicas da humanidade e convida os profissionais a saírem de seus universos individuais para projetarem soluções para o “mundo real” (PAPANEK, 1972). Rafael Cardoso, contemporâneo aos autores acima citados, também problematiza a questão do design social e ecologicamente responsável no livro *Design para um mundo complexo* (2011), no qual discorre sobre as problemáticas acerca das soluções de design já encontradas para resolver problemas de cunho ambiental e social.

Com relação à indústria da moda, o design socialmente responsável pouco tem se desenvolvido se comparado à áreas como o design gráfico e de produto. Ainda que os impactos sociais e ambientais causados por essa indústria sejam evidentes e alarmantes. Por exemplo, a indústria da moda é um dos setores mais poluentes do mundo. No Brasil, estima-se que são descartados 170 mil toneladas de resíduos têxteis por ano, de acordo com dados divulgados pelo SEBRAE⁴, sendo 80% deste descarte feito em lixões e aterros. Segundo dados do movimento Fashion Revolution⁵, estima-se que, em 2050, a produção de tecidos irá consumir 93 trilhões de litros de água por ano, apenas para produzir uma calça jeans são usados 10 mil litros de água. Quando falamos de poluição atmosférica a emissão de gases do efeito estufa causada por essa indústria chega a 1,2 bilhões de toneladas, problema esse favorecido pela superprodução já que, Segundo a Revista Galileu⁶, cerca de 80 bilhões de roupas são vendidas no mundo anualmente, sendo em média, 11 peças de roupa para cada habitante da Terra.

² Crítico de arte John Ruskin (1819 - 1900), medievalista Augustus W. Northmore Pugin (1812-1852) e William Morris (1834-1896), pintor, escritor e socialista militante. Principais idealizadores do Movimento Arts and Craft

³ Movimento estético e social inglês, da segunda metade do século XIX, que defende o artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa.

⁴ Boletim de Inteligência (2018)

⁵ Disponível em <<https://www.fashionrevolution.org/brazil-blog/por-baixo-dos-panos-da-moda-sustentavel/>> Acesso em: 26/10/2019 às 18:32

⁶ Disponível em <<https://exame.abril.com.br/negocios/uma-revolucao-comecou-no-seu-armario-e-cada-peca-conta/>> Acesso em 04/12/2019 às 14:13

Esses dados são apenas relacionados à questão ambiental, mas os casos de exploração de força de trabalho também são alarmantes como é observado no Brasil, Rússia, África do Sul, Índia e China, denominados como BRICS⁷. Estes países são os verdadeiros celeiros de mão de obra barata e, em sua maioria, desregulamentada, por isso são alvos de grandes empresas que enxergam nesses países a oportunidade de enxugar os custos da produção tanto pela baixa remuneração de trabalho quanto pelo custo de matéria-prima (COAST..., 2015).

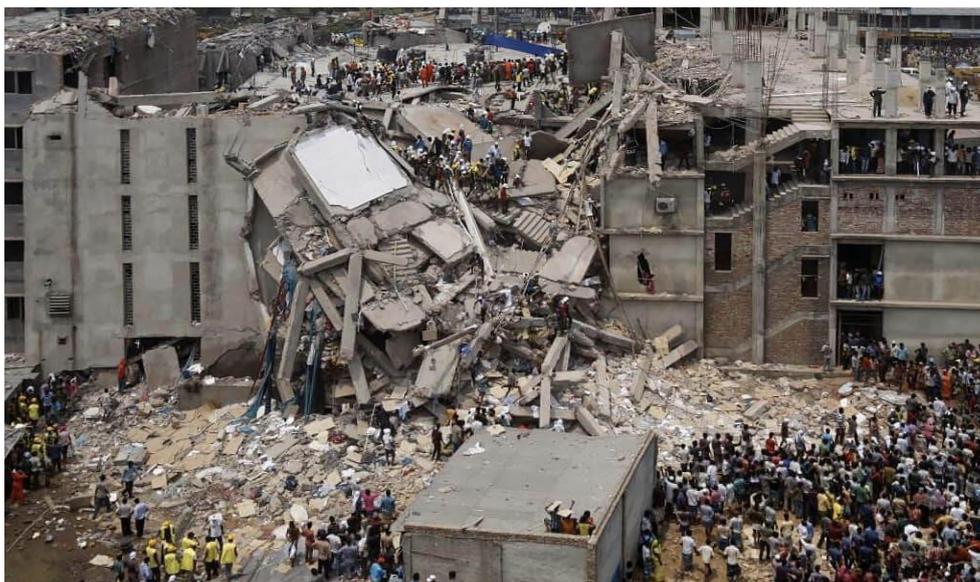
No documentário *The True Coast* (2015) podemos dimensionar os efeitos da moda rápida com produção globalizada. Neste filme Andrew Morgan, diretor do filme, visita vários países mostrando como o sistema de *fast fashion*, definido como um fenômeno de criação de pequenas coleções de vestuário em curtos períodos, é sustentado pela produção em massa calcada na exploração da força de trabalho de várias pessoas, principalmente de mulheres (Doeringer e Crean, 2004; *apud* ROBIC, 2004).

Um dos casos que ganhou repercussão nacional foi o desabamento do Edifício Rana Plaza, em Deka, capital de Bangladesh, no ano de 2013, levando a óbito 400 pessoas das cerca de 3 mil que trabalhavam em condições sub-humanas no local. Uma das lojas que contratam os serviços dessas oficinas de costura era a britânica Primark, mas esta não é a única marca a se envolver em escândalos de trabalho escravo, outras famosas como a Zara, Renner, M.Officer, Vitória Secrets e Marisa⁸ também já foram citadas.

⁷ Agrupamento de países de mercado emergente em relação ao seu desenvolvimento econômico

⁸ Disponível em <<https://www.esquerdadiario.com.br/Conheca-9-marcas-famosas-envolvidas-com-trabalho-escravo>> Acesso em: 26/10/2019 às 18:45

Figura 1 – Desabamento do Edifício Rana Plaza



Fonte: The True Coast (2015)

O dia do desabamento do Rana Plaza impulsionou a criação do movimento *Fashion Revolution Day*⁹ que acontece todo dia 24 de abril, criado em Londres por Carry Somers e Orsola de Castro, pioneiras da moda ética, para relembrar a tragédia que ocorreu em 2015. Com o objetivo de conscientizar as pessoas acerca dos impactos sociais e ecológicos no mundo. A *hashtag* utilizada pela campanha viralizou¹⁰ nas redes com a seguinte pergunta: *#quemcosturasuasroupas?* Hoje o movimento promove eventos em vários países, influenciando-nos a pensar nos impactos da moda em nossas regiões.

Como já citado, o Brasil possui um dos maiores celeiros de mão-de-obra barata do mundo. A informalidade e flexibilização dos acordos trabalhistas permitem que sejam registrados casos de condições de trabalho precárias, até mesmo de trabalho escravo em diversos setores, mas principalmente na indústria da moda.

Em Pernambuco temos o segundo maior produtor de moda nacional, o Polo Têxtil do Agreste Pernambucano, formado pelas cidades Santa Cruz do Capibaribe, Toritama e Caruaru, e alimentado também pelas cidades circunvizinhas. Em estudo desenvolvido pelo SEBRAE de 2002-2012 em 10 cidades do Polo¹¹, estimou-se que este contava com

⁹ Disponível em: www.fashionrevolution.org Acesso em: 06/12/2019 às 18:18

¹⁰ Palavra utilizada para designar conteúdos digitais que ganham grande repercussão, muitas vezes inesperada, na internet

¹¹ As cidades citadas pelo estudo foram: Agrestina, Brejo da Madre de Deus, Caruaru, Cupira, Riacho das Almas, Santa Cruz do Capibaribe, Surubim, Taquaritinga do Norte, Toritama e Vertentes

18.803 unidades produtivas¹¹. De acordo com o APL (Estudo Econômico do Arranjo Produtivo Local)¹⁰ de Confecções do Agreste Pernambucano são produzidas cerca de 800 milhões de peças por ano e o faturamento anual bruto está próximo de R\$ 1 bilhão, sendo cerca de 20 mil produtoras empregando 130 mil pessoas em dez cidades do estado, produzindo 44,4 mil toneladas de artigos têxteis por ano com preços que ficam abaixo do mercado nacional, com calças jeans a partir de R\$ 30,00 e camisetas de R\$ 10,00 à R\$ 20,00¹².

Manter toda essa cadeia têxtil funcionando só é possível através da redução nos custos de matéria-prima (por isso empresas chinesas estão cada vez mais presentes no Nordeste) e de mão-de-obra advinda de pequenas oficinas de costura que, por sua vez, contratam costureiras terceirizadas que trabalham em casa. Estas oficinas subcontratadas são as chamadas facções, estas encontram-se majoritariamente nas zonas rurais e periferias das cidades. As costureiras de facção são, em sua maioria, mulheres mães e donas de casa que conciliam o trabalho doméstico com o trabalho na costura. Por existir muita concorrência, submetem-se ao trabalho domiciliar precário e desregulamentado, sem férias ou garantia de qualquer direito trabalhista veem-se obrigadas a trabalhar em qualquer horário por preços muito baixos, precisando costurar grandes quantidades de peças para garantir o sustento da família.

Levando em consideração o contexto de exploração e de vulnerabilidade social em que as costureiras de facção estão inseridas na cidade de Caruaru-PE e a falta de debate sobre esta realidade nas cidades, tanto no âmbito midiático como acadêmico, foi utilizado o recurso audiovisual para documentar e trazer visibilidade a essas questões, com a hipótese: a produção audiovisual pode servir como instrumento de reflexão para o design social.

Adentrando, conhecendo e documentando a realidade do trabalho dessas mulheres e expondo tanto academicamente quanto para o público em geral será possível dar visibilidade a esta problemática e assim contribuir para o debate dentro e fora da universidade sobre a exploração e vulnerabilidade das mesmas.

Tendo em vista que a Lei Orgânica das Universidades Públicas Federais orienta no Art. 4º inciso VII “estimular a solidariedade humana na construção da sociedade e na

¹² Disponível em: <<http://especiais.leiaja.com/descosturandoacrise/materia1.html>> Acesso em: 04/12/19 às 11:24h

estruturação do mundo da vida e do trabalho”, julgou-se que essa pesquisa acerca do já mencionado problema social é de relevância social e educacional, pois entende-se que a Universidade deve contribuir para a melhora da vida em sociedade.

Justifica-se esta pesquisa monográfica e a realização do documentário sobre as costureiras de facção da zona rural de Caruaru-PE, sendo de relevância tanto educacional, quanto social. Pois, utilizar os recursos do filme documentário como ferramenta de intervenção para o design social com relação ao trabalho das costureiras de facção e suas atuações dentro da indústria de confecção em um sistema de economia capitalista possibilita uma nova maneira de enxergar a atuação do designer socialmente responsável.

Sendo assim, o projeto deste trabalho consiste na realização de um documentário sobre estas costureiras, realizado a partir de entrevistas e observações *in loco* com base na amostragem de quatro costureiras residentes no assentamento Veada Morta, localizado no distrito de Cachoeira Seca, zona rural do município de Caruaru-PE.

Figura 2 – Assentamento Veada Morta



Fonte: Still por Amanda Rocha

Para isto, foi necessário buscar uma metodologia aplicável ao design social, no qual são normalmente usados métodos consolidados do Design da Informação, que são mais focados no usuário do produto (métodos participativos). Porém, numa abordagem mais qualitativa, existem variáveis que orientam o pesquisador na busca de soluções para um problema/fenômeno a ser estudado, logo, nesta pesquisa, o objeto de estudo não foi um produto de design, mas, um produto audiovisual. Por isso, métodos

específicos de Design Social ainda não contemplam esta problemática, visto que, assim como métodos tradicionais de Design, contemplam a criação de um bem ou execução de um serviço.

Entende-se então que a interdisciplinaridade presente no design faz suas ramificações criarem vínculos em direção ao mesmo objetivo: a solução de problemas para questões de pesquisas multidisciplinares. Dito isto, o método do procedimento utilizado nesta pesquisa foi o etnográfico, pois os estudos foram feitos também dentro do território dessas costureiras de facção.

As técnicas de pesquisa utilizadas foram a revisão bibliográfica, observação e entrevistas semiestruturadas a partir de uma amostragem de quatro costureiras do distrito de Cachoeira Seca, zona rural de Caruaru-PE, durante a captação do documentário.

2 O TRABALHO DAS COSTUREIRAS EM SISTEMA DE FACÇÃO

As trabalhadoras e trabalhadores produzem riqueza, mas não usufruem dela, aumentam a produção de bens, mas não podem consumi-los. Desenvolvem novos recursos, mas são relegados à formação de um exército de reserva de mão de obra, ou vivem as mazelas do trabalho precário. Porém, somente os trabalhadores serão capazes de “criar um mundo novo, revelar a nova vida, recordar que existe um limite, uma fronteira para tudo, menos para o sonho humano. Moldar com as mãos o mundo, revelar com os olhos a vida, recordar nos sonhos aquilo que virá”
Sebastião Salgado

2.1 A FEIRA DE CARUARU E O POLO DE CONFECÇÃO DO AGRESTE

As margens da BR-232, a 136 km da capital, situada na mesorregião do Agreste Pernambucano, Caruaru possui uma das maiores feiras livres do Brasil. Falar sobre esta cidade é falar sobre artesanato, festa junina, feira livre e costura. A capital do forró, antes de economia majoritariamente agrária, passou a movimentar a economia do país em outros setores. Destes, o setor têxtil, o principal na cidade, possuindo 46% de estabelecimentos segundo a estimativa da Agenda Pró-Caruaru (2012), com uma movimentação do setor de 1,73 bilhões por ano, geração de 77 mil empregos diretos e indiretos e 12.000 empresas, embora 90% destas permaneçam informalidade (PERNAMBUCO, 2003 *apud* DE LIRA, 2008).

Fazendo uma retomada histórica a Feira da Sulanca foi ganhando proporção durante as décadas de 1950 a 1960 a partir da comercialização do aproveitamento de retalhos, primeiramente, vindos da indústria têxtil de Recife e depois de São Paulo. As costureiras da zona rural aproveitavam os retalhos para produzir colchas e vestuários, vendiam nas feiras livres inicialmente de Santa Cruz do Capibaribe e posteriormente em Toritama e Caruaru (BURNETT, 2014).

A partir desse movimento de trazer tecidos da região sul do país, que possui uma produção muito forte de elanca, surgiu uma versão sobre o nome Sulanca ser a junção de Sul e elanca enquanto outra versão aponta que o nome pode ter vindo da junção de sucata de elanca devido o reaproveitamento deste material têxtil (DO ESPIRITO SANTO, 2012).

Campello (1983) *apud* Burnett (2013) cita que as maiores empresas de confecção pertenciam aos descendentes dos pioneiros nas vendas ambulantes de confecção populares e produziam em melhor qualidade, alcançando um mercado além da cidade. Apesar da feira ter surgido por meio de uma iniciativa individual de uma costureira, que resolveu exibir suas peças na calçada de casa quando soube da chegada de alguns viajantes baianos na região, outras costureiras seguiram seu

exemplo e a feira cresceu e desde 1975, a produção da sulanca passou a ser reconhecida em todo o país.

Devido ao crescimento do Polo da Sulanca e as ideias ultraliberais nos anos 1980, instituições como o SEBRAE (Serviço Brasileiro de Apoio à Micro e Pequenas Empresas) e bancos recém instalados na região, disseminaram as ideias do empreendedorismo e os incentivos a créditos, alguns(as) sulanqueiros(as) passaram a ser empreendedores(as) iniciando o processo de modernização da feira (BURNETT, 2014)

Como dito anteriormente, apesar do incentivo à regulamentação das empresas, 90% delas ainda se encontra na irregularidade (DE LIRA, 2008). Bem como o trabalho da costura, com fabricos e facções que não estão regulamentadas. Enquanto algumas empresas crescem e comercializam suas produções para locais cada vez mais distantes, o trabalho da costura continua a crescer na irregularidade, fazendo um movimento contrário às grandes confecções. As atividades ligadas a costura na região são marcadas pelo trabalho precarizado e produção flexível, fruto da luta pela sobrevivência de povos ligados à agricultura familiar.

Lamarche (1993) *apud* Burnett (2014) define a produção familiar como uma unidade de produção agrícola onde trabalho e família estão intimamente ligados. A atividade agrária no Agreste é de caráter temporário, se dá no início do inverno se entendendo até agosto. Muitos agricultores durante o período sem chuva do Agreste, geralmente em setembro até dezembro, se deslocavam para a região da Zona da Mata, onde trabalhavam no corte de cana (SALLES, 1982 *apud* BURNETT, 2014).

Devido às condições precárias para a agricultura, a costura passa a ser um modo de sobrevivência para a população rural.

Encontramos, então, trabalhadores que moram no campo e se deslocam para os “fabricos” nas cidades. Como também, costureiras que no trabalho domiciliar, no campo ou na cidade, **costuram** as peças, e devolvem aos “fabricos”, que podem estar em ambos locais.(DE LIRA, 2008. P. 3)

A lógica do trabalho familiar perpassa da agricultura para a costura. Desde a forma de trabalho (domiciliar e familiar) como nos meios produtivos. Os recursos costumeiros do campo foram também transferidos para as transações comerciais e produtivas da Feira da Sulanca. Na forma de matéria-prima e meios de produção, como tecidos, aviamentos, máquinas de costura, que os comerciantes custeiam para as costureiras, no intuito de que elas possam produzir para eles. (BURNETT, 2014)

Figura 3 – Parcela¹³ do Assentamento Veada Morta



Fonte: Still por Amanda Rocha

Do Espírito Santo (2012), em seu trabalho de campo denominado *Memórias de Família: a costura de vestuário e outros ofícios em Caruaru-PE*, comunica relatos de uma família do bairro do Salgado que esteve diretamente envolvida com o processo de produção do vestuário. Um dos entrevistados comenta que existem duas “realidades” no Polo da Sulanca, uma é que existem unidades de produção familiar (fabricos) onde as famílias trabalham juntas, outra realidade é a das facções onde as peças são produzidas em domicílio e fornecidas para uma empresa, que apenas aplica a etiqueta com a marca e depois comercializa.

Siqueira (2012) diz que o trabalho de costura por sistema de facção se insere nas relações de trabalho atípicas, precarizadas e informais. É uma forma de subcontratação do processo produtivo na cadeia de confecção têxtil, onde é terceirizada, para realizar parte da produção, no caso, a costura ou partes dela. Todo o desenvolvimento e planejamento se dá dentro das indústrias, disponibilizando o

¹³ É chamado de parcela o local do assentamento destinado à agricultura e/ou pecuária, cada família assentada tem direito à uma.

modelo a ser executado (peça piloto) e estabelecendo regras rigorosas de controle de qualidade sem manter contrato formal com as trabalhadoras. Inclusive, deixando a cargo das costureiras a responsabilidade da execução perfeita de seu trabalho. Caso ocorram erros na costura, a profissional pagará o preço final da peça.

As costureiras recebem o modelo e executam a montagem, ajustes ou partes da peça. Estas recebem o material necessário para realizar o seu trabalho em suas residências, sozinhas ou com a ajuda da família e/ou colegas. Utilizando seus próprios meios de produção, máquinas de costura, manutenção e energia. Algumas indústrias possuem administradores para gerenciar os resultados, porém o proprietário não assegura qualquer requisito quanto a direitos trabalhistas, sociais, saúde e bem-estar das trabalhadoras (SIQUEIRA, 2012).

2.2 DIVISÃO SEXUAL DO TRABALHO E O TRABALHO DOMICILIAR INFORMAL NA COSTURA

Segundo Kergoat (2009), a divisão sexual do trabalho decorre das relações sociais de sexo, tem como características destinação dos homens à esfera produtiva e as mulheres à esfera reprodutiva, simultaneamente, a apreensão pelos homens das funções de valor social agregado (política, religião, militar, etc...). Seguindo dois princípios organizadores: de separação, existem trabalhos de homem e de mulher, e de hierarquização, o trabalho do homem “vale” mais que o da mulher.

Essas relações e divisão do trabalho por sexo podem ser observadas como uma forma de manutenção do patriarcado, de acordo com Delphy (2008) *apud* Bezerra (2011) é uma formação social em o que o homem detém o poder, ou ainda, o poder é dos homens, podendo ser referido à *dominação* masculina ou à *opressão das mulheres*.

O trabalho doméstico deve ser inserido no contexto da divisão sexual do trabalho uma vez que o tempo de trabalho com a esfera doméstica não é contabilizado e nem considerado na organização social do tempo. Mas é premissa básica na vida das costureiras em domicílio, uma vez que, por estarem no ambiente doméstico precisam conciliar o período de trabalho produtivo e doméstico no mesmo espaço e tempo.

A forma do capitalismo absorver a mão-de-obra feminina e masculina é diferenciada, por isso, o atual modo de acumulação capitalista é vivenciado de forma

distinta para cada um dos sujeitos. Por isso, é fundamental observarmos a situação atual do trabalho feminino nas reedições das formas de trabalho consideradas “pré-capitalistas”, como é o caso do trabalho domiciliar.

Segundo Fernandes (2007), o ofício da costura foi primeiramente praticado e ensinado no ambiente doméstico. Desde a Idade Média as mulheres eram responsáveis por fiar, tecer e costurar em casa. A partir da Revolução Industrial a necessidade de força de trabalho especializada começou a surgir, com ela as escolas de corte e costura e o envolvimento da força de trabalho feminina nas indústrias.

O aparecimento do capitalismo se dá, pois, em condições extremamente adversas à mulher. No processo de individualização inaugurado pelo modo de produção capitalista, ela contaria com uma desvantagem social de dupla dimensão: no nível superestrutural, era tradicional uma subvalorização das capacidades femininas traduzidas em termos de mitos justificadores da supremacia masculina e, portanto, da ordem social que a gerara; no plano estrutural, à medida que se desenvolviam as forças produtivas, a mulher vinha sendo progressivamente marginalizada das funções produtivas, ou seja, periféricamente situada no sistema de produção. (SAFFIOTI, 1976, P. 65)

Com a adesão do trabalho das mulheres, e o trabalho infantil, que fez e faz parte do sistema, as meninas se formavam para se tornar costureiras, bordadeiras, chapeleiras e modistas em escolas, geralmente de origem cristã.

A escola profissional feminina surgiu com os objetivos de capacitar profissionalmente as mulheres pobres e colaborar na manutenção deste desenvolvimento das relações sociais capitalistas, produzindo um modelo de cultura feminina com formação destinada às “prendas domésticas”; eram objetivos baseados no discurso político de formação profissional adequada para as camadas populares, sendo esta escola também colaboradora na formação da classe trabalhadora para o desenvolvimento do país, no começo do século XX. (FERNANDES, 2007, P. 3)

É comum nas regiões de meio rural que as mulheres saibam desenvolver estas “prendas domésticas”, ensinadas por suas mães que aprenderam com as suas avós e assim de geração em geração. Por isso, a partir do momento em que existe a inviabilidade da agricultura ou a necessidade de complementar a renda da família é destinado às mulheres realizar o ofício da costura. Não negamos, porém, a existência do trabalho masculino em alguns fabricos da cidade, inclusive, alguns possuindo apenas homens como funcionários.

É possível dimensionar as diferenças do trabalho feminino e masculino na costura, como na dissertação de Bezerra (2011), onde em suas entrevistas a autora se depara com a situação de um fabrico onde apenas homens trabalham e ao entrevistar o proprietário, este afirma que o trabalho dentro do fabrico é mais intenso nas máquinas avançadas tecnologicamente. Estes funcionários costumam trabalhar após o expediente formal, o proprietário justifica que não contrata mulheres, pois estas são casadas, têm filhos e trabalham em casa.

A autora explica que como as costureiras não possuem meios financeiros de comprar estes equipamentos e por não os possuir não tem habilidade necessária para manuseá-lo e cita que a capacitação das mulheres na costura vem do uso cotidiano das máquinas e não da qualificação em cursos formais. Dessa forma é mais “viável” contratar os homens para os trabalhos regulamentados ou assalariados e contratar mulheres apenas por esquema de facção, na maioria dos casos.

O trabalho a domicílio é conceitualmente uma atividade realizada dentro do ambiente familiar, que seja remunerado, inserido no contexto das relações de trabalho como forma de subcontratação. Tem como característica uma subordinação técnica e/ou econômica, pois o trabalho domiciliar se encontra em uma situação de dependência em relação a um ou mais contrastantes, por isso não se chega ao processo de comercialização do produto final (RUAS, 1993 *apud* BEZERRA, 2011). Pereira (2013) também define o trabalho domiciliar como instrumento de valorização do capital através da flexibilização da organização do trabalho e da descentralização da produção pelas empresas, sobretudo na indústria.

Figura 4 – Casa de Uma das Costureira



Fonte: Still por Amanda Rocha

Essa forma de trabalho tende a ser cada vez mais utilizada pelas empresas para reduzir custos, principalmente no fator força de trabalho, bem como minimizar os riscos de produção (PEREIRA, 2013). Como dito anteriormente, terceirizando a produção ou parte dela, a responsabilidade de um eventual erro, fica a cargo da costureira, no contrário do que aconteceria em uma confecção com costureira contratada, apesar de haver riscos de abatimento no salário ou demissão, se houver um erro e por acaso esse erro atrasar a produção a responsabilidade fica a cargo da própria confecção.

Dessa forma, Pereira (2013), entende que quando descentraliza-se as etapas de produção para terceiros a empresa precisa menos de mão-de-obra formalizada. Dessa maneira, os processos ficam mais enxutos, de uma maneira taylorista¹⁴ e/ou de acumulação flexível, eliminando os excedentes nos processos produtivos, inclusive dos/as trabalhadores/as.

O contexto da acumulação flexível (Harvey, 2006) pressionou para o desaparecimento de postos de trabalho em grandes proporções e, paralelamente, reforçou formas contratuais de trabalho com contratos de

¹⁴ Concebido pelo engenheiro norte-americano Frederick Winslow Taylor (1856-1915), é um sistema de organização do trabalho com o qual se pretende alcançar o máximo de produção e rendimento com o mínimo de tempo e de esforço.

trabalho não regulamentados, de tempo parcial, por tempo determinado e subcontratações, bem como formas não assalariadas de inserção, ligadas às chamadas economias informais que englobam o trabalho autônomo ou por conta própria, por exemplo. Também se observa uma maior frequência de modalidades diferenciadas de emprego, tais como as de jornadas flexíveis, terceirizações, além do aumento da informalidade e do desemprego. (HARVEY, 2006 apud TITTONI, ANDREAZZA & SPOHR, 2009. p. 4)

Figura 5 – Ambiente Familiar e de Trabalho das Costureiras



Fonte: Still por Amanda Rocha

Seguindo essa lógica, a autora afirma que os trabalho informal deixa de ser suplementar e torna-se cada vez mais parte do núcleo do sistema capitalista: “O trabalho, informal, precário, domiciliar e subcontratado estão sem dúvida arraigada à conjuntura do capitalismo moderno sendo produto das mudanças nas relações de trabalho/capital. ”. (PEREIRA, 2013, P. 2) Por isso, as novas formas de organização do trabalho e do sistema de acumulação capitalista contribuem para a manutenção do trabalho flexível, domiciliar e familiar, sendo as mulheres seus principais sujeitos passíveis de exploração.

Essa prática de trabalho informal pode ser observada desde os anos 1990, na indústria de confecções. O trabalho domiciliar permite a redução dos custos variáveis do trabalho, porque o pagamento é realizado por peça produzida e como existe uma enorme quantidade de costureiras dispostas a trabalhar, o preço pago pelo trabalho é cada vez mais baixo.

Outra forma de reduzir os custos é a partir do não cumprimento das leis trabalhistas (INSS, férias, fundo de garantia e décimo terceiro salário). É comum que realizando o trabalho domiciliar se tenha a sensação de que não há ninguém

comandando o seu serviço, a própria costureira é quem organiza seu tempo. Em contrapartida, sua vida privada é invadida pelo trabalho, tornando-o uma questão de sobrevivência, e se houver dias que não possa trabalhar, a costureira não receberá pelo trabalho, estabelecendo uma relação de auto exploração (PEREIRA, 2013).

3 O PAPEL SOCIAL DO DESIGNER COM RELAÇÃO À INDÚSTRIA DA MODA

Alguns dizem que a vida criativa está nas ideias; outros que ela está na ação. Na maioria dos casos, ela parece estar num ser simples. Não se trata de virtuosismo, embora não haja nada de errado com ele. Trata-se de amor por algo, de sentir amor por algo — seja por uma pessoa, uma palavra, uma imagem, uma ideia, pelo país ou humanidade — que tudo o que pode ser feito com o excesso é criar. Não é uma questão de querer; não é um ato isolado da vontade. Simplesmente é o que se precisa fazer.

Clarissa Pinkola Estés

3.1 AS RELAÇÕES ENTRE A INDÚSTRIA DA MODA E O DESIGN

Ao tratarmos das relações de trabalho na indústria de confecção é primordial que entendamos como se dá o processo da industrialização da moda e como a moda e o design contribuem para valorizar o capital. A ação crítica diante do design e da moda deve se estabelecer a partir do conhecimento do objeto de estudo e da pesquisa para que a avaliação seja racional, objetiva e ética (MOURA; CASTILHO, 2013).

O design é uma atividade projetual que consistem em determinar as propriedades formais dos objetos produzidos industrialmente. Por propriedades formais não se entende apenas as características exteriores, senão, sobretudo, as relações funcionais e estruturais que fazem com que um produto tenha unidade coerente do ponto de vista, tanto do produtor, como do consumidor. (MALDONADO, 1991, p.37)

Segundo Maldonado (1991), o design se preocupa com as necessidades do consumidor e do produtor, evitando perdas e prejuízos tanto para um quanto para o outro, identificando a necessidade do consumidor e as melhores formas de produzir para atender a estas necessidades. Moura (2008), no livro *Design de Moda Olhares Diversos* sob organização de PIRES (2008), salienta que “o design e a moda existem em razão da atividade humana; da interferência do conhecimento humano sobre a matéria que, somado ao universo do sensível e da estética, dá forma ao objeto.” (PIRES, 2008, p. 38)

Conceitualmente design e moda não necessitam propriamente um do outro, embora em tempos de consumo exacerbado e produção em larga escala, um esteja para o outro, a fim de garantir a roda do consumo girando e os lucros das empresas

cada vez maiores. Não é à toa que a cada nova moda no mundo da estética sejam associadas ao design: design de sobancelha, *hair design*, *nail design* entre outros.

Dormer (1995) no livro *Os significados do design moderno: a caminho do século XXI* diz que o “O design do Ocidente é, em larga medida, devido à cultura capitalista liberal na qual se insere e a qual serve. (...) tal como o próprio consumismo”. O autor diz também que o design tem sido alimentado por uma ideologia que se baseia no conceito de crescimento contínuo, no sentido econômico da palavra. Podemos então observar que o design e a moda estão intimamente ligados servindo a uma ideologia de consumo. Don Slater (2001) diz que a grande luta em favor do capitalismo induz as pessoas a não pararem de trabalhar e desfrutar do tempo livre independentemente do consumo, consumindo cada vez mais, para que continuem trabalhando e comprando mais mercadorias.

Houveram tempos onde se falava de uma falsa democratização da moda, quando a estilista Coco Chanel revolucionou a moda com seu pretinho básico, as listras de malha que somente prisioneiros usavam, os punhos do uniforme das camareiras e o *foulard* do agricultor, inclusive vestindo as mulheres com macacões de mecânico (CONTI, 2008).

Mas o sistema da moda não é democrático: “Estruturalmente o signo da Moda é... arbitrário: não é o efeito e em uma evolução progressiva... nem um sentido coletivo; nasce bruscamente cada ano, por decreto...” (BARTHES, 1970, p. 45 *apud* CONTI, 2008, p. 224). Se Barthes diz isso, em 1970, o que poderíamos ouvir dele em 2018? Onde a moda serve ao capitalismo e ao mercado, lançando 4 coleções por ano no sistema de moda comum e a cada 15 dias como estratégia de venda de algumas corporações da moda, o *fast fashion*.

Para afirmar então que a moda está para o consumo, assim como o design para o capitalismo, Svendsen (2010) diz que a moda não precisa de nenhuma qualidade além de ser nova: “O princípio da moda é criar uma velocidade cada vez maior, tornar um objeto supérfluo o mais rapidamente possível, para que um novo tenha uma chance. “ (SVENDSEN, 2010 *apud* CASTILHO, 2013, p. 30)

Segundo Moura (2008), atualmente, o designer deve propor soluções inovadoras antes de atender a uma solicitação por demanda. O profissional da área é aquele que a partir de um panorama cultural e social, apresenta propostas visando

melhorias da qualidade de vida do ser humano e dos núcleos socioculturais e econômicos. Cardoso (2016) defende que devemos abdicar da premissa que os problemas são insolúveis, mas reconhecer a complexidade do sistema e caminhar coletivamente em direção a um objetivo.

3.2. A PRODUÇÃO DA MODA EM SISTEMA DE *FAST FASHION*

As grandes corporações da Moda, a exemplo da espanhola Zara do grupo Inditex e a Hennes & Mauritz (H&M), grupo sueco, são as grandes precursoras do movimento de moda rápida. Anicet e Rüttschilling (2013) definem *fast fashion* como:

Moda efêmera, de mudanças rápidas, seguindo tendências de moda, em alta escala produtiva, focada no consumo de massa, com roupas de baixa qualidade, muitas vezes, produzidas com trabalho escravo ou outro tipo de inconformidade. (ANICET E RÜTHSCHILLING, 2013, p. 2)

Esse esquema reflete a prática mais forte das grandes corporações em produzir e manter o hiperconsumo da atualidade. Delgado (2008) explica que a estratégia consiste em uma troca de grande parte da mercadoria das lojas a cada quinzena, contando com um planejamento de logística mundial e da criação acelerada de cada produto.

Gama (2012), em seu artigo, *ZARA: um case study à escala global*, discorre sobre quem é Amancio Ortega através do livro de O'Shea *Así es Amancio Ortega, el hombre que creó Zara*:

É visto como um homem o que desde cedo soube o que era o trabalho. Aos 12 anos começa a trabalhar numa camisaria, a Gala, aos 17 anos passou a trabalhar na La Maja, uma loja de confecção. Em meados dos anos 60 passa a trabalhar por conta própria em parceria com o seu irmão tentando inventar alguma coisa diferente no mercado e, surgiu a Goa. Em meados da década de setenta surgiu a Zara. Amancio Ortega não dá entrevistas, não se conhece praticamente nada sobre este galego de adoção que de um simples trabalhador se tornou dono de um império. (O'SHEA, 2008 *apud* GAMA, 2012, p. 2)

Ortega é o fundador da Zara e quarto homem mais rico do mundo, segundo a revista Forbes. Em uma das suas entrevistas ele diz a seguinte frase: “trabalhei muito e também fiz os outros trabalhar intensamente (2009). A Zara ficou conhecido mundialmente, não só pela inovação na moda, mas também pelas notícias de trabalho escravo.

O caso Zara que foi a público após uma denúncia de uma ONG, o SRTE/SP (Superintendência Regional do Trabalho e Emprego de São Paulo realizou uma investigação e acusou a rede Zara de usar mão-de-obra escrava em sua produção no Brasil. Os(as) trabalhadores(as) se encontravam em situação precária, sem alimentação e sem dormir, podendo sair do estabelecimento onde trabalhavam apenas com permissão dos superiores, onde nem sempre era concedida (ANICET e RÜTHSCHILLING, 2013).

A rede Index, alegou não saber da situação, pois terceirizava o trabalho para o grupo AHA. Nas palavras de Audi e Junqueira (2013): “Difícil acreditar que uma empresa do porte da Zara perca o controle sobre seus trabalhadores, a ponto de não saber se eles estão em condições desumanas ou não. ” (AUDI E JUNQUEIRA, 2013, p. 26)

Para saber mais sobre trabalho escravo no Brasil basta fazer uma busca rápida no Google, mais de 20 empresas brasileiras são citadas nos escândalos. Embora as denúncias ocorram, nem todo o “avesso da moda” está realmente exposto, vimos no primeiro capítulo desta pesquisa que 90% dos fabricos e facções ainda se encontram desregulamentados, isso impede que haja fiscalização, pois não cabe ao poder público fiscalizar as residências onde as costureiras trabalham em sistema de facção, já que todos os trâmites são feitos de empresa para pessoa física, na maioria das vezes sem qualquer contrato.

O trabalho domiciliar é uma alternativa para driblar as fiscalizações, resultado da auto exploração e não da exploração de um indivíduo para como o outro. Consequência da tendência à flexibilização, desregulamentação e precarização do trabalho que disfarçado de autonomia do trabalho e autonomia da administração do tempo social, na grande maioria das vezes praticados por mulheres.

Sendo assim o trabalho domiciliar alimenta o capital, principalmente através da informalidade, as grandes corporações contam com micro e pequenas empresas que

forneem os *inputs*¹⁵ para serem transformados em *outputs*¹⁶, além disso, as grandes empresas contam com um enorme contingente de trabalhadores e trabalhadora domésticas que funcionam como peça central dentro da cadeia de subcontratações (TEIXEIRA, 1996).

3.3 O DESIGNER SOCIALMENTE RESPONSÁVEL

Diante das problemáticas sociais no universo do trabalho, como vimos anteriormente, mão-de-obra escrava, trabalho desregulamentado, flexibilizado, domiciliar e precarizado, sem contar com os problemas ambientais que nosso planeta enfrenta, os/as designers vêm propondo métodos e práticas para um design socialmente responsável.

Victor Papanek (1971) escreveu a seguinte frase no seu polêmico livro *Design for the Real World*: “existem profissões mais prejudiciais que o desenho industrial¹⁷, mas bem poucas”. A partir desta declaração e deste livro, que propõe uma nova agenda social para designers, a questão do social volta à tona nas pesquisas e discussões sobre design no mundo todo. (MARGOLIN e MARGOLIN, 2004)

Os termos ecodesign e design sustentável são mais discutidos nas rodas de debate do que o design social, e ainda mais conhecidos no senso comum, principalmente por intermédio da publicidade. Embora pareçam tratar de um mesmo tema existem diferenças importantes entre os seus conceitos.

O design social, segundo Pazmino (2007) “consiste em desenvolver produtos que atendam às necessidades reais e específicas de cidadãos menos favorecidos, social, cultural e economicamente”. Precisa ser socialmente benéfico e economicamente viável. Já no ecodesign, *green design* ou *ecological design*, a preocupação se volta para o meio ambiente, mas o produto precisa ser economicamente viável para ser competitivo no mercado (PAZMINO, 2007).

O design sustentável, porém, precisa ser economicamente viável, ecologicamente correto e socialmente equitativo. Este design “busca maximizar os objetivos ambientais, econômicos e o aumento do bem-estar social” (PAZMINO, 2007, p. 8). Para atingir este nível de design ecologicamente e socialmente correto, é preciso

¹⁵ Relacionado ao gerenciamento de atividades, recursos ou materiais utilizados para a criação de um produto.

¹⁶ Inputs que ao passar pelos processos de transformação resultam no produto final.

¹⁷ Inicialmente a Design de Produto era chamado de Desenho Industrial

percorrer uma jornada. Pois, para atingir a sustentabilidade é necessário um esforço coletivo, não só do design, mas de outras áreas da indústria. Manzini e Vezzoli (2002) *apud* Pazmino (2007) ressaltam que é preciso haver uma mudança tecnológica e cultural para que ocorram percursos idealmente praticáveis.

As mudanças só poderão emergir a partir de uma complexa dinâmica sócio-cultural onde os projetistas têm papel limitado (...) no atual contexto econômico e social o quadro não é muito favorável, pois na época atual a parte significativa do valor dos produtos está no uso e na posse de produtos novos, com novas tecnologias, estilos etc., incentivando a uma maior quantidade de produtos vendidos, é, portanto necessária uma reflexão sobre os padrões de qualidade com que atualmente são avaliados os produtos que fazem parte das nossas vidas. (PAZMINO, 2007, p. 9)

Antes de atingir a sustentabilidade é preciso que ocorram processos, inclusive um caminho da jornada perpassa pelo ecodesign e o design social. Somente quando atingirmos esse nível de amadurecimento no design e nos profissionais da área é que veremos a sustentabilidade real e não apenas como uma campanha de publicidade.

Silvia e Victor Margolin (2004) sintetizam o objetivo primordial do design social: a satisfação das necessidades humanas. Pensar o trabalho das costureiras como um lugar de preocupação social do design é satisfazer uma necessidade humana. Pois é urgente e necessário ter melhores condições de trabalho, além de tudo quando o trabalho (costura) faz parte do processo de design (moda).

Geralmente o senso comum entende design como uma prática artística, sendo apresentado assim pela publicidade e pela mídia. Victor e Sylvia Margolin (2004) citam que apesar das teorias a acerca do design para o mercado serem bem desenvolvidas, pouco tem se pensando sobre as estruturas, métodos e objetivos do design social.

Os métodos mais utilizados na construção de artefatos de design social são os participativos, geralmente utilizados de outras áreas do design, como o método de pesquisa de observação participativa.

Este método possibilita o ingresso de designers em ambientes sociais, tanto como parte de um grupo multidisciplinar ou individualmente, para observar e documentar as necessidades sociais que podem ser atendidas com a intervenção do design. (MARGOLIN e MARGOLIN, 2004. P, 47)

São muitos os métodos participativos existentes, porém, existe uma problemática na qual esta pesquisa se insere. A maioria de nós, designers, enxergamos o design como produtor de um objeto para a indústria, ou como um artefato mais ligado a arte. Como tratar então de uma questão social como o trabalho no design?

O design determina-se nesta intenção de combinar pragmática e poética, de unir a capacidade de fazer com o desejo de comunicar, cristalizando em formas a metamorfose do pensamento, captando e objectivando o que ainda não tem forma e o que está para além da forma, assumindo-se neste gesto como tomada de consciência que poderia considerar-se, também, desvelamento. Como defende Daniel Tamayo, “o projecto será o veículo imprescindível para conduzir a ideia desde o imaterial ao tangível”. (MOURA, 2015. P. 74)

Braga (2015) comenta que é preciso pensar no design como um discurso que estabelece uma relação entre o ser humano e o mundo, não importa qual o discurso, seja materializado como objetos, informações, imagens ou não. Trata-se de reconhecer o imaterial no design e entender que design pode ser tudo. Inclusive socialmente responsável.

4 DOCUMENTÁRIO COMO FERRAMENTA PARA O DESIGN SOCIAL

Eu sou o escritor de peças. Eu mostro / Aquilo que vi. No mercado dos homens./ Eu vi como o homem é tratado. Isto/ Eu mostro, eu, o escritor de peças/ Como entram uma nas casas dos outros, com planos/ Ou com cassetetes ou com dinheiro./ Como ficam nas ruas e esperam/ Como preparam armadilhas uns para os outros/ Cheios de esperança/ Como marcam encontros/ Como enforçam uns aos outros/ Como se amam/ Como defendem seus despojos/ Como comem/ Isso eu mostro.(1-15) (Bertold Brecht, 1993)

4.1 O CARÁTER TRANSDISCIPLINAR DO DESIGN E AS RELAÇÕES POSSÍVEIS COM O CINEMA

O Design traz a ideia de transdisciplinaridade na sua origem, ele não pode ser colocado em caixas etiquetadas, dizendo isso é Design, isso não é Design. O Design é fluído e está o tempo todo sendo convergido com outras disciplinas. Podemos constantemente ver a aproximação do Design com áreas ainda não associadas a ele. Design é inquietude. É uma ação, um jeito de ver o mundo. Como disse Lászlo Moholy-Nagy: “Designing is not a profession but an attitude”. (László Moholy-Nagy, Vision in Motion, Chicago, 1947, p. 42)

Onde começa e termina a área de atuação do Design? Podemos dizer que o Design pode ou não pode ser uma ferramenta para esta ou aquela área? Se o Design é conceitualmente o fazer do solucionar problemas, sejam eles, culturais, processuais, sistemáticos ou comunicacionais, e a proposição de soluções viáveis e rentáveis, então, o Design permite ir além do palpável e perpassa infinitas áreas de atuação. Segundo Bungarten (2014), “Gustavo Bonfim (1997) constata que ‘... é possível afirmar que uma Teoria do Design não terá campo fixo de conhecimentos, seja ele linear-vertical (disciplinar), ou linear-horizontal (interdisciplinar), isto é, uma Teoria do Design é instável.” (BOMFIM, 1997, p.29 *apud* BUNGARTEN, 201, p.169)

Desde a sua primeira escola, a Bauhaus, (que fundamenta uma ideologia voltada à formação multidisciplinar, inovadora e diversificada e na atividade profissional se estender e se propagar em diferentes áreas) o Design percorreu seu caminho tornando-se uma ferramenta para aumento dos lucros do capital como defende (Forty, 2007. *apud* Bungarten, 2014), embora atualmente venha resgatando a sua essência convergindo com outras áreas de atuação, visando resgatar valores como a fluidez, a sustentabilidade e a responsabilidade.

Atualmente, o Design se mostrou uma ferramenta para o Cinema, tanto nas áreas de atuação, como nas áreas de pesquisa. Nas áreas de atuação, podemos entender o Design como instrumento para a direção de arte ou cenografia. No Brasil,

estes termos ainda são utilizados, porém, em outros países o termo Design de Produção é mais empregado. Isto se deve ao fato de que os filmes estão sendo gradativamente montados na pós-produção e utilizando de tecnologias para trazer crescentemente uma imagem estetizada no cinema contemporâneo. O termo demonstra a consolidação do Design nesta área de atuação. Embora esta seja a área mais comum para relacionarmos Design e Cinema, infere-se que não devemos limitar as áreas de convergência do Design e com o Cinema.

Um filme não é nunca um produto individual. É uma obra de linguagem complexa, composta de signos próprios de diferentes meios, que resulta de operações realizadas em conjunto por uma equipe. No entanto, o cinema se expressa predominantemente por intermédio de signos visuais, que constituem a imagem visual cinematográfica. Por este motivo propõe-se aqui um recorte desse coletivo, concentrando a atenção sobre os criadores da referida imagem visual. (BUNGARDEN, 2014, p. 14)

No Brasil, segundo, Baptista (2017), existem três linhas possíveis de pesquisa relativas ao Cinema e o Design. Uma que se concentra na configuração gráfica no cinema, utilizando o referencial teórico do Design Gráfico ampliando aspectos na teoria do cinema de Christian Metz, alguns afinam a área de pesquisa para as articulações tipográficas nas cenas de abertura, caracterizando como uma segunda linha. E a outra é a que estuda o papel do objeto na narrativa cinematográfica, desenvolvida por Luiz Antonio Coelho, da PUC do Rio.

Podemos observar que a área do Design que vem sendo constantemente ligada ao Cinema é o Gráfico, e isso também se dá na maioria das vezes em filmes comerciais ou filmes que tendem a investir mais em uma imagem esteticamente perfeita. Filmes que não estejam totalmente inseridos na lógica do cinema como espetáculo, também podem ser trabalhados através da ótica do Design. buscando não só o que o Design pode agregar como valor estético, mas como o pensamento e os métodos podem enriquecê-los, potencializando e aumentando a funcionalidade do processo de fazer cinema.

Qual o papel do Design num tipo de cinema que propõe uma abertura para o mundo? Esta oposição entre um tipo de cinema mais despojado não reproduz de certa forma a tensão existente no Design entre indústria e tradição artesanal? Por acaso este tipo de cinema não pertence a uma

tradição de cinema moderno, de um cinema de vanguarda e social? Acaso a melhor tradição do Design não tinha essa visão social e vanguardista, como a Bauhaus? (BAPTISTA, 2017, P. 11)

Diante disso, essa pesquisa se ramifica nas áreas das ciências sociais, design e cinema, utilizando como ferramenta o cinema documentário. Evidenciando a rede de ramificações do fazer Design. A epistemologia de cada área se mostra equitativamente importante para o desenvolvimento da pesquisa.

4.2 O FILME DOCUMENTÁRIO E O MÉTODO PARTICIPATIVO

A sétima arte é um espelho para os acontecimentos históricos e sociais do mundo, assim como qualquer outra manifestação artística, o cinema amplia a nossa visão, como se saíssemos da órbita e avistássemos os problemas do mundo de outra ótica, assim, podendo enxergar aquilo que foge à nossa compreensão por existir demasiado envolvimento.

Reivindica a união da força de trabalho e do conhecimento intelectual de várias disciplinas. O filme é obra coletiva. É uma orquestra sendo regida pela direção e todo coletivo de “músicos” precisa trabalhar em sintonia e sincronia entre o cenário e o espetáculo. Traduzindo nas canções as dores delícias da sua atualidade.

O cinema é um facto humano cuja análise exige o olhar convergente de todas as disciplinas que têm como objecto de estudo o Homem. O filme constitui um testemunho social e histórico, apreendendo o visível, o efémero ou ostensivo de uma cultura e de uma sociedade, dando conta das suas expectativas, dinâmicas e processos conscientes e inconscientes. (RAMOS, 2010, p.2)

Bill Nichols abre seu livro *Introdução ao Documentário (2005)* com uma frase por vezes esquecida: todo filme é um documentário. (NICHOLS, 2005, p. 26) diferenciando os filmes de ficção como “documentário de satisfação de desejos” e os de não-ficção como “documentários de representação social”. Os filmes de ficção nos proporcionam diferentes mundos a serem explorados fazendo-nos esquecer do mundo em que nos cerca, nos deliciando com esses outros mundos possíveis. Em contrapartida os documentários, como estamos habituados a nomear, representam de modo concreto os mundos que já conhecemos, compartilhamos e ocupamos:

“Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e organização realizadas pelo cineasta”. (NICHOLS, 2005, P.26)

Desde os irmãos Lumières temos a presença de filmes com fragmentos da realidade de pessoas, animais e comunidades. Mas somente com Robert Flaherty com o filme *Nanook, o esquimó* (1922) abriram-se os caminhos para pensar um estilo próprio para o cinema de não-ficção. O filme conta a história de um inuit vivendo seu dia-a-dia com sua família em seu território.

Na década de 20, o russo Dziga Vertov, conhecido como pai do Cine-Verdade, propôs no manifesto *Cine-Olho* que a câmera deveria ser uma segunda visão do documentarista de forma improvisada, sem preparação, argumentava a favor da abolição da *mise en scène*, dos atores e dos estúdios, a fim de que se captasse os imprevistos, sem que as pessoas percebessem a presença da câmera.

Outro documentarista que se destacou nessa época foi o brasileiro radicado na França, Alberto Cavalcanti, produziu o filme *Rien que les Heures* (1926), que introduziu um novo gênero, sendo um filme inscrito em um intervalo curto de tempo, conta a história de um Dândi andando pela cidade de Paris, explorando diversas classes sociais e inserindo o elemento visual rítmico. (FIGUERÔA E BEZERRA, 2016) Logo depois John Grierson iniciou uma grande escola britânica de documentário, defendia a estética e a educação como base para as obras, conciliando ainda a dimensão humana. O realizador adotou regras e códigos a fim de organizar o real, criando um estilo social e plástico adequado.

Segundo Figueirôa e Bezerra (2016), em 1930 também existiu um movimento contrário a estética hollywoodiana e ao reacionarismo das revistas de atualidades oficiais nos EUA criando o *Worker's Film and Photo league* que visava denunciar as injustiças sociais e o racismo do país. No Brasil, somente a partir de 1945 com o fim da Segunda Guerra, passamos a ter uma produção mais significativa de filmes de não-ficção com os filmes de Humberto Mauro. Embora, em 1950, voltou à tona os filmes de exotismo e de viajantes (FIGUEROA E BEZERRA, 2016).

Na década de 50, em países como França, Canadá e EUA, novos recursos tecnológicos como a chegada da câmera de 16mm e o som sincrônico (gravador portátil) aumentaram consideravelmente a produção e a experimentação fomentando o cinema. Os equipamentos proporcionam maior facilidade de deslocamento. Embora no Brasil, esse tipo de equipamento só venha a ser utilizado em meados de 1960.

Nessa época também se inicia o cinema direto, movimento brasileiro influenciado pelo neorrealismo italiano e pela *Nouvelle Vague*.

Mas se olharmos para a produção documentária brasileira e para a cultura cinematográfica da época, identifica-se a valorização de documentários nacionais anteriores, como *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, e *Arraial do Cabo* (1959), de Mário Carneiro e Paulo Cezar Saraceni, considerados marcos da renovação do cinema nacional e elementos de ruptura com o que se fazia até então. Para Glauber Rocha, o filme de Linduarte Noronha encontrava-se nas origens do Cinema Novo. (DE LUCENA LUCAS, 2008, P. 11)

Embora exista uma influência estrangeira no Cinema Novo, o documentário brasileiro buscava se diferenciar das produções do passado e estrangeiras. Mas se aliando ao movimento internacional que buscava voltar o olhar para a sociedade, entendendo o cinema como ferramenta de mobilização social. Os filmes do cinema novo possuem uma estética mais despojada, com câmera na mão e além de encontrarem-se mais voltados ao social eles também contaram com o apoio e parceria de entidades estudantis, movimentos sociais e sindicais, assumindo um caráter revolucionário. Entre os nomes do cinema novo podemos destacar Eduardo Coutinho, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Arnaldo Jabor, Paulo César Saraceni, Zelito Viana, Walter Lima Jr, Ruy Guerra e Luiz Carlos Barreto.

No período de redemocratização brasileira muitos movimentos sociais começaram a se organizar e dentro do cinema também temos nos anos 80 a criação da Associação Brasileira de Vídeo Popular, conhecida como ABVP. Embora, o documentarismo brasileiro nessa década tenha uma posição de olhar para o passado, remontando-o com imagens de arquivo e recortes.

Já na década de 90 um novo olhar se iniciava no cinema. Com o advento da publicidade e da globalização, o número de imagens inflava, o efeito-televisão, como denomina, Guimarães (2005), com a difusão dos circuitos de informação e de comunicação. Com o auge da sociedade do espetáculo o cinema estava se acostumando ou resistindo, de acordo com o autor em *O Retorno do Homem Ordinário* (2005):

Após o desastre das utopias que ele alimentou, dos pesadelos totalitários que realizou, como o cinema poderia seguir adiante nesse novo mundo que surgiu: “duro, amnésico, rodopiando sem razão, sem perspectiva, sem linha de fuga?”⁶ Do Neo-Realismo à Nouvelle Vague, o cinema procurou novas maneiras de se religar à vida dos homens, mas agora, depurado dos seus mitos, descrente de toda ilusão (a começar pela ilusão cinematográfica, pela sideração provocada pelos “efeitos de real”). Martírio e ressurreição do documentário, dirá Godard em *Histoire(s) du cinéma*. (GUIMARÃES, 2005, P. 77)

Ramos (2010) diz que um documento fílmico “permite observar, comparar, objetificar, fixar e salvaguardar comportamentos e tradições para as gerações futuras” (p.2), isto é, funcionar como arquivo, sendo memória individual e coletiva permitindo a observação das práticas educativas e dos mecanismos de aprendizagem e transmissão, particularmente dos processos de socialização e enculturação das sociedades (RAMOS, 2010).

Dos Santos Tomaim (2009) faz um paralelo à atividade do historiador e do documentarista, defende que é o caráter de resistência do filme documentário é uma “luta contra o esquecimento e a denegação de uma representação engajada do mundo” (p. 55):

Portanto, se o filme é testemunho de algo é do encontro do cineasta com o outro e o mundo vivido, o que equivale dizer que o filme documentário é um convite ao espectador a compartilhar de um presente verdadeiro que permite que às vezes o passado cintile como num “instante de perigo”, parafraseando Walter Benjamin. (DOS SANTOS TOMAIM, 2009, p.60)

Jonh Grierson, utilizou pela primeira vez o termo documentário e documentarista para falar sobre o filme *Moana*, de Flaherty no jornal *The New York Times*. Para Grierson o cinema documentário é um tratamento criativo da realidade. Ou seja, através da montagem e do olhar do cineasta, a estética e a narrativa irão convergir neste tratamento. Não se trata se uma reprodução da realidade, mas de uma representação de uma visão de mundo, deste modo, iremos sempre nos deparar com visões únicas dessas realidades, pois cada cineasta carrega as suas referências ao longo de sua trajetória pessoal que interage com aquela realidade. Um

documentário sempre será um encontro de três sujeitos, o cineasta, dos atores sociais e o público.

Os documentaristas farão escolhas estéticas e de narrativa de acordo com suas referências de trajetória, optando ou não por deixar evidente este “encontro” para o público, por exemplo, na montagem quando se retira uma pergunta, ou quando se opta por uma linguagem mais expositiva, como em *A Carne é Fraca* (2005), ou observativa, como em *Planeta Branco* (2006). Embora cada filme documentário tenha uma característica predominante, um filme não necessita ser totalmente identificado com um modo de fazer documentário. Bill Nichols define os tipos de documentário como: poético, expositivo, observativo, reflexivo, performático e participativo.

Nesta monografia foi utilizado como base para a construção do roteiro do documentário produzido para a conclusão do curso de Design da UFPE, o modo participativo. Tendo como referência o trabalho do documentarista Eduardo Coutinho, uma referência importante de documentário participativo. Este tipo de documentário se assemelha ao método de participação e observação dos grupos sociais pela ciência social e a antropologia. Nestas áreas, o pesquisador vai a campo para estar presente, observar e participar do meio sem se transformar em mais um membro do meio. “O documentário participativo dá-nos uma ideia do que é para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera.” (Nichols, 2005, p. 153)

Podemos exemplificar o cinema participativo com o filme *Últimas Conversas* (2015) do documentarista Eduardo Coutinho, embora em todos os documentários do diretor, o filme não existiria, se não fossem as interações dele com os atores sociais. Era a partir das provocações do diretor que o filme criava forma. Coutinho, inclusive, com sua influência do jornalismo, não se intimidava pela câmera e deixava até que conversas entre ele e sua equipe não fossem cortadas na montagem.

No documentário participativo o cineasta se coloca como ator social, ele não se esconde, nem se favorece uma montagem onde supõe-se que ele não está ali, que ele não participa do filme. O documentarista está “na cena”. Se aproxima também do Cinema Verdade, de Dziga Vertov. Traz a ideia de que o filme é a verdade daquele encontro, entre cineasta e atores sociais e não a verdade manipulada ou absoluta (Nichols, 2005). Neste tipo de documentário se espera o testemunho do mundo histórico da maneira pela qual o cineasta representa-o se engajando com este mundo.

4.3 A IMPORTÂNCIA DO DOCUMENTÁRIO PARA AS TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS

A mídia pode tanto divulgar como silenciar levando em conta o seu posicionamento ideológico. Chamada de o Quarto Poder, devido a sua importância econômica, possui o poder de manipular como “uma espécie de controle social, que contribui para o processo de massificação da sociedade, resultando num contingente de pessoas que caminham sem opinião própria” (DA SILVA e DOS SANTOS BARROS, 2009, P. 2). Estabelecendo normas sociais e uma maneira de pensar homogeneizada de acordo com o interesse particular, tanto no aspecto individual como no aspecto social.

Com a invenção da imprensa em meados do século XV tornou-se possível a difusão de informação de modo que nunca pode-se antes, permitindo a comunicação à distância por um número maior de pessoas e à armazenar informações ao longo do tempo. Logo após com a invenção da rádio, TV e internet realçou-se ainda mais esse processo de modernização.

A mídia se tornou uma das maiores fontes de informação, substituindo as funções sociais da família, igreja e escola. Sendo a maior formadora da consciência. Portanto a mídia é um grande veículo de persuasão social e construção do senso comum coletivo:

(...) como agente formador de opiniões e criador-reprodutor de cultura, a mídia interfere, forma e transforma a realidade, as motivações, os modos de pensar e de agir do homem. Comprometida com sua defesa de interesses, no intuito de fabricar a representação social mais convincente, munida de uma condição valorativa, posiciona-se de maneira ideológica, tomando partido daquilo que é mais interessante e lucrativo a seus olhos. (DA SILVA e DE BARROS SANTOS, 2009, P.3)

Com a globalização e o avanço da tecnologia e principalmente com o ascenso da internet existe um refinamento das técnicas crescentemente maiores exigidas em uma velocidade cada vez mais rápida. Um exemplo disto é o “padrão Globo de televisão” que vende uma imagem em ascenso que não condiz com a realidade do país. No cinema podemos observar a mesma busca pela estética padrão hollywoodiano. A produção passa a ser cada vez mais cara e com isso mais elitizada.

No Brasil, ainda se consome mais filmes estrangeiros do que nacionais, visto que, segundo dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (Ancine),

em 2016, foram lançados 315 filmes estrangeiros contra 142 filmes brasileiros e a renda dos filmes internacionais chegou a 2.236.474.957,80 bilhões contra 352.776.085,95 milhões dos filmes nacionais.

Na contramão da estrada para o filme perfeito temos a resistência de alguns cineastas que resistem por meio de editais públicos e privados que fomentam o audiovisual e se apoiam em festivais de cinema contra hegemônicos, disponibilizando também as suas produções de maneira gratuita nas redes sociais como *Vimeo* e *Youtube* ou em site de streaming gratuitos como o *Libreflix*.

Esse cenário pode ser observado com os fundos arrecadados para a produção audiovisual, pois 61% da renda arrecadada é pertencente a apenas 10 produtoras, que também arrecadam mais fundos públicos, sendo esse número representante de 2% das 400 produtoras que captaram recursos no Brasil entre 1995 e 2012¹⁸.

Quando falamos do cenário do filme documentário os fundos são ainda mais reduzidos levando em consideração que o cinema documentário tem menor valor de mercado. E estes filmes com “mais evidente cunho político” vão de encontro ao interesse do capital e são ainda mais fadados ao esquecimento e a não comercialização. Salvo algumas exceções que hoje podemos encontrar com mais facilidade em sites streaming privados como a *Netflix* que disponibiliza nos últimos anos documentários que tiveram grande repercussão como o *The True Coast* (2015), *Where to Invade Next* (2016), *Cowspiracy* (2014) e vários outros que contestam os interesses do capital.

Embora, apenas uma ínfima parcela da população tenha acesso à sites de streaming e à TV fechada. A grande maioria, principalmente a população brasileira, ainda consome e obtêm informação através da televisão e da internet por meio de portais de notícias como o G1 e o R7 das emissoras de televisão, ou seja, apesar da internet parecer democratizar a informação, no Brasil, os produtores das notícias ainda são a elite que sempre defendeu seus próprios interesses.

No livro *Brasil em tempo de cinema* (1977), Bernardet diz que é urgente produzir no Brasil um cinema que dialoga com o público, de caráter popular, é preciso que o cinema brasileiro se aproprie do mercado e alcance à todos os brasileiros (as). O autor problematiza essa questão desde a década de 70, embora, atualmente,

¹⁸ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/07/149351-9-dez-produtoras-concentram-34-das-verbas-para-filmes-nacionais.shtml>> Acesso em: 24/05/2018 às 20:32

observamos ainda que outros autores tecem a mesma crítica à produção cinematográfica brasileira.

Falando especificamente do cinema documentário, Freire e Penafria (2010) comentam que a dimensão social e política tem sido indissociável, sendo um fator que o diferencia dos filmes ficcionais. O autor e a autora defendem que a criação cinematográfica documental:

(...) não se fique apenas pela criação (no sentido da arte pela arte), mas que seja colocada ao serviço de uma utilidade social e política, combativa, capaz de mudar o mundo para melhor, de por fim a todo o tipo de injustiças e de defender os princípios fundamentais de todos os seres vivos. (FREIRE E PENAFRIA, 2010. P.1)

Por isto, infere-se que o cinema documentário seja uma importante ferramenta de representação da realidade, sendo também uma forma de denúncia. O filme é capaz de dar visibilidade a questões marginalizadas na mídia e proporcionar ao espectador uma nova leitura da sociedade, contribuindo para a formação do pensamento crítico. Assim como Nichols explanou em *Introdução ao Cinema Documentário* (2005):

O documentário não recorre primeira ou exclusivamente a nossa sensibilidade estética: ele pode divertir ou agradar, mas faz isso em relação ao esforço retórico ou persuasivo dirigido ao mundo social existente. O documentário não só ativa nossa percepção estética (ao contrário de um filme estritamente informativo ou instrutivo), como também ativa nossa consciência social. Isso significa decepção para alguns, que anseiam pelo prazer de evadir-se para os mundos imaginários da ficção, mas é fonte de estímulo para outros, que desejam ardentemente o engajamento criativo e apaixonado nas questões e interesses prementes do momento. (Nichols, 2005, p. 102)

5 METODOLOGIA PROJETUAL

“Criar o que não existe ainda deve ser a pretensão de todo sujeito que está vivo“.

Paulo Freire

Na contemporaneidade as discussões sobre o design social têm sido mais recorrentes em áreas como design gráfico e de produto. Victor e Sylvia Margolim (Apud, BRAGA, 2004) citam que apesar das teorias a acerca do design para o mercado serem bem desenvolvidas, pouco tem se pensando sobre as estruturas, métodos e objetivos do design social. Na maneira taylorista de pensar, no qual o problema de design era dividido em unidades mais simples, de maneira cartesiana, seguindo processos lógicos e rígidos. Hoje o design pode ser realizado em processos integrados com as necessidades humanas, mercado, produção, metas e estratégias empresariais, como defende Montemezzo (2003). Esse método taylorista de desenvolver design tem agravado a exploração de mão de obra na indústria da moda. Quando se tem essa divisão rígida no fazer é mais conveniente que as indústrias, por exemplo, terceirizem o processo de produção como acontece em algumas empresas de vestuário em Caruaru-PE

O designer deve atentar para esses meios de exploração se quisermos avançar no debate acerca do design social em áreas que historicamente são observadas como exploradoras da mão de obra, como a indústria da moda. Sendo assim, um agente transformador da realidade, como disse Rafael Cardoso (2012), “em um mundo cada vez mais complexo, os desafios do designer são cada vez mais profundos”.

Na área de Design Social, os pesquisadores tendem a aplicar métodos consolidados do Design da Informação, geralmente, esta área do design utiliza métodos mais focados no usuário, os chamados métodos participativos, realizados com participação do usuário ou Design em Parceria, tem como propósito a inovação introduzindo em praticamente todas as etapas do processo de projeto a participação efetiva da população alvo, ou seja, os futuros usuários deste produto (MARTINS; LIMA, 2011).

Porém, o objetivo deste trabalho de conclusão de curso é a produção de um filme documentário. Por isso, métodos específicos de Design ainda não contemplam totalmente a problemática desta pesquisa, visto que os métodos tradicionais do Design gráfico, de moda, produto ou social contemplam a criação de um artefato ou

serviço. Sendo o filme uma sucessão de imagens em vídeo e com som que compõe uma obra de arte, não são seguidos no cinema, método cartesianos de produção. Por isto, a fim de configurar um esquema metodológico projetual de produção de documentário, utilizou-se como referência de design o método de Munari (1983), tendo em vista que seu método é flexível e aborda desde a definição do problema até as suas possíveis soluções, adaptando-o para melhor se enquadrar nos moldes deste projeto. No quadro abaixo podemos observar o método de Munari (1983):

QUADRO 1 – METODOLOGIA MUNARI (1983)

P	Problema
DP	Definição do Problema
CP	Componentes do problema
CD	Colecta de Dados
AD	Análise de dados
C	Criatividade
MT	Materiais e Tecnologias
E	Experimentação
M	Modelo
V	Verificação
DF	Desenho Final
S	Solução

Fonte: Munari (1983)

Todo problema de design resulta de uma necessidade, no método de Munari (1983) a primeira etapa consiste na identificação do problema que visa suprir esta necessidade. O autor menciona que o problema (P) não se resolve sozinho, porém,

todos eles contêm os elementos necessários para a sua solução, mas é preciso conhecê-los e utilizá-los no projeto da solução. Por isso, a segunda etapa do método é a definição do problema (DP), seguido pela definição dos componentes do problema (CP). Partindo então para a coleta (CD) e respectivamente a análise de dados (AD) que darão suporte ao processo criativo (C), utilizando materiais e tecnologias (MT) diversas para realizar a experimentação (E) produzindo assim um modelo (M) ou um protótipo, a fim de ser verificado (V) e testado em suas dimensões reais para se chegar a um desenho final (DF) do problema atingindo assim a solução (S) do problema.

Munari (1983) menciona que “Se se aprender a enfrentar pequenos problemas pode-se pensar também em resolver problemas maiores. O método projetual não muda muito, apenas mudam as áreas” (p. 12) defendendo que ao invés de tentarmos resolver os problemas sozinhos, devemos elaborar um grande projeto, aumentando o número de especialistas e colaboradores adaptando o método ao novo projeto.

Mas afinal, como se organiza um filme documentário? Seguindo o método de Munari (1983), configurou-se seu método aplicado ao projeto de produção do filme documentário, relacionado às etapas do método do autor ao modo de produção do filme. Porém, se fez necessária uma mudança na sequência operacional do método, a etapa MT (materiais e tecnologias) precisou ser inserida na CP (componentes do problema), pois no projeto do documentário definir tecnologias e materiais faz parte dos componentes do problema fazendo parte da etapa de pré-produção. No quadro abaixo estão listadas as etapas que foram necessárias para a produção do filme documentário nas fases de pré-produção, produção e pós-produção:

QUADRO 2 – MÉTODO MUNARI (1983) X MÉTODO DE PRODUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO

P	Problema	Produção do documentário sobre costureiras de facção da zona rural de Caruaru-PE	
DP	Definição do problema	Ideação	<ul style="list-style-type: none"> • Formação e encadeamento das ideias

CP / MT	Componentes do problema / Materiais e Tecnologias	Pré-produção	<ul style="list-style-type: none"> ● Pesquisa ● Observação ● Argumento ● Justificativa ● Proposta Estética ● Roteiro ● Orçamento ● Locação ● Definição das possíveis atrizes sociais ● Garantia de Recursos Financeiros ● Definição da Equipe e Equipamentos ● Definição do calendário de filmagem ● Entrevistas semiestruturadas
CD	Coleta de dados	Produção	<ul style="list-style-type: none"> ● Filmagem das entrevistas e imagens de apoio
AD	Análise de dados	Pós-produção	<ul style="list-style-type: none"> ● Revisão do material coletado ● Transcrição das entrevistas ● Decupagem das entrevistas ● Decupagem dos imagens de apoio
C	Criatividade		<ul style="list-style-type: none"> ● Montagem do 1º corte ● Nova proposta estética
E	Experimentação		<ul style="list-style-type: none"> ● Montagem dos cortes ● Avaliação e reestruturação dos cortes

M	Modelo		<ul style="list-style-type: none"> • Montagem do corte final
V	Verificação		<ul style="list-style-type: none"> • Avaliação coletiva e reestruturação final
DF	Desenho Final		<ul style="list-style-type: none"> • Finalização e correção de cor
S	Solução		<ul style="list-style-type: none"> • O filme documentário

Fonte: A Autora

Produzir um documentário sobre as costureiras de facção da zona rural de Caruaru-PE, seguindo o método Munari (1983) é o problema, o processo de ideação do problema foi relacionado a definição do problema, pois infere-se que o processo de formação e encadeamento do problema resulta no processo da definição do problema.

Após o processo de definição do problema é necessário entender os componentes que fazem parte daquela problemática, se o problema é a produção do documentário é na pré-produção que se desencadeia os componentes e os materiais e tecnologias necessárias para solucioná-lo. Sendo está a pesquisa seguida de observações dos fatos ou fenômenos as quais permeiam as questões sociais que envolvem as costureiras de facção, objeto do documentário. As pesquisas e observações servirão como base para a construção do argumento, justificativa, proposta estética e roteiro, estas etapas são fundamentais para a construção do documentário.

Compondo o problema temos ainda o orçamento, a definição de locação e a definição das possíveis costureiras que participarão do documentário. Sem os recursos financeiros, os materiais e as tecnologias necessárias é impossível a resolução de um projeto, por isto, as etapas consecutivas são a definição da equipe e dos equipamentos a fim de realizar a definição do calendário de filmagens que garante a organização da produção.

Fazendo um paralelo à coleta de dados, temos a etapa de produção do filme documentário, sendo esta a realização das filmagens das entrevistas e imagens de apoio. Seguidas da análise de dados que se associa à etapa de pós-produção com a

revisão do material coletado, a transcrição das entrevistas para a decupagem das mesmas e das imagens de apoio. Para garantir o processo criativo de montagem do 1º corte a fim de propor uma nova estética que só foi possível a partir da análise do material coletado.

A montagem associa-se ao processo de experimentação, afinal, é o momento em que a direção e o (a) montadora começam o processo de experimentar as estruturas narrativas, os cortes, as imagens de apoio, a sonoplastia e todos os recursos possíveis da edição, sendo a partir dos cortes avaliados o desenvolvimento da narrativa e propondo uma nova reestruturação nos cortes. A fim de produzir então o modelo ou o protótipo que seria a montagem do corte final para a avaliação coletiva da equipe para enfim se chegar ao desenho final, que se tratando do documentário seria o corte final pronto para ser finalizado com a correção de cor, chegando à solução da problemática que é o filme documentário. Desta forma, foi utilizado o método seguindo respectivamente as etapas de ideação, pré-produção, produção e pós-produção como descritas no quadro abaixo:

QUADRO 3 – ETAPAS DE PROJETO DE PRODUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO BASEADAS NO MÉTODO DE MUNARI (1983)

Ideação	Formação e encadeamento das ideias
Pré-produção	Pesquisa Observação Argumento Justificativa Proposta Estética Roteiro Orçamento Locação Definição das possíveis atrizes sociais Garantia de Recursos Financeiros Definição da Equipe e Equipamentos Definição do calendário de filmagem Entrevistas semiestruturadas
Produção	Filmagem das entrevistas e imagens de apoio
Pós-produção	Revisão do material coletado Transcrição das entrevistas

	Decupagem das entrevistas Decupagem dos imagens de apoio
	Montagem do 1º corte Nova proposta estética
	Montagem dos cortes Avaliação e reestruturação dos cortes
	Montagem do corte final
	Avaliação coletiva e reestruturação final
	Finalização e correção de cor
	O filme documentário

Fonte: A Autora

6 DESENVOLVIMENTO PROJETUAL

6.1 IDEAÇÃO

Todo projeto de Design começa com um problema a ser solucionado. No caso de *Pega-se Facção*, o problema foi definido em conjunto com o processo da definição do problema, no que eu associo ao processo de ideação. Este surgiu do propósito de unir duas paixões: moda e cinema. Embora a moda tenha se tornado uma paixão adormecida durante os quase quatro anos da graduação em Design, eu Thaís Braga, neta de duas costureiras não poderia esquecer minhas raízes. Durante o curso de Design me tornei militante do movimento estudantil e de um movimento de juventude, assim, me tornei consciente da classe social que me encontro e escolhi o meu lado na luta de classes. Isto causou em mim o desejo de entender melhor o “avesso” da moda. O que havia por detrás da segunda indústria que mais movimenta a economia mundial.

Tornar-me consciente da exploração da indústria da moda me afastou do amor pela costura e pela moda. Sendo assim, academicamente, me encontrei mais próxima ao cinema. Me somei ao Laboratório de Fotografia do Agreste (Fotolab) e ao Laboratório de Análise da Imagem e do Som do Agreste (LAISA), do qual participo até hoje, sendo orientada pela professora doutora Amanda Mansur Custódio Nogueira. Assim, passei a me identificar ainda mais com esta área do conhecimento.

Em conversa com meu companheiro de vida, Marcos Amorim, o mesmo relatou-me que em seu campo de atuação na residência encontravam-se diversas costureiras trabalhando em esquema de facção e que as demandas de saúde vindas dessas mulheres eram preocupantes. Isto me chamou a atenção e decidi aproximar-me da questão social da costura de facção acadêmica e pessoalmente. Marcos é educador físico, militante Sem-Terra, e foi residente multiprofissional em Saúde do Campo atuou nos territórios onde estão localizados alguns assentamentos da reforma agrária.

Paralelamente havia iniciado um grupo de estudos junto com colegas militantes para estudar as obras de Karl Marx, frequentemente debatíamos sobre a questão da costura na nossa cidade, Caruaru. Antes disso havia me limitado apenas às pesquisas e noticiários sobre o contexto da costura nacional e globalmente falando.

Após assistir *The True Cost* (2015), um documentário que explora as relações de trabalho e os impactos causados pelo consumo exacerbado de produtos em

sistema de *fast fashion*, me senti incomodada pelo fato de que muitas pessoas falavam sobre o assunto, principalmente dentro da universidade, de uma maneira distanciada. Como se apenas a Índia e a China produzissem e explorassem desta forma na costura. Quando bastava um olhar mais atento nas ruas de Caruaru para perceber que não estávamos tão distantes assim do que acontece nestes países.

Figura 6 – Cena do Filme The True Coast (2015)



Fonte: The True Coast (2015)

Isto posto, comecei a pensar na ideia de unir moda e cinema a partir da minha perspectiva de designer? Passaram-se alguns meses do processo de maturação da ideia. Conversando com Marcos, com outras profissionais de saúde residentes do campo, estudando as possibilidades e assim, surgindo a proposta de produzir um documentário sobre costura de facção em Caruaru-PE.

6.2 PRÉ-PRODUÇÃO

A pesquisa foi o principal componente do problema e a base para o processo de solução do problema, que era o filme documentário. Após a ideação foi necessário estar ciente do contexto no qual as costureiras de facção estão inseridas, reconhecer o território e compreender as vulnerabilidades, para garantir que a ética permaneceria na essência do projeto.

Um filme é produto social, é um fruto do meio, um documento histórico mesmo que este seja um filme ficcional. Bill Nichols (2009) afirma que todo filme é um documentário, justamente porque este recorta o tempo e o espaço refletindo o modo de ser de uma sociedade. E por entender a importância de um documentário para a

história e de como ele pode representar a vida de determinados grupos sociais foi que compreendi a importância da pesquisa na construção dele.

Dirigir um documentário é de suma responsabilidade, afinal, demonstra-se a sua visão do problema para o mundo. Não é apenas o resultado de um processo de investigação espontânea, mas de uma investigação guiada por resultados anteriormente previstos. Sendo assim, é necessário estar ciente das questões que poderão ser encontradas no momento da ação (PUCCINI, 2009, P. 180 apud RABIGER, 1998, p. 113).

No que se refere à dimensão social e política do contexto ao qual as costureiras estão inseridas, a pesquisa foi a responsável por preparar-me para os conteúdos que deveria abordar nas entrevistas. Embora, outro passo importante da etapa de pré-produção também teve importância fundamental para o processo de troca¹⁹ nas filmagens do filme, quando se fala na dimensão humana do projeto. Esta etapa foi a da observação.

Nas Ciências Sociais as pesquisas, geralmente, seguem uma lógica de três etapas: revisão bibliográfica, observação dos fatos ou fenômenos sociais e só após as duas primeiras etapas o pesquisador deve fazer contato com os atores/atrizes sociais para conseguir mais informações e sugestões de fontes. Partindo deste princípio, após a pesquisa sobre a costura de facção, iniciou-se a fase da observação das costureiras. Acompanhando os residentes profissionais de saúde nas visitas domiciliares fui apresentada às costureiras que possivelmente poderiam se dispor a participar do filme. A cada visita semanal passava de 20 à 40 minutos em cada residência observando a rotina, os processos da costura, fazendo anotações e conhecendo melhor os núcleos familiares do Assentamento Veada Morta.

Antes de se iniciar o processo observações, minha orientadora sugeriu para eu me enviar um projeto a fim de participar do Prêmio Naíde Teodósio em Estudos de Gênero, em seu 9^a ano de existência, em 2018. O Prêmio é realizado em parceria com a Secretário da Mulher de Pernambuco, a SecMulher-PE, com a SECTI, SEPLAG, CEPE, FUNDARPE, FUNDAJ, IFPE e FACEPE. Então, comecei a trabalhar no projeto para conseguir me inscrever no prêmio. Este contempla o roteiro de um curta documentário que tem foco nas questões de gênero e/ou sexualidade com vinte

¹⁹ No sentido de trocar experiências com as personagens

mil reais e também com o apoio da Fundaj no uso de equipamentos e ilha de edição para a produção do filme.

Como requisito do edital deveríamos ter as autorizações de uso da imagem e do som previamente assinadas, por isso, busquei firmar um compromisso informal de participação no filme com as costureiras. Dentre todas tivemos cinco autorizações de imagem assinadas: a de Eduarda, Lucilene, Micaele, D. Maria e Rosangela. Então, a partir disso, pude continuar as etapas posteriores da pré-produção do documentário.

A etapa fundamental de todo filme é o argumento, a pesquisa e a observação me deram suporte para escrever com mais propriedade o argumento de *Pega-se Facção*. Busquei elaborar um texto curto, mas que conseguisse passar para o leitor a ideia do filme, a locação, as personagens, as problemáticas envolvidas e a justificativa. (Consultar o apêndice B)

Embora a justificativa estivesse presente no argumento, busquei refinar mais esta etapa. Afinal, todo documentário é um produto audiovisual custoso. Assim como um projeto de Design, é preciso saber argumentar e defender a ideia. No documentário é foi preciso conseguir apoios e eu precisava me apropriar do discurso e saber defender a minha ideia da melhor maneira. Afinal, eu também estava concorrendo a um edital que traria recursos financeiros. Nesta fase a pesquisa e a observação foram muito proveitosas, assim poderia justificar o filme com argumentos válidos político, social e economicamente.

Juntamente com o argumento e a justificativa precisei me dedicar a elaboração da proposta estética. Busquei responder às seguintes perguntas: como eu imagino o documentário? Qual o/os tipos de documentário (baseado em Bill Nichols) atenderia melhor a proposta do filme? Como transformar em imagem e som o conceito do filme?

Pega-se Facção traria uma proposta de narrativa estética tomando como base o documentário participativo, segundo Bill Nichols, este tipo de documentário é aquele no qual se prevê a interferência do cineasta em cena. Pode-se ouvir o cineasta descrevendo a ação ou interferindo no processo. Os documentários que podem ser considerados participativos são os de Eduardo Coutinho. O documentarista traz como característica o modo participativo, pois em suas obras de não-ficção a sua imagem e sua voz estão presentes em cena, a presença da equipe também pode ser notada, inclusive, deixando apresentar na imagem alguns imprevistos que possam acontecer durante a filmagem. No documentário *Últimas Conversas* (2014), por exemplo,

Coutinho optou por mostrar uma discussão com a sua assistente de direção sobre as razões para fazer o documentário.

O documentário seria uma obra que contaria a história das mulheres na costura em sistema de facção de maneira participativa, ou seja, seria a proposta estética do documentário que as personagens contassem as suas histórias para a equipe presente, assim o espectador teria a ciência de que existia uma equipe por trás das câmeras. Por isso, a minha voz seria ouvida enquanto realizava as entrevistas. Elucidando que o documentário, como qualquer outro, era o ponto de vista da nossa equipe sobre o trabalho daquelas mulheres.

Para construir a narrativa do documentário seriam feitas imagens de apoio do local onde residem aquelas mulheres, o ambiente, a vegetação, atividades cotidianas das costureiras e dos moradores da comunidade. Como se trata de uma zona rural e a atividade da agricultura é diretamente relacionada a vida das personagens, serão coletadas imagens dos momentos de trabalho na agricultura e pecuária.

Os sons do ambiente ajudariam a contar a história, por isso, seriam captados os ruídos da máquina de costura, de brincadeiras de crianças e de animais que constituem aquela comunidade. Os sons podem ter relevância no filme, podendo até serem protagonistas de documentários como no curta *O som do Tempo* (2010), do documentarista Petrus Cariry, são elementos importantes da narrativa do filme. E para complementar a trilha, as músicas regionais da banda *As Casas Populares da BR-232* dariam ritmo ao filme, músicas cantadas por vozes femininas embaladas com o som de tambores e pandeiros do coco de roda, ritmo que tem marcado a cena caruaruense, assim como a cena pernambucana da música popular regional.

Embora o tema do documentário tenha uma conotação político social importante, a relação do meu ponto de vista como diretora sobre o tema costura também assume um caráter contemplativo, pois apesar do trabalho precarizado, a costura é um ofício ensinado de geração em geração que marca uma história de luta e resistência dessas mulheres. Por tanto, a narrativa deveria transmitir a denúncia pela exploração da força de trabalho, mas também a beleza da resistência e da luta diária das mulheres costureiras.

Em plano detalhe uma câmera estaria destinada a captar os detalhes do local,

as mãos que gesticulam, a ansiedade que se mostraria na diretora através das mãos, os olhares reagindo a determinadas perguntas que seriam feitas pontuando sentimentos e emoções. Outro elemento visual que traria para contar esta história em alguns momentos no filme, seriam citações de autores que confirmem na teoria o que o saber empírico dessas mulheres nos contam. Esse elemento seria montado de maneira gráfica na tela, sobre a imagem com tipografias na cor branca que apareceriam a cada pausa na fala dessas.

Utilizaríamos a luz natural dos ambientes podendo ser ter sido utilizado um rebatedor ou refletor de luz em algumas entrevistas. A segunda câmera seria utilizada para captar os planos abertos. O som direto captado durante as entrevistas se daria através de microfone direcional, porém o foco da captação seria na voz das personagens.

A partir da elaboração da proposta estética foi possível então chegar ao roteiro do documentário. Ao contrário de um filme ficcional o documentário pode ser totalmente mudado na pós-produção, mas o roteiro guiará a equipe para atender as expectativas da direção, também nos momentos de tomada decisão, no caso de imprevisto e ajudará a produção a entender as demandas das filmagens. O roteiro permite que a equipe adentre no universo dos atores/atrizes sociais na ótica do/a documentarista.

Busquei imaginar como seriam aqueles dias de gravação, imersa no universo das costureiras de facção, então, com base nas pesquisas e nas observações pude imaginar mais detalhadamente o que poderia ser dito nas entrevistas, quais problemáticas apareceriam, e como cada uma das personagens trariam essas questões à tona.

Escolhi utilizar uma estrutura de roteiro bem semelhante ao ficcional, supondo como se daria o filme. Acredito que isto permite que o leitor imagine melhor a cena e adentre no universo da narrativa. Inclusive, escrevi uma cena sugerida para facilitar que o leitor visualize de fato como se daria a estética do filme. (Consultar apêndice D)

Após a elaboração do roteiro demos início ao operacional do projeto. Como poderia transformar *Pega-se Facção* em filme de fato? É neste momento que precisamos lidar com números, produzindo o orçamento. Busquei orientação de

peessoas que já possuíam experiência com esta etapa, e assim, baseado em um modelo de orçamento de 20 mil reais (recurso do Prêmio Naíde Teodósio) elaborei o orçamento do documentário baseando-o em cinco dias de filmagem, uma equipe de 5 pessoas, em 5 dias de filmagem, com alimentação, transporte e hospedagem e os custos de aluguel dos equipamentos, os custos de pós-produção com edição e material gráfico para divulgação e a remuneração das costureiras.

Apesar de ser uma ação delicada, remunerar ou não financeiramente as personagens sociais, decidi fazê-lo, pois entendi que para participar do filme, elas abdicaram de horas de trabalho, podendo prejudicar o orçamento familiar. Assim, entendi que entregar a remuneração após a finalização das entrevistas e sem aviso prévio seria melhor para não comprometer o nível de envolvimento das personagens com a entrevista.

A partir das pesquisas sobre a origem da costura em Caruaru-PE foi possível perceber a íntima relação desta com a zona rural da cidade. Esta vem sendo a alternativa de sustento encontrada pelas famílias agricultoras às secas frequentes na região por muito tempo.

Para determinar o território que seria filmado *Pega-se Facção*, foi preciso observar os seguintes aspectos: aproximação intermediada com as costureiras e o apoio do movimento social no qual o território delas está inserido. A intermediação poderia ser feita pelos Residentes em Saúde no Campo, pois já estavam inseridos naquele território. Assim, em consulta a estes profissionais me foi indicado o Assentamento Veada Morta, no distrito de Cachoeira Seca em Caruaru-PE, devido a maior receptividade que aquela comunidade oferecia aos visitantes. E a partir de uma consulta ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, foi nos dado apoio para a realização das filmagens. A partir da intermediação de Marcos, sendo este, também militante do movimento.

A partir da observação pude compreender quais as costureiras daquele território poderiam contribuir com o filme. Apresentei a proposta para sete diferentes costureiras. A maioria delas precisou conversar com os maridos para saber se poderiam ou não participar. Havia um sentimento de preocupação no momento da proposta, mas cinco delas foram mais receptivas a ideia e assinaram o termo de participação, necessário enviar para o Prêmio Naíde Teodósio.

O roteiro de *Pega-se Facção* foi vencedor do Prêmio Naíde Teodósio no ano

de 2018 com a quantia de vinte mil reais para a realização do curta documentário. Concluindo a etapa de captação de recursos financeiros e garantindo todos os custos de produção do filme. Após o resultado do edital e o depósito em conta foi dado prosseguimento aos processos seguintes que necessitavam dos recursos financeiros.

Em um projeto de design pensar os materiais e as tecnologias é avaliar e determinar os quais os materiais ou matérias-primas e também quais tecnologias irão compor o produto ou serviço de design. No caso do recurso audiovisual, associa esta etapa a escolha da equipe e dos equipamentos. Pois, para produzir um filme é necessário utilizar da tecnologia para dar forma a este recurso, sendo a equipe a responsável por operar os equipamentos e assim dar forma ao filme. Foi a partir desta fase que pude perceber que especular o filme é interessante, porém, a realidade difere em muito da nossa imaginação. Com os recursos em mãos juntamente à Camilla, produtora do filme, procuramos as pessoas para realizar as demandas técnicas do filme.

Levando em consideração que *Pega-se Facção* é um documentário de baixo orçamento, foi preciso reduzir a equipe para que fosse possível atender todas as demandas. A equipe foi composta por direção de Thaís Braga, produção de Camilla Barbosa, direção de fotografia, montagem e correção de cor de Sylara Silvério, assistência de fotografia e montagem de Twany Santos, captação de som por Elysa Zi e still por Amanda Rocha.

Figura 7 – Equipe e personagens de *Pega-se Facção*



Fonte: Still por Amanda Rocha

Outro ponto na escolha da equipe foi a formação de uma equipe de mulheres. Por razões técnicas, funcionais e políticas. Pensando que teríamos que adentrar no universo das mulheres costureiras, “invadir” a sua intimidade, falar de assuntos delicados e todas essas questões que implicam a ética no filme documentário. Levar pessoas desconhecidas para dentro da casa dessas mulheres já seria um incômodo, além do mais, pela questão de estarem por trás de equipamentos, fios, câmeras. Tudo isso poderia criar uma atmosfera incômoda nas filmagens.

Politicamente falando, como feminista, montar uma equipe feminina também é importante para ressaltar o fato de que são mulheres contando a história de outras mulheres. Em seu livro “O que é local de fala?” a filósofa contemporânea Djamila Ribeiro, defende, a partir da ótica da interseccionalidade do feminismo negro, o termo “local de fala” pensando o “discurso” como uma demonstração do imaginário social que de espelha poder e controle, a filósofa considera que a visibilização de lugares de fala historicamente excluídos é importante para que se permita dar voz a quem nunca ocupou espaços do privilégio de ser ouvida.

Considerando também o fato de que como a socialmente, o audiovisual ainda é um espaço ocupado majoritariamente por homens, e principalmente nos cargos em que a técnica é imprescindível. Por isso, optei por montar uma equipe totalmente de mulheres, para evidenciar que a ótica do filme é totalmente feminina e feminista, trazendo ainda mais mulheres à espaços de poder.

Minha equipe operou com equipamentos alugados de uma produtora local e na maioria com os do Armazém da Criatividade, uma extensão do Porto Digital interiorizado que dá suporte à inovação e empreendedorismo local atuando junto com instituições de ensino, ciência e tecnologia articuladas com o setor produtivo e com o poder público na região. O Armazém nos possibilitou alugar os equipamentos com desconto, o que beneficiou o nosso orçamento. Atuamos com duas Câmeras Canon EOS 5D Mark III, com lentes EF 24-70mm, 85mm, 50mm e Fixa EF 20mm; refletor; microfone Shotgun e lapela e gravador Taskan.

A partir da disponibilidade da equipe e das costureiras, montamos nosso calendário de filmagem. Este momento é importante para a produção porque precisamos otimizar ao máximo o tempo de filmagem, afinal, cada dia que tem um custo e o documentário, assim como todo projeto de design precisa ser viável economicamente. Fizemos uma visita com a equipe à locação uma semana antes do início das gravações, para que pudéssemos saber se os equipamentos que tínhamos

acesso estariam adequados ao tipo de iluminação no interior das casas. Respeitando as normas do CCT do Sindicato da Indústria do Audiovisual, o nosso calendário ficou planejado da seguinte maneira:

QUADRO 4 – CALENDÁRIO DE FILMAGEM INICIAL

Outubro	Domingo 14	Segunda 15	Terça 16	Quarta 17	Quinta 18	Sexta 19
Manhã		Buscar Transporte - Trajeto > Normandia > Cachoeira Seca		Entrevista Costureira 3		Entrevista e Apoio Costureira 4 - Fim das filmagens - Backup do material coletado
Tarde	Reunião da equipe	Início das filmagens - Entrevista e Apoio Costureira 1 Backup do material coletado	Entrevista e Apoio Costureira 2 - Apoio externo	Apoio Costureira 3 Backup do material coletado	Apoio Externas parcela e Assentamento - Backup do material coletado	Trajeto > Normandia > Centro
Noite	Organização de Equipamentos		Apoio Noturno - Backup do material coletado			Devolução de Equipamentos

Inicialmente iríamos entrevistar quatro costureiras, no dia da gravação da costureira 4 ela desistiu de participar, pois estava grávida e havia se mudado temporariamente para a casa da mãe na vila de Cachoeira Seca. Ao chegarmos lá houve resistência por parte da mãe e ela acabou desistindo. O que abriu espaço no

cronograma para realizarmos imagens de apoio externas de outdoors de marcas de vestuário, fornecedores têxteis e marcas de equipamento industrial de costura no caminho entre Caruaru e Toritama. Como houve também uma outra costureira a que decidiu participar na terça-feira, 16, não achamos que a desistência comprometeria a narrativa.

Assim, foi possível perceber que só a prática documental me traria, a capacidade de lidar com imprevistos. Desta maneira, o cronograma de filmagem na verdade ficou assim:

QUADRO 5 – CALENDÁRIO DE FILMAGEM FINAL

Outubro	Domingo 14	Segunda 15	Terça 16	Quarta 17	Quinta 18	Sexta 19
Manhã		Buscar Transporte - Trajeto > Normandia > Cachoeira Seca - Início das filmagens - Entrevista e Apoio Costureira 1		Entrevista e Apoio Costureira 4	Apoio Externas Assentamento	Filmagem apoios externas outdoors - Fim das filmagens - Backup do material coletado
Tarde	Reunião da equipe	Entrevista e Apoio Costureira 2 - Backup do material coletado	Entrevista e Apoio Costureira 3 - Apoio externo	Entrevista e Apoio Costureira 4 - Backup do material coletado	Apoio Externas Parcela - Backup do material coletado	Trajeto > Normandia > Centro
Noite	Organização de Equipamentos		Apoio Noturno -			Devolução de Equipamentos

			Backup do material coletado			
--	--	--	-----------------------------	--	--	--

As entrevistas foram a base para o documentário, estas foram realizadas através do método semiestruturado, sendo construída a partir de eixos temáticos: trabalho domiciliar, processos da costura, design, sustento, agricultura, saúde e futuro. Como é possível conferir no apêndice D.

6.3 PRODUÇÃO

Após toda a pré-produção concluída e o calendário de filmagens fechado temos a etapa da produção do documentário. Relaciono esta etapa a coleta de dados, pois somente com a captação das entrevistas, sons e imagens de apoio poderemos começar a, realmente, moldar o projeto. Iniciamos ainda no domingo, 14, com checagem do material que havíamos retirado no Armazém da Criatividade na sexta, 12, e com uma reunião com toda a equipe. Acordamos que teríamos cuidado com a comunicação e o vestuário, levando em consideração que estávamos em período de segundo turno das eleições presidenciais e com os ânimos exaltados, o clima de tensão estava acontecendo em todo Brasil. E atenção com o vestuário e a comunicação porque estávamos lidando com pessoas de outro grupo social, muitas delas evangélicas, a preocupação era que nós não nos tornássemos o foco naqueles dias.

A ética para com as personagens de um documentário é sempre uma questão que precisa ser bem pensada e discutida. Durante o processo de pensar a proposta estética estive em dúvida sobre a questão dos rostos. Se seria um problema ou não divulgar os rostos, tendo em vista que algumas costureiras recebiam o benefício do governo federal por serem agricultoras também, mas praticar o ofício da costura para o governo federal anula a ocupação na agricultura. Isto já havia sido uma preocupação delas e conseqüentemente minha. Por isso, procuramos não enfatizar o rosto de algumas delas, embora depois do processo de adaptação com a câmera, “aparecer” foi sendo naturalizado e após conversa com elas sobre a possibilidade do corte do benefício foi nos informado que elas não enfrentariam este problema, pois as personagens que participaram de fato do filme não recebiam mais o benefício.

A primeira entrevista foi D. Luciene, agricultora de berço, nascida e criada na lida com a agricultora com 46 anos. A costureira recebeu os ensinamentos sobre o ofício de suas irmãs mais velhas. Ela nos contou que praticamente toda a família e a família de seu esposo trabalham na costura. Tanto aqui quanto em outros estados do Brasil. Mãe de 6 filhos, passou para as filhas o ofício da costura e para os filhos o da agricultura e cuidado com os animais.

Figura 8 – Lucilene e a equipe



Fonte: Still por Amanda Rocha

A assentada, contou-nos que se pudesse estaria “no mato”, cuidando dos bichos, plantando suas verduras. Mas os períodos de estiagem impossibilitam que ela se dedique apenas a agricultura, tendo a costura como base do seu sustento. Começou com indicação das irmãs e hoje trabalha para alguns “patrões” e para o genro. Na casa simples de chão de cimento queimado, poucos cômodos e poucas janelas, as máquinas se entulham na sala de estar, que já não parece mais o local de estar com a família, a não ser pelo fato de estarem sempre a mãe e as filhas na máquina à costurar enquanto o esposo trabalha no roçado.

D. Luciene foi muito receptiva com a equipe, embora estivesse passando por um momento de crise familiar quando chegamos, nos recebeu com afeto e curiosidade. Alegrou-se com a nossa conversa, era nítido ver o quanto se sentiu especial por estar participando de um filme. Nos serviu café, bolo e sempre

perguntava se precisávamos de algo. Inclusive, após a entrevista e a coleta das imagens de apoio perguntou se poderia nos acompanhar até o nosso alojamento no Centro de Formação Paulo Freire em Normandia e almoçar conosco. Deixou a costura de lado, se arrumou, passou batom e disse para a família: “vou-me embora almoçar em Normandia”. E assim nós pudemos estreitar mais os laços e conversar um pouco mais sobre assuntos familiares que a afligia.

Foi importante perceber como o fato de estarmos adentrando em um local diferente de nossa zona de conforto nos ensina, abre nossa mente para pensar o outro, nos aproxima daquele que difere de nós em quase tudo e nos tornamos ainda mais empáticos com a dimensão humana e social daquela classe.

À tarde voltamos ao assentamento, dessa vez para entrevistar a segunda personagem, filha de D. Luciene. Micaele mora numa casa de dois cômodos com as duas filhas e o marido no quintal da mãe. Ela é mais uma das costureiras que divide o espaço da casa com o trabalho. Embora exista um “puxadinho” para a máquina overlock que o marido utiliza do lado de fora, as outras três máquinas de costura que possuem ficam localizadas entre a TV e a mesa de jantar da família.

Ela nos contou que sempre teve curiosidade com a máquina de costura, até que com 8 anos se aventurou a costurar, e acabou sofrendo um acidente na máquina de costura. Apesar disso, ela não se intimidou e continuou aprendendo, olhando a mãe dela e tentando fazer igual. Até que foi costurar em uma facção e embora não sabendo todos os processos conseguiu executá-los. Foi lá que conheceu seu segundo marido, Jailson, com quem divide o lar e o trabalho.

A jovem costureira de apenas 25 anos, casou aos 11 anos de idade com o primeiro marido, mas com o pai de suas filhas casou-se aos 15, e aos 16 teve sua primeira filha. As filhas de Micaele ficaram alegres com a nossa presença, tímidas no início, mas depois queriam saber como todos aqueles equipamentos funcionavam, interagindo com toda a equipe.

Figura 9 – Entrevista com Micaele



Fonte: Still por Amanda Rocha

A costureira relatou que está satisfeita com a profissão, apesar dos problemas de saúde, do estresse e de sentir presa na própria casa por causa da costura. Ela relata que é estressante precisar dividir o espaço do trabalho e da casa. Que pretende fazer um “puxadinho” para deixar as máquinas e tirar o trabalho de dentro de casa.

Começar a filmar com aquela família foi primordial para nos sentirmos mais à vontade com os moradores do Veada Morta, que mesmo não participando estavam sempre por lá interagindo. Obtivemos a oportunidade de conhecer pessoas com histórias de vida muito especiais, aprendemos com todas elas.

No terceiro dia entrevistamos Sivoneide, jovem costureira mãe de duas crianças e esposa de um costureiro, este trabalha regularmente em uma confecção em Toritama. No momento da pós-produção resolvemos não utilizar esta entrevista no filme, pois a mesma não fluiu bem, a timidez e o nervosismo de ambas as partes comprometeu o resultado da entrevista. Acreditamos também que por ter sido realizada em frente ao marido, a esposa não se sentiu à vontade para responder as perguntas e se interagir na conversa. Neste dia também capturamos imagens de apoio das costureiras Micaele, Luciene, Sivoneide e Eduarda costurando a noite. Foi interessante perceber que o ritmo de trabalho de todas elas não diminui com o passar das horas, apenas se manteve e precisou ser intercalado com os cuidados como filho e com os maridos.

A noite as condições de trabalho pioram, pois as instalações elétricas nas casas são precárias e a iluminação não é suficiente. Inclusive, a costureira Micaele

relatou que o seu marido não consegue costurar a noite, justamente por causa do problema de vista que sofre, mas precisa continuar até meados das 21h e Luciene fala que praticamente faz “cerão” até às 22h.

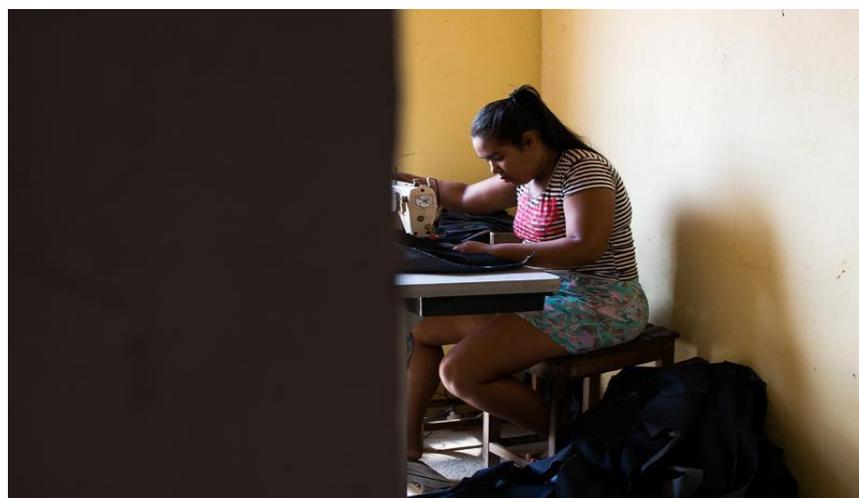
Figura 10 – Entrevista com Sivoneide



Fonte: Still por Amanda Rocha

Na quarta, dia 17, iniciamos as filmagens com a costureira 4. Eduarda é mulher, negra, mãe e costura desde os 12 anos de idade. Com 16 anos, diz que não queria ser costureira, mas casou antes de completar 13 anos e acabou abandonando os estudos, pois não conseguia conciliar o trabalho profissional, doméstico e os estudos. Nos contou que tinha o sonho de ser advogada ou modelo e que um dia queria retomar os estudos e sair da costura.

Figura 11 – Entrevista com Eduarda



Fonte: Still por Amanda Rocha

Eduarda atualmente se divide entre os cuidados com a costura e a filha, que teve um encurtamento de tendão assim que começou a andar e hoje, fazendo fisioterapia, está tentando se recuperar. Por necessitar levar a filha para fisioterapia na cidade vizinha, em Toritama, três vezes por semana, ela não consegue mais trabalhar como antes, isso faz com que o sustento da casa fique na responsabilidade do esposo, porque o dinheiro que ela ganha só garante as fraldas e a alimentação da filha.

Na quinta, 18, voltamos a casa de D. Lucilene, pois ela se ofereceu para nos levar a parcela da sua família depois de um almoço oferecido à nossa equipe. Este dia foi reservado à capturar imagens de apoio externas na parcela e no assentamento, para socializar e nos despedirmos da família da costureira.

Na sexta, a nossa locação não foi mais o assentamento, pois a costureira Rosângela, devido a gravidez, foi passar um período na casa de sua mãe, na vila de Cachoeira Seca. Como dito anteriormente ela desistiu de participar do filme. Isso fez com que tivéssemos que lidar com este imprevisto captando imagens externas dos outdoors que estão presentes às margens da Br no sentido Caruaru a Toritama. Pois percebemos a contradição que se fazia entre a glamourização das peças publicitárias das marcas da região e o que existia por trás da realidade da costura de facção.

Figura 12 – Capturando imagens de cobertura



Fonte: Still por Amanda Rocha

Após a conclusão das filmagens e feito todo o backup do material coletado, percebemos que um incidente com o nosso backup fez com que perdêssemos o áudio de uma das entrevistas. Assim, necessitamos filmar novamente a entrevista de Micaele, em consequência, precisamos refazer toda a produção para essa nova diária. Porém, foi interessante perceber que fazer uma nova entrevista depois de ter passado um período de distanciamento do processo de filmagem proporcionou uma visível melhora no nosso desempenho como equipe, como diretora e como entrevistada, afinal, já possuíamos uma afinidade. E como passaram alguns meses de uma entrevista para outra por problemas de agenda da equipe, não aparentou que estávamos reproduzindo a entrevista, mas sim aprofundando nos temas.

Posteriormente a refilmagem da última entrevista, comecei a fazer uma revisão do material. Percebo que quando se está imerso nas filmagens é difícil ter uma visão mais crítica do material. Ali estiveram envolvidas emoções de direção e entrevista. Sendo assim, é preciso se distanciar do processo para assim poder voltar ao processo criativo.

6.4 PÓS-PRODUÇÃO

Posteriormente as filmagens, entramos na etapa da pós-produção, esta pode ser associada no projeto de design a etapa da análise de dados, criatividade, experimentação, modelo, verificação, desenho final até alcançar a solução. Para o documentário é a etapa decisiva, é onde iremos realmente montar a narrativa. Pois antes de capturar as imagens e realizar as entrevistas contamos com a suposição do que irá acontecer, do que as personagens irão responder e não podemos prever as eventualidades.

A etapa se iniciou, de fato, após a revisão de todo o material filmado e a transcrição as entrevistas, uma análise dos dados coletados. Foram 31 páginas de material transcrito de 4 entrevistas. É provável que muitos documentaristas não se comprometam em transcrever cada palavra, mas para Pega-se Facção, o discurso era o mais importante, por isso, priorizei a transcrição das entrevistas. Foi nessa ocasião que compreendi que a entrevista da costureira 3, Sivoneide, não havia rendido como esperava e resolvi não trabalhar com ela na montagem do documentário.

Transcrever as entrevistas foi muito importante para o momento posterior de decupagem da entrevista. Foi possível perceber quais personagens desenvolveram

melhor as temáticas, quais as temáticas mais importantes a serem trabalhadas, percebi também temas recorrentes que não haviam sido selecionados na divisão das temáticas na entrevista semiestruturada. Foi possível perceber também as recorrências e as contradições dos discursos das costureiras. Nessa etapa, identifiquei as temáticas em cada fala e identifiquei por cor cada personagem, a fim de tornar o processo mais visual como no projeto de design. Por exemplo:

QUADRO 6 – EXEMPLO DA TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS

TEMA	TEXTO
Como começou a costurar	Seq. 1 - Personagem 1 - Luciene - Take 1 Com 10 anos eu comecei a trabalhar, com 11, 12 anos eu já fazia 20 peças por dia, no pé. Que hoje é tudo facilidade. Singer. Aquela maquininha na mão que era a rodinha e aqui era na correia, botava uma correia e nós trabalhava no pé. Hoje não, é só apertar e ir embora, mas naquele tempo era sufoco, trabalhar e sofrer como diz a história, não existia energia, era candeirinho de gás. Não tinha energia naquele tempo, era só na corrêia, nem tinha motor, era correia e só trabalhar de pé.
Futuro	Seq. 2 - Plano 1 - Personagem 2 - Micaeli- Take 1 O que é que tu espera do futuro? Assim, pra mim, eu sei que meu futuro meu deus do céu, é minha máquina mesmo, por que apesar de eu ter abandonado meus estudos, né, na sétima série, abandonei. E o futuro das minhas filhas meu Jesus quem sabe, né? Tão começando a estudar agora, mas eu quero um futuro bom pra elas, quero que elas só fiquem em máquina como eu tô não.
Trabalho domiciliar	Tu acha que trabalhar em casa, dificulta ou facilita o cuidado com a casa com a filha? Não, eu acho que facilita muito, porque quem trabalha fora assim, não tem aquele tempo de tá ajeitando a casa, fazendo a comida, cuidando de um filho, cuidando de outro. Ai eu acho melhor assim quando eu tô costurando em casa. Que ela também não tem com quem ficar, eu tenho que ficar com ela de todo jeito. Tem que costurar em casa. Nem que seja, nem possa ser costurando ou fazendo outra coisa, ai por esse período agora, por exemplo, eu só tô só, eu tô mais cuidando dela do que costurando.

Fonte: Autora

Com a impressão da transcrição das entrevistas em mãos, busquei selecionar as falas mais importantes para a narrativa. Com a tesoura em mãos, comecei a montar a estrutura narrativa do filme. Separei as falas que pretendia utilizar, depois em blocos, separei os textos nos seus respectivos eixos temáticos. Posteriormente procurei criar uma sequência lógica, dentro dos eixos temáticos, com as falas intercalando as costureiras. Pois, cada fala completava a outra e assim se seguia uma linha de raciocínio.

Após essa sequência lógica de falas procurei estabelecer uma sequência lógica por eixo temático. Estabelecendo assim a conexão: como começou a costurar; contatos; trabalho domiciliar; família e educação; agricultura; sustento; pagamento; erros; maquinário; jeans; saúde; futuro. Logo em seguida procurei minutar e localizar as falas com relação aos arquivos para que a montadora do filme conseguisse otimizar a montagem do 1º corte:

Figura 13 – Decupagem das entrevistas



Fonte: Arquivo Pessoal

Posteriormente a decupagem das entrevistas, iniciei a decupagem das imagens de apoio. Basicamente segui a estrutura anterior de transcrição, identificação e minutagem das imagens de apoio. Foi muito importante no momento de escolher

qual imagem de apoio comporia as falas, qual a sequência a se seguir. Então a decupagem dos apoios ficou assim:

QUADRO 7 – EXEMPLO DA DECUPAGEM DAS IMAGENS DE APOIO

P. X - DIA. X	DESCRIÇÃO	ARQUIVO
P. 2 - DIA 2	Igreja	OBOA4129 OBOA4130 OBOA4133
	Crianças lavando a bicicleta com igreja ao fundo	OBOA4134
	Em mov. casa para igreja	OBOA4135 OBOA4136

Fonte: Autora

Sincronicamente a decupagem das imagens de apoio, já iniciamos a montagem do primeiro corte, somente utilizando a decupagem das entrevistas, produzindo assim o primeiro corte do filme. Foi onde pudemos usar da criatividade para testar as possibilidades. Foi importante realizarmos este corte para vermos na prática as falas que poderiam ser cortadas, as sequências que realmente tinha coerência e as que não tinham. E também perceber também o ritmo do filme.

Foi a partir da montagem do 1º corte que reavaliamos a montagem da linha narrativa do filme. Voltamos aos papéis e começamos a reestruturar o filme. Assistindo novamente as sequências e realocando as falas e os eixos temáticos. Neste momento conseguimos criar um ritmo e uma coerência entre as temáticas, criando assim, uma nova proposta estética para o filme. Dividimos os eixos temáticos em blocos A, B, C e D. Bloco A sendo composto pelos eixos: Como começou a costurar; Família, Educação; Trabalho domiciliar; sendo o bloco A, a contextualização. O bloco B sendo composto por: Contatos; Maquinário; Jeans; Saúde; Erros; Sustento; sendo o bloco B as problemáticas. O bloco C ficou como o eixo da agricultura, consideramos ele como uma pausa após as temáticas mais delicadas do filme. E o bloco D ficou com o eixo Futuro, trabalhando assim a “resolução” dos conflitos apresentados.

Com essa nova proposta estética e nova sequência iniciamos fase de pensar as imagens de apoio. Elas são tão importantes quanto as entrevistas, pois elas dão

ritmo e ilustram, podendo ser trabalhadas esteticamente e simbolicamente. Novamente utilizando utilizamos como ferramenta os blocos de papel adesivo, mais conhecido como *post it*. No Design costumamos fazer um tipo de método em que utilizamos esta técnica, o *brainstorm* ou mapa mental. A organização visual é muito importante nestes casos, pois, facilita realizar as associações mentais.

Após realizarmos as associações texto *versus* imagens de apoio, concluímos a nova proposta estética, realizamos a montagem do segundo corte. No qual, mais uma vez pudemos perceber que algumas falas poderiam ser retiradas, pois não acrescentavam ao filme e não comprometeriam a narrativa. Também pudemos avaliar se era coerente a nova linha de raciocínio e se o ritmo aplicado pela montagem e cortes também se adequam a narrativa.

Ao assistirmos a montagem do segundo corte fizemos as observações necessárias e iniciamos a montagem do terceiro corte. Naquela fase, nos dedicamos a pensar o som do filme. Indicamos os silêncios necessários, os sons do ambiente e os momentos com trilha sonora musical. Pesquisamos as músicas que achamos que trariam o clima que esperamos para a cena e começamos a fase de testar se realmente a trilha fazia sentido com a narrativa e também adicionamos a animação do título e os créditos do final do filme.

No projeto de design a experimentação é primordial, é onde utilizamos a prototipagem a fim de realizar os testes necessários para saber se o produto ou serviço supre as necessidades e performa de maneira adequada ao que foi proposto. Correlacionando com o recurso audiovisual seria o momento de exibição para um grupo de pessoas a fim de que estas apontem os pontos fortes e fracos dele. Para isto, foi apresentado o terceiro corte do filme, ou seja, o mais recente, a turma da disciplina Design e Audiovisual, do Curso de Comunicação Visual da UFPE, ministrada pela professora orientadora desta monografia, a professora doutora Amanda Mansur que também contribuiu para a verificação do corte. A fim de que cada um pudesse dar a sua opinião sobre a narrativa, apontando onde poderíamos melhorá-la e onde obtivemos sucesso.

Após os alunos e professora assistirem o filme foi feita uma roda de diálogo onde os mesmos puderam emitir suas opiniões acerca da narrativa, som, trilha sonora e demais elementos que constituem o documentário. Foi possível perceber que o filme estava longo demais para o objetivo, que era realizar um documentário em curta-metragem e que a trilha sonora poderia ser diferente e a própria narrativa do filme

poderia ser modificada. Então, em equipe, foi decidido fazer uma reestruturação significativa no filme.

Os primeiros cortes do filme foram organizados em uma narrativa tradicional, este processo foi importante para entendermos o filme e suas potencialidades. Para trabalhar em um documentário é preciso estar disposto a encarar os imprevistos, por mais que tivéssemos uma expectativa em relação ao filme, tudo poderia mudar, necessitando assim reescrevermos a história. E foi isso que fizemos, juntamente à Sylara Silvério, diretora de fotografia do filme e montadora em parceria com Twany Moura. Sylara propôs que retirássemos também as falas da costureira Eduarda, voltando o foco no filme para as costureiras Luciene e Micaele, levando em conta que possuíamos mais imagens de apoio e conteúdo delas, além de um fato interessante que ligava uma a outra, elas possuem um laço de sangue, pois são mãe e filha.

Primeiramente, eu e Twany fizemos uma redução dos tempos de fala em todo o documentário. Depois disso, Sylara começou a trabalhar melhor nas imagens de apoio, porque era preciso entender com qual material realmente poderíamos trabalhar e entender se somente essas imagens seriam capazes de contar uma história. A montadora explicou que na sua concepção, tudo se tornou mais fácil a partir desse momento, essas imagens foram de encontrando autonomamente na timeline, ditando o ritmo da narrativa.

Quanto ao texto, decidimos que não era necessário começar com o início da história delas, pois entendemos que é como se elas sempre estivessem lá, vivendo aquela vida na costura. O início e o final do filme eram os pontos que eu sentia necessidade de melhorar, assim, Sylara propôs que começarmos com os preços das costuras junto com o som incessante das máquinas que permanece durante todo o dia e noite fazendo contraste com as ruas quase vazias e silenciosas do assentamento. Além disso, o que mais no chocou quando conversávamos com elas era justamente o preço pago por aquele trabalho. Para nós, pareceu mais verdadeiro levarmos este sentimento para os espectadores também.

Figura 14 – Frames de Pega-se Facção



Fonte: Frames de Pega-se Facção – Dir. Fotografia: Sylara Silvério

A partir disso a narrativa se desenvolve mostrando realmente tudo que pudemos ver ali: os vários quilos de jeans que passam do carro dos “patrões” às mãos e máquinas daquela família, a divisão do trabalho com os cuidados da casa e da família, as crianças que se adaptam ao espaço e brincam no meio das peças de jeans. Até o momento em que Luciene nos mostra orgulhosa a sua parcela, mesmo estando seca, faz ela muito feliz e realizada.

Figura 15 – Frames de Pega-se Facção



Fonte: Frames de Pega-se Facção – Dir. Fotografia: Sylara Silvério

Optamos por não colocar imagens das entrevistas, quando as mesmas olham em direção à mim, paradas. Para a montadora a questão estética foi importante e também pela simbologia. Pela estética se deu porque quando começamos a gravar a entrevista pensamos que elas não queriam ser expostas, portanto, não captamos imagens do rosto de uma delas, mas ao decorrer dos dias de filmagem ela nos contou que não tinha problema em ter seu rosto filmado, inclusive, foi uma das que mais se sentiu à vontade com a câmera. Isso causou certo incômodo quando montadas às outras imagens. Sendo assim, optamos por valorizar essas outras imagens.

A partir disso foi possível perceber que, ao não mostrarmos de quem são as vozes, o documentário ficou menos personalizado. Por isso, entendemos que essa simbologia era importante, afinal, aquelas histórias não eram só delas, são da mãe, da filha, das netas, das vizinhas e de toda a classe das costureiras domiciliares que trabalham em esquema de facção. Estamos contando a história dessas mulheres sobre um ciclo que se repete de geração em geração. Sendo a nossa intenção que, no momento em que outras costureiras assistam esse filme, possam se identificar com essas histórias, se reconhecendo enquanto classe.

Na etapa de verificação foi possível chegar ao desenho final de *Pega-se Facção*, no qual, na data de hoje, 12 de dezembro de 2019, se encontra em processo de finalização para que assim possamos apresentar ao público a solução: o filme documentário pronto para ser exibido.

Figura 16 – Frames de Pega-se Facção



Fonte: Frames de Pega-se Facção – Dir. Fotografia: Sylara Silvério

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O progresso do presente estudo apresentou o filme documentário como ferramenta para o design social, utilizando a metodologia de Munari (1983), um método consolidado no design, porém adaptado à realização de curta documentário. Construído com base na divisão sexual do trabalho, trabalho domiciliar e informal relacionados a indústria da moda e o sistema de *fast fashion*, trazendo uma reflexão acerca do design socialmente responsável, enfatizando o caráter transdisciplinar do Design e as possíveis relações com o Cinema.

O estudo possibilitou a realização do curta metragem *Pega-se Facção*, realizado no distrito de Cachoeira Seca, zona rural da cidade de Caruaru no agreste de Pernambuco, com foco no trabalho de costureiras faccionistas²⁰ a partir de entrevistas e observações *in loco*. Portanto, considerando a hipótese apresentada de que a produção audiovisual pode servir como instrumento de reflexão para o design social mostrou-se verdadeira, com a utilização do método de design de Munari (2000) adaptado à mídia em questão.

Portanto, é possível compreender as problemáticas sociais vivenciadas pela classe das costureiras domiciliares, contribuindo para o debate a respeito da costura de facção domiciliar no Polo de Confecções do Agreste. Tal discussão se mostra urgente, principalmente na conjuntura brasileira e mundial, no qual a classe trabalhadora vive sob ameaça constante de perda de direitos diante de um sistema econômico que coloca o lucro acima do bem-estar humano, com relações de trabalho cada vez mais prejudiciais ao planeta e ao ser humano.

Pega-se Facção pode responder a *hashtag* *#quemosturasuasroupas?* que viralizou nos últimos anos com o movimento *Fashion Revolution*, pois quem costura nossas roupas são mulheres, negras, indígenas, quilombolas, mães, donas de casa, agricultoras e/ou periféricas que enxergam na costura um modo de garantir o sustento da família em condições de trabalho precárias.

A partir da direção de uma designer imergindo no universo das costureiras domiciliares o presente estudo convida a classe a refletir sobre seu papel social acerca

²⁰ Costureiras que trabalham em esquema de facção

de toda a cadeia produtiva: os métodos e práticas do design tem foco no ser humano ou visa apenas o aumento dos lucros e diminuição dos custos materiais e humanos? A partir do caráter transdisciplinar do design, como este pode ser ferramenta para outras áreas do conhecimento? Qual o papel social do designer nas suas diferentes ramificações? Podemos e devemos mudar a nossa realidade, nos reconhecendo enquanto classe trabalhadora, mas as mudanças precisam começar agora.

REFERÊNCIAS

ANICET, Anne; RÜTHSCHILLING, Evelise Anicet. **Relações entre moda e sustentabilidade**. Colóquio de Moda, v. 9, 2013.

AUDI, Tereza; JUNQUEIRA, Carolina. **No mundo da moda: notas sobre o mercado do luxo e o mercado fast fashion**. Os Novos Desafios do Inter-Relações, p. 24, 2013.

BAPTISTA, Mauro. **Design e cinema: caminhos possíveis de pesquisa**. Estudos em Design, v. 15, n. 2, 2007

BARTHES, Roland. Sistema della moda. Einaudi, 1970. *apud* CONTI, Maria Giovanni. In: : PIRES, Dorotéia Baduy et al. **Design de moda: olhares diversos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, v. 423, 2008, cap.5, p. 219 - 230

BERNARDET, Jean-Claude; **Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro**. Paz e Terra, 1977.

BEZERRA, Elaine Maurício. **O Trabalho a domicílio das mulheres do Cariri paraibano no polo de confecções do Agreste de Pernambuco**. 2011. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Campina Grande, UFCG.

BRAGA, Eduardo Cardoso. **Questões de Ética: Relações entre o Design e a Ecologia Profunda**. Estudos em Design, v. 18, n. 2, 2015.

BUNGARTEN, Vera. **A imagem cinematográfica: convergências entre Design e Cinema**. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC, Rio de Janeiro, 2014.

BURNETT, Annahid. As raízes rurais da feira da Sulanca no agreste Pernambucano. Extensão Rural, v. 21, n. 4, p. 9-31, 2014.

CAMPELLO, Glauce Maria da Costa. **A atividade de confecções e a produção do espaço em Santa Cruz do Capibaribe**. 1983. Dissertação (Mestrado). Departamento de Geografia da Universidade Federal de Pernambuco. *apud* BURNETT, Annahid. As raízes rurais da feira da Sulanca no agreste Pernambucano. Extensão Rural, v. 21, n. 4, p. 9-31, 2014.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. Ubu Editora LTDA-ME, 2016.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, p. 1870-1960, 2004.

CONTI, Maria Giovanni. In: PIRES, Dorotéia Baduy et al. **Design de moda: olhares diversos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, v. 423, 2008, cap.5, p. 219 – 230conti

COST the true. Direção: Andrew Morgan. Escritor: Andrew Morgan. 92 min. Disponível em:

<
s://www.netflix.com/watch/80045667?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C8afd839fc77f3f123219919a173995a4ad80e024%3A467378997e5c662cb66abcfb3df1fa8f0cd541aa> Acesso em: 30 out. 2016.

DA SILVA, Ellen Fernanda Gomes; DE BARROS SANTOS, Ms Suely Emilia. **O impacto e a influência da mídia sobre a produção da subjetividade**. 2009.

DELGADO, Daniela. **Fast fashion: estratégia para conquista do mercado globalizado**. ModaPalavra e-periódico, v. 1, n. 2, 2008.

DE LIRA, S. M. (2008). **Os aglomerados de micro e pequenas indústrias de confecções do agreste/PE: um espaço construído na luta pela sobrevivência**. *Revista de Geografia (Recife)*-ISSN: 2238-6211, 23(1), 98-114.

DE LUCENA LUCAS, Meize Regina. **Ver, ler e escrever: a imprensa e a construção da imagem no cinema brasileiro na década de 1950**. *Revista Brasileira de História*, v. 28, n. 55, 2008.;

DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). In: *Dicionário crítico do feminismo*. HIRATA, H. et al (orgs). São Paulo: Editora UNESP, 2009. *apud* BEZERRA, Elaine Maurício. **O Trabalho a domicílio das mulheres do Cariri paraibano no polo de confecções do Agreste de Pernambuco**. 2011. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Campina Grande, UFCG.

DOERINGER, P; CREAM, S Can Fast Fashion Save the U.S. Apparel Industry?, Harvard University Centre for Textile & Apparel Research, Cambridge, MA 2004. *apud* ROBIC, André Ricardo; FREDERICO, Elias. **Fast Fashion—Um estudo das bases teóricas fast fashion - A troritician study**, 2004.

DO ESPÍRITO SANTO, Wecisley Ribeiro. **Memórias de Família: a costura de vestuário e outros ofícios em Caruaru-PE**. ILUMINURAS, v. 13, n. 30, 2012.

DORMER, Peter. **Os significados do design moderno: a caminho do século XXI**. Centro Portugues de design, 1995.

DOS SANTOS TOMAIM, Cassio. **O documentário como chave para a nossa memória afetiva**. *Intercom-Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. 32, n. 2, p. 53-69, 2009.

FERNANDES, Rosane Schmitz. **Práticas, produção e reprodução: um saber fazer da moda**, 2007

FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio. **O documentário em Pernambuco no século XX**. FASA, 2016.

FORTY, Adrian. **Objetos de Desejo - Design e sociedade desde 1750**. São Paulo: CosacNaify, 2007 *apud* BUNGARTEN, Vera. **A imagem cinematográfica: convergências entre Design e Cinema**. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC, Rio de Janeiro, 2014

FREIRE, Marcius; PENAFRIA, Manuela. **Documentário social e político**. DOC On-line: *Revista Digital de Cinema Documentário*, n. 8, p. 2-3, 2010.

GAMA, Maria Gabriela. **ZARA: um case study à escala global**. In: CIMODE—1º Congresso Internacional de Moda e Design. Universidade do Minho. Escola de Engenharia. Departamento de Engenharia Têxtil, 2012. p. 1-10.

GUIMARÃES, César. **O retorno do homem ordinário do cinema**. *Contemporanea-Revista de Comunicação e Cultura*, v. 3, n. 2, 2005.

HARVEY, D. (2006). **Condição pós-moderna**. (15. ed.). São Paulo: Loyola. *apud* TITTONI, Jaqueline, ANDREAZZA, Jaqueline Perozzo, & SPOHR, Fúlvia da Silva.

(2009). **O trabalho no contexto da acumulação flexível e a produção de subjetividade.** *Psicologia em Revista*, 15(2), 166-183.

KERGOAT, Danièle. **Divisão sexual do trabalho e relações sociais de sexo.** Dicionário crítico do feminismo. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

LAMARCHE, Hugues et al. **A agricultura familiar: comparação internacional.** Unicamp, 1998. *apud* BURNETT, Annahid. As raízes rurais da feira da Sulanca no agreste Pernambucano. *Extensão Rural*, v. 21, n. 4, p. 9-31, 2014.

MALDONADO, Tomás. **Design industrial.** Lisboa [Portugal]: Edições 70, 1991.

MANZINI, E.; VEZZOLI C. O desenvolvimento de produtos sustentáveis. Os requisitos ambientais dos produtos sustentáveis, Edusp, 2002. *apud* PAZMINO, Ana Verónica. **Uma reflexão sobre design social, eco design e design sustentável.** I Simpósio Brasileiro de Design Sustentável. Curitiba, p. 4-6, 2007.

MARGOLIN, Victor; MARGOLIN, Sylvia. **Um modelo social de design: questões de prática e pesquisa.** *Revista Design em Foco*, v. 1, n. 1, p. 43-48, 2004.

MARTINS, Bianca; LIMA, Edna Cunha. **Design Social e Design Thinking: trajetórias convergentes.** O papel social de design gráfico. Ed. Marcos Braga. SENAC, 2011.

MELO, Marcela Araujo. **Intervenções urbanas e Design: práticas para a reconstrução do tecido social.** Dissertação (Mestrado), 2016.

MOHOLY-NAGY, Lászlo. *Vision in Motion*, Chicago, 1947. Disponível em: <<http://tipografos.net/bauhaus/moholy-nagy.html>> Acesso em: 24/04/2019 às 12:29
MONTEMEZZO, Maria Celeste de Fátima Sanches. **Diretrizes metodológicas para o projeto de produtos de moda no âmbito acadêmico.** Dissertação (Mestrado), 2003.

MOURA, Catarina. **O desígnio do design.** *SOPCOM: Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação* (2005): 73-81.

MOURA, Mônica. In: PIRES, Dorotéia Baduy et al. **Design de moda: olhares diversos.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, v. 423, 2008, cap.2, p. 37 - 74

MOURA, Mônica; CASTILHO, Kathia. **Moda e Design: linguagens contemporâneas na construção teórica e crítica.** *Contemporânea*, v. 11, n. 2, 2013.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas. Apontamentos por uma metodologia projetual.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Papirus Editora, 2005.

O'SHEA, Covadonga., 2008. Asi es Amancio Ortega, el hombre que creo zara: lo que me conto d e su vida y de su empresa. Madrid: La Esfera de los Libros. *apud* GAMA, Maria Gabriela. **ZARA: um case study à escala global.** In: CIMODE-1º Congresso Internacional de Moda e Design. Universidade do Minho. Escola de Engenharia. Departamento de Engenharia Têxtil, 2012. p. 1-10.

PAPANEK, Victor; FULLER, R. Buckminster. **Design for the real world.** London: Thames and Hudson, 1972.

PAZMINO, Ana Verónica. **Uma reflexão sobre design social, eco design e design sustentável**. I Simpósio Brasileiro de Design Sustentável. Curitiba, p. 4-6, 2007.

PEREIRA, Aparecida Cibélia. **O Trabalho domiciliar e sua importância no circuito de valorização do capital no setor de confecções**, 2013

PERNAMBUCO, Governo do Estado de. Governo nos municípios: Plano Regional de Inclusão Social, Agreste Setentrional Estratégico. Recife, 2003. *apud* DE LIRA, S. M. (2008). **Os aglomerados de micro e pequenas indústrias de confecções do agreste/PE: um espaço construído na luta pela sobrevivência**. *Revista de Geografia (Recife)-ISSN: 2238-6211*, 23(1), 98-114.

PIRES, Dorotéia Baduy et al. **Design de moda: olhares diversos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, v. 423, 2008.

RAMOS, Natália. **Cinema e pesquisa em ciências sociais e humanas: contribuição do filme etnopsicológico para o estudo da infância e culturas**. Contemporânea, v. 8, n. 2, 2010

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Letramento Editora e Livraria LTDA, 2018.

RUAS, Roberto. Notas acerca das relações entre trabalho a domicílio , redes de subcontratação e as condições de competição. In: O trabalho invisível: estudos sobre trabalhadores a domicílio no Brasil. ABREU, A. & SORJ, B. (orgs). Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1993. *apud* BEZERRA, Elaine Maurício. **O Trabalho a domicílio das mulheres do Cariri paraibano no polo de confecções do Agreste de Pernambuco**. 2011. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Campina Grande, UFCG.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **A mulher na sociedade de classes**. Vozes, 1976.

SALES, Teresa. Agreste, Agrestes – **Transformações recentes na agricultura nordestina**. Editora Paz e Terra / CEBRAP: São Paulo, 1982 *apud* BURNETT, Annahid. As raízes rurais da feira da Sulanca no agreste Pernambucano. *Extensão Rural*, v. 21, n. 4, p. 9-31, 2014.

SIQUEIRA, Louisianne Barros de. **Informalidade e precarização: o trabalho das costureiras de facção de Fortaleza/Ceará**. 2012. 140f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Psicologia, Fortaleza (CE), 2012.

SLATER, Don. **Cultura do consumo & modernidade** – Exame. NBL Editora, 2001.

SVENDSEN, Lars. Moda: uma filosofia. Zahar, 2010. *apud* MOURA, Mônica; CASTILHO, Kathia. **Moda e Design: linguagens contemporâneas na construção teórica e crítica**. Contemporânea, v. 11, n. 2, 2013.

TEIXEIRA, Francisco JS. **Neoliberalismo e reestruturação produtiva: as novas determinações do mundo do trabalho**. Cortez Editora, 1998.

APÊNDICES

APÊNDICE A – ORÇAMENTO - PROJETO DO PRÊMIO NAÍDE TEODÓSIO

Itens	Descrição	Qtde unid/s	Qtde item	Valor unitário	Sub-total	Total
Pré-Produção / Produção						
1	Equipe					
1.1	Roteirista/Direção	1	projeto	2.500,00	2.500,00	
1.2	Produção	1	projeto	2.000,00	2.000,00	
1.3	Assistente de Prod./Direção	1	projeto	1.500,00	1.500,00	
1.4	Dir. de Fotografia	1	projeto	2.500,00	2.500,00	
1.5	Técnico de Som	1	projeto	1.500,00	1.500,00	
	SUBTOTAL				10.000,00	
2	Despesas de pré-produção					
2.1	Alimentação	7	diárias	50,00	350,00	
2.2	Combustível	7	diárias	200,00	1.400,00	
2.4	Hospedagem	5	diárias	50,00	250,00	
	SUB-TOTAL				2.000,00	
3	Despesas de Produção					
3.1	Alimentação	7	diárias	140,00	980,00	
3.2	Aluguel-van	7	diárias	160,00	1.120,00	
3.3	Combustível	1	verba	500,00	500,00	
3.4	Cartão de Memória	3	verba	150,00	450,00	
3.5	Suprimento-som	1	verba	400,00	400,00	
3.6	Suprimento-produção	1	verba	200,00	200,00	
3.7	Despesas de Set	1	verba	200,00	200,00	
3.10	Telefone	1	verba	300,00	300,00	
3.12	HD Externo - 5T	2	verba	600,00	1.200,00	
3.14	Iluminação+Maquinária	1	verba	1.000,00	1.000,00	
3.15	Equipamento de Som	1	verba	1.000,00	1.000,00	
3.17	Seguro-câmera					
	SUBTOTAL				7.350,00	
Pós-Produção						
1	Equipe					
1.2	Editor	1	cachê			
1.3	Editor de Som	25	horas			
1.4	Mixador	15	horas			
1.8	Estúdio de som	1	verba			
	SUBTOTAL				-	
2	Despesas de Pós-Produção					
2.1	Alimentação					
2.2	Telefone					
2.3	Motoboy					
2.4	Transporte					
2.5	Correios					
	SUBTOTAL					
3	Material Sensível					
3.1	DVD'S	10	verba	1,00	10,00	
	SUBTOTAL				10,00	
4.	Material Gráfico					
4.1	Desing	1	cachê	500,00	400,00	
4.2	Gráfica	1	verba	120,00	120,00	
	SUBTOTAL				520,00	
5	Administração					
5.1	Taxas bancárias	1	verba	120,00	120,00	
	SUBTOTAL				120,00	
TOTAL					20.000,00	

APÊNDICE B – ARGUMENTO - PROJETO DO PRÊMIO NAÍDE TEODÓSIO

Na zona rural de Caruaru, agreste pernambucano, mulheres do campo procuram no trabalho domiciliar uma maneira de sobreviver. Conciliando os trabalhos domésticos com a costura de facção entre os períodos prolongados de seca. A ideia desse documentário é adentrar no universo dessas mulheres costureiras que se submetem a um trabalho precário moldado para sustentar uma economia baseada no hiperconsumo para servir a um sistema opressor que tende a desumaniza-las visando apenas a geração de lucro. Por trás do som das máquinas de costura que ecoam das casas de Cachoeira Seca estão mulheres que de geração em geração resistem carregando a esperança em suas mãos.

APÊNDICE C – JUSTIFICATIVA - PROJETO DO PRÊMIO NAÍDE TEODÓSIO

O avesso da moda não é mais segredo, o trabalho escravo e precarizado que muitas mulheres realizam através da costura hoje pode ser encontrado em vários noticiários. Como por exemplo um acidente com mais de 300 vítimas fatais em Bangladesh, na Índia, em sua grande maioria mulheres, evento que alertou para o trabalho escravo a nível mundial. Não precisa ir longe, O Brasil, por exemplo, constitui o grupo de países em desenvolvimento, denominado de BRIC (Brasil, Rússia, Índia e China). Sendo considerados países-alvo de corporações em busca de mão-de-obra barata que já sustenta o peso de vários escândalos envolvendo trabalho escravo.

Ao caminhar pelo Agreste setentrional pernambucano, na cidade de Caruaru-PE que faz parte do maior polo de confecção do país, é possível ouvir o som de muitas máquinas de costura no interior de algumas residências. Geralmente sinalizadas com placas escritas artesanalmente onde leem-se “Pega-se facção”. Facção é um sistema de confecção de roupas que a fábrica terceiriza partes da produção, como a costura.

Muitas costureiras domiciliares não mais trabalham por encomenda de amigas e vizinhas para a construção de uma peça especial. Agora as costureiras trabalham neste sistema de facção costurando apenas partes específicas de roupas por meio de encomendas de fábricas, que a cada dia diminuem mais a força de trabalho regulamentada no interior das fábricas e buscam o trabalho dessas mulheres. Domiciliar, informal e precarizado. As consequências da falta de leis que regulamentem este trabalho, a falta de benefícios da “carteira assinada” como aposentadoria, décimo terceiro, férias, auxílio maternidade e doença serão contadas por cinco personagens.

Costureiras residentes na zona rural de Caruaru-PE que irão conceder entrevistas para dizer como a costura passa de alternativa do trabalho no campo para um modo de sobrevivência. Dirão como lidam com as encomendas ou a falta delas. O trabalho realizado na madrugada, sem infraestrutura adequada e os problemas de saúde acarretados por esta precarização. Porém, existe uma problemática pouco abordada na área cinematográfica: o trabalho

da costura domiciliar em sistema de facção.

Por isso, este documentário propõe dar voz a essas mulheres, inicialmente agricultoras inseridas em uma comunidade rural historicamente ignorada pelo poder público e vítimas de longos períodos de estiagem, que foram submetidas ao trabalho informal e precarizado na costura.

APÊNDICE D – ROTEIRO - PROJETO DO PRÊMIO NAÍDE TEODÓSIO

PEGA-SE FACÇÃO

CURTA DOCUMENTÁRIO

Ao caminhar pela estrada de chão pisado de barro laranja-avermelhado, as margens da BR 104, no assentamento Veada Morta que faz parte do distrito de Cachoeira Seca em Caruaru-PE. Passa pela nossa equipe um burrinho carregando no lombo um menino, parece ter crescido somente o suficiente para ser capaz de carregá-lo no lombo, A criança olha para nós como se fossemos estranhos aquele local, no qual realmente somos.

É possível ouvir ecoando os sons das máquinas de costura misturada as risadas das brincadeiras das crianças. Imagino qual daquelas crianças deve ser filho de mãe costureira. Naquele local, onde cada casa abriga pelo menos uma máquina de costura, é bem provável que todos eles sejam de fato filhos de costureira e pai agricultor.

Das cercas de pau avistamos a primeira casa que adentramos. Estamos na casa de Eduarda, uma moça menor de idade que já carrega a responsabilidade de um lar e uma criança nos braços. Vizinha de seu Biu, a liderança do assentamento, uma figura conhecida por todos e todas naquela agrovila. Eduarda possui uma máquina de costura, no terraço da simples casa de chão de cimento. Conta-nos que pegou emprestada a máquina da vizinha para fazer o serviço da costura por facção, o marido tão novo quanto ela observa-nos da sala.

A agrovila é composta por apenas uma rua enladeirada contendo vinte e cinco casa. Ao percorrer calma rua, é possível ouvir o som das máquinas de costura. Algumas máquinas nos terraços das casas são operadas pelos homens da família, pais e filhos que também se somam ao serviço pesado. A moça diz que ali “todo mundo” trabalha com costura, apontando a vizinha de um lado e do outro, as moças casa da frente e tantas outras.

Os animais fazem parte daquela realidade como parte da família. Vemos crianças correndo sendo observadas por um cachorro sonolento que por sua vez

está acompanhado de galinhas caminhando soltas pelo terreno de Suely, filha de seu Biu. Sobre o terreno elevado, uma simples casa de cor amarela ao lado de uma igreja evangélica nos chamou atenção. Pedimos licença para entrar, avistamos no interior da sala duas máquinas de costura dividem o espaço com os móveis. Montanhas de jeans ocupam ainda mais o espaço daquela sala que parece não ter lugar para abrigar uma equipe de cinco pessoas. Mais uma vez a figura do marido se senta conosco para a conversa. Suely nos fala que não devemos dizer que ela é costureira, para qualquer pessoa ela é agricultora, o que não deixa de ser verdade, ela nos diz, vivo no campo e plantamos milho e macaxeira. Ao olhar pela janela, a pedido dela, podemos observar o cultivo.

O maior receio que encontramos naquele local não foi o de encarar uma câmera e um microfone, mas o medo de perder uma fonte de renda da família como programas de auxílio do Governo Federal, a exemplo do Bolsa Família. De todas as mulheres costureiras contatadas pela nossa equipe apenas 4 disponibilizaram os documentos para a autorização da imagem. Elas nos disseram que se os/as fiscais souberem que elas são costureiras, eles cortam o benefício, pois por ser um assentamento elas só podem trabalhar na agricultura.

É o caso de duas personagens de nossa história. No terreno de Dona Luciene, sua filha Micaele lava roupa em bacias enormes, se dividindo entre lavar roupa, olhar as duas filhas brincando e conversar conosco. Dona Luciene está na pequena varanda costurando em uma máquina de costura industrial já desgastada pelo tempo. Naquele local, as cores das linhas nas máquinas compõem um cenário colorido junto com as paredes da casa e as cadeiras verdes de plástico que a costureira me convida para sentar.

Para não atrapalhar seu serviço, converso com ela sentada na cadeira em frente a sua máquina. D. Luciene nos conta que o Bolsa Família ajuda muito no sustento das crianças, que hoje estão na escola. Muito divertida ela nos conta que gosta muito de aparecer em fotografia. Ela diz que possui mais máquinas, mas prefere deixar guardada num rancho em frente a sua casa.

D. Luciene nos conta orgulhosa que a filha Micaele, que também costura junto com seu marido na casa vizinha, está fazendo um curso de corte e costura

oferecido pela prefeitura. A mãe contente diz que a filha costurou o primeiro vestido para ela na noite anterior. E pergunta se nós pretendemos oferecer algum curso. Esse assunto foi recorrente em quase todas as pré-entrevistas. Algumas mulheres nos falaram que não quiseram fazer o curso porque era a noite, e ao fim do dia elas já estavam cansadas, algumas ainda termina as peças anoite e outras gostavam muito da ideia de aprender mais sobre costura.

É hora do almoço e a máquina de costura precisa ser desligada, começam então a se preparar para almoçar, em copos e pratos simples de plástico escuro, o primeiro a ser servido é o marido, logo após as crianças e só depois D. Luciene coloca seu almoço.

Depois de descansar a refeição, volta-se para dedicação a costura e pergunto-lhe como aprendeu a costurar. A costureira fala que aprendeu vendo as suas irmãs mais velhas na máquina, observou, observou e aprendeu. Eu lhe conto que aprendi a costurar da mesma forma, vendo a minha avó costurar numa máquina Singer de ferro que hoje tem mais de 50 anos. E ela me pergunta a minha idade, digo-lhe que tenho 23 anos, me fala que com essa idade eu devo “ter pego” o tempo da máquina que precisa usar os dois pés no pedal de correia, um esforço “danado”. “Hoje a gente só dá um toquezinho e a máquina vai embora”, diz a costureira que veste um vestido simples de malha, cabelos com uma parte amarrada por um elástico e outra parte solta pelo tempo que deve estar ali sem ser tocado. Não contendo o sorriso, sendo contagiada pelo alto astral daquela mulher e pelas crianças que vem até mim curiosas com uma chupeta na boca e o cabelo amarrado da mesma forma que o da avó.

Ali, sentadas à máquina de costura, passamos a tarde a conversar sobre a costura, entre uma pausa ou outra para acudir uma das crianças que cai, outras que brigam. Uma água para café é colocada no fogo para ferver, passa-se o café e o cheiro do óleo de máquina misturado ao cheiro do tecido dá lugar ao café coado no pano.

Tomamos o nosso café em xícaras de vidro azul que me lembra de minha avó, ao longo das conversas sempre a cito como sendo inspiração para esse filme. Cresci vestindo as roupas desenhadas pela minha tia e costuradas com a

maior paciência por ela. A câmera destinada a captar os detalhes foca em minha mão a segurar a xícara, em meu pulso está tatuado a palavra vovó. Logo após a conversa se destina à família.

Naquele assentamento destinado a reforma agrária popular, conquistado pelo Movimento de Trabalhadores Sem Terra junto àquela família, D. Luciene me conta como foi a luta para conseguir aquela terra onde o marido planta e colhe o sustento da família e pergunto-lhe como são divididas as atividades com a costura e a agricultura. Ele me fala que a parte da agricultura é tarefa do marido e a costura é com ela e a filha.

Logo em seguida chega uma moça que aborda a mulher com familiaridade segurando uma sacola rosa, trajando uma bermuda jeans, o mesmo tecido que está sendo costurado. Ela me fala que a moça é sua amiga que a vende Avon. Me conta que é vaidosa e que sempre compra alguns cosmético ou outro para cuidar da sua autoestima.

Após algumas horas de conversa, despeço-me da costureira com um abraço, a afeição é impossível de ser disfarçada. Ao me colocar em cena, dispo-me de qualquer indiferença, típica do jornalismo, pois ali está se fazendo cinema. As relações humanas são necessárias e sinto-me dentro da história delas.

Retorno a casa de Suely, no dia seguinte, ela está indo ao centro de Caruaru para comprar um medicamento para infecção urinária, peço-lhe para lhe acompanhar e ela aceita. Caminhamos até a margem da Br-104 e esperamos um transporte da marca Toyota, antigo transporte alternativo conhecido como Rural, leva os habitantes de Cachoeira Seca até o centro de Caruaru, vindo de cidades como Toritama, Santa Cruz do Capibaribe e Brejo da Madre de Deus.

Em plano detalhe é possível ver algumas especificidades daquele automóvel que é tão comum na ida e vinda da cidade. Ao longo da viagem, que seguirá pela BR 104, é possível escutar a conversa da equipe. O barulho alto do motor da Toyota e o vento que entra pelas janelas laterais se mescla com as vozes da equipe e de minha conversa com Suely. No caminho é possível ver

parte da placa do Polo de Confecções do Agreste e a placa da Universidade Federal de Pernambuco, onde estudo. Suely vai à farmácia e esperamos que ela retorne. Ao voltar podemos observar em sua mão uma sacola pequena com o remédio que será a cura para uma dor quase insuportável da cistite. De volta ao assentamento, caminhamos pela calma rua até a sua casa, um homem pedalando uma Monark barra circular vermelha, acena para nós. A equipe a essa altura já se tornou conhecida no local.

Em casa, a mulher vai a cozinha e enche um copo com água, oferece a nossa equipe e senta-se no sofá coberto por uma manta cor de vinho enquanto seu filho vestindo um casaco da mesma cor apoia sua cabeça no colo de sua mãe para assistir a um vídeo no Youtube. O pequeno aparenta ter pouco mais de dois anos, balbucia algumas palavras e tenta me mostrar o que está vendo, mas a mãe não deixa que ele tente atrapalhar a nossa conversa. A costureira toma o remédio e aproveito o momento para perguntar-lhe como está sua saúde, se o trabalho na costura a prejudica e ela me fala que sim, com naturalidade. Me fala que sofre de dores na coluna e nas pernas, além da vista cansada, por precisar trabalhar à noite, e segura a caixa de remédio nas mãos. “Isso daqui é por causa da costura, tem dia que preciso correr para dar conta das encomendas e daí esqueço de beber água e ir ao banheiro recomendada pela médica do posto de saúde”. Pergunto-lhe de quando fica doente, o que acontece com as encomendas. A costureira me diz que ela não pode nem se dar ao luxo de ficar acamada. “ Se a gente não trabalhar, não tem como pagar as contas”. Pergunto-lhe porque não trabalha em confecção formalizada. Ela diz que se trabalhar em fábrica se ganha tanto quanto trabalhando em casa, isso quando se tem oportunidade de emprego e que não trabalha na agricultura devido ao longo período de seca que tornou a terra infértil, não podendo gerar renda suficiente para o sustento da família.

A noite cai e vemos Suely voltar a máquina de costura, a sala mal iluminada obriga ela a se curvar para se aproximar cada vez mais da máquina para costurar. Despeço-me dela com uma saudação de “até amanhã”.

Já é dia e chegamos mais uma vez ao Veada Morta, bato palmas para

pedir para entrar mais uma vez na casa de Eduarda. A jovem mãe nos recebe com sua filha de pouco mais de seis meses no colo, trajando um vestido florido e os cabelos soltos com alguma maquiagem no rosto.

Começamos com as perguntas sobre a dinâmica das atividades diárias, convido ela a me descrever seu dia-a-dia, como ela concilia o trabalho doméstico e o trabalho da costura, se aquela é a sua única atividade remunerada e se a costura é suficiente para manter aquela casa. Pergunto-lhe como aprendeu a costurar, se o ofício foi ensinado pela família e como se dá a inclusão do resto da família na atividade da costura e se o marido sente resistência a se dedicar a um ofício ligado ao feminino. Ela diz que de vez em quando bota ele de castigo na máquina para costurar.

Peço que ela me mostre como ela trabalha, sua postura diante da máquina de costura e dos instrumentos de trabalho. Em plano detalhe é possível ver Eduarda dando a mamadeira para a filha, logo após, com a menina ainda no braço lava um prato deixado pelo marido na pia.

Dona Zeza, companheira de Seu Biu, vizinha da moça, bate na porta para nos cumprimentar, despeço-me de Eduarda e vou conversar com ela, pedindo que ele me leve até sua parcela para conhecermos as plantações do assentamento. Ela chama Seu Biu e caminhamos pelo chão de barro até o roçado. Chegando lá, observamos o casal cuidar dos animais e checar como está a plantação. Conto a ela sobre as histórias que pesquisei sobre os agricultores e agricultoras que no início das atividades com a costura viram uma oportunidade de sobrevivência aos períodos de seca e pergunto a elas como se dá a relação da agricultura com a costura. Ela me conta que por causa da seca não tem como confiar só na agricultura. A costura é o modo de sobreviver para a maioria das famílias naquele local, mas que se fosse por ela, já teria 'largado a máquina'.

Depois de sete dias acompanhando as atividades, conversando e captando imagens de apoio, despeço-me daquele local com a alegria de ter conhecido aquelas mulheres. Despeço-me de Seu Biu e de Dona Zeza que me acompanharam em quase todos os momentos e prometo voltar para exibir o

documentário na comunidade.

Como modo de concluir as ideias expressas no filme documentário e mesclando o saber empírico e a experiência de vida daquelas mulheres, sobre a imagem da costura e as atividades diárias, surge na tela em *fade-in*, citações de autores que confirmam cientificamente o empirismo das imagens, com temas sobre relações de trabalho, o trabalho precarizado, informal e domiciliar e divisão sexual do trabalho.

CENA SUGERIDA - INT. CASA - NOITE

Ruídos e ambiência

Uma mulher a costurar em silêncio, ouve-se apenas o SOM DO MOTOR da máquina de costura enquanto ela fecha uma peça de roupa. Em *fade-in* surge no canto esquerdo da tela uma citação de Heleith Saffioti “O aparecimento do capitalismo se dá, pois, em condições extremamente adversas à mulher à medida que de desenvolviam as forças produtivas, a mulher vinha sendo progressivamente marginalizada das funções produtivas, ou seja, periféricamente situada no sistema de produção”. (SAFFIOTI, 1976).

D. Zeza caminha pouco atrás de Seu Bui sem acompanhar o ritmo de sua caminhada. Enquanto Seu Bui desaparece no enquadramento da imagem ouve-se o coco de roda da banda Casa Populares da Br-232, vozes de mulheres que cantam a música da resistência regional de Pernambuco enquanto D. Zeza também some no enquadramento deixando apenas o laranja-avermelhado do barro confundir-se com o pôr-do-sol alaranjado.

APÊNDICE E – ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA

Informações Gerais	<ul style="list-style-type: none"> ● Idade ● Religião ● Passatempos ● Lazer
Relação com o ofício da costura	<ul style="list-style-type: none"> ● Quando começou a costurar ● Com quem aprendeu a costurar ● Como aprendeu a costurar ● Idade que iniciou a costurar ● Ofício antes de costurar ● Costura e família
Família	<ul style="list-style-type: none"> ● Quantas pessoas na casa ● Quantas pessoas costuram na casa ● Se pretende ensinar filhos e filhas a costurar ● Idade que se casou
Casa	<ul style="list-style-type: none"> ● Divisão de tarefas ● Horários costura x tarefas casa ● Costura x criação dos filhos
Processos da costura	<ul style="list-style-type: none"> ● Tipos de peças geralmente chegam para costurar ● Tecidos, modelos, modinha... ● De quanto em quanto tempo chegam ● Como se dá o processo de chegada das peças até a venda ● Máquinas utilizadas no processo ● Como conseguiu as máquinas utilizadas ● Passadoria (quem faz?) ● Quais fábricas, empresas ou fabricos contratam ● Com começou a costurar, com conheceu os contratantes ● Quem são as pessoas que contratam os serviços ● Você já viu uma peça sua a venda em alguma loja? ● O que gostaria que mudasse?
Design	<ul style="list-style-type: none"> ● Conhecimento sobre o profissional de design ● Conhecimento sobre o Design ● Interesse ou relações com a área

Sustento	<ul style="list-style-type: none">● Consegue manter o sustento da família com a costura● Outras atividades para manter o sustento
Agricultura	<ul style="list-style-type: none">● Relação da família com a agricultura● Relação da costureira com a agricultura● Como se dividem entre costura e agricultura● Quantas pessoas no assentamento você conhece que costumam?
Saúde	<ul style="list-style-type: none">● Saúde X Costura● Já sentiu que sua saúde é afetada pela costura?● Quando se encontra enfermo, o que acontece com a costura?● Cuidados com a saúde● Água, alimentação e atividade física.
Futuro	<ul style="list-style-type: none">● O que gostaria que fosse diferente hoje?● Como você se vê no futuro?● Você se vê costurando no futuro?